Somma - Revista Científica do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí

ISSN: 2447-701X
e091226

[Revisão temática]

A construção dramática dos protagonistas em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco

Sávio Wallace Brito Sousa[1a], Ângela Kaylane Jesus Carvalho[1b], Amanda Santos Sousa[1c], Artur Alves de Sousa[1d], Talita Oliveira Assis Sousa[1e], Welbert Feitosa Pinheiro[1f]

[1]Universidade Federal do Piauí, Curso de Letras Português e Literatura de Língua Portuguesa - Campus Senador Helvídio Nunes de Barros (CSHNB), Picos, Piauí, Brasil.

RESUMO

Introdução. Este estudo analisa a construção dramática dos protagonistas no romance *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, considerando o papel do drama na configuração da narrativa sob a perspectiva da estética romântica. A pesquisa parte da compreensão de que o percurso de Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana constitui um elemento central para a organização da obra e para a representação dos ideais do Romantismo. **Objetivos**. O objetivo foi analisar o percurso dramático desses protagonistas, investigando sua construção literária e as principais tensões que estruturam a narrativa. Para isso, buscou-se responder ao seguinte problema: de que modo o percurso dramático dos protagonistas estrutura a narrativa romântica em *Amor de Perdição*? **Metodologia**. A pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, de natureza qualitativa, desenvolvida por meio de análise interpretativa da obra, fundamentada na teoria literária e em autores como Burke (1993), Soares (2007), Moisés (2013) e Hugo (2014). **Resultados e discussão**. Os resultados evidenciaram que o percurso dramático dos protagonistas é marcado pela intensificação dos conflitos amorosos, familiares e sociais, aproximando a narrativa da tradição trágica. Além disso, verificou-se que a articulação entre as categorias estéticas do sublime e do grotesco contribui para a construção psicológica dos personagens e para o aprofundamento dos conflitos que conduzem ao desfecho da obra. **Considerações finais**. Conclui-se que o drama configura o princípio organizador da narrativa, estruturando a trajetória dos protagonistas e reafirmando a relevância de *Amor de Perdição* como uma das principais expressões da estética romântica na literatura portuguesa.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo. Conflito trágico. Sublime e grotesco.

The dramatic construction of the protagonists in *Amor de Perdição,* by Camilo Castelo Branco

ABSTRACT

Introduction. This study analyzes the dramatic construction of the protagonists in the novel Amor de Perdição, by Camilo Castelo Branco, considering the role of drama in shaping the narrative from the perspective of Romantic aesthetics. The research starts from the understanding that the journey of

Correspondência dos Autores

[1a]ORCID: 0000-0001-6494-6928. E-mail: savio.sousa@ufpi.edu.br (Autor correspondente)
[1b]ORCID: 0009-0008-1579-3716. E-mail: angelakaylane789@gmail.com
[1c]ORCID: 0009-0007-0189-4981. E-mail: amanda.fcs650@gmail.com
[1d]ORCID: 0009-0002-3228-3415. E-mail: arturalves0810@gmail.com
[1e]ORCID: 0009-0002-8141-7491. E-mail: talita.sousa@ufpi.edu.br
[1f]ORCID: 0009-0003-6310-3525. E-mail: welbertfp@hotmail.com

Artigo submetido a sistemas de verificação de similaridade

Submetido 02/01/2026 – **Aceito** 27/07/2026 – **Publicado** 05/011/2026

Simão Botelho, Teresa de Albuquerque, and Mariana is a central element for the organization of the work and for representing the ideals of Romanticism. **Objectives**. The goal was to analyze the dramatic journey of these protagonists, investigating their literary construction and the main tensions that structure the narrative. To do this, the study sought to answer the following question: how does the dramatic journey of the protagonists structure the romantic narrative in Amor de Perdição? **Methodology**. The research is characterized as bibliographic, of a qualitative nature, developed through interpretative analysis of the work, based on literary theory and authors such as Burke (1993), Soares (2007), Moisés (2013), and Hugo (2014). **Results and Discussion**. The results showed that the dramatic journey of the protagonists is marked by the intensification of romantic, family, and social conflicts, bringing the narrative closer to the tragic tradition. Additionally, it was found that the interplay between the aesthetic categories of the sublime and the grotesque contributes to the psychological construction of the characters and to the deepening of the conflicts that lead to the outcome of the work. **Final Considerations**. It is concluded that drama shapes the organizing principle of the narrative, structuring the trajectory of the protagonists and reaffirming the relevance of Amor de Perdição as one of the main expressions of romantic aesthetics in Portuguese literature.

KEYWORDS: Romanticism. Tragic conflict. Sublime and grotesque.

1 INTRODUÇÃO

Diante das diversas concepções associadas ao romance, destaca-se como ponto de convergência a relevância do drama na construção narrativa. Nesse contexto, este estudo teve como objetivo analisar a obra *Amor de Perdição*, enfocando a trajetória dramática de seus protagonistas sob a perspectiva da estética romântica. Escrita pelo literato português Camilo Castelo Branco, representante da segunda geração do Romantismo, a obra evidencia elementos fundamentais do gênero dramático. Considerado um autor inovador e à frente de seu tempo, Castelo Branco contribuiu significativamente para a ampliação dos horizontes da estética literária. Em Portugal, introduziu na literatura de sua época a representação da cultura burguesa, marcada por rígidas normas sociais relacionadas ao casamento, pela predominância de valores patriarcais e pela abordagem de temas frequentemente marginalizados, como o suicídio.

Esta pesquisa justifica-se pelos resultados obtidos ao longo dos estudos desenvolvidos na disciplina de Literatura Portuguesa II, da Universidade Federal do Piauí – Campus Senador Helvídio Nunes de Barros, bem como pela possibilidade de aprofundar a compreensão das múltiplas camadas narrativas presentes em *Amor de Perdição*, obra que se destaca por sua complexidade estética e riqueza interpretativa. Soma-se a isso a expressiva recepção crítica da obra e a relevância de sua revisitação no contexto das comemorações do bicentenário de nascimento de Camilo Castelo Branco. Nesse sentido, o estudo revela-se pertinente para o campo dos estudos literários, por contribuir para o aprofundamento da recepção estética do romance e para a compreensão do grotesco como aspecto de representação das tensões humanas e dos gradientes sociais presentes na narrativa.

Objetivou-se, de modo geral, analisar o percurso dramático dos protagonistas na obra *Amor de Perdição* sob a ótica da estética romântica. E, especificamente, investigar a construção do núcleo protagonista vista sob a perspectiva do Romantismo e apresentar os pontos de tensão dramática vivenciados pelas figuras centrais. Dessa maneira, buscou-se responder a seguinte questão-problema: como se deu o percurso dramático dos protagonistas na obra *Amor de Perdição*, do escritor português Camilo Castelo Branco? Para isso, fundamentou-se essa pesquisa, com base nos estudos compreendidos por Burke (1993), Soares (2007), Moisés (2013), Hugo (2014), dentre outros. Trata-se

de uma pesquisa de cunho bibliográfico e de abordagem qualitativa, tendo em vista que foram utilizados livros teóricos e artigos que discutem a respeito da temática central.

A pesquisa se apresenta obedecendo a seguinte estrutura: na primeira seção, destaca-se os métodos adotados para a concretização da pesquisa; na segunda seção, breves apontamentos do período literário com a apresentação de Camilo Castelo Branco e sua produção literária; na terceira seção, se destina a fundamentação teórica das especificidades próprias da categoria drama para os gêneros literários e das correlações entre o sublime e o grotesco no texto literário; por fim, a teoria da estética romântica, a partir de análises da abordagem estrutural da narrativa e da construção dramática dos protagonistas; seguido das considerações finais.

2 METODOLOGIA

A presente pesquisa caracteriza-se como bibliográfica, de natureza qualitativa e de caráter explicativo, desenvolvida mediante procedimento analítico-interpretativo, fundamentado nos pressupostos da Teoria Literária. O corpus da investigação é constituído pela obra *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, considerada um dos principais romances do Romantismo português. O estudo tem como objetivo analisar a construção dramática dos protagonistas — Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana —, procurando compreender de que maneira as categorias do drama, do sublime e do grotesco estruturam a narrativa e contribuem para a configuração estética da obra.

Quanto aos procedimentos metodológicos, adotou-se a pesquisa bibliográfica, fundamentada na análise de livros, artigos científicos, dissertações, teses e demais produções acadêmicas relacionadas ao objeto investigado. Conforme Gil (2006), esse tipo de pesquisa desenvolve-se a partir de materiais já publicados, possibilitando o diálogo crítico com a produção existente e fornecendo o embasamento teórico necessário à investigação. A pesquisa também possui abordagem qualitativa, por privilegiar a interpretação dos sentidos produzidos pelo texto literário e pelas categorias estéticas que o constituem. Nessa perspectiva, Minayo (2001) afirma que a pesquisa qualitativa dedica-se à compreensão dos fenômenos em sua complexidade, considerando seus significados, valores e contextos histórico-culturais, aspecto compatível com os estudos literários, que se voltam à interpretação dos efeitos de sentido produzidos pela obra.

O desenvolvimento da investigação ocorreu por meio da leitura analítico-interpretativa do corpus, estabelecendo um diálogo contínuo entre o texto literário e o referencial teórico adotado. A análise incidiu sobre episódios representativos da evolução de Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana, selecionados a partir da recorrência de situações que evidenciam conflitos dramáticos, manifestações do sublime e expressões do grotesco. Paralelamente, foram examinados os principais recursos constitutivos da narrativa — enredo, narrador, personagens e espaço —, interpretados à luz das contribuições de Soares (2007), Burke (1993) e Hugo (2014). Desse modo, buscou-se demonstrar que as categorias do drama, do sublime e do grotesco ultrapassam a condição de recursos temáticos, constituindo princípios estruturantes da construção dramática dos protagonistas e da organização estética de *Amor de Perdição*.

