

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LETRAS PORTUGUÊS/LITERATURAS

Cíntia Tavares Saviam

A DESDITA DA MULHER FATAL:
UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM CAMILIANA TEODORA PALMIRA

Santa Maria, RS
2022

Cíntia Tavares Saviam

**A DESDITA DA MULHER FATAL:
UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM CAMILIANA TEODORA PALMIRA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para obtenção do grau de bacharel em Letras Português/Literaturas, Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS).

Orientadora: Dra. Raquel Trentin Oliveira

RESUMO

A DESDITA DA MULHER FATAL: UMA ANÁLISE DA PERSONAGEM CAMILIANA TEODORA PALMIRA

AUTOR: Cíntia Tavares Saviam
ORIENTADORA: Raquel Trentin Oliveira

O presente Trabalho de Conclusão de curso apresenta uma análise da personagem Teodora Palmira, a qual pertence à novela *Amor de Salvação*, de 1864, escrita pelo autor português Camilo Castelo Branco. Através de um apanhado de conceitos sobre o estudo da personagem, difundidos por renomados autores como E. M. Forster, Carlos Reis e Beth Brait, analisamos a heroína camiliana considerando também alguns pressupostos históricos do século XIX, assim como determinadas convenções e estereótipos estipulados para a representação de mulheres da época. A análise recai sobre recursos discursivos que ajudam a construir a personagem, tais como o narrador, a focalização, e a relação de Teodora com as demais personagens da narrativa. Nesse contexto, pode-se observar que o autor provoca uma discussão a respeito da representação da mulher em sociedade e da mulher do romantismo, em função das diferentes perspectivas a respeito da heroína analisada. Desse modo, sabemos como o narrador, os homens e as outras mulheres da novela interpretam a personalidade de Palmira, avaliando negativamente ou positivamente as suas ações, conforme a aceitação (ou não) dos modelos socialmente perpetuados sobre o ideal de mulher.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. *Amor de Salvação*. Personagem. Mulher. Teodora Palmira.

ABSTRACT

THE FATAL WOMAN'S MISFORTUNE: THE ANALYSES OF THE CAMILIANA CHARACTER TEODORA PALMIRA

AUTHOR: Cíntia Tavares Saviam
ADVISOR: Raquel Trentin Oliveira

This course conclusion work presents an analysis of the character Teodora Palmira, which belongs to the novel *Amor de Salvação*, from 1864, written by the Portuguese author Camilo Castelo Branco. Through a collection of concepts about the study of the character, disseminated by renowned authors such as E. M. Forster, Carlos Reis and Beth Brait, we analyze the Camillian heroine, also considering some historical assumptions of the 19th century, as well as certain conventions and stereotypes stipulated for the representation of women of the time. The analysis focuses on discursive resources that help to build the character, such as the narrator, the focus, and Teodora's relationship with the other characters in the narrative. In this context, it can be observed that the author provokes a discussion about the representation of women in society and the woman of romanticism, due to the different perspectives regarding the heroine analyzed. Thus, we know how the narrator, the men, and the other women in the soap opera interpret Palmira's personality, evaluating her actions negatively or positively, according to the acceptance (or not) of socially accepted models about the ideal of woman.

Key words: Camilo Castelo Branco. *Amor de Salvação*. Character. Teodora Palmira. Woman.

Podemos afirmar que a preocupação da literatura com a representação da sociedade tornou-se mais evidente no gênero romance, que se consolidou, definitivamente, no século XIX. Esse período específico foi marcado por inúmeras mudanças, como menciona Margarida Simões, na dissertação “O legado literário de Ana Palácio: matriz autobiográfica e construção de sentido”, de 2021:

[...] uma época que abre com a Revolução Francesa, de 1789, e que se irá estender até à 1ª Guerra Mundial, em 1914. Caracteriza-se essencialmente como um período de rutura e modernização. Na prática, é um tempo em que se assiste a um choque de mentalidades, devido à revolução industrial em curso e também a uma revolução política e cultural: é neste período que o liberalismo destrona o absolutismo e que surge uma imprensa romântica, de cariz burguês, que progressivamente se moderniza e difunde os novos ideais. (SIMÕES, 2021, p. 13-14).

Se pensarmos nesse “frenesi” de novas correntes de pensamentos, juntamente com a ascensão do gênero literário “romance” – que despontou no século XVIII e tornou-se um gênero de grande importância no século que se sucedeu –, pode-se dizer que a literatura trilha um novo caminho a partir disso. Afastando-se do maravilhoso clássico, das epopeias e dos romances de cavalaria, por exemplo, nessas narrativas em prosa dá-se mais atenção para a sociedade vigente, e assim os autores passam a investir em histórias que fazem paralelos com esse universo extra ficcional, dando voz a personagens que representam pessoas comuns, com as suas particularidades do ser, individualidades, com dilemas e problemas com os quais é possível nos relacionarmos. A escola literária do Romantismo, apesar de prezar pela “idealização” (principalmente, no que toca à tematização do amor e da figura feminina), nesse contexto, oferece ao leitor textos que por muitos aspectos são relacionáveis ao “mundo real”. E, ainda, criticam em muitos níveis essa realidade através da ironia. Se pensarmos nas personagens do período, principalmente no que diz respeito à imagem retratada da mulher, observamos que, em síntese, acabam correspondendo a uma exigência do ideal feminino estipulado para a época. Porém, mesmo que a tradição prevalecesse em muitos casos, não podemos esquecer que, com a modernidade, muitos pensamentos questionadores a respeito dos direitos das mulheres passaram a ser discutidos. Simões (2021, p. 14) pontua: “o Romantismo assinala uma cisão que é, não só artística, mas também social e, de tal modo, que acaba por disseminar ideais emancipatórios, nomeadamente feministas, que vão chocar com a mentalidade vigente, associada a convenções de raiz católica”.

Com relação a como a mulher é retratada nos textos românticos, a historiadora Emília Viotti da Costa, no artigo “A concepção do amor e idealização da mulher no romantismo”, de 1963, diz que “A figura idealizada da mulher oscila entre duas tendências: a mulher anjo e a

mulher demônio.”, sendo a mulher anjo “a purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, aproximando-o de Deus”, e, em contraponto, ~~o outro tipo~~ de a mulher ~~seria um~~ demônio a que, “com seu encanto mágico, seduz e enfeitiça. [...] Tem, por vezes, o sabor de uma profanação, o gosto de todos os vícios, atingindo, em certos romances, os paroxismos de uma fúria orgiástica que envolve os personagens num clima de frenesi e loucura.” (COSTA, 2001, p. 38-39).

Com essa breve contextualização, o presente Trabalho de Conclusão de Curso propõe-se a analisar a personagem Teodora Palmira, uma das protagonistas da novela *Amor de Salvação*, do autor português Camilo Castelo Branco, publicada em 1864. Pretende-se observar de que forma essa personagem é construída, e o que ela representa na narrativa. Serão levadas em consideração também as relações de gênero – ou seja, o papel esperado que a mulher exerça em sociedade –, e os “tipos” de mulheres representadas no texto e como elas podem ser lidas como projeções da ideologia social portuguesa da época.

Todavia, antes de adentrarmos nos pormenores da obra que será objeto de análise, é importante apresentarmos um breve conhecimento a respeito do autor que a moldou. Segundo António José Saraiva, em *História da Literatura Portuguesa I – Das Origens ao Romantismo*, “a vida de Camilo parece-se com a de alguns dos principais heróis de seus romances” (SARAIVA, 1966, p. 193). Nascido bastardo, no dia 16 de março de 1825, na freguesia dos Mártires, em Lisboa, Portugal, Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco teve uma vida um tanto emocionante para os padrões da época. Sua infância por si só já fora demasiado trágica, perdendo sua mãe, Jacinta Rosa do Espírito Santo Ferreira, aos dois anos de idade, e vendo-se completamente órfão aos dez, quando seu pai, Manuel Joaquim Botelho Castelo Branco, também veio a falecer. José Saraiva (1966) também pontua os antecedentes trágicos da família do autor, tendo o avô morrido assassinado, o tio falecido no degredo, como criminoso, e seu pai sofrido com a demência. Mais tarde, sabemos que o destino de Castelo Branco também não passou longe da tragicidade, tendo ele cometido suicídio, após ter ficado cego em decorrência da sífilis.

Perante as inúmeras “façanhas” do autor, muito se comenta sobre o fato de sua própria vivência ter inspirado a concepção de seus textos e, mesmo que não venhamos a analisar sua obra com base em sua biografia, é importante levarmos em conta que muitos dos seus campos temáticos estão, sim, mesclados à realidade por ele conhecida. A orfandade, por exemplo, é um assunto muito recorrente em sua bibliografia. Em *História da Literatura Portuguesa*, de José Saraiva e Oscar Lopes (1955), sabemos um pouco sobre como se desenvolveu a vida de

Castelo Branco após a morte dos pais, de que forma se sucedeu-se sua educação e, principalmente, como isso possivelmente também influenciou seus trabalhos:

[...] recebe a partir daí uma educação provinciana e irregular, entre parentes transmontanos, primeiro junto de uma tia, de Vila Real, depois na casa de uma irmã mais velha, em Vilarinho de Samardã, e na de outro parente de Friúme (Ribeira de Pena). É a dois padres de aldeia que deve os princípios da instrução literária, de modo que, tirante algum estudo de Francês, pode dizer-se que a sua adolescência se formou culturalmente ao contacto dos clássicos portugueses e latinos, da literatura eclesiástica, e do viver aldeão no ar livre e na aventura. Com efeito, a experiência duma fuga, de muitas jornadas pelas regiões mais sertanejas de Trás-os-Montes, de várias viagens (por vezes acidentadas) a Lisboa, de caça montês, de amores bravios, o conhecimento íntimo da gente serrana obtido na companhia de padres e de um cunhado médico — tudo isso se filtra na sua obra, através de um estilo e de uma concepção de vida que, sobretudo até cerca de 1875, parecem prolongar muito do pré-romantismo setecentista. (SARAIVA; LOPES, 1955, p. 844).

Camilo casa-se ainda jovem, aos dezesseis anos, com Joaquina Pereira, e tem com ela uma filha, porém as abandona pouco tempo depois, para fugir com outra moça para a cidade do Porto; este relacionamento, assim como o anterior, não é ~~longínquo~~ longo. Todavia, ele se assenta na cidade, e é no Porto onde sua vida boêmia começa; com a ideia inicial de estudar medicina na Escola Politécnica, não demora para que o futuro autor faça amizade com jornalistas e boêmios, frequente cafés literários e camarins de teatros. No fim das contas, os estudos acabam sendo esquecidos em meio às suas aventuras com camponesas, costureiras, atrizes, freiras e aristocratas, culminando na sua partida para Coimbra (SARAIVA; LOPES, 1955; SARAIVA, 1966).

Os primeiros registros de suas obras datam do ano de 1845, sendo elas tanto romanescas, quanto líricas, e tendo principalmente características da escola literária Ultrarromântica. Tais textos eram publicados em folhetins de jornais, e trilhavam por diversas vertentes, como, por exemplo, o drama romântico histórico *Agostinho de Ceuta*, e *Maria não me mates que sou tua mãe!*, correspondente à literatura de cordel. Em 1850, Camilo conhece Ana Augusta Vieira Palácio, uma mulher casada com um comerciante; eles se apaixonam-se e acabam fugindo para Lisboa, em 1859; o marido traído persegue-os judicialmente, culminando na prisão dos dois por adultério. O polêmico acontecimento causa comoção na sociedade portuguesa, “quer pela situação da dama, relacionada com a burguesia mais dinheirosa do norte, quer pela notoriedade do galã, tal que o rei D. Pedro V o foi visitar à cadeia” (SARAIVA, 1966, p. 194), além de lembrar, de certa forma, as famosas obras literárias de caráter romântico passional, muito populares no período. Durante seu cárcere, Castelo Branco escreve uma de seus trabalhos mais notórios, *Amor de Perdição*, que é

publicado em 1862 – sendo esta a primeira obra da duologia de que *Amor de Salvação* também faz parte. Ao saírem da prisão, os amantes desafortunados conseguem oficializar a união, e Ana é a sua última esposa.

Todavia, é interessante observarmos que, mesmo muitas das características de Castelo Branco se adequando ao Ultraromantismo, António José Saraiva, em seu texto de 1966, menciona que “Sob muitos aspectos Camilo pode considerar-se um escritor pré-romântico. Esta observação aplica-se à construção dos seus romances, para os quais várias vezes se tem sugerido a designação de ‘novelas’ ” (SARAIVA, 1966, p. 195). O autor também explica que tal sugestão está calcada na ideia de que “a narrativa de ficção camiliana não corresponde à noção de romance tal como a impuseram entre nós Júlio Dinis ou Eça de Queiroz. Corresponde, todavia, à do romance sentimental pré-romântico do Prévost; e ainda à do romance picaresco espanhol” (SARAIVA, 1966, p. 195). Saraiva também comenta quanto às principais particularidades dos textos camilianos, são:

Trata-se de narrativas abrangendo um longo processo de meses ou de anos, cujo eixo são as acções do herói, com um mínimo de descrição de ambientes e paisagens, e entrecortadas por diálogos. Em certos momentos culminantes a acção condensa-se; as personagens são vistas em primeiro plano; noutros, os momentos vazios, a narrativa torna-se quase uma biografia histórica. (1966, p. 195).

