

AMOR: TEIAS, ESPELHOS E... VAZIOS

- uma leitura de *Amor de Salvação*, de Camilo Castelo Branco

Olga Valeska

Se meus demônios me deixassem, temo que
meus anjos também fugissem.

Rilke

Para realizar-se, o amor precisa quebrar a lei
do mundo.

Otávio Paz

Resumo

O presente trabalho se propõe a fazer uma leitura do romance *Amor de salvação* de Camilo Castelo Branco. Nessa obra, o autor trabalha a temática do amor, sob o prisma da ironia, que desconstrói a concepção tradicional de amor romântico para revelar toda uma contradição, envolvendo a pulsão do desejo e as imposições sociais no contexto português do século XIX.

Abstract

The present work aims at a reading of the novel *Amor de Salvação* by Camilo Castelo Branco. In this work the author deals with the theme of love in the light of irony, which destroys the traditional concept of romantic love so as to reveal a contradiction involving the pulsion of desire and the social impositions in the context of Portuguese XIX century.

Com o advento da Pólis, o homem cria o seu próprio espaço, o seu próprio mundo, ao mesmo tempo que constrói uma imagem de si mesmo como um ser diferente do "natural" e do "divino".

Ora, os deuses possuem o dom da imortalidade, enquanto a natureza, através de seus ciclos, está em constante renovação, possuindo assim, a marca da eternidade. Somente o homem é marcado pela consciência da inevitabilidade da morte e essa consciência traz consigo o sentimento de "vazio existencial" ou "vazio da morte", que vai fazer do homem um eterno andarilho em busca de um sentido de vida.

O amor, nesse contexto, passa a ocupar um espaço importante na vida do homem que tenta preencher o "vazio da morte" através da vivência do amor: o homem "sente-se como carência do outro, como solidão"¹.

Assim, a morte e o amor desempenham um papel importante na constituição da identidade e da própria concepção de uma imagem (idéia) de homem. Sobre esse assunto Jacyntho Lins Brandão (1983-84) afirma: "(...) a descoberta do amor na Grécia constitui efetivamente a primeira forma de humanismo no seio de nossa cultura antes que o predomínio do racional se estabelecesse (...)"².

No Romantismo, marcado pelo humanismo, o amor se apresenta como caracterização da excelência do herói: o herói excelente seria aquele capaz de levar o amor às últimas consequências, ou até à morte.

Também na obra de Camilo Castelo Branco, o amor ocupa um lugar de destaque, apresentando-se como um elemento importante na tentativa de explicar o homem no contexto português do século XIX. Em *Amor de Salvação* destaca-se a figura feminina, representada por Eulália, Teodora e Mafalda, como fator relevante na vida do protagonista Afonso de Teive. São as mulheres que tecem a trama do destino de Afonso, usando como fio o amor: "(...) uma mulher me perdeu, outra me salvou"³.

Porém, a figura de mulher que domina toda a narrativa é a de Eulália, mãe de Afonso. É ela que, em última análise, conduz o destino do protagonista, e serve como parâmetro pelo qual são medidas as outras mulheres. Mesmo depois de morta, ela sobrevive no olhar de Mafalda: "(...) a salvadora de meu coração, os olhos que vêem pelos de minha mãe (p.103).

Dessa forma, pode-se dizer que Eulália ocupa o espaço central na teia do destino de Afonso. Na visão deste, ela reflete o espaço do sagrado. Essa figura de mulher exclui tudo o que não é sua própria imagem e se recusa a desatar o nó do cordão umbilical que prende o filho à visão de mundo por ela representada: "Eu me enganei, e ele foi enganado por mim. Afonso apaixonou-se e quando lhe quisemos valer era tarde" (p.40).

Assim, Eulália deixa ao protagonista somente dois caminhos: negar o universo do instituído, dominado por ela, para afirmar a sua (dele) vontade; ou aceitar um destino, que pelo olhar da mãe, é honrado e feliz: "Minha mãe às ocultas perguntava-me a respeito dela, coisas cujo fito estava posto no casamento" (p.53).

A mãe de Afonso de Teive representa os valores instituídos. Ela é a matriarca que sustenta as tradições da família e da sociedade, e usa todos os recursos de persuasão e coerção para afastar Afonso do amor de Teodora, que aos seus olhos, representa o amor de perdição: "Não voltes para mim sem me poderes jurar pelas cinzas de teu pai, que a lembrança pecaminosa de Teodora morreu em teu coração" (p.56).