3 O ROMANTISMO PORTUGUÊS: BREVES APONTAMENTOS

O Romantismo constituiu um movimento cultural, artístico e literário que emergiu na Europa entre o final do século XVIII e o início do século XIX, com maior destaque na Alemanha e na Inglaterra. Seu surgimento esteve diretamente relacionado às profundas transformações políticas, sociais e econômicas desencadeadas pela Revolução Francesa, pela Revolução Industrial e pelo enfraquecimento do Antigo Regime. Em oposição aos princípios racionalistas e universalistas do Iluminismo e às normas estéticas do Neoclassicismo, o movimento romântico valoriza a subjetividade, a imaginação, a expressão dos sentimentos e a liberdade criativa, configurando-se como uma resposta marcada pela sensibilidade e pela exaltação do indivíduo.

Há nessa estética a exaltação do sentimento e da emoção, das paixões e do individualismo. A idealização da pátria, da cultura, da história nacional e da valorização de temas folclóricos. A importância do amor e da mulher, que era um amor platônico, inatingível, muitas vezes associado ao sofrimento e à morte. Há também a fuga da realidade evadindo para mundos imaginários, medievais, exóticos ou para a natureza. A importância da natureza aqui, necessário frisar, é vista como um reflexo do estado emocional do sujeito e como um símbolo de liberdade e de pureza. Como assevera Moisés (2013, p. 169),

> [...] sendo a mais nova maneira de enfrentar os problemas da vida e do pensamento implica uma profunda metamorfose, uma verdadeira revolução histórico-cultural que abrange a filosofia, as artes, a ciência, as religiões, a moral e a política, os costumes e as relações sociais e familiares.

Em qualquer tentativa de sistematização das características do romantismo, é impossível não pressupor as antinomias latentes e as outras características que ainda seria necessário juntar. O romantismo abre o ciclo de cultura inteiramente novo, que corresponde à diminuição dos poderes oligárquicos reinantes em favor das monarquias constitucionais ou qualquer favorecimento às classes sociais que estão em minoria do liberalismo político.

Moisés (2013), então, analisa a segunda geração do Romantismo português, conhecida como ultrarromântica, destacando suas características marcantes. Os autores ultrarromânticos intensificaram as emoções em suas obras, exacerbaram o sentimentalismo, explorando profundamente a melancolia, o pessimismo e o desejo da fuga do mundo real. Os escritores dessa fase frequentemente se voltavam para o próprio eu, explorando o isolamento como marca de uma das fases do período romântico. Aqui pertence Camilo Castelo Branco, fulminando totais características desse momento histórico e evidenciando a sua importância.

3.1 Vida e obra: Camilo Castelo Branco

Camilo Ferreira Botelho Castelo Branco foi um importante escritor português, nascido em 16 de março de 1825, em Lisboa, e falecido em 19 de junho de 1890, em São Miguel de Sede, no Porto. É conhecido por suas obras que exploram temas como o amor, a paixão e as dificuldades da vida, muitas vezes, com um tom bastante emocional e dramático. Camilo teve uma vida marcada por muitos problemas de saúde e dificuldades financeiras, além de uma vida amorosa bastante tumultuada e conturbada, de modo a escrever diversas obras a partir de seus atravessamentos biográficos, evidenciando suas vivências e tragédias.

A vida do autor se dá a partir de altos e baixos, desde o drama novelesco e poético até os processos investigativos e prisões durante sua jornada. Camilo faz parte do cânone pelo fato de escrever

sobre sua aventuresca e trágica vida, designando-se a trama e as obras literárias. Além de *Amor de Perdição*, possuía outras novelas, a saber: *Onde está a felicidade? (1856), Amor de Salvação (1864), A Queda Dum Anjo (1866), Eusébio Macário (1879), A Brasileira de Prazins (1882)*, entre outras novelas, que contribuíram para realçar a sua escrita e destacar o seu empenho com a literatura romântica.

Camilo Castelo Branco soube ler as suas circunstâncias. Por intermédio delas, ele construiu criticamente o seu universo ficcional, que se estendeu do teatro até o conto. A escrita camiliana representou o retrato de um homem de cultura comprometido com o seu tempo. Em cada obra publicada, Camilo mostrou uma narrativa densa, capaz de tocar profundamente os seus leitores. De acordo com Moisés (2003, p. 206),

> [...] constantemente a disposição dos ingredientes, a tessitura episódica, o ponto de vista em que se coloca o novelista, mas o módulo central permanece invariavelmente a mesma parte sempre de uma situação única para estabelecer cada narrativa inúmeras variações.

Um dos principais aspectos que distinguem os romances camilianos é o vigor de sua vocação novelesca, característica que confere singularidade à sua produção literária. Camilo Castelo Branco desenvolve uma forma própria de representar a experiência humana, privilegiando a expressão dos sentimentos e a comunicação das emoções mais profundas, a partir de enredos que se desdobram conforme as possibilidades da ficção. Em suas narrativas, o autor explora intensamente o subjetivismo romântico, enfatizando o universo interior das personagens e seus conflitos psicológicos, marcados pela dor amorosa, pelo sofrimento, pela paixão arrebatadora e, não raro, pelo desespero. Essa configuração manifesta-se de maneira exemplar em *Amor de Perdição*, romance no qual o amor impossível e trágico vivido pelos protagonistas constitui o eixo central da narrativa.

Castelo Branco também explora a idealização do amor e da mulher como objeto literário, com uma crítica interligada ao social e uma visão pessimista de mundo, buscando nas suas obras manter o senso irônico, destacando a maneira como se enquadra e se destacava na estética romântica, enfatizando a intenção de trazer razões do coração, assim como da sociedade burguesa em que vivia. Este sentimento pode ser encontrado em:

> [...] que me resta fazer senão morrer? Morrer é fácil. Amar-te foi mais difícil. Para morrer é preciso menos coragem do que a que me tem sido mister para sofrer a vida sem ti. Se te esqueceres de mim, eu morrerei também; mas de vergonha por me haveres amado. Mas não, Teresa! Tu não me esquecerás! (Castelo Branco, 2006, p. 182).

Camilo Castelo Branco constrói, em *Amor de Perdição*, uma narrativa marcada pela progressiva intensificação do drama, conduzindo os personagens a um desfecho inevitavelmente trágico. A indagação de Simão "[...] que me resta fazer senão morrer?" (Castelo Branco, 2006, p. 182) traduz o estado de desespero provocado pela impossibilidade da realização amorosa, evidenciando uma das principais características da estética romântica: a estreita relação entre amor, sofrimento e fatalidade. De modo semelhante, a afirmação "[...] morrer é fácil. Amar-te foi mais difícil ainda" (Castelo Branco, 2006, p. 182) reforça a ideia de que a experiência amorosa ultrapassa os limites da razão e impõe aos protagonistas um intenso sofrimento emocional. Camilo consolida um modelo narrativo em que a paixão se configura como força determinante do destino das personagens, reafirmando o sentimentalismo, o subjetivismo e a concepção trágica do amor, constituintes que estruturam a narrativa e fundamentam as discussões desenvolvidas nas seções seguintes.

4 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Esta seção tem como objetivo discutir o romantismo com vistas a compreender a relevância da composição estrutural da obra romântica *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Para isso, tomamos os estudos de Soares (2007) que fundamenta a categoria teórica do gênero dramático na literatura, desde a sua gênese até as suas características em consonância com os estudos de Burke (1993) e Hugo (2014) sobre as abordagens estéticas do sublime e do grotesco.

4.1 Drama: a categoria teórica dos gêneros literários

Para compreender a categoria teórica do drama, é necessário, antes de tudo, conhecer sua origem etimológica. Segundo Soares (2007), o termo drama deriva do verbo grego *dráo* ("fazer" ou "agir"), estando diretamente associado à ideia de ação. Essa característica constitui um dos elementos fundamentais do gênero dramático, uma vez que sua estrutura se organiza a partir das ações realizadas pelas personagens. Por essa razão, o mundo representado no texto dramático apresenta-se de forma autônoma, existindo por si mesmo, sem a mediação de um narrador. Os acontecimentos são revelados ao público por meio dos diálogos, dos conflitos e das ações encenadas, conferindo dinamismo à obra e reforçando a centralidade da ação como princípio constitutivo do drama.

Na obra *Amor de Perdição*, quando Simão Botelho discute com Baltasar Coutinho e comete um assassinato com um tiro, por ciúmes, somos apresentados a querer saber o que acontecerá depois dessa ação, com várias possibilidades ao longo da trama. Nesse momento, a peça dramática se conecta aos demais trechos, pois a consequência de cada ação anterior é a causa da seguinte. Essa interdependência das partes da obra para Soares (2007) é conceituada como a *unidade da ação*, que criam pontos de tensões, que exigem, por sua vez, concentração no essencial e no tempo da narrativa, para que o leitor/espectador não se perca, nem seja prejudicado pela compreensão do todo.

Nesse viés, o dramático reúne duas categorias fundamentais, que são o *phatos* e o *problema*. O primeiro, assemelha-se com um tom de linguagem que comove, que provoca paixões, envolvendo seus espectadores, que passam a vivenciar a mesma dor ou prazer do autor - no caso da obra, a dor do amor proibido dos protagonistas. Já o segundo, seria a proposição, aquilo que o autor dramático se propõe a resolver dentro da trama - o amor dos protagonistas sem interferências externas. Consequentemente, unem-se essas duas categorias, o querer do patético com o questionamento do problemático, conduzindo ambos sempre a uma ação adiante, para um futuro, que equivale ao desfecho. As perguntas do problema conforme Soares (2007, p. 60) "[...] vão sendo respondidas pela força progressiva do *pathos* que, eliminando as distâncias entre ator e espectador, leva este, obrigatoriamente, à simpatia." Dessa forma, o drama ganha espaço nas telas e nas leituras dos espectadores, uma vez que se conecta com o seu público de forma mais dinâmica.