Sumamente, o estilo de Camilo é caracterizado por um ritmo rápido, com capítulos curtos e enredos repletos de acontecimentos intensos que impulsionam a narrativa. “Na ação camiliana têm grande importância os movimentos corpóreos e os instrumentos utilizados directamente pela mão humana. [...] As descrições são sumárias, simples sugestões do meio físico em poucas linhas” (SARAIVA, 1966, p. 202). Seus narradores primam por criar um efeito de veracidade, e assim é recorrente a utilização de artifícios no enredo que tragam a sensação de que o fato que está sendo contado nasceu de um evento verídico – como, por exemplo, o narrador que decide contar a história de um conhecido dos tempos de estudante, e transformá-la em um romance, tal como ocorre em *Amor de Salvação*. Ou seja, ele faz questão de parecer factual e de exemplificar de onde surgiram os episódios que está nos apresentando.

Como comenta Jacinto do Prado Coelho, na obra *Introdução ao estudo da novela Camiliana* (1946), um dos trabalhos mais extensos e consagrados da fortuna crítica do autor, “vemos Camilo sempre em busca de histórias romanescas. Quando se trata de fazer dum indivíduo herói dum novela, interessa-lhe menos a alma que os acidentes biográficos” (PRADO COELHO, 1946, p. 521). Priorizam-se, então, casos polêmicos, com amores

desastrosos, tragédias, e situações caricatas; são novelas aventurosas, com ênfase em acontecimentos frenéticos e dramáticos, cujo intuito é despertar empatia pelo sofrimento, e frenesi pela abundância de situações adversas. Moizeis Sobreira de Sousa, no artigo “Camilo Castelo Branco e a formação do romance português” (2010), assevera essa tendência dos enredos camilianos e ainda expõe algumas das características do narrador:

Outro aspecto a ser pontuado diz respeito ao desenrolar das narrativas. As obras supracitadas possuem um fluxo narrativo acelerado e dinâmico, entremeado por um cabedal de pequenos capítulos, nos quais o narrador orchestra, muitas vezes ao sabor do acaso, uma série de reviravoltas. Merece destaque ainda a figura desse narrador, que destaca com frequência a sua presença no texto, seja emitindo opiniões sobre o que narra, seja explicitando procedimentos narrativos por ele adotados. (SOUSA, 2010, p. 861).

Mais precisamente a respeito das funções que as personagens exercem no enredo das novelas de Castelo Branco, Jacinto Prado Coelho (1946) explica:

Dois amantes em luta com uma sociedade injusta, eis, em síntese, a novela Camiliana. Os preconceitos, os ódios, as ambições tendem a separá-los; mas o seu amor resiste a tudo isso, vence “os preceitos e preconceitos inexoráveis” estabelecidos pelos homens, torna desejável a pobreza. “A mediocridade, e ainda mesmo a pobreza, podem parecer delícias à mulher que ama, contrariada por objectos de nascimento ou de fortuna: o amor faz milagres tais, desfigurando tudo que está feito e refeito pelos séculos e pelo consenso universal”. Nesta luta, que se reveste de aspectos épicos, às vezes o próprio destino conspira contra os amantes: um simples acaso, a demora dalgumas horas pode causar-lhes a perdição [...]. (PRADO COELHO, 1946, p. 499-500).

Ainda acerca desse contexto, o autor reforça como as heroínas, mesmo sendo vistas como frágeis e delicadas, não recuam perante as adversidades quando diz respeito ao amor desejado. “Preferem o convento ou a morte. Sentem que possuem dentro de si uma força extraordinária, mais valiosa que todas as coisas deste mundo; conhecem a grandeza do amor e o valor transcendente do sofrimento por amor” (PRADO COELHO, 1946, p. 501). Nessa mesma linha, há também os aspectos morais que Camilo questiona em seus textos. Mesmo sendo suas novelas respeitadoras da diretriz católica, – onde em que “O novelista exalta quase sempre o casamento e as virtudes familiares” (PRADO COELHO, 1946, p. 501), por exemplo –, o autor não deixa de ultrapassar essas barreiras mais conservadoras em defesa de “se viver o amor”; desse modo, assuntos como adultério e bastardia são bastante recorrentes. O amor leva as personagens, tanto masculinas quanto femininas, a atitudes extremas; porém tais ações são justificáveis: “Toda a pessoa tem direito a realizar a felicidade pelo amor, tem direito a

escolher, sem constrangimentos, o companheiro ou a companheira da sua vida. É esta a ideia central da novela camiliana” (PRADO COELHO, 1946, p. 503).

Nesse mesmo aspecto, ainda sobre a construção das personagens e da narrativa camiliana, Saraiva e Lopes (1955) mencionam:

Em Camilo, o homem tem uma atitude combativa perante os obstáculos sociais que o separam do objecto do desejo, e à evolução do enamoramento, à aspiração de “recônditas alegrias”, de “dulcíssimos júbilos”, descritas segundo a retórica sentimentalista superficial do romantismo, segue-se, no sujeito masculino do amor, a dialéctica sentimental do tédio e do remorso, ou do equívoco e do reconhecimento tardio, ou a da eternidade do amor perante a morte. [...] o sentimento moral do crime, o sentimento religioso do pecado andam inseparavelmente ligados a toda a tentativa de consumação do amor, como se as mais profundas relações afectivas entre o homem e a mulher nunca devessem sair do plano super-real do sagrado, do inatingível, e a mulher sentida na carne tivesse necessariamente de ser uma vítima angélica, ou uma aniquiladora “mulher fatal”. A novela camiliana típica é, por isso, a novela de grandes penitentes do amor. À mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade (geralmente angélica, por vezes demoníaca), mas tal supremacia esvazia-se, na realidade de sentido psicológico, reduzindo-se a um símbolo *poético* do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação abstracta do espírito de sacrifício. (SARAIVA; LOPES, p. 850-851, grifos meus).

Desse modo, devemos considerar na análise a seguir que há certos modelos pré-estabelecidos no trabalho de Camilo Castelo Branco, principalmente em relação à figuração das personagens – que, em muitos aspectos, correspondem perfeitamente aos moldes românticos. *Amor de Salvação* segue esse padrão ~~essa linha~~, porém, podemos ler nas entrelinhas algumas ressalvas. No geral, a história gira em torno de Afonso de Teive, apaixonado a vida toda por uma mulher que lhe foi prometida desde muito cedo, Teodora Palmira. Por conta do julgamento de sua família a respeito da moça, a união nunca se concretizou legalmente, porém, eles vivem como amantes por um tempo, até Afonso desconfiar que Teodora esteja lhe traindo com seu amigo. O envolvimento dos apaixonados chega ao fim após o escândalo da traição, que não é de fato confirmada, e Teodora nunca mais é vista. Afonso se vê na ruína moral e completamente falido financeiramente, e após a morte de D. Eulália, sua mãe, a única pessoa que preza por ele é sua prima Mafalda. Os dois acabam se casando, pois Mafalda sempre o amou e ele vê nela a oportunidade de um recomeço.

Em suma, o ponto fulcral do enredo é o destino desse homem, Afonso de Teive, dividido entre duas mulheres e dois tipos de amor. Teodora Palmira, na qual esta análise está centrada, não é o tipo de moça que segue à risca os ideais convencionais do século XIX, mas sim uma mulher à frente do seu tempo, com opiniões e vontades muito bem estabelecidas. Contudo, Teodora é vista como uma pessoa vil, de índole duvidosa e dissimulada, por conta de sua personalidade e das atitudes que toma. O amor que um sente pelo outro é do tipo

visceral, e fará com que várias tradições sociais sejam enfrentadas pela necessidade de ser vivido; porém, ao final da narrativa, Afonso deixa-se (de certa forma) influenciar pelas questões morais que os rodeiam. O pré-julgamento a respeito do caráter de Palmira prevalece muito mais que o sentimento em si. Já a segunda mulher é Mafalda, que representa o completo oposto de Teodora: doce, gentil e obediente. O amor de Mafalda pode ser considerado como “salvador” (ou não) de Afonso de Teive, enquanto o de Palmira leva-o à ruína completa – pelo menos é assim que o protagonista os concebe.

Camilo constrói uma narrativa muito peculiar ao criar um narrador que não conhece realmente a personagem Teodora e usar, fundamentalmente, a perspectiva de um homem de coração partido (Afonso) para compor essa heroína. Ora, o presente texto se propõe a analisar essa misteriosa mulher, partindo de materiais teóricos sobre a composição e a figuração de personagem, e principalmente observando o contraste entre Teodora e os demais personagens que completam a obra *Amor de Salvação*. Seria Teodora, verdadeiramente, o “demônio” descrito por Afonso? Por que Mafalda e D. Eulália são espécimes perfeitos de mulheres exemplares, consideradas “anjos” e “santas”, e Teodora Palmira não? O que o narrador parece pensar a respeito da história e da personagem que Afonso apresenta para ele?

Antes de começarmos de fato a análise de Teodora Palmira, devemos nos orientar sobre como os artifícios teóricos utilizados na composição de uma personagem, e o período no qual a obra foi escrita, influenciam no produto final. O estudo da personagem possui abrangência diversos materiais sobre a importância e a complexidade que esse elemento carrega, principalmente, dentro das narrativas romanescas. Em *Analyzing characters: creation, interpretation, and cultural critique*, Jens Eder afirma que “ a personagem é uma unidade complexa, na qual confluem diversas camadas de sentido: ela é, simultaneamente, um ser ficcional (*‘represented being’*), um artefato (*‘artefact’*), um símbolo (*‘symbol’*) e um sintoma (*‘symptom’*)” (EDER, 2014, p. 76, apud OLIVEIRA; SEEGER, 2021, p. 15).

Para Raquel Trentin Oliveira e Gisele Seeger, tais camadas podem ser entendidas da seguinte forma:

A personagem é um artefato na medida em que é representada e construída por mecanismos textuais. A questão fundamental, nesse caso, é como as figuras são moldadas pelas estruturas textuais. [...]

A personagem é um símbolo, porque vincula sentidos indiretos, corporizando determinada concepção do humano: “o termo ‘símbolo’ aqui compreende todas as formas de significados de nível superior, nas quais os caracteres podem funcionar como significantes secundários de outra coisa, como virtudes ou vícios”.

Por fim a personagem é um sintoma, tanto porque certas causas extraliterárias, como circunstâncias sociais e históricas, participam de sua construção, quanto porque

produz determinados efeitos sobre o receptor. (EDER, 2014, p. 76, apud OLIVEIRA; SEEGER, 2021, p. 15, grifos das autoras).

Em síntese, Eder procura evidenciar os principais pontos que contribuem na construção de uma personagem. Considerar a personagem como artefato é levar em conta os processos discursivos e textuais que a desenvolvem; como símbolo, é levar em consideração o que esse “ser” representa dentro da narrativa, que tema ou concepção de humano simboliza; já pensar a personagem como sintoma é valorizar sua relação mais específica com o “mundo fora do texto”, as representações de cunho mais social que pode assumir.

A professora brasileira Beth Brait, em seu livro *A personagem*, de 1985, levanta questões basilares para compreendermos o papel e o desenvolvimento da personagem na narrativa. Conforme lembra, “Com o advento do Romantismo chega a vez do romance psicológico, da confissão e da ‘análise de almas’, do romance histórico, romance de crítica e análise da realidade social” (BRAIT, 1985, p. 38). Portanto, é esperado que as personagens acompanhem essa nova forma de se fazer narrativa; os moldes anteriores, com “seres” literários que representavam apenas “tipos” específicos, sem nenhum, ou muito pouco aprofundamento, não cabem mais neste novo contexto.

Brait ainda afirma:

Coincidindo com o apogeu da narrativa romanesca, estendem-se as pesquisas teóricas que procuram encontrar na gênese da obra de arte, nas circunstâncias psicológicas e sociais que cercam o artista, os mistérios da criação e, conseqüentemente, a natureza e a função da personagem. Nesse sentido, os seres fictícios não mais são vistos como imitação do mundo exterior, mas como projeção da maneira de ser do escritor. E é por meio do estudo dessas criaturas produzidas por seres privilegiados que é possível detectar e estudar algumas particularidades do ser humano ainda não sistematizadas pela Psicologia e pela Sociologia nascentes. Assim, a personagem continua sendo vista como ser antropomórfico cuja medida de avaliação ainda é o ser humano. (BRAIT, 1985, p. 39).

Pensando nessas mudanças dos “seres de papel”, devemos dar atenção a uma das classificações canônicas sobre a caracterização e o desenvolvimento das personagens ao longo da narrativa. O teórico e romancista britânico Edward Morgan Forster, em *Aspectos do Romance*, de 1974, opta por dividir as personagens em “planas” e “redondas”. Mas, no fim das contas, o que seria essa distinção? Luiz Ruffato, no prefácio da edição de 2003, do livro de Forster, sintetiza o conceito claramente:

Forster divide as personagens em “planas” – que podem ser expressas por uma só frase, porque são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade – ou “redondas”, quando construídas ao redor de mais de um fator. Ou, em outras

palavras, se ela “é capaz de nos surpreender de modo convincente”, é redonda; se ela “nunca nos surpreende”, é plana; se não convence, “é plana pretendendo ser redonda”.

