

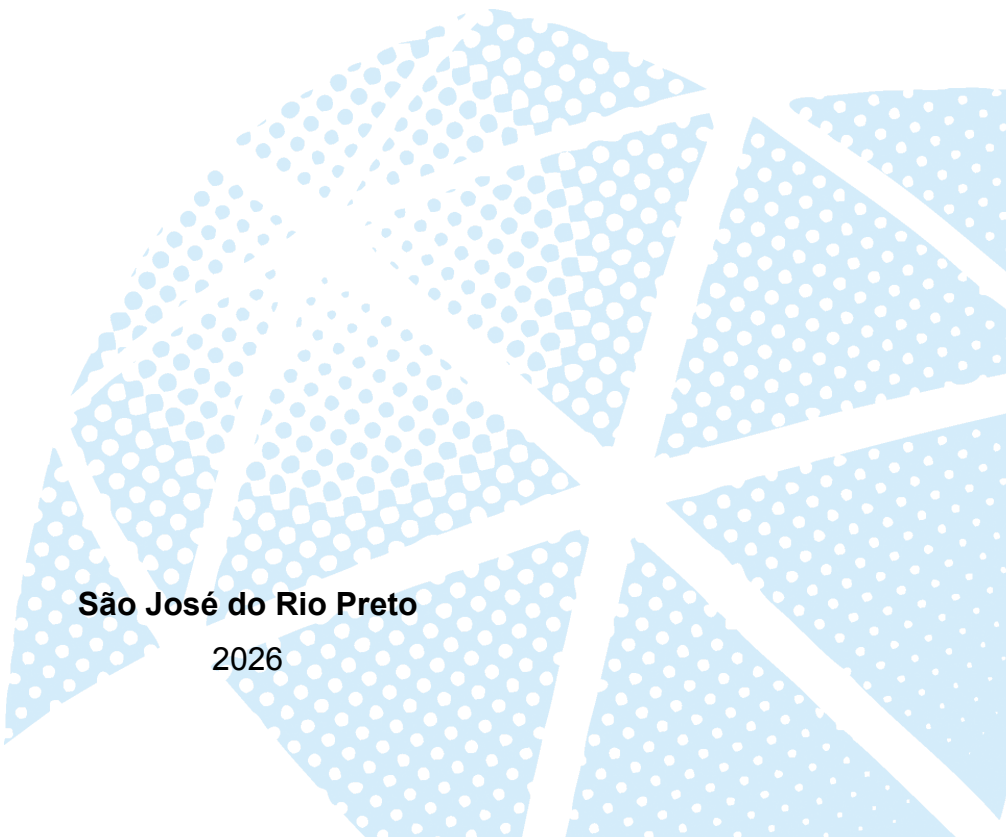
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - Campus de São José do
Rio Preto

GIOVANA EVELYN RODRIGUES

O PODER PATRIARCAL NA SOCIEDADE DE APARÊNCIAS EM A *SEREIA*, DE
CAMILO CASTELO BRANCO

São José do Rio Preto

2026



GIOVANA EVELYN RODRIGUES

**O PODER PATRIARCAL NA SOCIEDADE DE APARÊNCIAS EM A SEREIA, DE
CAMILO CASTELO BRANCO**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Orientadora: Profa. Dra. Luciene Marie Pavanelo

São José do Rio Preto

2026

R696p Rodrigues, Giovana Evelyn
 O poder patriarcal na sociedade de aparências em A Sereia, de Camilo
Castelo Branco / Giovana Evelyn Rodrigues. -- São José do Rio Preto, 2026
 107 p.

 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto
de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
 Orientadora: Luciene Marie Pavanelo

 1. Literatura Portuguesa. 2. Camilo Castelo Branco. 3. A Sereia. 4. Amor de
Perdição. 5. Crítica Social. I. Título.

GIOVANA EVELYN RODRIGUES

**O poder patriarcal na sociedade de aparências em
A Sereia, de Camilo Castelo Branco**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria e Estudos Literários

Data da defesa: 26/02/2026

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Luciene Marie Pavanelo
UNESP – IBILCE – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. José Cândido de Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa – Braga, Portugal

Profa. Dra. Andreia Alves Monteiro de Castro
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida, saúde e tudo o que me permitiu experienciar por meio desta efêmera vida.

À minha orientadora querida Luciene Marie Pavanelo, pois além de todo o auxílio fornecido nas leituras, escritas e interpretações, ela foi a minha inspiração. Eu não teria começado o mestrado se não fosse suas aulas engraçadas e críticas acerca de Camilo Castelo Branco.

Aos meus pais, Juraci Rodrigues Junior e Silmara Graziela da Costa Afonso Rodrigues, por todo o apoio, incentivo e motivação que sempre me deram para realizar leituras, estudar e construir um futuro melhor para mim. Principalmente, agradeço por me mostrarem a importância da educação em todos os sentidos.

Também, ao meu marido Reinaldo de Oliveira Inacio Junior, que me apoiou durante todo o processo, me levando e trazendo da universidade, dia após dia, renunciando às suas próprias atividades. Além de me fornecer um suporte emocional para todos os meus lamentos, foi quem sempre me motivou a continuar vivendo os meus sonhos.

Aos meus bisavôs Joaquim Garcia da Costa (*in memoriam*) e Rosalina Valentim da Costa por terem cuidado de mim na infância, juntamente à minha avó Rosana Maria da Costa Castro. Sem vocês, eu não estaria aqui.

A todos os meus professores do Ensino Fundamental e Médio. Em especial à professora Simone Petit que me fez gostar de literatura e me ofereceu todo o suporte necessário para que eu ingressasse na universidade.

Aos meus professores da graduação. Em destaque à professora Livia Grotto que acreditou em meu potencial e me fez ver que eu tinha um futuro cheio de oportunidades pela frente.

Aos queridos professores Andreia Alves Monteiro de Castro e José Cândido de Oliveira Martins, que aceitaram participar da minha banca examinadora. Ambos foram extremamente acolhedores e fizeram indicações muito pertinentes para a melhoria desta Dissertação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UNESP de São José do Rio Preto, que me concedeu a bolsa da CAPES, com a qual tive a oportunidade de me dedicar à minha formação acadêmica, pois, sem seu apoio financeiro, produzir esta Dissertação seria um desafio ainda maior.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

*[...] as aparências de um sacrifício valem
mais, muita vez, do que o próprio sacrifício*
(Machado de Assis)

RESUMO

Esta Dissertação busca contestar a atribuição de mero escritor de histórias de amor geralmente dada a Camilo Castelo Branco, pois esta é uma maneira simplista demais para defini-lo, tendo em vista a sua vasta produção. Assim sendo, este trabalho proporá um olhar mais amplo, crítico e reflexivo sobre o autor e seus escritos, que supere também a visão biografista encontrada em camilianistas consagrados. Objetivando que leitores do século XXI percebam a importância de estudar Camilo Castelo Branco, será feita uma análise de um de seus romances intitulado *A Sereia*, obra pouco explorada pela crítica, em que o autor escancara a hipocrisia da sociedade, por meio de críticas que permanecem atuais, mesmo que tenha sido produzida há mais de 160 anos. Esta análise procurará mostrar o dilema moral "ser *versus* aparentar" vivenciado por aquela sociedade, cujo fator mais importante era manter as aparências diante de qualquer situação, condenando o poder patriarcal das famílias sobre os indivíduos e a força do patrimônio sobre o amor. Por fim, o trabalho também dialogará com o maior clássico do autor, *Amor de Perdição*, a partir das semelhanças e diferenças entre os enredos dos dois romances. Portanto, a pesquisa procurará evidenciar a complexidade presente na obra de Camilo, demonstrando, assim, a necessidade de seus romances serem lidos sem as limitações dos rótulos que lhes foram impostos.