A tragédia surge no século V a.C., no contexto do mundo grego antigo, período marcado por profundas transformações sociais, políticas e culturais. Trata-se de uma época caracterizada por uma intensa crise de valores, na qual diferentes formas de compreender a realidade entravam em conflito, especialmente o pensamento racional, que ganhava força com o desenvolvimento da filosofia, e as explicações míticas, tradicionalmente vinculadas à religião e às crenças populares. Nesse cenário de tensões e questionamentos, a tragédia consolida-se como uma manifestação artística, capaz de representar os dilemas humanos diante de forças que frequentemente ultrapassam sua compreensão e

controle. Conforme explica Soares (2007, p. 60-61), a tragédia pode ser conceituada da seguinte maneira:

> [...] a *mímeses* de uma ação de caráter elevado (importante e completa), num estilo agradável, executada por atores que representam os homens de mais forte psique, tendo por finalidade suscitar terror e piedade e obter a catarse (libertação) dessas emoções.

Nesse cenário, o herói dramático é aquele que se enxerga em forças opostas. De um lado o *ethos* (seu caráter), do outro o *daimom* (seu destino), e seu movimento em um mundo trágico, no qual a tensão social é caracterizadora da época, com a tradição mítica e heróica bem presente. Para que esse herói caia em desgraça, é necessário que a narrativa o faça vivenciar um desequilíbrio, de um valor negativo. E esse momento é claro quando o caráter de Simão é testado ao assassinar Baltasar e confessar ser o mentor do crime, sendo preso e destruindo o resto de sua vida. Essa desmedida atrela-se a *hybris* (falha trágica), isto é, uma situação que o coloque em erro inconscientemente, e que uma vez vinculado ao destino, esse seria à destruição de certo modo do seu mundo. Tal destruição é clara quando Soares (2007, p. 61) argumenta que,

> [...] ainda hoje temos o sentido do trágico toda vez que vemos destruída a razão de uma existência, toda vez que o homem se vê impelido a uma fatalidade. No entanto, a tragédia, tal como a conceituamos, não é mais possível em nossos tempos de valores tão relativos, quando não mais podemos responder qual é a medida do homem.

Por outro lado, recorrendo novamente a Soares (2007), a comédia era outra forma dramática que se voltava aos homens de menor estirpe psíquica. Isso ocorria por meio da *mímeses* dos vícios anteriormente abordados, os quais, de certo modo, não causam sofrimento e resultam no riso, sua principal forma de expressão. As origens do termo comédia se interligam ao festejo popular (*kômos*) ou a aldeia (*kómas*), dado que os atores cômicos viviam em peregrinação de uma cidade a outra por não serem prestigiados. Neste gênero, pontua Soares que (2007, p. 62),

> [...] a tensão própria do gênero dramático é extravasada com o riso. O problema apresentado, cuja resposta deve ser conseguida através da linguagem do *pathos*, resolve-se em etapas sucessivas e se dispersa em tiradas ridículas. Há, assim, uma acomodação no cômico, que impede o desmoronamento do mundo da personagem.

A exposição das personagens a situações ridículas desempenha um papel crucial na construção do efeito cômico, pois rompe os momentos de tensão e expectativa presentes na ação dramática, provocando como resposta natural o riso e as gargalhadas do público. Nesse sentido, o caráter risível das circunstâncias representadas constitui um elemento indispensável para a efetivação da comicidade. Caso a situação encenada não apresente esse aspecto ridículo ou jocoso, a categoria dramática perde sua capacidade de alcançar o efeito pretendido, e o *pathos* associado à experiência cômica deixa de produzir significado. É por meio do riso que o drama cômico encontra sua sustentação, mantendo o envolvimento do espectador e garantindo a eficácia estética da representação.

Segundo Soares (2007), outros teóricos apontam que os sentidos do insólito, da imprevisibilidade e da surpresa são acentuados no universo da comédia, bem como o aspecto da sátira com situações individuais e sociais, como um efeito de correção dos costumes. Destaca-se ainda que o riso e o cômico incluem uma contradição e incongruência, manifestado de certa forma pela reunião dos

objetos, acontecimentos ou significados que, em geral, não são vivenciados por todos. Dessa maneira, assevera que o surgimento do drama ocorreu (Soares, 2007, p. 63),

> [...] na primeira metade do século XVIII, como criação do dramaturgo francês Nivelle de La Chaussée, que o designou "comédie larmoyante" (comédia lacrimejante) [...] que substitui personagens da história greco-romana por cidadãos burgueses de seu tempo, localizados em seu espaço próprio e em condições específicas de sua classe social.

Com o hibridismo entre a tragédia e a comédia, surgiram novos gêneros, compondo as características da estética que predominava no período, neste caso, o romantismo, em oposição às regras clássicas de produção literária. Propõe-se, então, essa mistura dos gêneros, fervorosamente defendida pelo teórico francês Victor Hugo, no seu prefácio de *Cromwell* (1827), em que apresenta o drama romântico como o resultado da fusão entre o sublime e o grotesco.

4.2 Olhares em torno do sublime e do grotesco

Sabe-se que os conceitos de estéticas do Sublime e do Grotesco já eram conhecidos na antiguidade, mas receberam maior ênfase com o advento da literatura. De acordo com Guerra (2018, p. 173) "[...] o grotesco deriva de estilos de ornamentação e mais tarde se volta para a prática literária". O grotesco ocorre, em ampla prática artística que extrai de uma pintura ornamental romana, descoberta no século XV, denominada de grotesca, com derivação etimológica do termo italiano *grotta* (gruta). Por sua vez, ainda consoante Guerra (2018, p. 174) o sublime deriva:

> [...] do latim *sublimis*, composto de *sub-limen*. De sub, "abaixo", e limen, o que está suspenso na arquitrave da porta (lat. Limes), o lintel entre duas colunas. Tendo como significado metafórico algo que está acima do homem, ou está abaixo contemplando algo superior.

No entanto, no período romântico, estas duas formas de se relacionar com a arte se dão de maneira particular. O sublime, no romantismo, é visto nas forças poderosas da natureza, sendo uma mescla de assombro, horror e deleite. Enquanto o grotesco inunda toda a fantasia do artista, desvenda a própria natureza bestial do homem e o coloca nas representações do macabro, monstruoso e sombrio. Para tanto, busca-se averiguar essas duas formas estéticas e como elas se relacionam manifestadas na arte pela literatura, assim, é primordial esse estudo para compreender o pensamento romântico dos teóricos do século XVIII-XIX. Será utilizado, desse modo, para a categoria do sublime, os pensamentos de Edmund Burke (1729-1797), o qual entende ser mister observar as paixões e emoções do homem, tendo em vista que são os motores para o surgimento deste sentimento. Posteriormente, na categoria do grotesco, será abordada a estruturação desse conceito pelos estudos de Victor Hugo (1802-1885), em que compreende a relação do grotesco com as artes como a parte sombria do homem, seus vícios e suas paixões.

4.2.1 A estética do sublime

O sublime já era explorado pelos antigos como um conceito estético e literário, associado à capacidade da obra de provocar no leitor uma experiência de elevação, admiração e arrebatamento que ultrapassa os limites da percepção comum. Em vista disso, o sublime estava relacionado a um estado de êxtase capaz de impactar profundamente aquele que entrava em contato com a criação artística. Posteriormente, a partir do século XVIII, os pensadores e escritores do Romantismo retomaram essa noção, atribuindo-lhe novos significados e ampliando suas possibilidades interpretativas. Ao

ressignificarem o conceito, os românticos aprofundaram sua relação com a subjetividade, a imaginação, a natureza e as emoções intensas, consolidando o sublime como uma das categorias estéticas centrais da reflexão literária moderna.

Burke (1993) trata, antes mesmo de definir o sublime, de reconhecer os impulsos dentro dos homens que seriam capazes de incitar o sublime por meio das sensações e paixões. Desta maneira, não se deve recorrer ao sublime para compreender somente como uma descrição dos princípios exteriores de qualidade que despertam essas emoções, mas também investigar exatamente e atentamente as paixões humanas. Mover paixões em um grau considerável vai muito além de um grau de curiosidade, algo que Burke (1993) coloca como uma emoção elementar no espírito do homem, como um desejo pela novidade, fazendo-se necessário que seja incitado pela dor ou pelo prazer. Entre estes dois núcleos, entende-se que a dor está mais ligada ao sentimento característico do sublime do que o prazer, uma vez que a dor, quando passa, causa uma impressão mais marcante no espírito do homem, como um misto de serenidade e espanto.

Esse estado da alma, que surge com a eliminação da dor, não se confunde com o prazer propriamente dito; trata-se, antes, de um "prazer relativo", resultante da atenuação da dor e do consequente deleite. Como pontua Burke (1993, p. 46), "[...] assim como empregarei a palavra deleite para indicar a sensação que acompanha a eliminação da dor e do perigo; portanto, quando me referir ao prazer positivo, chamá-lo-ei, na maioria das vezes, simplesmente de prazer". O deleite constitui a base da experiência do sublime, atuando como a força propulsora da catarse.

As emoções relacionadas à autopreservação do homem tornam-no capaz de experimentar uma forte impressão no espírito, decorrente da dor e do perigo. Essa experiência de autopreservação afeta profundamente o indivíduo e pode suscitar o sublime à medida que somos capazes de vivenciar a dor ou o perigo, ainda que apenas como uma ideia. Dessa maneira, Burke (1993, p. 48) apresenta uma definição mais objetiva do sublime:

> [...] tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz.

E esta fonte de sublime revela ao longo do diálogo epistolar estabelecido entre Teresa e Simão, por meio da intensificação de sentimentos relacionados à dor, ao sofrimento e à iminência da perda. A experiência sublime é construída à proporção que os protagonistas se veem confrontados por obstáculos aparentemente intransponíveis, que tornam a morte a única alternativa possível para a consumação de seu amor. Nesse contexto, o sofrimento amoroso adquire uma dimensão grandiosa e transcendente, despertando no leitor emoções de profunda comoção e admiração diante da intensidade dos sentimentos vivenciados pelo casal. Tal aspecto pode ser observado no seguinte excerto:

> Não esperes nada, mártir - escrevia-lhe ele. - A luta com a desgraça é inútil, e eu não posso já lutar. Foi um atroz engano o nosso encontro. Não temos nada neste mundo. Caminhemos ao encontro da morte...há um segredo que só no sepulcro se sabe. Ver-nos-emos? (Castelo Branco, 2011, p. 159)

A passagem evidencia a manifestação do sublime ao transformar o sofrimento amoroso em uma experiência que ultrapassa os limites da razão e da condição humana, conforme discutido anteriormente. A aceitação da morte como única possibilidade de realização do amor intensifica o sentimento de

elevação trágica, aproximando dor e transcendência. Camilo Castelo Branco constrói uma estética em que o excesso de emoções provoca simultaneamente compaixão, admiração e arrebatamento no leitor, características essenciais da experiência do sublime.