Agora, mesmo admitindo que as pessoas planas não são, em si, realizações tão notáveis quanto as redondas, Forster é categórico em afirmar que “o romance mais complexo por vezes requer gente ‘plana’ tanto quanto gente ‘redonda’, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida”. (RUFFATO in FOSTER, 1974, p. 11, ed. 2003, grifos do autor).

Desse modo, quando recebemos um retrato completo de uma personagem, logo no início da narrativa, e, ao final do texto, ela permanece exatamente com a mesma índole, entregando apenas o que já fora estipulado, podemos afirmar que esse “caractere” se enquadra no aspecto “plano”. Agora, se uma personagem possui um desenvolvimento mais lento, com um retrato biográfico que se estende ao longo de todo texto, com mudanças de personalidade, assim como ações que diferem do que foi configurado inicialmente, ela pode assumir um aspecto “redondo”. Portanto, como dito anteriormente, foi o advento do romance o principal responsável pelo aprimoramento do modo de se construir personagens com mais complexidade, principalmente acerca da exploração da sua psicologia ~~delas~~. Contudo, para um maior enriquecimento desses textos, era importante haver certa equivalência entre “seres” planos e “seres” redondos; ora o conceito de Forster menciona que “o romance mais complexo por vezes requer gente ‘plana’ tanto quanto gente ‘redonda’, e o resultado de suas colisões é um paralelo com a vida” (FOSTER, 1974, p. 11).

Tendo esses conceitos em mente, devemos nos ater à forma como a personagem é “figurada”. Carlos Reis, em sua obra *Pessoas de Livro: estudos sobre a personagem*, de 2015, opta por usar o termo figuração ao invés do termo “caracterização”, pois “este último tem que ver sobretudo com a descrição da personagem; por outro lado, na caracterização nem sempre estão em causa componentes da ordem do discurso: não poucas vezes passa-se agilmente da caracterização às características, o que inspira abordagens marcadamente conteudistas” (REIS, 2015, p. 27). Sobre a figuração, o autor pontua:

Pelo seu lado, a figuração ficcional assenta em princípios próprios e justifica, pelo menos, três âmbitos de indagação complementares: o de uma concepção retórica da narrativa, o da ficcionalidade enquanto propriedade inscrita no código genético da figuração, e o da discursividade, mesmo que considerada em embrião oficial, como processo e dinâmica constitutiva da personagem. (REIS, 2015, p. 27).

Ou seja, pode-se dizer que ambos os autores, Carlos Reis e Edward Forster, nos estudos aqui discutidos, defendem a ideia da construção gradual de uma personagem ao longo do texto. Porém, enquanto Forster enfatiza as questões de conteúdo da história do romance, Reis, assim como Jens Eder, dá maior atenção à constituição linguística que embasa a

figuração dessa personagem. Devemos, em suma, notar que é *são* através dos recursos discursivos trabalhados pelo autor do romance que as “figuras” literárias tomam forma; o modo como os elementos discursivos projetam os efeitos pragmáticos e semânticos moldando a personagem.

Por fim, com base nesses pressupostos teóricos, para termos uma análise minuciosa e eficiente dessa categoria da narrativa, é necessário de fato examinar o texto que está em nossas mãos. Devemos, por exemplo, nos ater-nos ao modo como o autor trabalha a relação da personagem com o narrador. Isso significa, analisar quem conta essa história, como conta e quais são as principais formas de focalizá-la ao longo da narrativa. Também é importante considerar o relacionamento entre as personagens que compõem a história, afinal, o que a articulação delas produz no texto e quais são as consequências que elas desencadeiam? Também é preciso observar como o autor posiciona a personagem analisada como agente da ação que impulsiona os acontecimentos, principalmente, levando em consideração de que forma o início, o clímax e o desfecho da história se entrelaçam; é crucial medir que grau de responsabilidade a personagem analisada tem no desenrolar dos fatos. Por último, principalmente, devemos entender o que, afinal, motiva esse ser literário, sua atuação e configuração narrativa, e até que ponto essas motivações se relacionam com projeções críticas em relação ao contexto histórico-social de produção da obra. Com esses questionamentos em mente, vamos à análise.

Em termos gerais, *Amor de Salvação* não nos apresenta uma gama de personagens tão variadas em questões de figuração. Há graus de maior complexidade em algumas – principalmente as que carregam o protagonismo –, porém no geral, não há uma exploração, em profundidade, das contradições psicológicas de cada personagem da narrativa. Sobre essas divergências, observa-se que, enquanto existe uma personagem como Eleutério, marido de Teodora, que é claramente plana, há Afonso de Teive, um protagonista que passa a narrativa toda dividido entre ouvir seus sentimentos ou seguir o caminho que é esperado por sua família e a sociedade que o cerca, assim revelando-se mais complexo.

No conjunto das personagens femininas, há, por exemplo, a doce e dócil Mafalda, prima de Afonso, que não revela nenhuma mudança de caráter ao longo de toda a narrativa, mas há também Teodora Palmira, a personagem em voga nesta discussão, figurada como uma incógnita não apenas para o leitor, mas também para o próprio narrador da história. Se pensarmos nos conceitos de Forster, a respeito da face complexa ou plana das personagens, Teodora encaixa-se muito mais no modelo correspondente às personagens esféricas do que no correspondente às planas. Mesmo aparentando ser uma jovem apaixonada, como uma típica

heroína do ultrarromantismo e das novelas camilianas, a personagem em muitos momentos nos confunde quando toma atitudes inesperadas. Ao contrário do que se esperaria, ela não é movida apenas pelo amor, e nem espera que alguém a salve de seus infortúnios, e é por conta dessas reações surpreendentes que a ação da novela acontece.

Fazendo uma análise mais geral da composição da personagem no texto narrativo, notamos que Teodora em nenhum momento recebe um retrato introdutório de si, e a conhecemos aos poucos, às vezes, juntamente com o próprio narrador. Os principais fatos de sua história não são contados pela perspectiva da heroína feminina, mas sim filtrados pela perspectiva do protagonista que assume a vez de narrador, o magoado Afonso de Teive, e do narrador principal. Este último se comporta ora como homodiegético, com visão parcial, ora como heterodiegético, principalmente para dar uma versão mais abrangente da história, distanciando-se um pouco da visão unidimensional do amante de Palmira sobre ela. Porém, em nenhum momento ele cede a Teodora uma focalização mais internalizada, mediante a qual o leitor poderia ter acesso à intimidade psicológica dela. Não temos a oportunidade de sabermos a história através das próprias palavras de Palmira, principalmente no que diz respeito ao fato da traição. Desse modo, sabemos somente o que os narradores assumem ser verdade.

Tal opção de narração abre espaço para debates sobre o quão legítimas serão as “acusações” que recaíram sobre Teodora. Até no momento em que mais nos aproximamos dela, os questionamentos sobre a veracidade dos fatos/pensamentos/atitudes fazem-se presentes por conta da limitação da focalização – como, por exemplo, nas passagens em que Afonso, ao ocupar o lugar de narrador, conta-nos a história pelo olhar de um homem machucado e amargurado, que nunca de fato confiou na amada, culpando-a por toda a desgraça que aconteceu na sua vida. Entretanto, em muitas situações, essa limitação permite criar um mistério que cerca Teodora Palmira, tornando-a cada vez mais imprevisível.

Com base nas características mencionadas, não é uma surpresa que o mundo psicológico de Teodora não seja de fato explorado na narrativa. Não temos uma aproximação suficiente do ponto de vista da psicologia da personagem que revele o que de fato ela sente ou pensa, nem nos são desvelados seus conflitos internos. Com efeito, se pensarmos apenas na forma como ela é composta pelos narradores, a personagem parece em vários momentos muito rasa; ou seja, nada além de uma mulher que se rendeu à perdição e que não se importa se arruína a vida dos homens que passam por seu caminho.

Sua personalidade e pensamentos nos são apresentados através de diálogos, citados pelo próprio narrador, ou através das cartas que ela envia para Afonso, onde explica o porquê

de ter tomado certas atitudes ao longo da história. Ao assumirmos que essas cartas confidenciam as palavras e os sentimentos verdadeiros da personagem, sabemos o quão profundo é seu amor por Afonso de Teive e entendemos os motivos de ela se casar com seu primo Eleutério; compreendemos também como ela se sentia sozinha e à mercê das decisões de outras pessoas, e quão magoada ficou quando, ao pedir ajuda para sair do convento, não recebeu nenhum auxílio. De fato, as cartas são a única forma de termos acesso às intenções mais íntimas de Teodora, e nelas também notamos a facilidade da remetente para envolver o leitor em seus martírios. O talento para a escrita ~~que~~ não passa despercebido também pelo romancista, amigo de Afonso e narrador principal da história. Tal aspecto pode ser observado a seguir, no fragmento de uma carta de Teodora a Afonso:

Quem te disse a ti que eu tinha caído diante de mim mesma, Afonso? Quando te dei eu direito de supor que o teu silêncio, em resposta a um grito do coração, me esmagaria os brios de mulher, que, de um sopro, faz saltar de suas vestes a lama do teu desprezo? Quando eu te apareci magnífica dedicação, fizeste-te mesquinho tu. As minhas lágrimas figuraram-se-te o pus de um coração corrompido; e eram soro do mais nobre sangue. Não pudeste chegar com a fronte à altura da minha, e apedrejaste-ma!
 Quem cuidas tu que és, soberbo senhor, que voltas o rosto da tua escrava, e não sabes sequer usar a misericórdia de dizer à mulher que te ama que não seja infame, amando-te?!(CASTELO BRANCO, 2012, p. 80, grifos meus).

Entretanto, se notarmos o desenvolvimento da personagem do início da narrativa até o fim, o crescimento da jovem órfã que se vê nas mãos tiranas do tutor e das freiras, que morre de amores pelo mesmo rapaz desde a infância, para no fim tornar-se a mulher que aponta uma arma para o marido ao fugir com Afonso, perceberemos, deveras, uma enorme evolução. Obviamente, não é de uma hora para a outra que ela se transforma-se em uma mulher intempestiva, mas é aos poucos que essa particularidade de seu caráter é construída.

Em relação aos dispositivos retórico-discursivos que moldam a personagem, há uma gama extensa de termos e expressões que auxiliam na figuração de Teodora Palmira. Um campo lexical muito utilizado na narrativa é o que se refere à mitologia greco-romana, e em diversos momentos alguns termos e expressões desse campo são usados para referir à personagem analisada. Na primeira vez em que Teodora é citada na novela, o narrador a chama de “amazona”. Em seu *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números* (1982), Jean Chevalier e Alain Gheerbrant resumem o significado e a origem simbólica das amazonas:

A existência de mulheres guerreiras na história — Amazonas, Valquírias — é talvez uma sobrevivência ou reminiscência das sociedades matriarcais. Mas seu simbolismo não está necessariamente ligado a hipóteses sociológicas.

As amazonas são guerreiras que se governam a si próprias, unem-se somente a estrangeiros e criam só as filhas, cegando ou mutilando os filhos; [...] guerreiras, caçadoras, sacerdotisas, rendem culto a Ártemis (Diana). Na mitologia grega, simbolizam as mulheres matadoras de homens: desejam tomar o lugar do homem, rivalizar com ele ao combatê-lo, em vez de completá-lo... Essa rivalidade esgota a força essencial própria da mulher, sua qualidade de amante e mãe, o calor da alma. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, p. 42, grifos meus).

No capítulo quinze de *Amor de Salvação*, Teodora é até mesmo chamada de Pantasielia, uma das principais rainhas do mito das amazonas; desse modo, podemos tirar algumas conclusões sobre essa relação da personagem com as mulheres guerreiras. Essa intersecção pode dar encargo de algumas das principais características de Palmira: corajosa, obstinada, independente, com particularidades de personalidade não consideradas muito femininas. Teodora não se sujeita às imposições que lhe são feitas – principalmente quando reproduzidas por homens. Tal questão pode permitir especular, sobretudo, uma certa conotação negativa a respeito dessa mulher, que não precisa e nem faz questão de depender de nenhum homem (mesmo que o ame). Como sintetiza parte do verbete acima citado, as amazonas “rivalizam”, desejam “tomar o lugar” que pertence ao sexo masculino, e dessa forma elas acabam indo contra a sua “real natureza”, que seria a de uma mulher de temperamento amável e com vocação para a maternidade.

Também no capítulo quinze, Afonso sonha com Teodora bêbada, aos braços de um homem, vestida em “trajes de bacante” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 114). Bacantes eram sacerdotisas dos cultos de Baco (ou Dionísio), deus mitológico da metamorfose, do vinho e das festas. Conforme recuperam Chevalier e Gheerbrant, as Bacantes ou Mênades eram:

[...] *as furiosas, as impetuosas*; mulheres tomadas de paixão por Dionísio e entregues a seu culto com tamanho fervor, que por vezes chegavam ao delírio e à morte. [...] Deu-se às suas estranhas práticas, difundidas ao longo do contorno da bacia mediterrânea, o nome de “orgiasmo” (celebração de orgias e mistérios, sobretudo do culto de Dionísio) ou “menadismo”. Certas cenas não poderiam deixar de evocar as famosas descrições médicas da histeria. [...] Elas simbolizam a embriaguez de amar, o desejo de serem penetradas pelo deus do amor, como também *a irresistível influência dessa loucura, que é uma espécie de arma mágica do deus.* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1982, 1982, p. 112)

Nesse caso específico, é possível interpretar o uso dessa expressão como um reflexo do subconsciente de Afonso; por se tratar de um sonho, é nele onde as opiniões mais ocultas são expostas, e em suma, o amante sempre temeu que Palmira fosse de fato como uma

bacante. Ele julga os anseios de Teodora como sinais de loucura, que suas inclinações fizessem dela uma mulher vulgar, tomada pela luxúria. Desse modo, ~~se explica muito sobre~~ evidencia-se como ele também deduziu com tanta facilidade, sem grandes provas, que a jovem o tivesse traído; afinal, seria apenas consequência de sua natureza.