Palavras-chave: Camilo Castelo Branco. Crítica social. Patriarcalismo. *Status* social.

RESUMEN

Esta Disertación busca cuestionar la atribución de mero escritor de historias de amor que generalmente se le otorga a Camilo Castelo Branco, ya que esta es una forma demasiado simplista de definirlo, considerando su vasta producción literaria. Por lo tanto, este trabajo propondrá una mirada más amplia, crítica y reflexiva sobre el autor y sus escritos, que vaya también más allá de la visión biografista presente en estudios camilianos consagrados. Con el objetivo de que los lectores del siglo XXI comprendan la importancia de estudiar a Camilo Castelo Branco, se realizará un análisis de una de sus novelas titulada *A Sereia*, obra poco explorada por la crítica, en la cual el autor expone sin rodeos la hipocresía de la sociedad, mediante críticas que siguen siendo actuales, a pesar de haber sido escrita hace 160 años. Este análisis intentará mostrar el dilema moral del "ser versus parecer" vivido por aquella sociedad, en la que lo más importante era mantener las apariencias en cualquier circunstancia, denunciando el poder patriarcal de las familias sobre los individuos y la primacía del patrimonio sobre el amor. Por último, el trabajo también dialogará con la obra más emblemática del autor, *Amor de Perdição*, a partir de las semejanzas y diferencias entre las tramas de ambos romances. De este modo, la investigación buscará resaltar la complejidad presente en la obra de Camilo, demostrando así la necesidad de que sus novelas sean leídas sin las limitaciones de los rótulos que se les han impuesto.

Palabras clave: Camilo Castelo Branco. Crítica social. Patriarcalismo. *Status* social.

Sumário

1. INTRODUÇÃO	11
2. AS REFLEXÕES INICIAIS DE A SEREIA	19
2.1 O PRÓLOGO E O PRIMEIRO CAPÍTULO DO ROMANCE	21
2.2 CONTRASTE ENTRE O PRESENTE E O PASSADO?	27
3. ANÁLISE DE A SEREIA	34
3.1 A FAMÍLIA VS. O INDIVÍDUO	41
3.2 ENTRE O AMOR E A SUBSISTÊNCIA	45
3.3 O PAPEL DA RELIGIÃO	51
3.4 A SUPREMACIA DAS POSSES SOBRE O CONHECIMENTO	70
3.5 AS CONSEQUÊNCIAS DO VIVER DE APARÊNCIAS	71
4. A SEREIA E AMOR DE PERDIÇÃO	80
4.1 OS PERSONAGENS PRINCIPAIS	81
4.2 O AMOR CONTRARIADO	86
4.3 A (NÃO) REALIZAÇÃO AMOROSA	90
4.4 AS CONSEQUÊNCIAS DO AMOR IDEALIZADO	95
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101

1. INTRODUÇÃO

Camilo Castelo Branco (1825-1890) foi um consagrado escritor de romances, poeta, dramaturgo, polemista, crítico literário, historiador e tradutor português, que a partir dos 20 anos até a sua morte, publicou mais de uma centena de títulos entre diversos gêneros literários, dentre os quais se destacaram os romances. Foi o primeiro escritor profissional de Portugal, que não recebeu herança de sua família, portanto, não tinha outra renda, que não a de autor, motivo pelo qual produziu uma obra tão extensa. Sua vida foi repleta de diversos escândalos amorosos: ele se casou com 16 anos, depois se separou para viver uma vida boêmia, tendo várias amantes até os 24 anos, quando conhece Ana Plácido (então uma mulher casada), com quem acaba fugindo por várias cidades até serem presos por adultério. Depois de mais de um ano na cadeia e um julgamento midiático, o casal é solto e passa o resto da vida juntos, morando com seus três filhos na casa do falecido marido de Ana Plácido, herdada pelo filho mais velho. Casam-se oficialmente apenas em 1888, após Camilo receber o título de Visconde e uma pensão do governo, que somente uma esposa poderia herdar após a sua morte, causada por suicídio, aos 65 anos. Esses fatos levaram os críticos a se interessarem em relacionar sua vida pessoal com suas obras.

Num de seus estudos, Paulo Motta Oliveira (2008, p. 305-314) analisa o famoso *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (1988), de Alexandre Cabral, e o *Dicionário de Personagens da Novela Camiliana* (2002), de Maria de Lourdes Ferraz. De acordo com o pesquisador, o dicionário publicado por Cabral em 1988 era de cunho biografista, ou seja, analisava as obras de Camilo Castelo Branco a partir dos dados biográficos do autor, e em 2003, Cabral atualizou e aumentou o dicionário, entretanto, essas mudanças não foram significativas. Quanto aos verbetes presentes no dicionário de Ferraz, Motta Oliveira afirma que também são descritos com mais foco na vida de Camilo do que em sua obra.

Segundo Alexandre Cabral,

De tal maneira o comportamento dos heróis [da obra de Camilo] se assemelha, se entrelaça, se ajusta à desconcertante personalidade do seu criador, multiforme e contraditória; tão coincidentes são as dramáticas situações da vida real, que lhe são impostas ou por ele imaginadas [...], com os conflitos da ficção, que no nosso espírito perdura longamente esta estranha hipótese: as personagens vivem na novela os diabólicos passos da

existência do escritor [...], quantas vezes numa antevisão profética e satânica, ou é o romancista que se compraz em reviver fisicamente os dramas de sua criação? (CABRAL, 1961, p. 9).

Com base no excerto, é perceptível a relação estabelecida entre a vida turbulenta do autor e os conflitos presentes em suas narrativas. Na *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, cuja primeira edição foi publicada em 1955, podemos encontrar a seguinte afirmação: "A acidentada vida passional de Camilo Castelo Branco foi a mais importante fonte da própria novela camiliana." (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 870). Apesar de essa leitura biografista ter sido defendida, ao longo do século XX, por estudiosos consagrados, iremos nos respaldar em especialistas como Paulo Motta Oliveira (2008), que defendem que, por mais que Camilo se baseie em algum fato real para escrever as suas narrativas, todo romance é ficção. Assim, para a análise que faremos ao longo desta dissertação, não será adotado esse viés biografista, tendo em vista que em nada colabora para a compreensão do romance os eventos descritos possuírem ou não uma inspiração em acontecimentos da vida do autor ou de outras personalidades que viveram naquele tempo, pois o mais importante, para nós, são as críticas feitas aos comportamentos sociais da época, que permanecem atuais, mesmo que a obra tenha sido produzida há mais de 160 anos.