Outro ponto que precisa ser levantado é o assombro, que para Burke (1993) constitui a manifestação mais elementar e intensa do sublime, pois nasce da paixão despertada pela dor, pelo perigo e pelo instinto de autopreservação. Trata-se do estado mais elevado da experiência sublime, do qual decorrem sentimentos como admiração, reverência e respeito. Essa concepção encontra amplo respaldo na estética romântica, em que a grandiosidade da natureza frequentemente reduz o homem à sua dimensão limitada diante da imponência do mundo natural. Como observa Guerra (2018, p. 175), "[...] nas obras de arte no romantismo o ser humano muitas vezes é colocado de forma diminuída frente à grandiosidade da natureza [...]". Assim, mais do que uma representação visual, essa desproporção desperta um inevitável sentimento de assombro, intensificado pela forte inclinação religiosa dos românticos, que viam na magnitude da natureza uma manifestação de um poder superior.

Todo sublime, em sua relação com o poder, produz uma transformação no espírito, pois o poder, quando confrontado com o homem, não permite um estado de neutralidade. Tudo aquilo que é capaz de suscitar a ideia de dor ou de morte constitui uma forma de terror. Para Guerra (2018, p. 176), "[...] o terror de forma clara desperta assombro na alma do homem, visto que este pode vir a causar dor ou até mesmo a morte". De fato, nenhuma paixão priva tão intensamente o homem de suas faculdades de ação e de raciocínio quanto o medo. O pressentimento da dor ou da morte atua de maneira semelhante à dor real; por isso, tudo o que é terrível à visão torna-se sublime, uma vez que aquilo que inspira perigo e desperta terror jamais pode ser considerado insignificante ou desprezível.

Além das manifestações de poder e grandiosidade, as privações também constituem uma fonte do sublime, uma vez que conduzem o indivíduo à experiência de sentimentos intensos relacionados à dor e ao sofrimento. Para Burke (1993), estados como o vazio, as trevas, a solidão e o silêncio possuem a capacidade de despertar emoções profundas, situando o sujeito diante de uma condição de vulnerabilidade que favorece a experiência sublime. É precisamente esse conjunto de sensações que permeia o curso dos protagonistas no romance de Camilo, marcados pelo isolamento, pela separação forçada e pela constante presença da perda. Deste modo, a privação não se apresenta apenas como um recurso circunstancial da narrativa, mas como um recurso fundamental para a construção de uma atmosfera sublime, capaz de intensificar a dimensão trágica da experiência amorosa vivenciada pelas personagens.

As privações, segundo Burke (1993), constituem um dos componentes capazes de despertar o sentimento do sublime. No contexto romântico, elas manifestam-se especialmente por meio da solidão, concebida como uma forma de recolhimento necessária ao contato com forças superiores. A comunhão com a natureza exige esse isolamento, que favorece a meditação de caráter religioso, tendo o silêncio como fator determinante dessa experiência contemplativa. Essa forma de privação torna-se evidente na narrativa quando Teresa reflete:

> A vida era bela, era, Simão, se a tivéssemos como tu me pintavas nas tuas cartas, que li há pouco! Estou vendo a casinha que tu descrevias defronte de Coimbra, cercada de árvores, flores e aves. A tua imaginação passeava comigo às margens do Mondego, à hora pensativa do escurecer. Estrelava-se o céu, e a lua abrilhantava a água (Castelo Branco, 2011, p. 168).

Tal indagação torna-se pertinente quando Teresa, às vésperas da morte, escreve uma carta a Simão em seus momentos de solidão. No silêncio, contempla elementos da natureza que lhe evocam a presença do amado, revelando a intensidade de seus sentimentos diante das sucessivas privações vivenciadas — a separação, o recolhimento ao convento e a iminência da morte. Essas circunstâncias a impedem de reencontrar Simão, condenado pelo assassinato de Baltasar Coutinho.

Em suma, a estética do sublime em *Amor de Perdição* constitui-se pela convergência entre dor, terror, assombro e privação, que, conforme a concepção de Burke (1993), elevam a experiência humana para além do sofrimento imediato e produzem intenso impacto emocional. Ao representar a impossibilidade do amor, a solidão, a proximidade da morte e a contemplação da natureza, Camilo Castelo Branco transforma a jornada de Simão e Teresa em uma experiência de transcendência estética, na qual o sofrimento adquire grandeza e desperta no leitor sentimentos de comoção, admiração e arrebatamento, consolidando o sublime como um dos fundamentos da construção trágica do romance.

4.2.2 A estética do grotesco

O grotesco já amadurecido pela tragédia e pela comédia encontrou seu terreno fértil no romantismo, visto que a descrença no ser humano e a desilusão da alma do próprio homem reinava. A sátira ganhava destaque neste período porque dela se arrancava a forma provocativa de desvelar as máscaras, deixando amostra as feridas. As debilidades do homem e suas paixões agora são vistas como pertencentes a sua própria natureza. Não é à toa que para Hugo (2014) se apareçam nesta literatura figuras como o diabo, figuras humanas com partes de animais, cabeças, pés e estas não são mais metaforicamente que a inclinação do homem para sua natureza bestial.

Hugo (2014) propõe uma nova poesia mediante o grotesco, desvinculando-se dos clássicos modelos passados. Neste cenário, luta por um novo elemento inserido na arte romântica "[...] eis uma nova forma que se desenvolve na arte. Este tipo, é o Grotesco. Esta forma, é a comédia" (Hugo, 2014, p. 26). Não há um desvinculo entre o grotesco e a sátira, já que é por meio dela que o homem se esvai, trazendo à tona o que estava nas sombras. Essa é a nova face da literatura, da nova poesia. A comédia nada mais é do que o grotesco inserido na literatura. O seu valor está para as possibilidades que este representa nas artes, ao fugir dos modelos antigos e buscando inspiração na natureza. Válido frisar que não é que anteriormente não tenha havido o grotesco, de algum modo ele já estava presente na humanidade, mas somente no século XVIII que, de fato, ocupa o seu papel e amadurece. Hugo (2014, p. 28-29), discorre que:

> [...] Não que fosse verdade dizer que a comédia e o grotesco eram absolutamente desconhecidos entre os antigos. A coisa aliás seria impossível. Nada vem sem raiz; a segunda época está sempre em germe na primeira. Desde a Ilíada, Tersites e Vulcano, oferecem a comédia, um aos homens, o outro aos deuses. [...] Os tritões, os sátiros, os cíclopes, são grotescos, as sereias, as fúrias, as parcas, as harpias, são grotescas.

Hugo (2014) disserta que o grotesco não estava apenas na forma desses objetos, mas também nas qualidades que elas possuíam, como sua natureza cômica e horrível por trás da forma. O grotesco era tímido e procurava se esconder na natureza, mas aqui sente que está em seu terreno, e por isso, se sai de qualquer atributo de normalidade, a julgar por a criatividade do homem, ao levá-lo, de certa forma, ao fantástico e ao sombrio, por exemplo. Sobre o papel do grotesco, nos pensamentos dos modernos, Hugo (2014, p. 30-31) disserta que:

> Aí está por toda parte, de um lado, cria o disforme, e o horrível; do outro, o cômico é o bufo. Põe ao redor da religião mil superstições originais, ao redor da poesia mil imaginações pitorescas. É ele que semeia, as mancheias, no ar, na água, na terra, no fogo, estas miríades de seres intermediários que encontramos bem vivos nas tradições populares da Idade Média; é ele que faz girar na sombra a ronda pavorosa do sabá, ele ainda que dá a Satã os cornos, os pés de bode, as asas de morcego.

Na antiguidade, o grotesco era algo a que se envergonhar e se esconder. No romantismo, se põem à mostra, abrem-se as comportas dos diques, explode a represa e se sai das sombras. Para Hugo (2014), o grotesco é a mais rica expressão da arte em contraste ao belo e ao sublime. O grotesco surge para criar o contraste, realizar movimentos na arte, mas não exclui as expressões do belo e do sublime, e sim possibilita que sejam mais intensos e vivos. Hugo (2014, p. 36) define que o Grotesco tomará como "[...] todos os ridículos, todas as enfermidades, todas as feiuras. Nesta partilha da humanidade e da criação, é a ele que caberão as paixões, os vícios, os crimes; é ele que será luxurioso, rastejante, guloso, avaro, pérfido, enredador, hipócrita". O trecho associa o grotesco aos aspectos mais degradados e imperfeitos da condição humana, reunindo a feiura, a enfermidade, os vícios e os crimes. Ao destacar características moralmente condenáveis, como a luxúria, a avareza e a hipocrisia, o texto evidencia uma estética que se afasta dos ideais clássicos de beleza e perfeição. Destarte, o grotesco funciona como um instrumento de representação e crítica, revelando as contradições, fragilidades e limites da natureza humana.