Baseando-se nesses exemplos, uma explicação possível para esse uso semântico é a necessidade de mostrar que Palmira não se encaixa no conceito de beleza/de perfeição feminina tradicionalmente associado à ~~divindade~~ tradição judaico-cristã; ou seja, ela é bela e corajosa, mas não da forma como a diretriz Católica aprecia. Com efeito, Teodora aproxima-se mais às criaturas das mitologias pagãs, as quais se encontram em uma linha tênue entre defeitos e qualidades, bom e mau. Ela está longe de ser o exemplo de perfeição da mulher católica, de Portugal, no século XIX, e, assim, não pode ser vista como um “anjo” ou uma “santa”. Outro exemplo direto de como um halo profano cerca a personagem, ou melhor, de como ela rompe com a ideia de “Bem” e “Belo” presente no imaginário cristão é o nome dado para seu imponente cavalo preto, Lúcifer, o anjo maligno que, ao questionar a vontade de Deus, é expulso do paraíso.

As mudanças no modo de designar a protagonista também são fundamentais para a construção de sua imagem. Por exemplo, no início da narrativa, quando ela ainda é chamada apenas como “Teodora”, o qualificativo mais discriminador da personagem é “rebelde”, e em vários momentos, é reforçado o quão formosa é a menina. Conforme ela vai crescendo, sua identidade é estabelecida como “Palmira”, e junto com o nome e as atitudes que a levam para caminhos nebulosos, os narradores usam vários adjetivos para classificá-la: louca, impura, perdida, ardilosa, vil, impudente, fatal, maldita. Há inúmeras situações ~~onde~~ em que podemos notar esse tipo de tratamento para com Teodora, como nas frases: “Estás esquecido daquela louca, meu filho!” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 67); “E a magia satânica do olhar da bela mulher” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 73); “Neste instante, esqueci o anjo [referindo-se a Mafalda], [...] e adorei o demônio, que passava lá embaixo, com o véu esvoaçante, por entre nuvens de pó, sacudidas das patas do arremessado cavalo” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 92); “Devias adorar tua prima porque era um anjo e devias desejar a outra porque era um demônio” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 99); “Eu amava a mulher abismada, a mulher prostituída!” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 144); “A mulher de perdição não sei que destino teve” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 171). Em suma, há a menina (Teodora) que desafia seus superiores, e que possui um futuro, no mínimo, questionável, e a mulher (Palmira), a versão estabelecida de alguém que é praticamente vista como uma entidade do mal e insana, um ser

que destrói, que tem impulsos enlouquecidos, que arruína quem a cerca ou a quem dela se aproxima.

Para fins de análise, é importante dizer que Teodora não é apresentada logo no início da narrativa; ela não participa do tempo atual dos narradores, mas sim de seu passado, e é através de lembranças que sua composição é feita. A primeira vez que é mencionada ocorre quando o narrador personagem, já abrigado na casa de Afonso de Teive, na véspera de Natal, relembra os feitos do anfitrião em 1849, quando eles se reencontraram quatro anos após os tempos de escola. Estranhando a comodidade do antigo amigo, ele se recorda-se da vida agitada que o homem tinha na última vez em que se viram, principalmente por conta da mulher que o acompanhava na época. O narrador não a conhecia, tinha visto os dois a cavalgarem uma vez, ela sendo uma “amazona” de “formosura invejável na Circássia” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 21), montada em um belo cavalo negro. O narrador, na época, divagou sobre a possibilidade de ela ser a esposa raptada de algum grão-vizir – por conta das histórias de que Afonso havia ido viajar para a Turquia –, entretanto, ouviu por boca de outros que a moça era portuguesa do Minho, dos arredores de Braga, e que se chamava Palmira.

Ele também nos conta-~~nos~~, na sequência do capítulo, que ouviu boatos de que ninguém “julgava honestamente” a moça que acompanhava Afonso, contudo, não se atreviam a dar-lhe um epíteto indecoroso. Em seguida, o narrador informa-nos que, em 1851, ao conversar com um cavalheiro de Braga sobre Afonso, este homem ~~conta~~ revelou-lhe quem é era a famigerada mulher que ele-~~vira~~ avistara em 1849:

Em primeiro lugar, Palmira tinha outro nome na sua terra. Fora educada num convento; saíra do convento para casar com o filho do seu tutor, moço idiota e abominável; e saíra de sua casa para a de Afonso de Teive, o qual por um acaso a vira nos arvoredos do Senhor do Monte, de se verem à mesma hora em que ambos, embelezados no rumorejar de árvores e fontes, pediam ao Céu, ela o homem e ele a mulher do seu destino, resultou amarem-se tanto logo dali protestaram tacitamente imolar aos deuses infernais o marido idiota - destino misérrimo que não discrimina entre idiotas e atilados. Estas informações saíram-me com o tempo inexatas em muitos acidentes. [...]

É o que eu sabia e mais nada. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 27-28, grifos meus).

Aqui podemos observar o que foi mencionado anteriormente, sobre a caracterização gradativa da personagem. Primeiro essa “figura” feminina é avistada montada em um cavalo, e temos apenas a vaga menção de que é uma mulher bonita, sem maiores especificações. De resto, esse primeiro narrador nos apresenta apenas o que lhe disseram. Teodora foi educada em um convento, saiu de lá para casar com o filho de seu tutor, um homem considerado “idiota”, passando assim a se chamar “Palmira”. Em 1851, a moça não mais vive com o

marido, mas sim com Afonso de Teive, por quem o narrador supõe que se apaixonou da forma mais romântica possível, como pode-se observar no trecho grifado anteriormente: um encontro em um cenário bucólico que resulta em sentimentos recíprocos à primeira vista.

Após essas lembranças, o narrador, de certa forma, fica curioso com o fato de seu anfitrião ter escolhido uma vida tranquila em um vilarejo, ter abraçado a instituição do casamento com uma mulher simples, e ainda ter vários filhos – situação na qual reencontra o velho amigo no início da narrativa. No dia seguinte, ao saírem juntos para um passeio a cavalo (e o narrador repara que nem o cavalo é tão glamouroso como o de anos atrás), sem se conter, o misterioso homem que nos conta a história divaga sobre a vida do amigo, dizendo: “Quem te viu e quem te vê, Afonso de Teive! [...] Quem te viu em Lisboa naquele cavalo preto, que levantava ferozmente as patas, como para te cuspir à calçada, e as baixava humildemente e a tremer se tu lhe murmuravas uma palavra! Quem te viu ao lado daquela Palmira...” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 33).

A reação de Afonso não é das mais cordiais ao ouvir o nome de sua antiga amante, como se podemos perceber no diálogo a seguir:

- Lá se foi a alegria do nosso passeio.
- Por quê?! acudi eu –, perdoa-me, se involuntariamente feri tua sensibilidade... Eu cuidei que entre ti e o teu passado estava um abismo incompreensível aos olhos da tua saudade... Pensei que ao homem feliz eram indiferentes as recordações dos bons e dos ruins tempos da mocidade.
- Afonso deteve-se a encarar-me, e disse de golpe:
- Tu ignoras a minha vida desde 1850?
- Juro-te que não sei nada da tua vida – respondi.
- E dessa mulher que chamaste Palmira?
- Nada sei, senão que...
- Diz o que sabes... que hesitação é a tua?
- Apenas soube que era casada, que saíra daqui para Lisboa contigo, e mais nada. As pessoas a quem perguntei por ti eram os teus velhos amigos, que encolhiam os ombros e diziam: “Quem sabe lá!” Desde 1856 que te esqueci completamente. Argui, se quiseses, a minha desmemoriada amizade; mas a verdade é esta. Eu sou, pouco mais ou menos, como todos os teus amigos. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 33).

Após as explicações do narrador, Afonso acalma-se, e mais tarde, quando os dois encontram-se em uma pousada para pernoitar, ele decide contar sua história ao amigo, revelando os pormenores de sua relação com Teodora Palmira. No trecho abaixo, fica explícito que há muito ressentimento de Afonso em relação a Teodora, mas ainda não sabemos o que de fato ocorreu:

Falarei, e tu ouvirás, ou dormirás. Falarei do homem que conhecestes em 1851, para explicar o homem de 1863. Hás de ver que lamaçais atravessei, que ressacas afrontei, como eu me bati de peito com as puas de ferro da desgraça, para chegar ao abrigo onde me encontraste. Não pasmarás então da minha velhice precoce; ser-te-á assombro a minha vida. Se és infeliz, consolar-te-ás. Se o não és, rezeiras sê-lo. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 34).

No capítulo 5, o narrador, que até então se portava como testemunha dos acontecimentos, narrando em primeira pessoa e recordando de coisas que viu e de coisas que lhe foram contadas, assume um outro modo de narrar. Colocando-se numa posição extra e heterodiegética e numa perspectiva mais abrangente (como se onisciente fosse), ele se ausenta da ação e passa a contar a origem de Teodora; primeiro revelando que, antes de ser a amante de Afonso, ela tinha sido prometida em casamento para ele desde criança, em um acordo de suas mães, que eram muito amigas. A afeição entre os dois prometidos se concretizou desde pequenos, e tal fato acalentava o coração da mãe de Teodora que, ao sentir o fim de sua vida se aproximar, temia que a filha fosse condenada a “ficar sozinha no mundo, com os seus dois inimigos – inocência e formosura” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 39). Aos quatorze anos, Teodora perde a mãe, e se vê sem ninguém – o pai da menina em nenhum momento é mencionado, do que supomos ~~supondo-se~~, então, que sua mãe era viúva. Após o falecimento, um tio paterno, chamado Romão dos Santos, assume a tutela da órfã, e sujeita a sobrinha a viver no Convento das Ursulinas.

Baseando-se na introdução feita a respeito da família da personagem analisada, é importante observar que não há muitos detalhes sobre a ascendência dela. A mãe de Teodora não tem nome nem sobrenome, apenas sabemos que ela estudou em um convento com D. Eulália, e mais tarde veio a se casar; o marido, como dito previamente, em nenhum momento é mencionado. Tal questão abre espaço para alguns questionamentos; com a identidade do pai oculta e a falta de um sobrenome de peso que as contemple ~~a mãe de Teodora e ela~~, seria possível a protagonista ser filha bastarda? Ou ainda, por exemplo, de onde vem a fortuna da mãe da moça, sendo que em nenhum momento nos é dito ~~que~~ vir ela é de uma família rica ou importante? Esses detalhes (ou ausência de distinção) ajudam a enriquecer ainda mais a ~~áurea~~ aura de mistério que cerca a personagem. Tais escolhas de composição da heroína ocorrem, possivelmente, apenas para reforçar a imagem de desamparo de Palmira, e de como é uma mulher completamente sozinha; o que lhe resta dos familiares é o tio, que tem seus próprios interesses na sobrinha – a afeição não estando entre eles, mas sim a perspectiva de adquirir os bens herdados por Teodora através do casamento dela com seu filho, o simplório Eleutério.

Ao fazer este resumo inicial sobre a origem de Teodora, o narrador passa a explorar características mais voltadas para a personalidade dela:

Teodora, com dois meses de convento, desenvolveu-se e granjeou ciência da vida que não alcançaria em dois anos de aldeia, da sua solitária aldeia, onde tinha apenas aves, flores e estrelas a segredarem-lhe iniciações para amor. [...]

Com menos de quinze anos, Teodora completou o exterior de suas graças e o interior do seu espírito. A beleza sabia ela já quantas invejas lhe ganhava entre as condiscípulas, quantas intrigas, quantas repreensões da mestra, à conta do muito enfeitar-se e remirar-se ao espelho. Não importava. A morgadinha da Fervença gostava de ser bela, de ser invejada e perseguida das inimigas, com condição e ressalva de ser admirada pelos galanteadores das suas perseguidoras. Enquanto ao espírito, o saber precoce de grades adentro igualou-a, se não antes avantajou-a muito ao estudantinho de Ruivães, que, contra toda a natureza e arte, em colóquio amoroso ficava muito aquém de Teodora, e saía do locutório admirado da esperteza palavrosa da morgadinha. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 39-40, grifos meus).

Novamente, é reforçada a ideia de que a menina é muito bela, contudo, ainda não nos são dados detalhes em relação à sua aparência física. Seu caráter, entretanto, já começa a manifestar-se. Com menos de quinze anos, Teodora já apresenta inteligência, esperteza, sagacidade superiores a Afonso, que é três anos mais velho que ela. Tal caracterização se faz muito importante quando certas atitudes são tomadas ao longo da narrativa. O fato de Teodora ser extremamente vaidosa também pode ser interpretado como uma forma de ela “prezar” por si mesma. Ela não se importa se ganhará inimigas ao expressar sua personalidade, e nem se sente acuada com as repreensões das freiras; a necessidade que tem de buscar a liberdade para ser ela mesma faz-se muito presente em seu caráter, e, no fim, torna-se algo decisivo na formulação dessa personagem.