Para além da associação entre vida e obra, concordamos com Motta Oliveira quando este defende que o uso da palavra "novela" para nomear as narrativas de Camilo acaba por subestimá-las. Em sua defesa, o pesquisador cita José Régio:

O certo é que tem sido discutida a propriedade com que se poderá chamar *romances* aos romances do nosso grande romancista. Nenhum argumento de peso poderia justificar não se chamar assim a várias obras suas. [...] Como quase todos os romancistas muito pessoais, Camilo despreza quaisquer *receitas* do género. Em última análise, criou o seu romance [...]. (RÉGIO, 1980, p. 87-88, grifo do autor).

Ainda nesse artigo, Oliveira mostra-nos que, para além da tentativa de encaixar Camilo em uma tipologia de gênero específica que acaba rebaixando o escritor, há críticos como Teófilo Braga e Fidelino de Figueiredo que dividem as obras produzidas pelo autor em passionais ou satíricas, reduzindo, mais uma vez, a sua leitura. Segundo Luciene Marie Pavanelo,

O início dessa polarização da obra de Camilo pode ser encontrado no seguinte trecho de Teófilo Braga (1892, p. 240-241): “há em Camilo Castelo Branco dois escritores, que se destacam claramente na sua obra: o idealizador sentimental, religioso, afetivo, e o caricaturista cheio de ironias, comprazendo-se em representar as aberrações risíveis da natureza humana. Paira entre estas duas atrações; uma leva-o ao enternecimento idílico, que o faz aceitar todas as pieguices do romantismo, a outra impele-o à provocação polêmica, em que faz da pena um estilete onde verte todos os venenos com que se podem concentrar na linguagem.”. (PAVANELO, 2025a, p. 151).

Como explica a pesquisadora, essa leitura dicotômica apresentada em Teófilo será perpetuada pela historiografia literária ao longo do século XX. No Brasil, Massaud Moisés reproduz a mesma ideia em *A Literatura Portuguesa*, obra publicada em 1960:

Camilo transita do Ultra-Romantismo, descabelado, histérico e piegas, para um Naturalismo coerente com suas tendências de cronista da sociedade burguesa da segunda metade do século XIX. Nele se corporifica, portanto, a agonia do ideal romântico [...]. (MOISÉS, 2010, p. 354).

A partir das citações, evidencia-se que a leitura comumente feita de Camilo é polarizada, ora aparece como um escritor de histórias de amor dramáticas, ora como um escritor de sátiras à sociedade burguesa da época, como observou Paulo Franchetti em seu prefácio à edição de *Coração, Cabeça e Estômago* publicada pela Martins Fontes em 2003. Porém, de acordo com Motta Oliveira (2022, p. 36), “vários críticos contemporâneos têm demonstrado que esta aparente dicotomia entre o passional e o satírico é equivocada”, pois, em várias produções do autor, como defende Pavanelo (2008), é possível observar ambas as características. *Amor de Perdição*, considerado por grande parte da crítica como o melhor romance do autor, foi categorizado, segundo a divisão mencionada anteriormente, como passional, classificação que não abarca os vários trechos cômicos da obra, conforme mostra Pavanelo (2008). Ainda nessa classificação foi encaixado o romance *A Sereia*, nosso objeto de estudo, obra na qual também identificamos características da sátira social.

Tendo em vista a época em que o autor escreveu e a abordagem de temáticas trágicas e amorosas em suas obras, diversos críticos classificaram Camilo como ultrarromântico¹. Jacinto do Prado Coelho, em sua *Introdução ao Estudo da Novela*

¹ De acordo com Massaud Moisés (2010, p. 341), o ultrarromantismo é definido como “o segundo momento romântico, que se desenvolve mais ou menos entre 1838 e 1860, [que] diverge do anterior. Com isso, praticam ao extremo o ideal romântico na parte da sensibilidade e da liberdade moral; e,

Camiliana (2001, p. 375), afirma que "a novela camiliana pode chamar-se um libelo contra a subordinação do mais nobre sentimento, o amor, a preconceito de casta ou cálculos materiais". Nesse trecho, Coelho refere-se ao romance *A Sereia*, como exemplo de que as obras do autor sempre contemplam essas temáticas. O tom usado pelo crítico parece prescrever uma fórmula para os romances do autor. Esse ponto de vista, em que Camilo é visto como um romancista ultrarromântico, pode ser encontrado em outros críticos como António José Saraiva e Óscar Lopes:

A novela passional da maturidade literária de Camilo mantém, em dose variável de livro para livro, muitos destes ingredientes e o esquema de início. À parte as diferenças profundas quanto ao estilo, ao ritmo, à atitude de introversão e à subtilidade psicológica, há uma «religião do amor» comum a Camilo... (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 877, grifo nosso).

Por outro lado, de acordo com Luciene Marie Pavanelo,

Mesmo com a imensa quantidade de livros escritos, a imagem de Camilo foi comumente associada à de um autor estritamente ultra-romântico, em parte devido ao grande sucesso de *Amor de Perdição* (1862). Como sabemos, as historiografias literárias, ao mesmo tempo em que contribuem para plasmar determinadas imagens, são por sua vez construídas a partir dessas mesmas imagens cristalizadas, formando um círculo vicioso só interrompido pela crítica especializada. (PAVANELO, 2008, p. 12).

Além disso, segundo Paulo Motta Oliveira, os resumos das obras de Camilo, que estão presentes nos dicionários acerca do autor, reduzem-nas apenas à história de amor que é narrada, perpetuando o rótulo de ultrarromântico atribuído ao escritor:

De início é significativo o número de verbetes que afirmam ser os romances histórias de amor, ou, mais especificamente em alguns casos, de "amores contrariados". Certamente está por detrás dessa recorrência a imagem, que já acima indicamos, de Camilo como um escritor de histórias passionais. A isso se conjuga uma tendência, mais ou menos recorrente, de não se referir a aspectos mais inovadores e interessantes dos livros do autor, reduzindo, em vários casos, as histórias a enredos sem maiores interesses para um leitor do século XXI. (OLIVEIRA, 2008, p. 310).

sendo cem por cento românticos, ultrapassam os limites da estética, transformando-se nos chamados 'ultrarromânticos'. Explica-se: purificam de tal modo as características do Romantismo que fatalmente caem no exagero e no esparramamento. Discípulos de Castilho, cultivam com veemência não raro declamatória e num tom paroxístico, eruptivo, algumas tendências do decálogo romântico: temas medievais, o tédio, a melancolia, os temas soturnos e fúnebres, as morbidez atribuídas a Byron, o desespero, a morte, a efemeridade da vida, o luar, a palidez, ânsias de além, temas populares e folclóricos, etc., tudo com base num conceito meio místico de poeta e da sua missão social, expresso numa linguagem fácil e comunicativa". Em seu livro intitulado *A Literatura Portuguesa*, o capítulo sobre Camilo Castelo Branco faz parte do tópico "O segundo momento do romantismo", denotando que o crítico o classifica como pertencente a essa geração de escritores ultrarromânticos.