Ela representa, também, o protótipo do amor maternal que sempre intervém a favor do filho: "A tua casa rende seis mil cruzados: conta com eles e com o valor das propriedades, se, para salvação de tua honra, precisares que elas se vendam" (p.56), mas que tenta dominá-lo, às vezes de maneira sutil, às vezes de maneira direta, porém sempre de forma eficaz.

O olhar materno domina Afonso em todos os tranSES de sua vida. É ele que impõe os limites do interdito através da *vergonha* ou do *sentimento de culpa*: "Escondi de minha mãe aquele estado enquanto me assaltou o remorso de a não chamar ao meu leito, (...). Foi esta vergonha que me salvou" (p.45).

A mãe do protagonista é viúva e esse fato aponta para uma ligação edípica (inconsciente) com o filho. Essa idéia se confirma no fato de que é Eulália quem escolhe a esposa de Afonso.

Dessa forma, pode-se observar que a mãe constitui a imagem maior que domina a narrativa. É dela que se projetam - de maneira direta (Mafalda), ou invertida (Palmira) - as imagens das mulheres que se relacionam com Afonso. Mafalda e Palmira, de outra forma, constituem-se como espelhos invertidos entre si: anjo/demônio.

Palmira é a anti-mãe. Ela não tem filhos, é auto-suficiente, inteligente e sensual. Esses traços afastam-na do estereótipo de esposa/mãe/santa (que se aplica a Mafalda).

A imagem de Palmira pode ser associada à mulher original mítica (Pandora). Ela traz a beleza que encanta e o mistério que desperta a fantasia, porém aponta para a transgressão do interdito, para a ruptura com o convencional e a negação da imagem da mãe: "(...) contando já com o falecimento da mãe. Infame cláusula dos meus cálculos" (p.75).

A transgressão e a excentricidade são as marcas de Palmira. Ela está fora da esfera do doméstico e transpõe os limites das convenções sociais para violar o espaço do interdito. Entretanto, ela aponta para todo o prazer ou sofrimento que o amor-paixão pode proporcionar. Como afirma Octavio Paz (1984) em *O Labirinto da Solidão*: "A concepção romântica do amor implica em ruptura e catástrofe, é a única que conhecemos, porque tudo na sociedade impede que o amor seja uma livre escolha"⁴.

Palmira representa o próprio desejo do interdito: mulher casada ou trancafiada em um convento, ela só pode ser alcançada através da transgressão, ou seja, a negação da mãe, espelho fiel do instituído.

Ao manifestar, dentro do convento, a sua rebeldia, ela foi considerada endemoniada: "Romão dos Santos saíra do convento no propósito de consultar um egresso do Carmo sobre os trejeitos e feitos que vira em sua sobrinha, para aplicar-se-lhe a reza purgativa de demônios se o Frade entendesse que ela os tinha no corpo" (p.32). Na verdade, contudo, ela desejava apenas a liberdade: "O que ela amava era a liberdade" (p.33).

Sabendo impor sua vontade e apresentando-se como sujeito de seu próprio desejo, Palmira também aproxima-se do espaço do masculino. Ela é uma mulher fálica e sabe lidar com sua sexualidade. Dessa maneira, ela também está ligada à idéia de "demoníaco": a força que domina e escraviza, mas que leva ao êxtase criativo. Sobre esse assunto o psicoterapeuta Rollo May (1973), afirma: "O conceito grego do demoníaco - origem do conceito moderno - incluía tanto a criatividade do poeta e artista, como a do líder religioso, e também a força contagiosa do amante"⁵.

Palmira é marcada, também, pela ambigüidade. Ela se apresenta, na narrativa, com dois nomes: Teodora e Palmira. Ao assumir o segundo nome, ela assume definitivamente a marca da mulher livre, desvinculada do espaço reservado à mulher dentro da sociedade portuguesa do século XIX - o espaço do doméstico.

Amiga da liberdade, Palmira, no convento, não sabe esperar por Afonso (a espera é a marca de Mafalda). E ela toma as rédeas de seu destino e escolhe o que o narrador, ironicamente, também chama de "amor de salvação": "Assim é

que muitas mulheres têm chamado aqueles que as salvam; deste amor assim chamado por não haver mais elástico epíteto que dar à coisa" (p.35); entretanto Romão, seu tutor, chama de "bonito arranjo".