Nesse ínterim, Afonso é proibido de visitar Teodora pelo tutor da menina, e ela, que nunca gostou do convento, passa seus dias ao lado da amiga Libana, pensando em uma maneira de fugir do lugar que tanto detesta. Libana é a primeira personagem que parece compreender Teodora, que dá suporte a ela em um momento crítico sem julgá-la. Sobre essa personagem, o narrador faz as seguintes afirmações:

Estava nas Ursulinas uma menina de Trás-os-Montes, de família distinta e costumes também distintos em natureza depravada. Entrara ali como em prisão; não obstante, como o anjo das trevas nunca desampara as suas diletas, lá mesmo lhe espiritou traças de poder entender-se com quer que foi que a viera seguindo desde a hora em que a família a desterrara. E que traças, infando sucesso, que revelação afrontadora da humanidade vai hoje estampar-se nesta página! A menina transmontana, abrindo à flor dos lábios o sorriso condolente de um anjo de candura, selou com um beijo no rosto da sua recente amiga o pacto de se coadjuvarem contra a tirania de pais e tutores. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 40, grifos meus).

Libana nos ajuda a entender não apenas um pouco de Teodora, mas também o “tipo” de mulher que está sendo explorado no texto de Castelo Branco. Da mesma forma que a protagonista em análise, a menina de Trás-os-Montes é relutante quanto à ideia de permanecer

no convento obedecendo às freiras, assim como de seguir as regras e demais costumes pré-estabelecidos pela sociedade, reforçados pelos pais e tutores das duas. Nesse contexto, é possível notar o tom irônico que o narrador incorpora no texto ao falar da menina; ou seja, seu sarcasmo ao reforçar a índole de Libana contra a tirania paterna, parece-nos dizer que ele também avalia como descabidas as imposições sofridas por ela.

No exemplo selecionado, podemos observar como as personalidades fortes dessas personagens se manifestam de formas diferentes, porém, complementares:

E posta, desde logo, em discussão a matéria, quis a morgadinha da Fervença, sem mais rodeios, saber de que modo poderia fugir do convento. Libana achou anojado o intento da fuga, e desesperado sem razão, quando se podia melhorar de sorte, sem correr o risco de ser presa e reposta no convento para nunca mais ver Sol nem Lua. Contou ela, para exemplificar o perigo da fuga, a desgraça acontecida naquele mesmo convento uns trinta anos antes. Era a longa história de uma senhora, reclusa ali por violência, que, pensando salvar-se pelos encanamentos subterrâneos dos escoadouros do mosteiro, morrera asfixiada; e quando as freiras, a família e as justiças a julgavam foragida no estrangeiro, um operário ocupado da limpeza dos valos encontrou um cadáver quase esfacelado, mas ainda reconhecível pelos trajos. Semelhante história, contada e ouvida naquela casa sempre com horror, fez sorrir a morgadinha, e tirou-lhe do peito virginal esta observação: “Tendo eu de morrer na imundície dos canos, antes me deixaria morrer entre a imundície das freiras. Lá enquanto aos aromas enjoativos, tanto faz estar lá em baixo como cá em cima.” [...] Resolvida a sobrestar no plano da fugida, Teodora travou-se de muito íntima amizade com Libana, e formavam a sós um partido, que se fazia respeitar pela audácia da língua, e soberba de sua prosápia e abundância de meios. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 41, grifos meus).

Sendo um texto pertencente à vertente romântica da literatura portuguesa, é de se esperar que, em algum momento, os personagens assumirão o espírito determinado de “morrer” pelo que desejam. Esse ímpeto emocional, normalmente, é direcionado à necessidade pulsante de se viver com a pessoa amada; no caso de Teodora, não é apenas isso, pois ela prefere morrer em um esgoto a permanecer no convento sendo sujeitada a uma situação que não escolheu. Ou seja, é mais uma das características que reforçam o individualismo dessa personagem; desde muito jovem não é unicamente o amor que determina suas ações, mas, sobretudo, a vontade que ela possui de viver a sua vida como bem quiser. Ela ama Afonso e deseja estar com ele, mas, no desenrolar dos acontecimentos, a afeição que ela possui pelo jovem não será suficiente para guiar as suas ações, afinal, enquanto ele não toma uma atitude a respeito de sua situação, ela luta por si mesma. Quando Teodora descobre que Afonso decide ir estudar ao invés de casar com ela e tirá-la do convento, fica possessa com a ideia de ter de esperar mais dois anos para finalmente ser livre:

– Dois anos! disse entre si a morgada. Esperar dois anos neste purgatório... Se Afonso me ama, porque não há de vir já roubar-me deste cárcere? Dois anos! E viveria eu aqui tanto tempo à espera de não sei quê?! Eu cativa aqui dois anos, e ele em Lisboa a divertir-se!... Se ao menos eu o esperasse em liberdade, os dias iriam menos arrastados; mas, privada dos prazeres que ele está gozando, esperar um futuro talvez duvidoso... é loucura! Quem me diz a mim que Afonso, neste espaço tamanho de tempo, se não apaixona por outra? Se ele me ama, como dizia, e a mãe me diz agora, quem nos impede de casarmos já? Se somos muito novos, lá virá ocasião de envelhecermos. O que eu tenho, meu é já; ninguém mo rouba por eu casar contra vontade do conselho de família... Dois anos! (CASTELO BRANCO, 2012, p. 56).

É notável, nesse fragmento, como a personagem, mesmo tomada por mágoa, analisa de modo muito racional a situação e constata que deveria possuir os mesmos direitos de liberdade que Afonso; e, ainda, questiona como ela pode se sentir segura com esse arranjo, estando ele livre para fazer o que bem quiser, enquanto ela fica isolada do mundo. Seu casamento com Eleutério é um ato desesperado na esperança de ser livre; ela não lhe tem amor e muito menos gosta dele – a moça até mesmo deseja as mortes do primo e do tio, em um momento da história; mais tarde ela abandona o marido e todos os seus bens para viver com Afonso, sem se importar com as consequências; ou seja, mais uma demonstração de paixão, não apenas por uma pessoa, mas pela vida. Teodora não se faz refém das amarras com que as normas da sociedade insistem em aprisioná-la; ela procura fazer seu próprio destino.

Libana também apresenta certo nível de racionalidade em suas ações, e mesmo na situação de estar presa em lugar que odeia, ela opta por manipular a sorte a seu favor, tramando planos que – mesmo mirabolantes – exprimem sua natureza sagaz e inteligente. As duas se tornam amigas principalmente pelo fato de não aceitarem o que a vida (melhor dizendo, seus responsáveis) lhes designou, e são até mesmo denominadas como “meninas rebeldes” pelo narrador. Elas destoam do que se é esperado de uma mulher na época, e é isso que as aproxima.

Quando a menina transmontana deixa o convento, – após seu plano dar errado, o qual consistia em Afonso e Alfredo (seus pretendentes) fingirem ser suas criadas –, o narrador, baseando-se nos ideais estabelecidos pela tradição, faz uma colocação muito emblemática. Novamente, não é possível dizer que é ele que de fato está julgando, mas sim repercutindo o pensamento de que tais atitudes tomadas por Libana, e pela própria Teodora, de enfrentar as regras e as tradições às quais são submetidas, resultam em um exemplo do que as moças não deveriam “ser”. Já a respeito do destino que se estenderá para elas, é nada mais do que um resultado de todas as más escolhas que tiveram: “Foi, portanto, Libana entregue a seu irmão, que a levou para casa. Esperava-se geralmente que esta donzela, agourada para extremados

desastres, tivesse um fim de exemplo a mulheres desgarradas do trilho da virtude.” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 44, grifos meus).

Em consequência, pode-se dizer que é posta em pauta a ideia de que há um jeito específico de uma mulher agir para obter um futuro honesto e apreciado na sociedade. Há uma forma de falar, de se portar, de se manifestar no mundo; como já se podemos deduzir, Teodora Palmira não desempenha muito bem essas funções. Esse comentário do narrador sobre o senso comum serve como uma previsão de sentença para todas aquelas mulheres que se desviam dos caminhos considerados virtuosos. Até mesmo o fato de Teodora odiar viver com as Ursulinas, e caçoar das freiras com o intuito de expulsarem-na do convento, é um grande indicativo de que a moça se afasta cada vez mais dos caminhos das mulheres consideradas “puras” e “direitas”. É uma questão de tempo para que ela não tenha mais “salvação”.

No fim do capítulo seis, temos a primeira descrição física de Teodora, que ocorre após o narrador nos contar qual o tipo de mulher que chama a atenção de Eleutério. Aos olhos do primo, a menina parecia um “arenque”, por causa de sua “magreza delicada e cortesã” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 49); desse modo podemos deduzir que ele também não caiu de amores pela prima; ou seja, a falta de afeto é recíproca. Já o narrador descreve-a da seguinte maneira:

Teodora, aos dezasseis anos, era um modelo acabado de formosura, como raras se vos deparam nas raças patricias, que o concurso de circunstâncias, umas espirituais, outras fisiológicas, aprimoraram. A palidez era nela o principal característico das belezas de eleição, à escolha de olhos onde parece que os nervos óticos vêm da alma, e não do cérebro, a tecerem a retina. A mulher pálida é a que vem cantada em poemas e extremada em romances: ora, quando a poesia e prosa conspiram a dar a realeza do amar e padecer à mulher pálida, havemos de curvar-lhe o joelho, na certeza de que ela se fará amante e mártir, por amor do poema e do romance, ainda mesmo que a natureza lhe tenha temperado o coração de aço. Pode ser que semelhante cláusula, no decurso deste livro, acuda à retentiva do leitor. Relumbravam no alvor das faces de Teodora olhos negros, não vivos, antes mórbidos, como se a queda das longas pálpebras, iriadas de veias azuladas, lhes vedasse o raio de luz em cheio que rebrilha, aquece, e regira os globos visuais. Do nariz diremos que, nesta feição, a mais rebelde aos desvelos da natureza, tão extremada se mostrara ela, que bastante lhe fora aquela perfeição para desmentir os que a taxam de desprimorosa. Em lábios, não sei se me valha das figuras antigas rosas e corais, romãs e carmim —, se me avenha com esta verdade pronta e fluentíssima que de um traço copia como o pincel e de uma frase exprime tudo, como em frases de Castilho: “era um ósculo perpétuo de inocência”. Como isto sai bem na música da expressão; e que belo seria o mundo se as bocas formosas estivessem sempre absorvidas no ósculo perpétuo da inocência! Ó Teodora, se tu então morresses, o teu rosto, trasladado em marfim, ainda agora nos seria a imagem dos lábios nunca despregados do beijo de algum anjo, ressabiado ainda da voluptuosidade dos anjos mal-aviados com o candor celestial. Mas tu crescestes, e deformaste-te, à crisálida! A tua essência do Céu vaporou para lá no alar-se de alguma virgem, irmã tua, que o Senhor chamou na antemãhã do primeiro dia

nebuloso de sua vida; e o que de ti ficou foi a formosura e a desgraça da mulher. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 50, grifos meus).

Notamos que a descrição física da personagem não é somente para o leitor criar um retrato mental de Teodora, mas, sim, para reforçar essa dicotomia entre uma aparência exterior da mulher aos moldes da escola do Romantismo (idealizada, pálida, magra, de beleza angelical) e que alude a algo divino, e uma interioridade que refuta toda a sua aparência. Aos dezesseis anos, enquanto ainda está no convento, Teodora é bela como um anjo e ainda carrega dentro de si um pouco da pureza da juventude, porém, conforme ela cresce e desvia-se dos “padrões” esperados, resta-lhe apenas a “casca” da mulher perfeita, que abriga o “cerne” da mulher desditosa. Essa “desgraça” está intrinsecamente atrelada ao modo de como a personagem se porta na sociedade, e como a sua vontade impõem-se ao pré-estabelecido. Em suma, a “mulher desgraçada”, “fatal”, neste caso específico, é a que vai contra a “norma”

No capítulo quatorze, temos finalmente o “produto final”, por assim dizer, das características relacionadas ao caráter de Teodora. O narrador heterodiegético revisita um episódio da vida de Afonso de Teive quando ele encontra um deputado bracarense que conhecia Palmira. Baseado no que ele escutou de outras pessoas, o casamento de Teodora e Eleutério não é dos mais bem-sucedidos, e a moça continua vivendo de maneiras não tão convencionais:

[...] A rapariga tem figados e ninguém o dirá vendo aquela lesma, que parece feita de manjar branco. Assim que entrou em casa, e se viu com o sogro Romão e com a sogra Eleutéria, deu ao diabo a cardada, pôs-se nas suas tamancas, e mobilou as suas salas e os seus quartos à moderna. O Eleutério quis reguingar-lhe; mas ela, às primeiras testilhas, falou em divórcio, ou coisa pior ainda, que era, pelos modos, fugir de casa, e procurar V. Exa. O marido pôs as mãos na cabeça quando ouviu falar em divórcio. A fortuna ali é quase toda de Teodora. Se ela se levantasse com o seu casal, o velhaco do tio, que preparou semelhante desgraça de casamento, dava um estouro. Começaram a fazer-lhe todas as vontades à jovem. Para que lhe há de ela dar? Imagine V. Exa para que lhe deu na veneta? [...]