Essa classificação, dada a Camilo por grande parte da crítica, é rebatida por Oliveira, assim como por alguns outros estudiosos. Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, em *História Crítica da Literatura Portuguesa* (1993), no quinto capítulo, evidenciam que a complexidade de Camilo não permite que o encaixemos como simplesmente pertencente a uma ou outra escola literária. Sérgio Guimarães de Sousa (2007) corrobora essa ideia, mencionando um artigo de Pinheiro Chagas:

Todo o texto que segue procura comprovar essa superioridade que faz de Camilo um eleito acima das escolas e das teorias literárias. Chagas, a bem do elogio, argumenta dizendo que o novelista se caracteriza por um «génio potente, individual, dominador» (ibid.: VI), que lhe permite suscitar lágrimas junto do público ou, com a mesma desenvoltura, lançar mão da ironia e provocar «um riso inextinguível» (ibid.). (SOUSA, 2007, p. 419).

Comprovada a grandeza de Camilo, defendemos que as suas obras precisam de uma leitura mais aprofundada, como defendem Reis e Pires:

Quase unanimemente, toda a crítica actual considera que Camilo, se pelo enredo das suas novelas deve um grande tributo ao romantismo, pela maneira como analisa os sentimentos e acções das personagens, pelas justificações e explicações dos acontecimentos, pela crítica a determinado tipo de educação e leituras, pelo pormenor e espírito observador, não pode, de maneira nenhuma, ser encarado simplesmente como um romântico. (REIS; PIRES, 1993, p. 191).

Paulo Franchetti também propõe uma renovação do olhar sobre Camilo, comparando-o a dois dos maiores escritores da língua portuguesa, conhecidos por suas técnicas narrativas inovadoras, Almeida Garrett e Machado de Assis:

Nesta leitura, Camilo nos aparecerá estilisticamente, num nível macroestrutural, como um homem próximo de Garrett. E, como este, muito próximo de escritores do século anterior, tal qual Stern ou De Maistre, que viam o texto romanesco não como sendo basicamente o desenvolvimento de uma intriga, nos moldes mais propriamente românticos, mas como uma prática narrativa em que o comentário filosófico ou simplesmente digressivo e espirituoso aparecia como o ponto distintivo do gosto [...] É no trabalho com as formas, agindo por contraposição ou acomodação, exercendo a literatura como prática polêmica, que vamos encontrar o Camilo que melhor corresponde aos valores do nosso próprio tempo. Aí podemos reconhecer a sua modernidade, o seu interesse para nós. E desse esforço por uma nova descrição resultará um escritor que situaremos numa outra família espiritual, diferente da que tem sido a sua. Nessa nova família [...] estará também, entre outros, Machado de Assis, com alguns graus de parentesco que ainda cumpre determinar. (FRANCHETTI, 2003, p. XXXI-XXXII).

A partir dessas considerações, defendemos que a modernidade presente em Camilo deve ser reconhecida pelos leitores, para que assim possam se interessar pelas suas obras. Entretanto, com o estereótipo de Camilo como ultrarromântico imposto pela crítica, ocorre justamente o processo contrário: no lugar de angariar mais leitores, há a desmotivação do público atual. Em seu artigo sobre a recepção de Camilo, Óscar Lopes (1994, p. 33) afirma que “está ainda por criar um tipo persuasivo de recepção camiliana ou consonância com a sensibilidade e os interesses actuais”. Sendo assim, reafirmamos a necessidade de mostrar a importância das obras de Camilo ainda nos dias de hoje, por mais que ele tenha escrito sobre e para uma sociedade do século XIX. Sua obra comprova que a literatura, como observa Fabio Akcelrud Durão (2020), não se limita ao contexto em que surge, mas sobrevive, sendo capaz de dialogar com outras épocas:

A literatura não existe nem nunca existiu no vácuo. Ela só pode tomar corpo em um contexto histórico específico e, se consegue sobreviver a ele e falar a tempos futuros, não é porque o repudiou em nome de algum valor transcendente e atemporal, mas, pelo contrário, porque conseguiu trazer em si aquilo que era decisivo e ainda toca o presente [...] (DURÃO, 2020, p. 17-18).

Essa reflexão de Durão aplica-se perfeitamente a Camilo, pois sua escrita preserva uma força crítica que ainda ressoa na contemporaneidade, já que seus textos revelam uma profunda compreensão das dinâmicas humanas e sociais de seu tempo, que continuam reconhecíveis no mundo atual. É verdade que Camilo escreveu sobre o amor, mas percebemos que, em muitas de suas obras, esse tema era utilizado para abordar críticas importantes à sociedade. Portanto, a partir da análise do romance *A Sereia*, procuraremos demonstrar a criticidade do autor, contribuindo para superar aquilo que Sérgio Guimarães de Sousa (2007, p. 417) identifica como “um peculiar preconceito que desvaloriza a obra de Camilo nos meios acadêmicos”.

Ao considerarmos a crítica camiliana, sobretudo no que concerne à historiografia literária, conclui-se que é necessário questioná-la em alguns pontos, para que consigamos refutar algumas ideias cristalizadas, e assim, contribuir de alguma forma para os estudos literários sobre o autor. Tendo isso em vista, no segundo capítulo, analisaremos o início do romance ou, como define Antonio

Augusto Nery (2024)², o “discurso proemial” que revela por que é indispensável contextualizar historicamente o romance antes de adentrarmos na análise dos demais capítulos. Isso ocorre porque Camilo, já nas páginas iniciais, mobiliza um amplo repertório de referências sobre o cotidiano do século XVIII, as transformações urbanas, os comportamentos sociais e as crenças sobre ciência, progresso e civilização, mas o faz sob um discurso metaficcional, que simultaneamente apresenta e problematiza esse contexto. Assim, enquanto o narrador satiriza a regularidade das estações, o contraste entre o Porto antigo e o moderno, ou o entusiasmo da cidade com a inauguração do teatro lírico, ele não somente reconstrói o ambiente social da época, mas conduz o leitor a perceber que a verossimilhança histórica é uma construção sujeita a manipulações. Como observado por Nery, esse discurso funciona como chave de leitura do romance. Ao estabelecer essa autorreflexão inicial, Camilo não apenas diferencia o primeiro capítulo dos demais, mas instaura um princípio organizador da obra, já que as digressões, comentários metanarrativos e irônicos que ali aparecem reverberam ao longo do enredo, influenciando a percepção do leitor sobre a sociedade de 1762 e sobre o próprio gênero literário.

Por esse motivo, o segundo capítulo da Dissertação examinará o início do romance e o terceiro tratará do restante da narrativa, abordando o conflito dos indivíduos com os interesses familiares, a prevalência do patrimônio sobre o amor, o papel da religião naquela sociedade e a importância maior do dinheiro sobre o conhecimento, para, assim, discutir a crítica às aparências, já que, para entendermos a sátira de Camilo, é necessário dar-se conta da inconsistência entre as falas e as atitudes dos personagens, advindas dos valores morais daquele