Na arte moderna, na qual o romantismo é a corrente estética, as dualidades são presentes, e Hugo (2014) dá ênfase às dicotomias, sendo o sublime uma representação de divindades, enquanto o grotesco, ao que tem de mais sórdido no homem e, por isso, encontra-se por toda parte. O feio seria o oposto do belo, havendo um contraste de harmonias, para o belo tudo está em conformidade, para o grotesco, em disformidade e, assim, mostram-se incompletos e fragmentados, pois ambos necessitam um do outro para se descobrir novos aspectos e possibilidades. Por conseguinte, o grotesco consolidou sua presença durante o Romantismo, imprimindo suas características em diversas manifestações artísticas e literárias. Ao afastar-se dos modelos clássicos de harmonia e perfeição, essa categoria estética passou a ocupar espaço em contos, fábulas, romances e outras formas de arte, valorizando o insólito, o disforme, o exagerado e aquilo que se aproxima do pitoresco. Dessa maneira, o grotesco contribuiu para ampliar as possibilidades de representação da realidade, incorporando aspectos contraditórios e marginalizados da experiência humana. Conforme afirma Guerra (2018, p. 190),

> [...] invadindo a arte romântica em todos os seus aspectos, inclusive na vida cotidiana do povo, o Grotesco alavanca um olhar do homem para si mesmo, reconhece a sua dupla natureza: a que é pura e imaculada, e a que é fadada a erros e vícios, mas é isto que faz o homem transformar-se, justamente o caminho que se trava entre essas polaridades.

Nesse prisma, o amor nasce em situações que podem ser consideradas incomuns para o público - famílias rivais e de classes sociais distintas - e que tendem a terem atitudes impensáveis e irracionais - assassinato e suicídio. Tal elucidação explicita compreender como Teresa, ao não ter mais Simão em seus braços, postula ser a morte (Castelo Branco, 2011, p. 169) "[...] mais que uma necessidade, é uma misericórdia divina, uma bem-aventurança para mim". Por conta disso, em Castelo Branco (2011) veremos na cena que:

> Mariana estava, no entanto, encostada ao flanco da nau e parecia estupidamente encarar aqueles empuxões que o marujo dava ao cadáver, para segurar a pedra na cintura.
> Dois homens ergueram o morto ao alto sobre a amurada. Deram-lhe o balanço para o arremessarem longe. E, antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água: todos viram, e ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar.
> À voz do comandante desamarraram rapidamente o bote, e saltaram homens para salvar Mariana. Salvá-la!... (Castelo Branco, 2011, p. 172).

Camilo, enquanto autor-empírico, em seu processo de escrita, enxergou isso como solução quando construiu a personagem de Mariana, que sofria de amor em silêncio por Simão e, por este amor, entrega toda a razão de sua vida se suicidando. Esta capacidade de se conectar a esta contradição, de dar um sentido oculto ao grotesco, de resgatar uma forma de beleza heróica é característica da segunda fase do romantismo. A morte era o mais viável para tudo. O romantismo reverte a real condição do homem, fazendo com que a arte transpareça a natureza selvagem da humanidade, com seus instintos, vícios e horrores, escondidos no lugar mais sombrio do ser. Hugo (2014) dirá que é necessário a humanidade aceitar o grotesco para que alcance o sublime.

Hugo (2014) descreve aquilo que considera a expressão máxima da arte romântica, capaz de representar o homem de sua época em toda a complexidade de sua existência, reconhecendo a coexistência de suas naturezas contraditórias. Para o autor, a verdadeira arte não se limita à representação do belo ou do ideal, mas abrange também o feio, o trágico, o cômico e o grotesco, refletindo a totalidade da experiência humana. Nesse contexto, a forma literária que melhor concretiza essa proposta estética é o drama, gênero que reúne e harmoniza elementos diversos, tornando-se o meio mais adequado para representar a multiplicidade da condição humana:

> Ei-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. [...] é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual (Hugo, 2014, p. 40).

Por fim, a compreensão dessa dimensão complementar revela-se essencial para o entendimento da própria condição humana, marcada por conflitos, contradições e dramas existenciais. Nesse contexto, emerge uma nova concepção de poesia, capaz de expressar, de maneira direta e profunda, a verdadeira essência do homem em sua interioridade mais íntima. Ao evidenciar o caráter grotesco inerente à natureza humana, essa perspectiva expõe as imperfeições, as fragilidades e as inclinações que acompanham a existência, revelando os dilemas morais e espirituais que constituem a experiência humana e evidenciam o drama do indivíduo diante de sua própria condição.

5 A OBRA *AMOR DE PERDIÇÃO* E SUA ARQUITETURA ESTRUTURAL

Neste tópico, procura-se de modo direto e prático contextualizar os leitores para características essenciais que o convidam à leitura da obra *Amor de Perdição* pela sua composição textual do gênero novela. Para tanto, serão abordados tópicos elementares sobre o enredo, as personagens, o espaço e o romance, e precisamente, a construção dramática dos protagonistas com a presença do narrador.

5.1 O enredo

O enredo é uma das peças-chave de qualquer narrativa. É ele quem organiza os acontecimentos, estabelece relações de causa e consequência entre os fatos, dá ritmo à história e conduz o leitor por cada fase vivida pelos personagens. Além de estruturar a narrativa, o enredo contribui para a construção do suspense, dos conflitos e das expectativas que mantêm o interesse do público ao longo da leitura. Em vista disso, sua organização é determinante para garantir a coerência dos acontecimentos e a progressão da trama. Gancho (2004, p. 07) é assertiva ao apontar que:

> [...] a narrativa só se consolida com a presença de cinco elementos fundamentais, sendo o enredo um deles. Também chamado de trama, intriga ou ação, esse componente confere forma ao conteúdo narrativo, estruturando-o com começo, meio e fim. É, portanto, a espinha dorsal da narrativa.

Gancho (2004) reforça ainda que o enredo precisa apresentar uma lógica interna capaz de conferir unidade e credibilidade à narrativa. Mesmo quando os acontecimentos retratados são fruto da imaginação do autor, é indispensável que eles se desenvolvam de maneira coerente e compatível com as regras do universo ficcional construído. Por esse ângulo, a verossimilhança constitui um aspecto fundamental para que o leitor aceite os fatos narrados e se envolva com a trama, reconhecendo nela uma coerência própria. Como Gancho (2004, p. 07) afirma:

> [...] os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis; isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê.

Partindo desse pressuposto, torna-se oportuno refletir sobre a importância da coerência interna das narrativas, uma vez que a construção do enredo depende da articulação lógica entre os acontecimentos apresentados. Nesse processo, cada fato deve estabelecer vínculos de causa e consequência com os demais, contribuindo para a progressão da trama e para a unidade do texto narrativo. A narrativa adquire consistência e credibilidade, favorecendo a imersão do leitor no universo ficcional. Mesmo diante de acontecimentos extraordinários ou imaginários, o leitor é persuadido a aceitá-los como plausíveis dentro da realidade construída pela obra.

Esses princípios teóricos ganham corpo e vida na obra *Amor de Perdição*, romance do século XIX, escrito por Camilo Castelo Branco. A história gira em torno do trágico amor entre Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, uma paixão marcada por impedimentos e rivalidades familiares. Desde os primeiros capítulos, o leitor é conduzido por uma sequência de eventos que se encadeiam com precisão, em que cada ação tem uma reação, e nada acontece por acaso.

A estrutura da narrativa segue um modelo clássico, com fases bem organizadas que reforçam sua organização. A introdução, de acordo com Gancho (2004, p. 08) "[...] coincide geralmente com o começo da história, no qual são apresentados os fatos iniciais, os personagens, às vezes o tempo e o espaço". Na obra *Amor de Perdição*, nos primeiros momentos, o leitor é apresentado aos protagonistas e ao contexto que os cercam:

> Amava Simão sua vizinha, menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem nascida. Da janela do seu quarto é que ele a via a primeira vez, para amá-la sempre. Não ficara ela incólume da ferida que fizera no coração do vizinho: amou-o também, e com mais seriedade que a usual nos seus anos (Castelo Branco, 2006, p. 18).

Simão é descrito como um jovem impulsivo e inquieto, enquanto Teresa representa a figura feminina presa às convenções e obrigações de uma família tradicional. Nesse início, percebe-se o contraste entre os personagens e a tensão social que os cerca, o que antecipa o drama do amor entre os dois, visto que as famílias eram rivais e os dois jovens eram de personalidades antagônicas.

Para Gancho (2004, p. 08), a complicação "[...] é a parte do enredo na qual se desenvolve o conflito (ou os conflitos - na verdade pode haver mais de um conflito numa narrativa)". A partir desse fato, podemos observar que na obra, isso surge com a descoberta do romance entre os dois jovens pertencentes às famílias rivais. Essa paixão proibida rapidamente se transforma em um obstáculo, especialmente, quando o pai de Teresa tenta forçá-la a casar-se com Baltasar Coutinho. A decisão de Teresa de se refugiar em um convento, em vez de submeter-se a um casamento sem amor, revela não apenas a profundidade de seu sentimento por Simão, mas também a força de sua resistência diante das imposições patriarcais. Esse momento da narrativa acentua o lugar limitado da mulher na sociedade da época e destaca a opressão vivida por aquelas que ousavam amar por escolha própria.

Ademais, é visto o clímax que é conceituado por Gancho (2004, p. 08) como um "[...] momento culminante da história, isto quer dizer que é o momento de maior tensão, no qual o conflito chega no seu ponto máximo". Na obra, é atingido o seu ponto máximo de tensão com o assassinato de Baltasar pelas mãos de Simão:

> Baltasar Coutinho lançou-se de ímpeto a Simão. Chegou a apertar-lhe a garganta nas mãos; mas depressa perdeu o vigor dos dedos. Quando as damas chegaram a interpor-se entre os dois, Baltasar tinha alto do crânio aberto por uma bala que lhe entrara na fronte (Castelo Branco, 2006, p. 65).

Esse ato impulsivo e trágico sela o destino dos protagonistas. Simão é preso e condenado, enquanto Teresa, isolada no convento, mergulha em sofrimento profundo. Aqui, o amor romântico, que no início era promissor e puro, transforma-se em fonte de dor e ruína. O romance passa a caminhar inevitavelmente para seu desfecho, e o leitor já não espera por um final feliz, mas sim pela concretização da tragédia anunciada. Além disso, nessa mesma lógica, Gancho (2004, p. 08) também define o desfecho como "[...] a solução dos conflitos, boa ou má, vale dizer, configurando-se num final feliz ou não. Há muitos tipos de desfechos: surpreendente, feliz, trágico, cômico, etc." E, de fato, o desfecho não alivia as dores dos personagens, pelo contrário, as confirma.