— Fez-se doutora!... Mandou comprar dois carros de livros ao Porto; fechou-se no seu escritório, que parecia uma livraria de convento, e começou a ler de noite e de dia. Lá de dia passe; mas de noite, dava isso que pensar a Eleutério, casado à face da Igreja e dono da mulher pelos seus justos cabais. Passado tempo, deu-lhe outra mania; fez-se cavaleira, e rompia a galope pelo campo de Sant'Ana em Braga, a levantar poeira que parecia um esquadrão de cavalaria! Não parou ainda aqui o desarranjo daquela cabeça! Tomou lacaio, deu-lhe libré avivada de vermelho, e andava por essas estradas do Minho com o lacaio em correrias de doida. Uma hora viram-na em Landim, outra em Santo Tirso, depois em Leça da Palmeira... (CASTELO BRANCO, ano, 2012, p. 105, grifos meus).

Segundo esse relato, é nítido como a natureza propensa a “elegâncias” de Teodora se intensificou com o tempo; porém, é curioso observar o tom de reprimenda contido na forma

como o deputado narra a vida de Palmira, julgando ser um absurdo o modo como ela se opõe ao marido (que deveria portar-se como dono da mulher) e a sua família. O tom irônico é muito forte quando ele exclama que ela “fez-se doutora” ao comprar vários livros, e seus passeios a cavalo são vistos como loucura de sua parte. Da passagem é ainda possível supor que, mesmo casada com alguém que não ama, a personagem consegue ter um pouco de autonomia por conta de sua fortuna; como ela é a maior provedora, os demais “aceitam” seu modo de vida para não perder o dinheiro.

A maneira de ela passar seu tempo também requer atenção; ainda temos o ímpeto de correr livre a cavalo, mas agora ela procura enriquecer a mente, estudando por si própria e também ocupando-se em modernizar a casa. Nesse sentido, podemos interpretar a personagem como a introdução dessa nova mulher que está surgindo no século XIX; a que deseja ser além de uma simples dona de casa, que, ao contrário do que se espera, não quer aprender apenas como dirigir um lar, mas também ter conhecimentos mais aprofundados sobre assuntos que, por muito tempo, lhe foram proibidos. Jorge Vicente Valentin, em seu artigo ‘ “Uma literatura verdadeiramente feminina’ ”: Ana de Castro Osório e a germinação do pensamento feminista em Portugal no século XIX”, recupera um fragmento de Geneviève Fraisse e Michelle Perrot (1994) que nos ajuda a entender como germinaram, no século XIX, novas perspectivas para as mulheres:

Seria, porém, errado pensar que essa época é apenas o tempo de uma longa dominação, de uma absoluta submissão das mulheres. De facto, esse século assinala o nascimento do feminismo, palavra emblemática que tanto designa importantes mudanças estruturais (trabalho assalariado, autonomia do indivíduo civil, direito à instrução) como o aparecimento colectivo das mulheres na cena política. Por isso, seria preferível dizer que esse século é o momento histórico em que a vida das mulheres se altera, ou mais exactamente o momento em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: tempo da modernidade em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e actriz política, futura cidadã. (FRAISSE; PERROT, 1994, p. 24 apud VALENTIM, 2017, p. 177 – 178, grifos meus).

No entanto, como sabemos, a educação para o sexo feminino era muito limitada na época, – o ensino era focado em aprender a ser uma “boa esposa”. Então, escolas dispostas a ensinar outros tipos de conteúdos eram muitíssimo raras, universidades para mulheres ainda mais; porém, era possível ver alguma esperança no horizonte – e, por isso, qualquer movimento para mudar a situação era visto com desagrado pela grande massa portuguesa. Por conta desses fatos, todas as atitudes de Palmira são vistas com estranheza, e até criticadas, como faz o deputado de Braga. Na opinião do homem, mulheres que “sabem demais” não seriam boas esposas.

Retomando Simões (2021), observamos como era a realidade estabelecida na época em que Camilo Castelo Branco escrevia. E, por isso, é possível entendermos um pouco mais como a construção de Teodora é tão importante para essa discussão:

Em termos gerais, à mulher casada era negado o direito de trabalhar e estudar, é “ao marido [que] incumbe, especialmente, a obrigação de proteger e defender a pessoa e os bens da mulher; e a esta a de prestar obediência ao marido”, como documenta o artigo 1185.º do Código Civil de 1867. Note-se que a mulher tinha também direito – a “título de alfinetes” – até um terço dos rendimentos líquidos do marido, podendo geri-los “livremente” (Código Civil de 1867, Secção V, art.º n.º1104.º); mas em contrapartida caberia ao marido gerir os bens de ambos, incluindo o dote, caso houvesse. [...]

Nos casos em que a jovem não se casasse, ir para um mosteiro era uma forma de garantir a sua subsistência pois, para além de não “poder” trabalhar, também não podia herdar: antes de 1867 (Código Civil de 1867, Secção VIII, artigo 1123.º) só o filho varão se encontrava em condições de herdar todo o património. Por isso, era frequente as jovens entrarem para um convento, não tanto por motivos religiosos, como por não terem casado ou por razões de estabilidade social e económica. [...]

Para além de todos estes pormenores que já referimos, importa frisar que, nesse tempo, não casar, sem ser por motivo religioso, representava um desvio à normalidade, tal como ter sentimentos fortes era considerado uma forma de loucura: “qualquer divergência ou fuga à norma é entendida como desvio social (...)” A normalidade feminina definia-se por um padrão de comportamento que excluía os excessos ou as paixões (Vaquinhas, 2011a: 148-149) (SIMÕES, 2021, p. 16-17, grifos meus).

Para entendermos melhor a formação completa dessa figura é importante examinar, também, como sua imagem contrasta com a constelação de seres que circulam na história. Para tanto, ~~iremos~~ observemos como ~~ela~~ Teodora Palmira se porta perante as personagens femininas, Eulália, mãe de Afonso, e Mafalda; e perante as masculinas, Afonso de Teive e D. Luiz Noronha. Ainda é importante observarmos como o misterioso narrador testemunha avalia essa “mulher fatal”, ~~por isso, é necessário~~ razão pela qual ele será incluído na análise.

Facilmente se constata que Dona Eulália não considera Teodora digna do filho. Ela se choca-se com as atitudes da menina, e mesmo que tenha prometido para sua falecida amiga que faria com que os dois se casassem, as lamentações sobre a infelicidade que Teodora sente nas Ursulinas e os pedidos de ajuda em carta para sair do convento fazem D. Eulália mudar de ideia a respeito da união. Tal afirmação pode ser observada no fragmento a seguir, ~~onde~~ ~~podemos~~ ver em que se destacam o conteúdo das lamentações de Teodora e a reação da matriarca de Ruivães:

Respondeu a morgada à mãe de Afonso que a sua saúde se havia perdido na opressão e dissabores daquela vida, em que tão contrariada se via. Dizia mais que a precisão de se livrar de tal cativo a obrigaria a dar-se como esposa a um homem que ela não amasse. Queixava-se da ausência e silêncio de Afonso e citava o namorado da sua amiga Libana como exemplo de rapazes apaixonados. Concluía

desejando a Afonso todas as venturas deste mundo, enquanto ela se deliberava a experimentar todas as desgraças.

A virtuosa de Ruiivães, lendo o final da inesperada carta, acolheu-se à sua capela, e longo tempo esteve em joelhos pedindo à Virgem que defendesse Teodora dos seus funestos instintos. E, desde aquela hora, a mãe de Afonso, com quanta delicadeza de admoestação e brandura afetuosa pôde, desviou o filho de pensar em Teodora como futura companheira de sua vida. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 56-57, grifos meus).

A garota de Fervença não é mais apreciada pela matriarca, principalmente porque D. Eulália é um exemplo de mulher na sociedade, tendo os narradores se referido a ela como “virtuosa” e “santa” em vários momentos na narrativa. Dessa maneira, supõe-se o modelo de mulher que deseja dar ao filho – e ~~o qual~~ de que se distancia Teodora, ao querer sair do convento, ~~contrária~~. Essa natureza crítica da jovem, principalmente ao citar Afonso e a sua falta de “paixão”, assim como ao elucidar as injustiças de tratamento entre ela e o seu amado, não correspondem a uma mulher direita; o correto, na concepção de D. Eulália, seria a moça aceitar o seu destino. Com efeito, a mãe de Afonso faz de tudo para “salvá-lo” de Teodora e, dessa forma, manipula as decisões do filho, afastando-o da sua “prometida” em diversos momentos, com a intenção de protegê-lo do mal que a moça representa. Quando D. Eulália morre, Afonso fica desolado, pois, em sua consciência, a voz moral de sua mãe sempre esteve condenando sua decisão de se tornar amante de Palmira.

Assim como a mãe de Afonso, Mafalda é vista como um exemplo de bondade e de virtude. Mesmo não tendo a beleza estonteante das mulheres românticas, ela possui o temperamento perfeito: dócil, paciente, apaixonada, gentil; é chamada de anjo em quase todas as vezes que é referida na narrativa. Ou seja, ela é o total oposto de Teodora, pois enquanto uma representa o que é considerado mais perverso no sexo feminino, a outra é a responsável por salvar o homem em ruína; dar-lhe suporte e consolo após a desgraça – pelo menos aos “olhos” da sociedade. O amor de Mafalda é o de salvação, enquanto o de Teodora teria trazido apenas perdição a Afonso. Há dois momentos em que podemos ver claramente a dicotomia estabelecida entre as duas no discurso narrativo; o primeiro corresponde a um diálogo entre Afonso e Palmira, quando ela questiona se ele sente algo pela prima:

– Compreendo a mola oculta do teu novo programa de vida... É o cansaço. Já me chamas tua amiga. A mulher que ama, quando lhe dão tal nome, sabe que é coisa de pouca monta para quem lho dá. Fala-me claro; sentes o entorpecimento de impressões novas? As cartas de tua prima é que levantaram em teu espírito essas poeiras de tardia virtude? Nada de refolhos, Afonso. A minha opinião é que nenhum de nós se constranja. As peias, impostas mesmo pelo dever, são um infortúnio muito bem conhecido. Fazes-me pena, se o experimentas. Amas tua prima, Afonso? Muito elucidativo esse comentário.

- Não amo minha prima – respondeu serena e pacientemente o rapaz. Se amasse Mafalda, decerto não estaria ao lado de Palmira. Estimo-a como irmã; respeito-a religiosamente hoje, por saber que o último alento de minha mãe o recebeu ela nos lábios... Porém, que tens tu com minha prima? Que injustas referências são essas que continuamente lhe estás apontando? Que mal te fez a triste menina, que vive e morrerá sem outro prazer senão o da sua virtude mal remunerada neste mundo?
- Virtude!... – interrompeu Palmira franzindo os lábios no sorriso de ironia injuriosa. Sempre a virtude de tua prima em campo para contrastar naturalmente os meus vícios!... Pouquíssima generosidade é a tua, Afonso!... Terei eu de ouvir ainda de tua boca o libelo e a condenação das minhas culpas?! Pode ser, pode ser, e eu, envelhecida pela experiência de poucas semanas, não terei de que espantar-me.
- Ofendem-me as tuas injustiças – redarguiu Afonso sofrendo a impaciência – Que direito te dou para tanto?
- Direito? Queres, por acaso, dizer-me que estou em tua casa?
- Essa pergunta é aviltante, Palmira!... Onde está a tua inteligência, a tua crítica e, propriamente, a tua vaidade? redarguiu Afonso de Teive. Desconheço-te, estás a descer sem impulso estranho...
- A descer da tua consideração? – acudiu ela ressabiada.
- Quem o duvida? A mulher de alma nunca faz semelhantes perguntas a um homem como Afonso de Teive. Queria eu dizer que não te dava direito, ou causa a ofender-me. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 131, grifos meus).

É notável como Palmira também observa que Mafalda é considerada pelo amante seu total oposto. Porém, o que mais se destaca nesta passagem específica é o quanto ela bate de frente com ele; como refuta seus argumentos, questiona, exige explicações. Teodora não é passiva nos conflitos, não ouve calada quando algo a incomoda, e Afonso não admite que ela faça suposições ao seu respeito, pois, em sua opinião, uma mulher de boa alma nunca chegaria a tanto. Em contraponto, Mafalda não critica ou contradiz Afonso em nenhum momento; seu maior traço de personalidade é ser “boa”, e, nesse ponto, ela exprime essa qualidade beirando a subserviência. Depois de anos casados, Afonso de Teive diz: “Se alguma hora falei como marido austero a minha mulher, a doce criatura respondeu-me com um sorriso” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 170). Em suma, enquanto Palmira combateria a austeridade com perguntas e possivelmente com mais austeridade, Mafalda é a gentil criatura que ~~fornece~~ oferece a outra face.

Neste apanhado das personagens femininas da novela, notamos que há dois pólos opostos em discussão, representados de modos diferentes por essas mulheres. Eulália e Mafalda constituem o modelo ideal de mulher, conforme o modelo social predominantemente aceito, a perpetuação de um modo de agir que perdura por séculos: temente a Deus, esposa dedicada e obediente, boa mãe, que não deseja nada além do que o papel ~~he foi~~ estipulado pela sociedade há séculos ~~da época~~. Teodora Palmira, todavia, representa esse novo movimento chamado “modernidade” que surge no horizonte; ela é a mulher que procura

conhecimento e que quer ter controle sobre a própria vida, mesmo que, para isso, tenha que optar por caminhos convencionalmente considerados não tão honrosos.