² Por mais que o pesquisador, nesse capítulo de livro, esteja analisando a obra *Anos de Prosa* de Camilo, a mesma lógica se aplica ao romance *A Sereia*, que não começa diretamente pelo enredo principal, mas por um texto introdutório. Por isso, Nery conclui que o “Discurso proemial” desempenha um papel fundamental para compreender não apenas o ponto de vista do narrador, mas também o funcionamento da narrativa como um todo. Ele não é uma mera introdução decorativa: é parte integrante da construção do sentido da obra, uma espécie de guia para que o leitor entenda a ironia, as manipulações narrativas, as digressões e a postura crítica que sustentarão o romance inteiro. Segundo o crítico, *Anos de Prosa* “traz um ‘Discurso proemial’, no qual o narrador faz diversas proposições sobre o romance, gênero do próprio texto que está em curso [...] É patente que o ‘Discurso proemial’ está prenhe da fina ironia camiliana já bastante descrita a partir da produção ficcional do autor, mas pouco investigada, a meu ver, quando nos referimos aos paratextos, sempre presentes em seus escritos [...] Esse ‘Discurso’ parece ressoar ao longo de todo o enredo, com o narrador retomando suas premissas seja em digressões curtas ou longas, seja em comentários sorrateiros acerca dos pensamentos e ações de alguma personagem [...] [de maneira que] assuma um papel importante para entender os intentos do narrador e, por que não dizer, da narrativa como um todo” (NERY, 2024, p. 126-128).

período. Por último, no quarto capítulo, compararemos *A Sereia* com *Amor de Perdição*, romance escrito três anos antes, destacando pontos de convergência e divergência entre a célebre obra do autor e o objeto principal de nossa pesquisa, uma produção que, apesar de não ser tão conhecida, mostrou-se igualmente interessante.

2. AS REFLEXÕES INICIAIS DE A SEREIA

Camilo Castelo Branco escreveu o romance *A Sereia* em 1865. No entanto, devido à sua vasta produção, sobretudo na década de 1860 — período em que se destacam *Memórias do Cárcere*; *Coração, Cabeça e Estômago*; *Amor de Perdição* e *A Queda dum Anjo* —, essa obra ficou esquecida e recebeu pouca atenção da crítica.

Na terceira edição de seu livro *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (2001), Jacinto Prado Coelho menciona o romance *A Sereia* em uma nota de rodapé, evidenciando a visão biografista mencionada anteriormente. Como na vida real, Camilo raptara Patrícia Emília, uma de suas amantes na juventude, o crítico afirma que é comum esse tema aparecer em suas obras: “Raptos como o de Patrícia Emília seriam frequentes nas novelas camilianas, por exemplo: no *Anátema*, nos *Mistérios de Lisboa*, n’ *A Neta do Arcediago*, nas *Estrelas Propícias*, n’ *A Sereia*, em «O Filho Natural» (*Novelas do Minho*, 2.º vol.)” (COELHO, 2001, p. 54, grifo nosso).

Segundo essa leitura, Camilo escreveria sobre mulheres que fogem com os seus amantes baseado na sua experiência pessoal, desconsiderando a instância ficcional do romance. Além disso, como mencionamos anteriormente, Prado Coelho (2001, p. 375) afirma que “a novela camiliana pode chamar-se um libelo contra a subordinação do mais nobre sentimento, o amor, a preconceito de casta ou cálculos materiais”. Assim, o crítico cita *A Sereia* como exemplo de romance em que aconteceria esse tipo de relacionamento que se insurgiria contra as conveniências sociais. De fato, temos uma história de amor entre dois personagens que enfrentam problemas com as suas famílias, que não permitem que eles fiquem juntos, mas o romance vai além disso. Neste estudo, procuraremos mostrar que Camilo transcende a história de amor, para trazer suas reflexões por meio de um narrador heterodoxo, conforme a acepção empregada por Cleonice Berardinelli (1979).

Em seu artigo intitulado “Garrett e Camilo: românticos heterodoxos?”, Berardinelli aponta que Camilo é um escritor distinto dos demais românticos, por isso, heterodoxo. Para situar o autor e suas obras, a pesquisadora nos chama a atenção para o fato de que Camilo nasceu em 1825 e de que a maior parte de suas produções se deram durante o período de transição do Romantismo para o Realismo e também durante o período realista, o que impediria de classificarmos o autor como pertencente a uma ou outra escola literária, simplesmente.

Diferentemente de outros escritores românticos, segundo Berardinelli (1979, p. 81), em alguns "romances de Camilo o sujeito da enunciação considerará seu enunciado como fazendo parte de um código que ele contesta".³

Em *A Sereia*, é possível perceber essas nuances do narrador, pois, por um lado, há a narrativa da história de amor entre Joaquina e Gaspar, pautada na proibição paterna à concretização desse amor, com a fuga dos amantes e o final trágico, o que para alguns críticos é a comprovação de que Camilo reproduzia os lugares-comuns da narrativa passional romântica. Por outro lado, há uma crítica, por exemplo, à falsa moralidade cristã da sociedade, que é desvelada pelas próprias atitudes contraditórias dos personagens. Assim, levando em conta a totalidade da obra, este trabalho buscará evidenciar a complexidade do autor, que transcende uma ou outra nomenclatura que lhe possa ser outorgada.

O enredo de *A Sereia* se inicia em 1762. Nesse momento histórico, Portugal ainda estava sob o Antigo Regime, tendo em vista que a monarquia parlamentar foi instituída somente após a Revolução do Porto, em 1820. A sociedade daquela época era dividida hierarquicamente em três classes: clero, nobreza e povo. Cada pessoa era definida pelo *status* a que pertencia a sua família, e a mobilidade social era praticamente inexistente. António Manuel Hespanha explica que

A sociedade do Antigo Regime era uma sociedade essencialmente controlada, ainda que o fosse de maneira muito diversa de como o haveriam de ser as sociedades totalitárias da época contemporânea. Realmente, os mecanismos de controlo não eram, frequentemente, visíveis e explícitos; não tinham lugares, centros ou nomes marcados; nem sequer, frequentemente, eram tidos como tais. Tratava-se antes de um controlo imaginado, incorporado no controlo de si mesmo, sentido, antes de tudo, como um dever, por vezes duro, mas normalmente impiedoso, em relação ao qual apenas existia a obediência e a resignação. (HESPANHA, 2011, p. 12).

³ De acordo com Daiane Cristina Pereira (2024, p. 278), o escritor constrói "um contradiscurso a partir do qual cria uma ambiguidade ou, ainda, uma extrema negatividade, indo ao encontro do que diz o professor Affonso Romano de Sant'Anna (2000, p. 29): 'Ora, a ideologia tende a falar sempre do mesmo e do idêntico, a repetir suas afirmações tautologicamente diante do espelho. Por isto é que, assumindo uma atitude contra-ideológica, na faixa do contra-estilo, a paródia foge ao jogo de espelhos, denunciando o próprio jogo e colocando as coisas no lugar 'certo'.'" Nesse sentido, o que Pereira evidencia é que Camilo se apropria precisamente desse mecanismo: ao subverter formas e expectativas, ele não apenas rompe com o discurso oficial, mas revela as contradições internas que esse discurso busca ocultar. Assim, o contradiscurso camiliano opera como força crítica que questiona a ideologia vigente, desmontando seus automatismos e expondo os artifícios que sustentam a aparência de verdade e estabilidade.