Como alude a narrativa no seguinte trecho: "Está morto! - disse ele. Mariana curvou-se sobre o cadáver, e beijou-lhe a face. Era o primeiro beijo. Ajoelhou depois ao pé do beliche com as mãos erguidas e não orava nem chorava" (Castelo Branco, 2006, p. 111). Nesse momento da narrativa, observa-se a intensidade dramática que marca a experiência da personagem Mariana. O gesto de beijar o rosto do amado somente após sua morte evidencia o caráter trágico da relação entre ambos, uma vez que o sentimento amoroso, reprimido ou impossibilitado pelas circunstâncias vividas, encontra expressão apenas diante da perda definitiva.

A afirmação "Era o primeiro beijo" (Castelo Branco, 2006, p. 111) reforça ainda mais a dimensão melancólica da cena, pois simboliza um amor que não pôde ser plenamente vivido. Além disso, o fato de Mariana permanecer ajoelhada, sem rezar ou chorar, sugere um estado de sofrimento tão profundo que ultrapassa as manifestações convencionais do luto, revelando uma dor silenciosa e paralisante. O trecho contribui para a construção da atmosfera trágica característica da obra e evidencia os conflitos emocionais que permeiam a experiência da personagem.

Teresa morre no convento, consumida pela tristeza e pelo sofrimento decorrente da separação forçada de Simão, enquanto este faleceu no exílio, distante de sua terra natal e impossibilitado de reencontrar a mulher amada. O destino trágico dos protagonistas evidencia a força das convenções sociais e familiares que, ao longo da narrativa, atuam como obstáculos intransponíveis para a realização de seu amor. Nesse contexto, a morte assume um significado que ultrapassa o simples encerramento da vida, configurando-se como a única possibilidade de liberdade e de superação dos grilhões sociais que os impediram de viver plenamente seus sentimentos. Aquilo que lhes foi negado em vida — a união amorosa — parece encontrar uma forma de realização simbólica na morte, elemento recorrente da estética romântica, que frequentemente associa o amor idealizado ao sofrimento, ao sacrifício e à transcendência.

Portanto, *Amor de Perdição* é uma narrativa exemplar do ponto de vista estrutural. Seu enredo, apesar dos excessos sentimentais característicos do estilo romântico, é coeso, progressivo e profundamente impactante. O leitor não apenas acompanha uma história de amor trágico, mas é convidado a refletir sobre as amarras sociais, os papéis de gênero e as consequências das escolhas pessoais em uma sociedade rígida. A obra reafirma o poder de um enredo bem construído em transformar uma história aparentemente simples em uma narrativa inesquecível.

5.2 A presença do narrador e os fatos que os compõem

O narrador comumente é visto como aquele capaz de expor os elementos que constroem a narrativa. Partindo deste ponto, é interessante destacar a ideia de Tacca (1983, p. 64) acerca desta figura, dado que para o autor "[...] aquele que conta (aquele que traz informação sobre a história que se narra) é sempre o narrador. A sua função é informar". Deste modo, em consonância ao que o teórico menciona, e em conformidade com a obra *Amor de Perdição*, é crucial analisar a importância que esse papel exerce no discurso literário, e para consolidar o presente argumento, é de necessidade apontar a teoria de Genette (1995, p. 24), cujo ponto significativo é que "[...] sem acto narrativo, pois, não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo". Tendo isso em vista, nota-se que a assiduidade do relator é um agente indispensável para o texto, uma vez que ele é responsável por constituir o ato narrativo, ou seja, por explorar os acontecimentos que perpetuam o enredo e geram a temática da narração.

É importante considerar, também, qual efeito esse indivíduo gera no romance. Seguindo por esse pressuposto, trazendo em conta a questão da onisciência como um fator indiscutivelmente relevante, já que é devido a essa característica que o descritor está por dentro de tudo o que ocorre no enredo, e é ele quem, inclusive, aborda os sentimentos exatos dos personagens, a forma que pensam e como agem, mesmo não participando diretamente da história.

Para mais, o indivíduo encarregado de discorrer a narração traz uma característica intrigante, cujo leitor assíduo haverá de atentar-se ao fato para que possa entender o impacto direto gerado na obra, mas, a título de entender o motivo dessa premissa, é evidente que se analise mais uma vez o pensamento de Tacca (1983, p. 63), que pondera que "[...] todo romance, em última análise, não é mais do que um jogo de informação". Tendo isso em mente, o jogo de informação que a obra produz parte, justamente, da análise onisciente que o narrador faz. A descrição precisa dos sentimentos de Teresa, bem como o drama envolto no romance com Simão, fazem da narração um "xadrez" em "Amor de

Perdição": cada peça movimentada pelo narrador leva a uma posição exata e que faz com que a obra siga o seu percurso até o seu ponto central: a separação dos amantes por meio da morte.

Congruentemente a essa ideia, é notório que com a literatura romântica Camiliana não seria diferente, pois o narrador de *Amor de Perdição* é um membro da família de Simão Botelho, um sobrinho de um dos protagonistas – e é através desse fato que se pode observar que o jogo de informação que o autor traz é dado por esse parentesco entre o narrador e o dito personagem, o que permite ao leitor refletir acerca dessa relação e qual papel ela desempenha no corpo literário - é aqui que entra a questão do impacto dessa presença na forma como é narrado o enredo, afinal, a narrativa pode ser manipulada se o relator não é neutro quanto a história.

E observando este ponto em (Castelo Branco, 2006, p. 09) "[...] Não seria fiar demasiadamente na sensibilidade do leitor, se cuido que o degredo de um moço de dezoito anos lhe há de fazer dó". Considerando a premissa apresentada e partindo da ideia de que o narrador rompe com o percurso de neutralidade ao descrever a obra, observa-se que, nesta abordagem, é empregada uma estratégia de persuasão e manipulação sobre o leitor: ele descreve antecipadamente a reação do público, o que prova o rompimento com o aspecto de neutralidade quanto à narrativa, pois, ao mencionar a "sensibilidade do leitor", o "degredo de um moço de dezoito anos" e, acima de tudo, "lhe há de fazer dó" (Castelo Branco, 2006, p. 09), entende-se claramente que a ideia do narrador é fazer um apelo emocional ao leitor.

Ao abordar a pouca idade do protagonista, ele incita o sentimento de compaixão. Planta, no leitor, o papel de vítima que mais tarde haverá de ser aflorado no enredo de Simão. Associando a idade de Simão Botelho à vulnerabilidade e à injustiça, o narrador constrói para o público a imagem de um protagonista sujeito à piedade, à solidariedade e ao compadecimento. Seu discurso mostra-se persuasivo uma vez que ele busca conquistar a empatia do leitor, mostrando-o que os únicos sentimentos que devem ser atribuídos a Simão não podem ser outros senão a benevolência e a pena.

Em resumo, o modo que a narrativa é elaborada influencia os fatores que lhe abarcam, ainda mais quando se tem em jogo um laço afetivo. Para comprovar essa alegação, é preciso lembrar que o Romantismo é um período conhecido por supervalorizar as emoções: o foco é o homem e o que ele sente. Destarte, interpreta-se que a forma como o narrador de *Amor de Perdição* narra os fatos, considerando a relação familiar com o protagonista, anula o quesito neutralidade, dado que esse relacionamento tende a intensificar os sentimentos que perduram a obra, pois uma tragédia, se contada por um ente querido, como é o caso deste enredo, torna-se ainda mais dramática devido à intensificação dos agentes emotivos expressos pelo laço familiar.

E o drama, dentro da estética romântica, é o responsável por veicular os conflitos emocionais e intensificá-los, já que o homem romântico, em suma, é um ser dramático. É percebido esta concepção no seguinte fragmento (Castelo Branco, 2006, p. 09) "[...] Dezoito anos!... E degredado da pátria, do amor e da família! Nunca mais o céu de Portugal, nem liberdade, nem irmãos, nem mãe, nem reabilitação, nem dignidade, nem um amigo!... É triste!". Diante dessa passagem, evidencia-se um dos momentos mais intensos na vida de Simão Botelho. Ao destacar a idade do protagonista — "Dezoito anos!" —, comumente associada ao início da vida adulta, o narrador busca conquistar a empatia do leitor ao estabelecer que, enquanto alguns adentram a uma nova fase da vida nesta idade, para Simão, este número simboliza um fim trágico.

Outrossim, a sequência "nem liberdade, nem irmãos, nem mãe..." (Castelo Branco, 2006, p. 09) reforça a ideia de que ele perde não apenas a pátria, mas também o direito de ser livre e o amor de sua família; dele, é retirado qualquer direito de reconstruir a própria vida. Essa conjuntura intensifica o drama de modo contínuo, transmitindo ao leitor o sentimento de perdas sucedidas do protagonista, identificando que o destino de Simão Botelho não há de ser outro senão a tragédia, pois, antes da concretização da morte física, ocorre, aos poucos e dolorosamente, a morte do seu espírito – e junto a ele, também falece qualquer resquício de esperança. O drama em *Amor de Perdição* alcança seu estopim – o degredo de Simão torna-se uma sentença que condena não apenas o corpo, mas também envenena a sua alma, fazendo da própria vida um prolongamento da tragédia.

Levando em conta as presentes alegações, é imprescindível pontuar ainda que conforme Reis (2013, p. 77) "[...] a caracterização da linguagem literária como fenômeno autônomo apoia-se, em primeira instância, na noção de que a criação literária constitui uma atividade intencional e finalística". Apoiando-se a essa vertente teórica, pondera-se que a intencionalidade por trás do escrito Camiliano, quando se utiliza do artifício parentesco entre o narrador e o protagonista, é para enfatizar o sofrimento deste último, o que, em outras palavras, contribui para a persistência e para a consolidação dos traços românticos, já que o drama e a exacerbação do sentimentalismo são fatores que podem ser considerados diretamente intensificados devido a esta relação. Logo, é nítido que a influência do narrador conduz para a intensificação do drama na obra *Amor de Perdição*.