A respeito das personagens masculinas, Afonso de Teive é aquele que caminha – figurativamente falando – dois passos atrás de Palmira na história toda. Desde muito cedo, é notável o quanto ela parece infinitamente mais decidida sobre o que deseja para sua vida, ~~e~~ ao passo que o garoto, ~~que~~ está sempre à procura de validação e aconselhamento dos outros para tomar suas próprias decisões. Quando Teodora ainda está vivendo com as Ursulinas, por exemplo, é ela e Libana que arquitetam um plano para que Afonso consiga visitá-la; o rapaz, mesmo sofrendo de saudade, não tem ímpetos que o movam a mudar a situação em que se encontra, como podemos ver no recorte a seguir: “Afonso esmorecera em dolorosa letargia, ao passo que Teodora pensava em fugir do convento” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 40). Ele é um homem sem muita iniciativa, moldado pela mãe e o restante de sua família para fazer exatamente o que é esperado dele; mesmo amando Teodora, as opiniões de D. Eulália a respeito da nora permanecem muito fortes em seu consciente, influenciando em muitos momentos os julgamentos de Afonso. A ideia de que ela é uma mulher moralmente perdida está plantada em sua cabeça desde muito cedo, e não surge apenas quando ele suspeita de sua infidelidade.

Antes mesmo de eles solidificarem um relacionamento, Afonso pergunta ao deputado, que lhe conta notícias sobre Palmira, se é sabido algo sobre ela ter amantes; assim sendo, podemos concluir que ele não acredita que Teodora respeite o marido, e futuramente persistirá em duvidar de sua fidelidade. Nos capítulos seguintes, pouco antes de ela fugir com ele, o rapaz sonha que a moça é uma cortesã pagã – como já fora mencionado anteriormente na presente análise – e, neste mesmo sonho, ele vê a mãe agonizando ao colo de Mafalda, como se sofresse as consequências das escolhas do filho. Tal imagem de seu subconsciente tem mais resultado em Afonso do que acontecimentos que de fato ocorreram, e ele cogita imediatamente desistir de seu encontro com a amada de infância.

Outro aspecto interessante é o fato de que Afonso é visto por sua mãe, pelo tio e pela prima como uma vítima de Palmira; ele está “enfeitiçado” por ela e, por isso, todas as atitudes erradas que toma “caem nas costas” da mulher de Fervença. Afonso gasta praticamente todo o dinheiro de sua herança vivendo em um palacete e aproveitando todas as atrações de Lisboa; Teodora até sugere usar seu próprio dinheiro, mas ele não aceita. Quando o homem fica de coração partido após a suposta traição, muda-se para Paris a fim de encontrar uma mulher que o salve, e lá perde todo o dinheiro que lhe resta. Entretanto, em nenhum momento, ele é

julgado ~~sobre~~ por esses fatos; pelo contrário, ~~ele~~ é digno de pena, pois sua ruína não é considerada responsabilidade dele.

Ao final da novela, sabemos que Afonso considera Mafalda sua “salvadora” e que agora pode usufruir de uma vida boa e tranquila – na mesma medida ~~ao mesmo tempo~~ em que se julga desgraçado e culpa Palmira pelos infortúnios sofridos: “Hás de ver que lamaçais atravessei, que ressacas afrontei, como eu me bati de peito com as puas de ferro da desgraça, para chegar ao abrigo onde me encontraste” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 47). Todavia, se analisarmos comparativamente o destino de Teodora ~~e~~ e o de Afonso, é possível afirmar que a vida do homem foi tão desgraçada como ele a ~~denomina~~ considera? Enquanto Teodora era mantida em um convento contra a sua vontade, Afonso de Teive podia estudar; enquanto a moça se via presa em um casamento sem amor, Afonso tinha a oportunidade de viajar para diversos países. Não seria injusto ele dizer que teve a vida tomada pela desgraça, quando grande parte do sofrimento de Teodora na juventude é causado justamente pela falta de atitude ~~por parte dele~~ de Afonso?

Em relação a D. José de Noronha, o famigerado homem suspeito de ser o amante de Palmira, notamos que a reação dele a respeito da mulher é menos condenatória se comparado ao restante das personagens. Ele fica impressionado com a personalidade que lhe é descrita, até porque o homem também carrega consigo esse “espírito” mais livre e rebelde, sem se importar muito com as convenções da sociedade. Em dado momento, após Afonso contar ao amigo quem é a jovem que atormenta seus pensamentos, Noronha tem a seguinte reação:

– E tu pudeste, Afonso disse D. José –, pudeste resistir a esta mulher?!... És aleijado, ou tens peito de rocha, ou cheiras a santo! Abre-me bem os refolhos do teu espírito. Esclarece-me este fenómeno. É certo que nunca respondeste a esta mulher, nem a procuraste?

– É certo – respondeu Afonso, quase envergonhado da confissão. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 98).

Em outra situação, é ele quem aconselha Afonso a escrever para Teodora, e é ele quem a defende quando Afonso acredita que ela não respondeu sua carta como forma de vingança. Se pensarmos no estopim da história – o escândalo da traição de Palmira e Noronha –, e em como o homem parece reagir a essa mulher, não é descabida a ideia de que eles de fato tenham tido um caso amoroso, considerando o quanto eles se aproximam, sobretudo num momento em que Teodora desconfia da predileção de Afonso por Mafalda. Por outro lado, a visão que Noronha tem de Teodora é a única que francamente contrasta com os severos julgamentos das outras personagens, pois é capaz de entender esse espírito livre dela. Por isso, é fundamental perceber que não há, em nenhum momento, um flagrante ~~dos dois envolvidos~~

envolvendo amorosamente os dois, apenas a desconfiança do criado Tranqueira e uma carta encontrada por Afonso, que não revela muitos detalhes da qualidade ~~do envolvimento dos~~ ~~dois~~ da relação. Afonso de Teive, como nunca confiou de fato em Palmira, interpreta a situação como comprovada e não dá espaço para que Teodora exponha a sua própria versão.

Em teoria, é muito possível que Teodora tenha visto em Noronha um amigo, sendo ele, tal como fora Libana, uma pessoa que respeita suas atitudes e realmente as compreende. Afonso, como um verdadeiro homem de sua época, o qual acredita que entre homens e mulheres não exista amizade, não considera essa possibilidade em nenhum momento – apesar de, ironicamente, manter uma relação semelhante com Mafalda, que por muitas vezes é sua confidente. No recorte a seguir, acompanhamos um diálogo em que Palmira expõe a Noronha suas angústias a respeito de seu relacionamento com Afonso, e como o homem, após ouvir seu desabafo, reforça que seu amigo ama a jovem, mesmo que suas atitudes às vezes digam o contrário.

Encerrou-se Afonso por espaço de oito dias, inconsolável aos afagos de Palmira. [...] Palmira ia ao salão receber os pêsames e combinava-se com os cavalheiros admirados da pusilanimidade de Afonso. “Eu sofro muito”, dizia ela a D. José de Noronha, alquebrando o rosto em desconfortada pena, “ao ver que a minha solicitude consoladora nada pode com Afonso. O coração da mulher que renunciou à satisfação do dever e se imolou aos caprichos transitórios de um homem deve também renunciar ao poderio de desviar de uma sepultura os olhos dele. Assim se é castigada, quando se é culpada como eu.” A tais razões proferidas com os olhos no teto, respondia D. José de Noronha: “Eu hei de acreditar que Afonso deixou de amar apaixonadamente V. Exa quando ele se confessar um monstro e a honra for banida neste mundo. Eu só compreendo o esquecimento da honra quando é preciso sacrificá-la a uma senhora como V. Exa. Ainda bem que há uma só, para se não adjurarem os seus deveres sociais.” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 130, grifos meus).

Agora, partindo para a forma com que o misterioso narrador se porta no texto e em relação a Teodora, é crucial afirmar que ele é deveras complexo, ~~e por isso quando o analisamos nota-se algumas~~ daí as incongruências dignas de nota. Contudo, é possível afirmar que esse artefato e sua suposta visão mais abrangente não são colaborativos para a resolução do mistério da traição. Em nenhum momento o narrador opina sobre o assunto, e de muitos modos, esse silêncio fala mais do que se ele tivesse sido categórico em seus julgamentos.

Desde o início, o narrador se apresenta-se como alguém extremamente irônico, começando pelo fato de não entender como é possível Afonso ser feliz levando uma vida simples ao lado de Mafalda, personagem considerada por esse misterioso contador de histórias como “imprópria de novela” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 30). Ele também se lembra-se das histórias de Afonso, das suas viagens exóticas, dos luxos com os quais o amigo vivia,

da fama de conquistador de mulheres casadas e surpreende-se com o “resultado” encontrado, por isso parece não acreditar que aquela felicidade toda é verídica. Há também, como ~~fora~~ já sublinhamos antes, a ironia dele ao declarar as características que correspondem às “mulheres fatais”. É como se esse narrador estivesse tanto desdenhando da “tradição” (vista em Mafalda), quanto intrigado com a “novidade” (vista em Teodora).

Nesse sentido, é interessante levar em conta que, em várias situações, ele se surpreende-se com as atitudes e o intelecto da moça de Fervença. Um dos momentos ~~onde~~ em que esse narrador expressa sua primeira opinião sobre ela ~~é ao ler~~ corresponde à leitura da carta ~~que a mesma escreveu para~~ escrita a Afonso. Como foi mencionado anteriormente, o misterioso homem fica arrebatado com a qualidade da escrita de Palmira:

– Mas o estilo tornei sinceramente agradado da leitura –, o estilo aqui não pode ser a mulher: aqui há, pelo menos, a triple inteligência de três escritores de melenas sacudidas aos quatro ventos da inspiração! Por Hércules! Isto, sim, que é mulher...e «aquí há que ver», como diz o Garrett.

– E que ler – juntou Afonso de Teive. – Continua, se queres.

Perfilei as minhas faculdades inteligentes, e segui a leitura.

A contas, homem de ferro, que endureceste o teu frágil barro de outro tempo ao fogo de baixas paixões, a contas com a mulher desprezível!

“Que fazias tu quando eu me estorcia de saudades de ti e dores do meu cativo, dentro das grades das Ursulinas? Quando soubeste que a tirania me fechava a sete chaves numa cela e me media os átomos de ar, que eu respirava a furto, que fazias tu para resgatar os quinze anos de uma mulher que queria o sol das flores, das aves, dos mendigos, do último ver-me que se arrasta e cumpre o seu destino debaixo dos olhos de Deus?! – Parece-me refleti eu que esta senhora arredonda ambiciosamente os períodos, meu caro Afonso; e, se me dás licença, direi que há estilo de mais neste período!... Estou mono por te perguntar que impressão te fazia isto há quinze anos!...”. [...]

Não sei bem dizer de onde me vieram as lágrimas. Sei que terminei a leitura da carta já quando os olhos mal discriminavam as letras. Como a gente, às vezes, chora!... Era o estilo! (CASTELO BRANCO, 2012, p. 80-83, grifos meus).

É nítido o quão admirado ele ~~encontra-se~~ se mostra com o talento da moça ao articular seus pensamentos na escrita, ~~em~~ em como ela expressa seus sentimentos, num estilo digno de comparação com Almeida Garrett. Porém, tal impressão leva-nos para outra interpretação em relação à Teodora: a artificialidade. Ou seja, esse narrador não acredita que ela esteja sendo totalmente sincera em suas palavras, mas sim usando de sua inteligência, da inspiração proveniente da leitura de romances, de modo que sua aptidão para a escrita ~~em~~ revela o intuito de convencer Afonso de sua vitimização, de fazer com que ele se comovesse.

Não obstante, ao ler a carta de Teodora, ocorre algo ~~como um~~ semelhante ao reconhecimento de um escritor para com outro escritor, e, por isso, o narrador principal choca-se com o fato de uma mulher ser capaz de tal desempenho, ao mesmo tempo em que reconhece a grandiosidade do intelecto dela. Quando comparamos a visão simplória e nem um

pouco interessada que ele tem de Mafalda, por exemplo, com a expressão “Isto, sim, que é mulher” ao referir-se a Teodora Palmira, é possível afirmar que há certo nível de exaltação de sua parte a respeito dessa mulher que é tão julgada e depreciada por outros.

Objetivamente, percebemos que na mesma medida que existe admiração, também há desconfiança – afinal, ele é homem, e está, principalmente, recebendo uma visão totalmente parcial da história – como pode ser visto na cena a seguir, quando Afonso, o amante desafortunado, ~~he~~ descreve-lhe a cena de seu reencontro ~~dele~~ com Palmira na estalagem:

- Levantou as mãos, juntou-as sobre o seio postas em oração; depois, caiu em joelhos, ia cair, quando eu, ajoelhado também, a recebi, a desfalecer.
- Não disse nada, portanto!... E desfaleceu sinceramente?
- Fazes-me essa pergunta como quem conheceu a mulher... — respondeu Afonso. Asseveras-me que te estou contando factos ignorados?
- Pois eu podia saber o que se passou na estalagem de Barcelinhos?! repliquei. Eu ignoro dessa mulher tudo, menos o que toda a gente sabia. Vi Palmira em Lisboa contigo... mas, se tu crês que um homem, acostumado a fazer romances, é uma espécie de naturalista, que só com um osso recompõe um animal desconhecido, admite-me que eu tenha adivinhado a alma inteira de Teodora com os poucos, mas característicos, traços que me deste do seu carácter. Autorizado, pois, pela tua pergunta, afoito-me a dizer que o desmaio da amazona foi menos de teatral, porque nem sequer foi precedido da inevitável interjeição. Assim que me disseste, Afonso, que ela não desentranhou do íntimo seio um estríduo ah!, entendi que Teodora era mais artificial que o próprio artifício, mais teatral que o mesmo teatro. [...]
- Há aí muito estilo – interrompi. A mulher compunha! Vê-se que leu e aproveitou. O deputado de Braga é que tinha olho de D. João de Marana para as mulheres de letras. E depois? [...]
- Eu venci o espaço que ela deixara recuando e abracei-a. Neste movimento senti nas faces o contacto dos caracóis desfeitos. Osculei-a na fronte...
- Gosto – atalhei – do comedimento honesto da palavra... Osculei-a... Sim, senhor... Assim é que um pai de oito filhos conta a história dos seus beijos. E ela também te osculou?
- Sofregamente, doidamente, segurando-me a face pelos cabelos.
- Isso também é de rigor teatral. A mulher conhecia a cena! [...] (CASTELO BRANCO, 2012, p. 117, grifos meus).