A partir disso, podemos depreender que o controle da população durante o Antigo Regime não era realizado apenas por um governo absolutista, mas sobretudo pelas normas sociais impostas pelos costumes. Ademais, havia uma forte influência por parte da Igreja, e os comportamentos sociais eram regidos por leis morais advindas majoritariamente da religião:

O sentimento cardinal era, aqui, o de ordem, que se confundia com o sentimento de lei. Uma Lei Antiga, dada por Deus na Criação e reafirmada, de uma forma mais perceptiva, nos Dez Mandamentos; uma Lei Nova, com que a tradição eclesial dera uma densidade progressivamente maior aos ditames directos de Deus; uma Lei de si (e para si) – uma lei «monástica», como então se dizia –, que decorria das virtudes, umas cristãs, outras herdadas da tradição clássica [...] uma Lei doméstica, que enfocava e enviesava no sentido do mundo da casa muitos dos anteriores deveres, transformando o preceito geral do amor numa série de deveres de amores domésticos; o preceito da obediência a quem fosse devida nos deveres de piedade para com os maiores da casa e numa série de obediências domésticas que obrigavam cônjuges, filhos, afilhados, parentes, criados, escravos e apaniguados; finalmente, uma Lei política, afinal residual e, no seu núcleo mais exclusivo, mais artificial do que as restantes, pela qual as autoridades confirmavam, especificavam ou complementavam as leis anteriores, todas elas de alguma forma compreensíveis no conceito genérico de lei natural. E que, por causa do carácter também natural do poder numa sociedade organizada, acabavam por receber uma tonalidade natural que as furtava à crítica e que promovia a obediência a elas. (HESPANHA, 2011, p. 12).

Percebe-se, assim, que no Antigo Regime o moralismo cristão, reforçado na sociedade pelo poder que o Estado conferia à Igreja, regia todos os âmbitos da vida, tanto pública quanto privada. A virtude era extremamente valorizada – sobretudo para as mulheres –, e todos deveriam obedecer àqueles que eram hierarquicamente superiores. No âmbito familiar, por exemplo, os filhos deveriam obedecer aos pais incondicionalmente, e esse será um tema muito explorado na produção ficcional de Camilo Castelo Branco, dentre a qual se destaca *Amor de Perdição*, cuja tragédia é provocada pelo autoritarismo paterno. Em *A Sereia*, também veremos uma busca dos personagens por livrar-se dessas amarras sociais, que ainda perduravam no século XIX, porém, de uma forma diferente dos protagonistas da obra mais famosa de Camilo.

2.1 O PRÓLOGO E O PRIMEIRO CAPÍTULO DO ROMANCE

O prólogo de *A Sereia* é iniciado por uma elegia, um tipo de poema melancólico, geralmente um lamento de morte. Segundo Massaud Moisés (2004, p. 137), o termo vem do “Lat. elegia, do gr. elegeía, canto fúnebre; élegos, pranto. Houve quem atribuisse a gênese do termo a um suposto refrão elege usado nas antigas lamentações fúnebres”. Os versos são colocados de forma abrupta, sem qualquer introdução. Neste momento, não é possível saber o porquê o narrador os mostra para nós:

Oh pobre moça caída,
Já sobre ti se fecharam
Os abismos desta vida!

Diz-me, diz-me, ó lua cheia,
Choras tu na sepultura
Daquela pobre Sereia?

Em que finar se vão findos
Aqueles cabelos d’ ouro,
Aqueles olhos tão lindos!

Águas malditas, pudeste,
Tão linda e nova, matá-la,
Matar a pomba celeste!

Ai! Pobre anjo da má sorte!
Descansa, enfim, que não voltas
Desses abismos da morte!

Nos céus passa a lua cheia
Para ouvir teus cantares,
E tu não voltas, Sereia!

Mas um raio de luz pura
Coa-se através dos vidros
Sobre a tua sepultura.

(CASTELO BRANCO, 2020, p. 7).

Somente depois da transcrição desses versos é que o narrador nos explica que os encontrou em um manuscrito do século XVIII, acompanhados de um relato que supostamente explicaria o motivo pelo qual o poema teria sido escrito: “Estes melancólicos tercetos, escritos há cem anos, que significação tiveram? Num livro manuscrito, e datado em 1768, os encontrei. Em cinquenta páginas de prosa do mesmo manuscrito, descobri o segredo dos versos” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 8).

Com o passar da narrativa é possível entender que esses versos tratam da história trágica de Joaquina, uma jovem que era chamada de “A Sereia” devido à

sua bela voz, alcunha que dá título ao livro. Ao mencionar que o poema e o relato que o acompanha foram retirados de um volume escrito no século XVIII⁴, o narrador se utiliza da tópica do manuscrito encontrado, que cria um pacto de leitura que pretende nos fazer acreditar na história que ele vai contar, como se ela fosse verdade e não uma criação ficcional⁵. Como explica Pavanelo (no prelo), “Não obstante as suspeitas apontadas por Jacinto do Prado Coelho (2001, p. 448), de que Camilo teria consultado um texto anônimo que, posteriormente, acabou sendo encontrado e publicado por Júlio Dias da Costa”, o autor teria, na verdade, feito uso da tópica do manuscrito encontrado, típica das narrativas oitocentistas⁶.

Maria Fernanda de Abreu, no *Dicionário do Romantismo Literário Português*, descreve essa estratégia narrativa da seguinte forma:

Uma longínqua tradição na literatura europeia, o motivo do manuscrito encontrado foi largamente utilizado no Romantismo português [...] O motivo inscreve-se quando o autor declara, normalmente em nota preambular, que o texto que vai publicar não é da sua autoria mas de outro; trata-se, normalmente, de «papéis», ou manuscritos, que «encontrou» ou «herdou» ou que, de qualquer outra forma, foram parar às suas mãos, quase sempre por uma «extraordinária circunstância». O Autor anuncia-se, assim, não como «autor» da obra mas como seu «editor». E para construir a credibilidade que o próprio recurso procura, começa, quase sempre, por

⁴ A Sereia mencionada no romance não é inteiramente fruto da ficção, pois há registros históricos que atestam a existência de uma mulher chamada Joaquina, cuja história inspirou Camilo Castelo Branco. Uma carta que narra os acontecimentos ligados a essa personagem foi preservada e, inclusive, integra os documentos complementares da mais recente edição crítica da obra, editada por Ângela Correia e Patrícia Franco e publicada pela Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Embora o enredo do romance apresente convergências com esse relato, é evidente que Camilo não teve a intenção de produzir um registro fiel dos fatos. Ao contrário, ele se valeu de uma base real para construir uma narrativa literária que extrapola os acontecimentos do enredo e se transforma em veículo de crítica social. As divergências entre o documento histórico e a ficção indicam que o autor utilizou os elementos verídicos apenas como ponto de partida, moldando-os de acordo com seus objetivos estéticos e ideológicos. Dessa forma, ao transformar a dor de uma mulher real em matéria de ficção, Camilo amplia o alcance de sua denúncia, fazendo com que os dilemas individuais ganhem dimensão coletiva e sirvam como alerta sobre os males provocados por estruturas sociais opressoras, hipócritas e desumanas.

⁵ Essa ideia pode ser encontrada no texto “A Sereia e O Senhor do Paço de Ninães, de Camilo Castelo Branco: quebrando as expectativas em torno do romance histórico”, de Luciene Marie Pavanelo, que será publicado em livro editado pela Casa de Camilo – Centro de Estudos, coletânea que está no prelo.