5.3 O espaço e o romance

A distinção entre espaço e ambientação torna-se essencial para a compreensão da construção narrativa. Nos escritos de Dimas (1985, p. 20), o autor afirma que, "[...] por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente." A definição proposta por Dimas (1985) evidencia que a ambientação não se restringe à descrição dos cenários em que a narrativa se desenvolve, mas corresponde ao conjunto de procedimentos que conferem significado ao espaço narrativo.

O ambiente deixa de exercer apenas uma função descritiva e passa a participar da construção dos conflitos, das emoções e da caracterização das personagens. Essa perspectiva aproxima-se da concepção apresentada por Borges Filho (2007), ao afirmar que "quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos" (Borges Filho, 2007, p. 17). Em *Amor de Perdição*, a ambientação contribui para intensificar o caráter trágico da narrativa, uma vez que os espaços se articulam continuamente com o destino das personagens.

Com isso, fica claro que a ambientação vai além da simples descrição física do espaço, buscando envolver o leitor numa atmosfera que transcende o aspecto material. Dimas (1985, p. 20) ressalta que, para uma leitura crítica adequada, é necessário "[...] perspicácia e familiaridade com a literatura para que o espaço puro e simples (o quarto, a sala, a rua, o barzinho, a caverna, o armário etc.) seja entrevisto em um quadro de significados mais complexos". A reflexão disso permite compreender que o espaço literário deve ser interpretado para além de sua dimensão material.

Desse jeito, os ambientes descritos por Camilo Castelo Branco assumem também um valor simbólico, refletindo os conflitos internos das personagens e colaborando para a construção do sentido da narrativa. Conforme observa Borges Filho (2007, p. 17), "[...] ao analisarmos um espaço qualquer, por

exemplo, casa, navio etc., não podemos nos esquecer dos objetos que compõem esse espaço e de suas relações entre si e com as personagens". Sob essa perspectiva, a prisão de Simão Botelho não representa apenas um local físico de encarceramento, mas materializa sua condição de sofrimento, isolamento e impossibilidade de concretizar o amor por Teresa. Do mesmo modo, o convento ao qual Teresa está submetida materializa esta mesma condição.

No estudo da narrativa, a noção de espaço adquire uma importância, sendo necessário distingui-la da ambientação para uma análise. Conforme aponta Dimas (1985) o espaço refere-se a um ambiente concreto, perceptível dentro do texto literário. Dessa maneira, o espaço configura-se como uma instância objetiva, composta de dados explícitos de realidade. Essa diferenciação torna-se particularmente evidente em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. Na obra, o espaço assume um papel elementar na construção dos conflitos vivenciados pelos protagonistas, funcionando não apenas como cenário, mas também como elemento que intensifica o drama psicológico e existencial das personagens.

Um exemplo expressivo do espaço físico encontra-se na descrição da cela onde Simão Botelho é encarcerado: "[...] está Simão num quarto de malta das cadeias da relação. Um catre de tábuas, um colchão de embarque, uma banca e cadeira de pinho e um pequeno pacote de roupa, colocado no lugar do travesseiro, são a sua mobília" (Castelo Branco, 2006, p. 59). A precariedade do ambiente, marcada pela escassez de mobiliário e pelo aspecto austero da prisão, materializa a condição de confinamento do protagonista, reforçando tanto sua privação da liberdade quanto o processo de degradação física e emocional decorrente de seu destino trágico. Assim, observa-se o espaço como dado concreto, com detalhes materiais que descreve o ambiente em que o personagem se encontra. Então, em *Amor de Perdição*, percebe-se a presença desses locais e a importância de compreendê-los para uma leitura mais rica e bem analisada.

5.4 A personagem no romance

Cândido (2009), em sua obra a Personagem de Ficção, reflete sobre uma curiosidade literária: como algo que é pura invenção pode se parecer tão real? A literatura se apoia nessa contradição: aquilo que é falso, criado e imaginado precisa parecer verdadeiro. E não apenas parecer, precisa convencer. É aí que entra o conceito de verossimilhança, a aparência da verdade. O romance, conforme Cândido (2009), sustenta-se a partir da relação entre o ser vivo e o ser fictício. Ou seja, por mais que saibamos que aquela personagem foi projetada e idealizada, precisa nos passar a impressão de que vive, emocionando o leitor com sua história ou irritando-os com suas escolhas. Conforme assevera Cândido (2009):

> [...] No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, algo, isto é, que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste (Cândido, 2009, p. 40).

Nessa perspectiva, na obra de Castelo Branco, é evidente não se comover com o amor impossível entre Simão e Teresa. O sofrimento deles, em dado momento, parece tão real que, por instantes, tudo aquilo que é ficção sentimos ser real. Mas por que isso acontece? As atitudes dos personagens são coerentes com a época, com os valores sociais, com os conflitos emocionais que qualquer ser humano pode enfrentar. Teresa, dividida entre o dever familiar e o amor; Simão, tomado

pela paixão e pela rebeldia. Ambos são fictícios, mas para os leitores se tornam reais, pois carregam algo que reconhecemos como profundidade humana, conflitos pessoais que todo ser humano enfrenta. Com essa ótica, pontua Cândido (2009):

> [...] A personagem deve dar a impressão de que vive, de que é como um ser vivo. Para tanto, deve lembrar um ser vivo, isto é, manter certas relações com a realidade do mundo, participando de um universo de ação e de sensibilidade de que se possa equiparar ao que conhecemos na vida (Cândido, 2009, p. 48-49).

Ademais, para que uma personagem seja convincente, é necessário que ele possua atributos que o aproximem da realidade, mostrando ações, pensamentos e emoções verossímeis. Essa construção permite que o leitor identifique traços de humanidade nas figuras ficcionais, reconhecendo nelas aspectos do cotidiano e acreditando em sua existência, ainda que apenas durante o processo de leitura. Cria-se a impressão de que aquilo que é lido, poderia de fato, existir na vida real. Isso não significa, porém, que se possa simplesmente copiar alguém do mundo real e transplantá-lo para o romance, pois Cândido (2009) aborda em seu texto que,

> [...] primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística, terceiro, porque mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção (Cândido, 2009, p. 49).

Por fim, mesmo quando o autor se inspira em pessoas reais, ele não as reproduz literalmente. Em vez disso, ele recria, interpreta, reorganiza. Acrescenta elementos psicológicos, preenche lacunas com imaginação. O resultado é uma figura que não corresponde a uma pessoa viva específica, mas que nos ajuda a entender, de forma mais ampla, o que é ser humano. Essa é, afinal, a grande força da ficção: dar forma a uma verdade que não está nos fatos, mas nas interpretações. Logo, a literatura não quer imitar o mundo tal como ele é, mas recriar o mundo.

5.5 A evidência do Romantismo no traço dos protagonistas

Entende-se por período romântico àquele que é caracterizado pela ênfase no sentimentalismo humano. Ou seja, o homem é visto como figura principal que tange o plano universal, e nada além daquilo que ele sente merece tanta ressalva quanto os seus vislumbres sentimentalistas. Desse momento, é notório que com a narrativa camiliana *Amor de Perdição* não seria diferente, dado que os traços da estética romântica se consolidam nitidamente em cada um dos personagens construídos por Castelo Branco, de tal modo que essa presunção é vista no imediato segmento "[...] Amou, perdeu-se, e morreu amando" (Castelo Branco, 2006, p. 09). E, com o intuito de tornar evidente esta premissa, neste tópico será demonstrado o percurso dramático dos protagonistas desta obra sob à luz do Romantismo.

Tendo isso em vista, é imprescindível pontuar, primeiramente, a importância dos personagens na construção e no desenvolvimento do enredo narrativo. São eles que vivenciam os conflitos, impulsionam as ações e estabelecem as relações que dão sentido à trama, contribuindo diretamente para a progressão dos acontecimentos. Além disso, por meio de suas características, comportamentos e escolhas, os personagens permitem ao leitor compreender os valores, as tensões e os aspectos sociais presentes na obra. Dessa forma, sua atuação torna-se fundamental para a organização da narrativa e para a construção dos significados que dela emergem. Para aprofundar essa discussão, é relevante destacar a teoria de Brait (1985, p. 11-12),

> [...] Se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas, e aí pinçar a independência, a autonomia e a "vida" desses seres de ficção.

Da mesma maneira, como posto por Aguiar e Silva (2004, p. 687) "[...] A personagem constitui um elemento estrutural indispensável da narrativa romanesca. Sem personagem, ou pelo menos sem agente, [...] não existe verdadeiramente narrativa". Deste modo, de acordo com as premissas, é evidente que o papel exercido pelo personagem é o que, em síntese, constitui o corpo da obra, isso porque a ausência dessa figura pode tornar inviável a existência de uma narrativa legítima, em suma, um enredo concreto.

Assim sendo, é preciso que o autor seja cauteloso não somente quanto ao modo em que apresenta seus personagens, como também à forma que são construídos ao percorrer a história. E, levando isso em conta, observa-se que a forma como o autor português Camilo Castelo Branco constrói os personagens em *Amor de Perdição* cumpre perfeitamente com os atributos abordados pelo Romantismo e na concretização da trama, uma vez que estas figuras giram em torno de temáticas como amor, idealização, angústia pela falta da pessoa amada e, além disso, o suicídio.

Tendo em vista a proposta de analisar a narrativa camiliana à luz dos principais traços do Romantismo, torna-se indispensável examinar o papel desempenhado pelos protagonistas na construção da trama. Os personagens são elementos centrais da narrativa, pois é por meio de suas ações, sentimentos e conflitos que se manifestam os valores e as características estéticas do movimento romântico. Nesse sentido, a construção narrativa de Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana revela temas recorrentes do Romantismo, como o amor idealizado, o sofrimento amoroso, o destino trágico, o sacrifício e a oposição às convenções sociais. A análise desses personagens permite compreender de forma mais aprofundada como Camilo Castelo Branco estrutura sua narrativa e materializa os ideais românticos ao longo da obra.