Como mulher casada, ela encarna também, o amor impossível (idealizado). É nesse momento que, revestida de todo o encanto que a fantasia pode proporcionar, ela cerca Afonso com sua rede de sedução, chegando até mesmo, ao limiar da loucura ou do ridículo: "Hei de agora, confessar-te que a pertinácia de Teodora, por algumas horas, me pareceu ridícula" (p.54).

O amor, segundo Platão, "dará à luz incansavelmente belos discursos"⁶, ligados à beleza e à verdade. Palmira sabe tecer discursos, que no entanto, estão ligados ao engano e à dissimulação: "Esta senhora tem estilo ou eu não entendo nada de estilos!" (p.48).

É interessante notar que a voz que descreve Palmira é a do amante traído. Assim, a ambigüidade, presente na própria imagem de Palmira (já comentada), aponta para a ambigüidade do sentimento que ela desperta em Afonso: um misto de fascínio e culpa: "A culpa é a espora e o freio do desejo"⁷.

Ao associar-se a Palmira, Afonso afasta-se de Mafalda/mãe. Dessa maneira, ele busca a afirmação de sua vontade na negação do protótipo de mãe. Entretanto, a influência dessa imagem se mantém como ponto de referência em sua vida.

Negando a imagem da mãe, o protagonista acaba por afirmá-la em um sentimento de culpa que o levará, no momento da morte de Eulália, a rejeitar a imagem da mulher-demônio. No entanto, ao negar Palmira, ele nega também seu lado demoníaco, ligado a Eros e à criatividade.

Assim, Afonso afasta-se da amante para buscar o "amor de salvação", que, ironicamente, está associado ao fator *dinheiro*: "Se eu fosse rico!... Elas, olhando-o de soslaio com discreta reserva, diziam: Se tu fosses rico!" (p.91).

É importante notar que o que faz Afonso atingir o limite de sua resistência, o que o faz desejar a morte, é a carência financeira. A morte, que no Romantismo sempre foi associada à idéia de "morrer de amor", é ligada, de maneira irônica, à questão da pobreza: "A vergonha de pobre mostra-se-lhe mais aviltante que a vergonha de atraído" (p.92).

A outra figura feminina que domina o destino de Afonso é Mafalda, que é o espelho fiel da mãe. Ela reproduz os gestos e reflete o mesmo amor de Eulália. Dessa maneira, as imagens dessas duas mulheres se sobrepõem, apontando para os valores sociais instituídos. Juntas, elas tecem a quatro mãos o destino do protagonista, ou seja, seu casamento.

O narrador/escritor deixa claro que o amor de Mafalda não é um amor romanceável, já que a própria personagem não se

aproxima da beleza romântica. "Era uma senhora para se não descrever em romances, para admirar-se entre seus filhos" (p.18). O amor representado por Mafalda está no plano do convencional, do prático e do maternal.

Da mesma forma que Penélope, da *Odisséia*, Mafalda possui os atributos da sensatez e da astúcia, o que a torna capaz de *esperar* (diferente de Palmira) e trabalhar o tempo a seu favor. Ao longo da narrativa, ela tece e destece os fios que envolvem Afonso, acabando por atraí-lo definitivamente para o seu próprio espaço: o espaço da vida doméstica.

Mafalda não manifesta, na narrativa, a pulsão do desejo erótico. Seu poder de sedução está associado à imagem de *mãe* e a sua realização, enquanto mulher, está na maternidade. Assim, ao se casar, Afonso coloca-se também na posição de filho, diante de sua esposa.

A associação do amor de Mafalda ao aspecto familiar, ligado à imagem de *provedora do lar*, significa uma inversão do amor-paixão. O autor, dessa forma, ironiza o amor de salvação, já que dentro das concepções do Romantismo, os pólos amor/estômago constituem-se como uma oposição inconciliável.

Através dessa inversão, o autor desmistifica a idéia de "perfeita felicidade conjugal". Ele faz entrever, pela voz do narrador e através da própria estrutura da narrativa, a inconsistência dessa felicidade que é capaz de preencher somente as últimas páginas do romance, não sendo, portanto, capaz de alimentar a fantasia, que em última análise, é o alimento do amor.

Diante da impossibilidade de viver o amor-paixão, Afonso se conforma com a vida da rotina doméstica, onde encontra a sua realização pessoal através da paternidade e tenta preencher seus vazios com a satisfação de uma mesa farta: "o que é a poesia senão aquele estado diáfano e sublimado da alma, que se está engolfando e gozando num envólucro sadio" (p.19).