⁶ Bruna de Oliveira Sales (2024, p. 361) afirma que, “tendo a escrita como a sua fonte de renda, Camilo precisava relatar histórias que fossem do gosto popular e uma estratégia utilizada para isso era relatar a narrativa como se tivesse acontecido de verdade. A fim de atingir essa verossimilhança, o autor inicia a narração comentando que tomou ciência da história por meio de alguma personagem ou teve acesso a algum documento”. Esse recurso narrativo descrito pela pesquisadora aparece também em *Amor de Perdição*, visto que o narrador abre o romance afirmando: “Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte: Simão Antonio Botelho” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 17). Assim, tanto em *A Sereia* quanto em *Amor de Perdição*, Camilo se baseia num documento para sustentar o caráter “real” da história e envolver o leitor numa atmosfera de autenticidade histórica.

contar, pormenorizadamente, as circunstâncias em que encontrou (ou herdou) os ditos «papéis». De facto, constitui um recurso técnico com funções múltiplas, tanto no plano da produção narrativa como no da recepção, entre outras a de dar um estatuto de verdade histórica à matéria narrada proporcionando, ao mesmo tempo, um estatuto de historiador ou de cronista ao autor; desta função primeira decorrem outras como a de o desresponsabilizar dos eventos e acidentes da história contada e a de criar um espaço distanciador que permite ao narrador-editor exercer, por um lado, um vigilante controlo da matéria narrada e, por outro, expressar livremente os comentários críticos que aquela lhe suscita. (ABREU, 1997, p. 301-302).

A descrição dada por Abreu evidencia que o recurso do manuscrito encontrado não serve apenas como ornamento ficcional, mas como uma estratégia de posicionamento do narrador dentro da narrativa. Ao se apresentar como mediador dos papéis descobertos, o narrador-autor desloca-se da função tradicional de criador, o que lhe permite reivindicar autenticidade histórica e afastar de si a responsabilidade pelos acontecimentos relatados. Esse duplo movimento entre aproximação da veracidade e afastamento da autoria cria um espaço discursivo privilegiado, no qual o narrador-editor exerce controle sobre o relato, ao mesmo tempo que se autoriza a comentar, interpretar e julgar a matéria narrada. Assim, fortalece-se o papel do narrador como figura crítica e consciente⁷, que conduz o leitor pelos bastidores da história sob o pretexto de simples transmissor de documentos.

Para além da confirmação que Camilo faz uso desse recurso narrativo, Abreu defende que nas obras do autor aparecem dois tipos de comportamentos do narrador frente aos manuscritos:

Também Camilo Castelo Branco, sempre preocupado em encenar ou em fingir que encena a verdade das histórias que conta, utilizou «manuscritos» para as suas novelas históricas, como *O Regicida* e *A Caveira da Mártir*. Mas, em Camilo, deve ainda distinguir-se entre o frequente recurso ficcional ou não a «fontes escritas» (v. g., no *Amor de Perdição*: o assento do cartório da Relação do Porto ou a carta da irmã de Simão que o A. diz ter recebido e «transcreve») e os romances em que se assume com um estatuto de «Editor», estando, neste caso, toda a narrativa submetida ao enquadramento do «manuscrito encontrado». (ABREU, 1997, p. 302).

É no primeiro caso em que se encaixa *A Sereia*, posto que o narrador-autor evoca os manuscritos apenas para legitimar seu discurso, reforçando a

⁷ É precisamente esse narrador que Jacinto do Prado Coelho (2001, p. 397) identifica na obra camiliana: “Longe de ser um ‘Cronista’ objectivo e frio, o narrador-autor faz sentir a cada passo a sua presença, exprime a cada passo ora as reflexões (não raro irónicas, maliciosas, mordazes)”.

verossimilhança, mas depois concentra-se na história a ser narrada, não mais no papel de editor, como em *Coração, Cabeça e Estômago*, que se encaixaria no segundo tipo apontado por Abreu. Em Coelho (2001, p. 377) também encontramos a defesa de que “Camilo insiste sempre na veracidade das histórias que narra. Muitas vezes, numa introdução, refere as circunstâncias em que chegaram ao seu conhecimento: um velho manuscrito [...]”. Dessa forma, o emprego recorrente desse recurso não apenas destaca a autenticidade pretendida, mas também revela a consciência estética de Camilo ao manipular as fronteiras entre ficção e realidade para despertar o interesse do público leitor.

Em *A Sereia*, outros elementos históricos mencionados corroboram para essa tentativa de dar impressão de veracidade ao romance. Como exemplo, logo após essa introdução, o narrador faz uma referência às

[...] famílias mais gradas da cidade do Porto, no dia 15 de maio de 1762. As bandeiras que tremulavam, brandamente assopradas por olorosas brisas, por sobre os balcões e rótulos das janelas da Rua Chã e Corpo-da-Guarda, significavam algum grande júbilo nacional, que certamente não era casamento de rei, nem nascimento de príncipe. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 10).

A data escolhida para o relato ficcional, 15 de maio de 1762, não foi por acaso. No trecho acima, o narrador evidencia a comoção pública advinda da inauguração do primeiro teatro lírico do Porto⁸, que se antecipou a Lisboa na criação de um espaço dedicado à ópera, abrindo vantagem de oito anos. Além disso, o narrador-autor menciona mais elementos históricos na tentativa de agradar ao público que clamava por narrativas verdadeiras:

O braço poderoso que fez erguer de arruinados casebres um teatro, cujo peristilo modesto abona a arquitetura económica de há cem anos; a vontade soberana que moveu o senado portuense a contribuir com o máximo das despesas para uma inovação, que devia de ser medianamente simpática aos laboriosos mercadores e industriais da cidade do trabalho, era um só homem, um dos maiores vultos daquela época. Chamava-se João d'Almada e Melo; governava por esse tempo militarmente o Porto; e três anos depois governava as justiças, presidia no município, presidia na marinha, era conselheiro do soberano, e tenente-general dos seus exércitos. Todos estes títulos são, porém, deslumbrados pela glória de ter inaugurado o espetáculo lírico, em uma cidade que, cem anos depois, carece de recursos para sustentar uma companhia de cantores rebuscados no refugio dos outros teatros. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 12).

⁸ Esse dado histórico pode ser acessado em: <https://www.publico.pt/2008/04/11/jornal/corpo-da-guarda-256620>

João de Almada e Melo foi uma figura histórica importante para os portugueses. Além de militar e político, Melo foi também um homem dedicado à cultura e ao ensino. É considerado o introdutor do Teatro Lírico no Porto e até mesmo em Portugal, devido à sua atuação no Teatro do Corpo da Guarda, ativo entre 1760 e 1797. A sua presença no início do romance tem o intuito de dar credibilidade e agradar aos leitores que esperavam a menção a personagens históricos. Contudo, Camilo não deixa de incutir a sua crítica ao dizer que as reformas implementadas à época não serviram de nada, senão para a glória daqueles que as realizaram no passado, posto que já não se tinha nem vislumbre disso no século XIX, pois o presente do narrador é decadente.

Essa relação entre Camilo e a História pode ser observada em outras obras de sua autoria. Já em *Anátema*, seu primeiro romance, publicado em 1851, o narrador discorre sobre o fazer literário:

Queria dar-vos obra que palpitasse de actualidade, romance de estilo perfurante. Camaleão romântico, sustendo esta imaginação das auras do passado: aspiro o pó que se volatiliza de um manuscrito roído da traça, que aqui tenho a meu lado, e do qual vou extraindo esta mirífica história. (CASTELO BRANCO, 2000, p. 10).