No que tange à figura de Simão Botelho, é preciso pontuar que este jovem é apaixonado desde a adolescência por Teresa - que pertence a uma família rival - e compõe a maior parte dramática da narração, uma vez que é o responsável por realizar uma das maiores tragédias que abarcam o enredo: matar Baltasar. Em razão do crime cometido, ele é preso e exilado de sua terra. Separado de Teresa, o protagonista sucumbe à solidão, ao desejo de revê-la e, finalmente, à morte, dadas as condições trágicas que o destino lhe impõe: o falecimento da mulher amada. Em Simão, é possível observar a supervalorização da melancolia e idealização do amor e da imagem feminina, isso ocorre devido à fuga da realidade e à busca por um plano distinto dela, no qual é possível ser feliz com a sua amada:

> [...] Simão ajuntou a carta de Teresa ao maço das suas, e saiu cambaleando. No convés sentou-se num monte de cordame, e contemplou o mirante de Monchique, que avultava negro ao sopé da serra penhascosa em que atualmente vai à Rua da Restauração (Castelo Branco, 2006, p. 109).

Em relação à Teresa de Albuquerque, é necessário pontuar a reciprocidade ao amor de Simão em todas as suas fases: no início, quando apaixonam-se, ao fim, onde compartilham do mesmo desfecho fúnebre. Contudo, ao contrário do amado, seu exílio ocorre em um convento – nele, é internada e passa a sofrer cotidianamente por saudades de Simão, sentimento esse que lhe adoece e consome de tal modo

que leva à morte. Em Teresa se vê as características da mulher romântica: pura, dedica-se de corpo, alma e coração ao homem que ama, e é o seu sofrimento amoroso que a leva ao perecimento:

> [...] Depois foi orar, e esteve ajoelhada meia hora, com meio corpo reclinado sobre uma cadeira. Erguendo-se, quase tirada pela violência, aceitou uma xícara de caldo, e murmurou com um sorriso:
> - Para a viagem... (Castelo Branco, 2006, p. 105)

Por fim, Mariana, considerada por muitos estudiosos uma das personagens femininas mais marcantes das narrativas românticas, é apresentada como filha de João da Cruz e pertencente a uma camada social mais popular. Diferentemente de Teresa, cuja trajetória está vinculada à aristocracia, Mariana emerge de um contexto social mais humilde, característica que contribui para ampliar os contrastes presentes na obra. Sua relevância na narrativa não se restringe à posição que ocupa no enredo, mas também à profundidade de seus sentimentos e à dimensão de seu sacrifício. Movida por um amor silencioso e não correspondido por Simão, a personagem personifica valores frequentemente exaltados pelo Romantismo, como a abnegação, a fidelidade e a entrega total ao ser amado. Mariana assume um papel basilar na construção da atmosfera trágica da narrativa, tornando-se uma das figuras mais comoventes e memoráveis da obra:

> [...] Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão, que uma onda lhe atirou aos braços. O comandante olhou para o sítio de onde Mariana se atirara, e viu, enleado no cordame, o avental, e à flor da água, um rolo de papéis, que os marujos recolheram na lancha. Eram, como sabem, a correspondência de Teresa e Simão (Castelo Branco, 2011, p. 112).

É ela quem ajuda Simão, por quem é apaixonada, durante toda a obra, e chega a enlouquecer devido ao sofrimento do seu amado. Consagrando a imagem da mulher tradicional, que faz tudo por amor e submete-se a ele, possui um fim trágico assim como os dos demais personagens: morre logo após o Botelho, atirando-se ao mar e abraçando firmemente o seu cadáver. Nesta personagem, ocorre a representação de todas as características femininas do Romantismo, incluindo o suicídio, quando se joga ao mar, e as nuances do amor não correspondido e, portanto, impossível.

Como síntese da análise, verifica-se que *Amor de Perdição* constitui uma das mais expressivas materializações da estética romântica na literatura portuguesa, pois Camilo Castelo Branco constrói seus protagonistas a partir dos princípios fundamentais do Romantismo. Simão Botelho, Teresa de Albuquerque e Mariana são personagens cujos percursos são determinados pela intensidade dos sentimentos, pela idealização do amor, pelo sofrimento amoroso, pelo sacrifício e pelo destino trágico, características que se confirmam tanto em suas ações quanto em seus desfechos fatais. A análise demonstra que os protagonistas não apenas conduzem o enredo, mas também corporificam os ideais românticos, revelando a supremacia da emoção sobre a razão, a impossibilidade da realização amorosa diante das convenções sociais e a associação entre amor e morte, aspectos sintetizados na célebre máxima que inaugura o romance: "Amou, perdeu-se e morreu amando" (Castelo Branco, 2006, p. 09). Desse modo, comprova-se que a caracterização de Simão, Teresa e Mariana constitui a principal evidência da permanência e da força do Romantismo na narrativa camiliana, tornando os personagens o principal veículo de expressão dos valores estéticos e filosóficos desse movimento literário.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa teve como objetivo analisar a arquitetura estrutural de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, a partir de seus elementos narrativos e de sua relação com a estética romântica. Para isso, buscou-se compreender como o enredo, as personagens, o narrador e o espaço se articulam às categorias do drama, do sublime e do grotesco, evidenciando a complexidade da construção literária da obra. A investigação permitiu compreender que a estrutura do romance é fortemente influenciada pelo gênero dramático, cuja evolução se consolidou pela presença da tragédia e da comédia, resultando na formação do grotesco como categoria estética. Nessa ótica, verificou-se que o grotesco se torna uma parte fundamental na construção das personagens, contribuindo para a intensificação dos conflitos, das paixões e das contradições humanas que caracterizam a recepção ultrarromântica da narrativa.

Também se constatou que o sublime, fundamentado nas reflexões de Edmund Burke, manifesta-se por meio das experiências de dor, medo, terror, solidão e morte, despertando no leitor sentimentos de assombro, admiração e reverência. Em *Amor de Perdição*, essas experiências são vivenciadas pelas personagens de forma intensa, transformando o sofrimento em um recurso estético capaz de produzir uma profunda experiência emocional. No que se refere ao grotesco, verificou-se que essa categoria estética desempenha papel essencial na composição da obra. Em consonância com as reflexões de Victor Hugo, compreendeu-se que o grotesco não se opõe ao belo e ao sublime, mas os complementa por meio do contraste, intensificando seus efeitos estéticos. Na narrativa, ele manifesta-se nas paixões exacerbadas, na violência, na degradação física e moral, na loucura, no sofrimento e na morte, revelando as contradições da condição humana. O grotesco amplia a força dramática da obra e contribui para a construção de personagens marcadas por conflitos extremos, aspecto que reforça a expressividade e a sensibilidade características da estética ultrarromântica.

A análise evidenciou, ainda, que os espaços narrativos extrapolam sua função descritiva e assumem um importante papel simbólico na construção da narrativa. Ambientes como a prisão, o convento e o navio refletem o estado psicológico das personagens, reforçando o sentimento de isolamento, de impossibilidade amorosa e de fatalidade que permeia todo o romance. Outro aspecto relevante observado foi a maneira como Camilo Castelo Branco integra, de forma harmoniosa, as categorias do drama, do sublime e do grotesco, conferindo maior profundidade à narrativa. A interação desses constituintes amplia a expressividade da obra e evidencia a capacidade do autor de representar os conflitos entre os desejos individuais e as imposições sociais, característica marcante da estética romântica. Conclui-se que *Amor de Perdição* permanece como uma das obras mais representativas da literatura portuguesa, não apenas pela força de seu enredo, mas também pela sofisticação de sua arquitetura narrativa. Espera-se que esta pesquisa contribua para os estudos sobre a produção camiliana, oferecendo uma leitura que evidencia a importância das categorias estéticas do drama, do sublime e do grotesco na compreensão da sensibilidade ultrarromântica e da permanência da obra no cânone literário.

CONTRIBUIÇÃO DOS AUTORES. **SWBS, AKJC, ASS, AAS, TOAS, WFP**: Conceituação, Metodologia, Software, Curadoria de dados, Análise formal, Redação – rascunho original, Visualização, Investigação, Redação – revisão e edição, Aquisição de financiamento, Supervisão. Todos os autores participaram ativamente da discussão dos resultados, revisaram e aprovaram a versão final do artigo.

CONFLITO DE INTERESSE. Os autores declaram que não têm interesse comercial ou associativo que

represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.

APROVAÇÃO ÉTICA. Não se aplica.

REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, V. M. **Teoria da literatura**. 8. ed. São Paulo: Almedina Brasil, 2004.

BRAIT, B. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BORGES FILHO, O. **Espaço e literatura:** introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. São Paulo: Papirus, 1993.

CANDIDO, A.; ROSENFELD, A.; PRADO, D. C.; GOMES, P. E. S. **A personagem de ficção**. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTELO BRANCO, C. **Amor de perdição; Amor de salvação**. 2. ed. São Paulo: Scipione, 2006.

CASTELO BRANCO, C. **Amor de perdição**. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2011.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1985.

GANCHO, C. V. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 1991.

GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. 3. ed. Lisboa: Codex, 1995.

GUERRA, M. B. Convergências entre o sublime e o grotesco na arte romântica. **Palíndromo**, v. 10, n. 21, p. 171-198, 2018. DOI: 10.5965/2175234610212018171. Disponível em: https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/10457. Acesso em: 25 jul. 2026.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social.** 6. ed. São Paulo: Atlas, 2006.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. São Paulo: Perspectiva, 2021.

MINAYO, M. C. S. (org.). **Pesquisa social:** teoria, método e criatividade. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 35. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

REIS, C. **O conhecimento da literatura:** introdução aos estudos literários. 2. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

SOARES, A. **Gêneros literários**. 7. ed. São Paulo: Ática, 2007.

TACCA, O. **As vozes do romance**. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.