Não podemos esquecer, também, de que o narrador é um escritor, e por isso ~~ele~~ usa de seus conhecimentos pré-determinados a respeito da composição de personagens românticas, para, ele mesmo, construir Teodora. Nesse quesito, há certa contradição por parte dele, pois ao mesmo tempo em que acredita não ser necessário conhecê-la pessoalmente para recriar um retrato perfeito e fiel dela, o narrador surpreende-se diversas vezes com Palmira. Ou seja, existe a personagem que Afonso descreve para ele (portadora da desgraça), a personagem que ele espera que ela seja (que corresponde às tradições do romance), e quem de fato Teodora Palmira é. Desse modo, o narrador instiga o mistério, ele cria em Teodora uma figura contraditória de propósito, afinal, ela tinha tudo para ser a personagem romântica perfeita, não fosse a sua personalidade.

Em *A personagem da narrativa literária*, Oliveira e Seeger (2021) defendem a ideia de que o leitor tem papel ativo na composição da imagem da personagem. Para tanto, recuperam o estudo de Schneider (2001) sobre o assunto:

[...] compreender personagens literárias requer a formação de algum tipo de representação mental delas, atribuindo disposições e motivações a elas, compreendendo e elucidando suas ações, criando expectativas sobre o que farão e por que, e, é claro, reagindo emocionalmente a elas. Tudo isso acontece através de uma complexa interação entre o que o texto diz sobre as personagens e o que os leitores conhecem do mundo em geral, especificamente, sobre “pessoas” na literatura. (SCHNEIDER, 2001, p. 608, tradução nossa, apud OLIVEIRA; SEEGER, 2021, p. 70, grifos das autoras).

Concluí-se então que Camilo Castelo Branco e mais precisamente o narrador de *Amor de Salvação* jogam como esse possível conhecimento dos seus leitores sobre as mulheres “reais” e sobre as mulheres na literatura. O narrador indica isso em diversas situações, como no diálogo entre ele e Afonso (já citado antes nesta análise), ~~onde~~ em que há a seguinte afirmação: “Eu ignoro dessa mulher tudo, menos o que toda a gente sabia. [...] mas, se tu crês que um homem, acostumado a fazer romances, é uma espécie de naturalista, [...] admite-me que eu tenha adivinhado a alma inteira de Teodora com os poucos, mas característicos, traços que me deste do seu carácter” (CASTELO BRANCO, ano, p. 117). Portanto, o próprio confronto de perspectivas criadas sobre Palmira e o final, de certo modo, inconcluso da intriga amorosa entre ela e Afonso criam ainda mais espaço para que o leitor se posicione.

Uma situação parecida ocorre, por exemplo, em um dos clássicos da literatura brasileira, *Dom Casmurro*, de 1899, do brasileiro Machado de Assis. No romance também observamos a situação de uma suposta traição, ~~onde~~ em que o protagonista Bentinho desconfia que sua esposa Capitu tenha um caso amoroso com seu melhor amigo, Escobar. A narração com limitação focal também é presente no texto de Machado, sendo a história contada em primeira pessoa pelo narrador personagem, Bentinho. A visão de Capitu sobre os fatos contados não nos é externada, pois convenientemente ela e os demais personagens, que poderiam revelar algo substancial, estão mortos. Assim sendo, cabe ao leitor interpretar a obra, acreditando nas acusações de Bentinho, ou desconfiando se aquela história está mesmo sendo fiel à verdade.

Voltando a Camilo Castelo Branco, não é errado afirmar que ele não é nada convencional, considerando sua heroína e herói romântico que não são exatamente como o estereótipo. O autor subverte os próprios modelos estabelecidos em sua obra, ao construir personagens que surpreendem o leitor. Nesse aspecto, quando comparamos os protagonistas

de *Amor de Salvação* com os protagonistas de *Amor de Perdição* (Simão e Teresa), uma desconstrução substancial é notada e, ainda, uma certa inversão de papéis. Como disseram Saraiva e Lopes (1955), em uma citação já mencionada aqui, “Em Camilo, o homem tem uma atitude combativa perante os obstáculos sociais que o separam do objecto do desejo [...]”. Mas, como podemos observar, Afonso não corresponde a esse modelo do herói camiliano e romântico, que vai contra todas as adversidades para viver com a pessoa amada. Enquanto Simão, por exemplo, enfrenta todas as opiniões e ordens de sua família para poder ficar com Teresa e viver seu grande amor, em boa parte da novela *Amor de Salvação*, Afonso segue apenas o que sua mãe lhe diz – e mesmo quando não obedece à D. Eulália, ele mantém a voz materna condenadora ~~da mesma~~ controlando o seu próprio juízo e ações.

Já Teodora Palmira, por exemplo, possui certa dificuldade para se encaixar no modelo das típicas heroínas camilianas, que, em geral, “Preferem o convento ou a morte [...]” (COELHO, 1946). Teresa, por exemplo, segue essa linha, e acaba “morrendo de amor” em um convento; porém Teodora, como observamos na análise, contraria esse ideal e desvirtua a dicotomia anjo *versus* demônio. Como sua personalidade não se encaixa na classe angelical, consequentemente Palmira deve representar a figura demoníaca que desgraça a vida do homem protagonista, a “mulher fatal”. Todavia, depois de nos aprofundarmos mais em sua composição, é impossível afirmar que ela seja, de fato, a criatura vil e sem escrúpulos que Afonso quer ~~que~~ nos fazer acreditar.

De forma alguma podemos categorizá-la como a “vilã” da história, e o narrador principal, esse romancista misterioso, parece pensar da mesma forma. Ele não será explícito em sua opinião, mas sua ironia nos faz questionar se o drama apresentado por Afonso, e todas as desgraças que ele alega terem sido infligidas por Teodora, são realmente culpa dela. É o amor que Afonso sente pela moça que o induz a viver em “pecado”, ir contra a sua família e cortar contato com a mãe. Se o herói de *Amor de Salvação* fosse tal qual Simão, essas implicações nem seriam um problema; pois é preferível viver em “pecado” a viver sem a mulher amada. Portanto, não se pode dizer que o protagonista masculino é o único a sofrer as consequências desses atos – muito pelo contrário, se levarmos em conta que a reputação de Palmira fica completamente arruinada.

Ainda pensando no contraste anjo/demônio, a figura angelical, sem sombra de dúvidas, corresponde à Mafalda. Palmira não é um ser de luz imaculado e resignado, a mulher temente a Deus, que sabe aguardar o seu destino; opondo-se a isso, ela luta contra ele se sente que a vida não está se encaminhando conforme deseja. Tal atitude contrasta com a de Mafalda, a qual aceita todas as situações que se apresentam com estoicismo, mesmo isso

significando sua infelicidade. Apesar de não ter a aparência idealizada das mulheres românticas, a prima de Afonso é a responsável por fazer dele “bom” novamente. Sua dignidade do protagonista é restabelecida graças ao amor puro de Mafalda. Porém, seria esse conceito de felicidade realmente o ideal? A ironia do narrador ao observar a união de Afonso com Mafalda, e seus muitos filhos, nos faz-nos pensar que, para ele, aquela vida não é a que se deveria almejar. Afonso não seguiu o ideal camiliano de viver seu grande amor, enfrentando a sociedade e os preconceitos; deixou-se, isto sim, sucumbir a eles, preferindo se estabelecer no casamento tradicional e viver uma vida pacata, sem emoções e aventuras, nem um pouco “românticas”.

Nesse sentido, podemos dizer que os ímpetos do herói romântico não estão no protagonista masculino, mas sim em Teodora. Ela é rebelde, ativa, de caráter genioso, e sua principal motivação é a liberdade, seja de amar quem ela quiser, seja de viver como bem entender, e tal fato por si só – considerando o recorte temporal em que a novela foi escrita e as tradições sociais portuguesas (e do mundo) na época – já é suficiente para compreender essa “liberdade” como um enorme desvio de caráter. Devemos ter em mente que boa parte da ação da novela se passa antes da metade do século XIX, em um país altamente católico. Assim sendo, a liberdade de expressão das mulheres, de falarem o que realmente pensavam, de agirem do modo que gostariam e de serem quem quisessem ser, não era algo discutível. Como nos elucida Margarida Simões, em sua dissertação, “[...] o cidadão ‘padrão’ era o indivíduo do sexo masculino, gênero ao qual estava associada ‘a inteligência, [e] a capacidade de decisão’ ” (Vaquinhas, 2011b: 12). Conseqüentemente, apenas ao homem cabia participar no espaço público e no privado, tanto a nível económico como político.” (SIMÕES, 2021, p. 15-16). Ora, é possível concluir que toda mulher que fugisse da regra e decidisse “tomar” o lugar do homem não era bem vista.

Se formos falar em privilégio de gênero na época (e no mundo do texto), é nítido que há dois pesos e duas medidas para as atitudes de Teodora e Afonso; da mesma forma que as oportunidades de vida também se apresentam a eles desproporcionalmente, pois enquanto o protagonista masculino passa sua juventude viajando e estudando, a protagonista feminina é obrigada a viver em um convento (que ela detesta). Também há o fato da limitação da focalização de Palmira, podendo esse silenciamento que não nos permite acessar a versão dela dos fatos ser lido como uma forma de sugerir novamente o quão privilegiado Afonso é. Desse modo, é confortável para o homem alegar que ele fora uma vítima de Teodora, afinal, não temos a outra visão dos acontecimentos para contrapor a sua à dele. E, ainda, se houvesse tal oportunidade, em quem a sociedade acreditaria (caso a traição realmente não tivesse

acontecido): no homem considerado por todos como correto, ativo e de boa família ou na mulher desdita, que cometeu adultério?

Com isso, finaliza-se esse Trabalho de Conclusão de Curso com duas citações as quais nos auxiliam a entender melhor quem fora Teodora Palmira, seus anseios e sua personalidade – que se opunham ao que a sociedade esperava dela: “O que ela amava era a liberdade; os anelos de sua alma ansiavam sôfregos um viver, que o temperamento lhe estava pedindo a gritos, gritos que a sociedade não escuta, não acredita e não perdoa.” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 55) e “Que me quer? A minha alma é livre.” (CASTELO BRANCO, 2012, p. 120). Assim chegamos à conclusão de que Teodora não era apenas uma mulher a à frente de seu tempo, mas sim alguém que almejava ter a oportunidade de viver conforme lhe convinha, ou, melhor dizendo, da forma que lhe parecia mais “justa”. O mais admirável sobre esse fato é a sua coragem em não pestanejar em suas ações, afinal, mesmo com todos a julgando-a, ela sabia a verdade sobre si mesma, e isso era o que lhe bastava.

REFERÊNCIAS

- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1987.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Salvação**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2012.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT. **Dicionário dos símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2001.
- COSTA, Emília Viotti. **A concepção do amor e idealização da mulher no romantismo**. São Paulo, v. 4, 2001. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3216>>. Acesso em: 25 jun. 2022.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Organização Oliver Stallybrass; Tradução Sergio Alcides; Prefácio Luiz Ruffato. 4. ed. rev. São Paulo: Globo, 2005.
- OLIVEIRA, Raquel Trentin; SEEGER, Gisele. **A personagem na narrativa literária**. Santa Maria: Editora UFSM, 2021.
- PRADO COELHO, Jacinto. **Introdução ao estudo da novela camiliana**. Coimbra: Editora, 1946.
- REIS, Carlos. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- SARAIVA, José António. **História da literatura portuguesa I – Das origens ao Romantismo**. v. 8. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1966.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. Porto: Porto Editora, 1955.
- SIMÕES, Margarida. **O legado literário de Ana Palácio**: matriz autobiográfica e construção de sentido. Dissertação de Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Outubro: 2021.
- SOUSA, Moizeis de Sobreira. Camilo Castelo Branco e a formação do romance português. **Revista do Seta**, v. 4, 2010. Disponível em: <<https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/seta/article/view/962>>. Acesso em: 12 jun. 2022. , 2010.
- VELENTIM, Jorge Vicente. Uma literatura verdadeiramente feminina: Ana de Castro Osório e a germinação do pensamento feminista em Portugal no século XIX. **Revista Soletras**, n. 34, 2017. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30966>>. Acesso em: 22 jul. 2022. DOI: 10.12957/soletras.2017.30966.