Sobre essa situação, Octavio Paz afirma: "Tudo limita a nossa escolha. Somos obrigados a submeter nossos gostos profundos à imagem feminina que nosso círculo social impõe"⁸. A essa citação pode-se associar a carta do personagem Fernão de Teive propondo o casamento de Afonso com Mafalda: "Está senhora, e foi educada como as senhoras da nossa raça" (p. 98), o que confirma a idéia da conveniência social desse casamento.

Assim, Mafalda consegue prender em sua teia apenas um Afonso incompleto, "castrado" de sua força criativa (espiritual), sendo que o romance *Amor de Salvação*, que prometia ser uma apologia da felicidade doméstica, acaba por revelar-se um desmascaramento dessa mesma felicidade.

Palmira, no entanto, ainda ocupa o espaço da fantasia do protagonista: "Mal proferi esta palavra, Afonso cravou-me os

olhos súbito abraseados do antigo fogo" (p.20). Porém, sua lembrança fica alijada da vida doméstica do protagonista, pois este estabelece em seu lar o espaço da segurança familiar - do sagrado. E nesse espaço é proibido até pronunciar o nome de Palmira: "Debaixo das telhas que cobrem minha mulher, os meus lábios não proferem o nome da outra (p.21).

Entretanto, esse nome ocupa o espaço da fantasia de Afonso que parece dividir sua existência em dois planos: o *físico*, dominado pela presença de Mafalda; e o *imaginário*, dominado pela lembrança de Palmira.

A circunscrição da imagem de Palmira ao espaço da fantasia e a identificação de Mafalda com o mito da felicidade conjugal (ou com a fantasia edípica) podem ser associadas à citação de Simone de Beauvoir feita por Octavio Paz, em *O Labirinto da Solidão*: "a mulher é ídolo, deusa, mãe, feiticeira ou musa, (...) mas nunca pode ser ela mesma"⁹. Ou seja, ela nunca é amada por seus próprios atributos reais: "Entre a mulher e nós, interpõe-se um fantasma: o de sua imagem, da imagem que fazemos dela e da qual ela se reveste"¹⁰.

Dessa forma, a obra *Amor de Salvação* aponta para dois tipos de amor, ambos marcados pela ambigüidade e traspassados pelo imaginário social ou pessoal. Em outras palavras, Eros se encontra, na narrativa, encarcerado no espaço das relações sociais e aguilhoado pelo sentimento de culpa.

Eros, que segundo Platão, seria filho de Poros (Recurso) e Pênia (Pobreza), está ligado essencialmente ao movimento de busca; dessa maneira, a sua natureza está presente no vazio da sua impossibilidade material: "Volume que descrevesse um amor de bem-aventuranças terrenas, seria uma fábula"¹¹.

Notas

1. PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p.175.
2. BRANDÃO, J.L. *Morte e amor: a construção do humano na lírica grega arcaica*. *Ensaio*, Belo Horizonte, FALE, 1983/84. p.118.
3. CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de salvação*. Rio de Janeiro: Ediouro, s./d. p.104. Todas as citações serão indicadas apenas pelos números das páginas.
4. PAZ, Octavio. Op. cit., p.178.
5. MAY ROLLO. *Eros e repressão: amor e vontade*. 2.ed., Trad. Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973. p.137.
6. PLATÃO. *Banquete*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, s./d., p.116.
7. PAZ, Octavio. op. cit. p.179.
8. PAZ, Octavio. op. cit. p.179.

9. PAZ, Octavio. op. cit. p.177.
10. Ibid. p.177
11. CASTELO BRANCO, Camilo. op. cit. s/p. Observação.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins e SANTOS, Magda Guadalupe. *Morte e amor. Ensaio*, FALÉ, 1983/84.
- CASTELO BRANCO, Camilo. *Amor de salvação*. Rio de Janeiro: Edlouro, s/d.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia e BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial, 1989.
- GOTLIB, Nadia Battella (org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990.
- HOMERO. *Odisseia*. Trad. Antônio Pinto Carvalho. São Paulo: Vitor Cita, 1978.
- MAY, Rollo. *Eros e repressão: amor e vontade*. Trad. Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973.
- PADILHA, Laura Cavalcante. *Mulher e demoníaco em duas novelas camilianas*. In: TRIGUEIROS, Luís Forjaz & DUARTE, Lélia Parreira (org.). *Temas Portugueses e brasileiros*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992, p. 609-612.
- PAZ, Octavio. *O labirinto da solidão e post-scriptum*. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PLATÃO. *Banquete*. Trad. Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Edlouro, s/d.