A partir desse trecho evidencia-se que o narrador-autor critica o estilo literário dos romances históricos que estavam na moda no início da década de 1850. No século XIX, Portugal importava muitos livros da Inglaterra e sobretudo da França, e os escritores portugueses precisavam competir com os estrangeiros para conquistar um público leitor diminuto, num momento em que a literatura ganhava cada vez mais um cunho mercadológico, ou seja, quando a preocupação de se produzir aquilo que era vendável passou a aumentar (Cf. OLIVEIRA, 2011). Mesmo criticando a cobrança feita pelo mercado editorial por elementos históricos nos romances, Camilo os colocava em seus textos, pois precisava agradar às expectativas do público. Essa estratégia inteligente de captar o interesse do leitor revela-se fundamental para que Camilo possa inserir “críticas contundentes à sociedade portuguesa oitocentista por meio das histórias de amor relatadas na sua ficção de temática contemporânea”, tendo também criticado “o passado nacional em seus romances históricos, junto à exploração de problemáticas familiares e amores frustrados das vidas de seus personagens – verídicos ou inventados” (PAVANELO, 2021, p.164).

2.2 CONTRASTE ENTRE O PRESENTE E O PASSADO?

O narrador camiliano inicia o primeiro capítulo de *A Sereia* com a seguinte frase: “Estamos no dia 15 de maio de 1762” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 9). A partir disso, ele descreve como era o Porto nessa época em contraste com a cidade cem anos depois, momento em que o autor supostamente teria encontrado o manuscrito. As características do século XVIII elogiadas por ele são relacionadas à beleza natural, em contraponto ao excesso de maquinário advindo da Revolução Industrial.

Segundo Robert Sayre e Michael Löwy, em seu livro *Anticapitalismo Romântico e Natureza*, podemos entender que Camilo dialoga com essa cosmovisão⁹, que é comum aos escritores românticos. Aqui, entende-se o uso do termo “romântico” de maneira que “não se limite ao chamado período romântico, mas esteja viva na cultura moderna até o presente” (SAYRE; LÖWY, 2021, p. 15), ou seja, não se restrinja a pessoas que escreveram na época da escola literária que se convencionou intitular de Romantismo, mas sim aos que, segundo a acepção empregada pelos autores, trazem “uma crítica cultural ou rebelião contra a modernidade capitalista-industrial *em nome de valores do passado [...]*” (SAYRE; LÖWY, 2021, p. 11, grifo dos autores) e consideram que “no advento da sociedade burguesa moderna houve uma perda decisiva dos valores humanos, sociais, espirituais que existiam em um passado real ou imaginário” (SAYRE; LÖWY, 2021, p. 11).

Essa visão por vezes confundida como retrógrada, anti-progresso, na verdade se mostra crítica e equilibrada, pois segundo os autores, é possível haver uma “oposição romântica à modernidade capitalista-industrial [que] nem sempre contesta o sistema em seu conjunto” (SAYRE; LÖWY, 1995, p. 51). Nesse sentido, a postura romântica, tal como os autores a definem, não implica nostalgia ingênua nem recusa absoluta do novo, mas uma tentativa de recuperar algumas características

⁹ Sayre e Löwy (2021, p. 9) utilizam esse termo conforme Wilhelm Dilthey, para o qual “uma cosmovisão (*Weltanschauung*) é uma forma interna de pensamento (*innere Denkform*), ou seja, uma mentalidade fundamental (*Grundstimmung*). Ao tratar o romantismo como uma *Weltanschauung*, nossa abordagem se enquadra nessa tradição [...]”.

consideradas essenciais, ao mesmo tempo que se examinam as contradições do mundo contemporâneo.

Desse modo, a reflexão proposta por Sayre e Löwy permite compreender que a preferência do narrador-autor de *A Sereia* pelo meio ambiente em detrimento do avanço industrial expressa uma sensibilidade crítica, que enxerga na modernidade a perda da natureza. Como se observa no seguinte trecho:

Naquele tempo, os dias de maio, no Porto, eram temperados, alegres, perfumados, encantadores. A primavera, há cem anos, aparecia quando o calendário a dava. Ninguém saía de sua casa às cinco horas duma tarde cálida de maio com um casaco de reserva no braço para resistir ao frio das sete horas; nem o paralta portuense levava escondido na copa do chapéu o *cache-nez* com que, ao anoitecer, havia de resguardar as orelhas da nortada cortante. O globo, naquele tempo, movia-se em volta do sol com a regularidade assinada pelos astrónomos. A gente ditosa, que então viveu, podia confiar-se nos entendidos em rotação dos planetas; e os sábios podiam sem receio responsabilizar-se pela pontualidade das estações. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 9, grifo nosso).

Por meio dessa descrição, é notório que o século XVIII é visto como um tempo em que as estações eram bem definidas, por isso diz que ninguém levaria um casaco com medo de fazer frio, se a estação do momento não fosse o inverno. Ao qualificar como “ditosas” as pessoas que viveram nesse tempo, o narrador sugere uma certa ingenuidade própria de uma sociedade que ainda não enfrentava plenamente os efeitos do capitalismo predatório. Assim, fica evidente que ele não atribui o mesmo equilíbrio ao seu presente, o século XIX, marcado justamente pelo avanço desse processo. Como responsável por esse infortúnio que afeta o mundo moderno, ele aponta:

Depois, porém, daquela época, desconcertaram-se os sistemas das regiões altas. As pessoas muito espirituais receiam que este desconcerto venha a desfechar em acabamento do mundo; outras, mais racionalistas, pretendem que a desordem das estações proceda de causas que, volvido um indeterminado período, cessem de existir. Ninguém se lembrou ainda de conjecturar que as vaporações constantes das fornalhas e o fluido elétrico de que o ambiente está saturado possam ter influído na substância dos sólidos e fluidos componentes do maquinismo celeste, alterando-lhes o modo de atuarem sobre a terra. Se algum sábio estivesse de pachorra para demonstrar a profundidade desta minha hipótese original, ficávamos convencidos nós de que a civilização do fumo e a dos arames elétricos, afinal, acabaria de todo com a primavera. Em compensação, os engenhosos destruidores das nossas alegrias de maio haviam de inventar uns fogões cómodos para nosso uso em julho. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 9-10).

Nesse momento, o narrador faz uma comparação entre o cenário do século XVIII mais límpido, cheio de árvores, e o do século XIX, poluído pelos vapores nocivos de fábricas. A partir disso, é possível ver uma denúncia de sua parte a essa evolução predatória advinda da Revolução Industrial. Ele tece críticas à modernização, evidenciando os impactos ambientais causados por “vaporações das fornalhas” e pelo “fluido elétrico”. Ao dizer que os destruidores, ou seja, os criadores das máquinas, são engenhosos, é perceptível uma ironia, posto que ele não vê nada de positivo nos “destruidores”, pelo contrário, os critica. Além disso, quando ele afirma que as mesmas pessoas que causam o dano depois “inventam fogões cómodos para o uso em julho”, destaca a hipocrisia da sociedade. O jargão popular “criam a doença para depois vender a cura” retrata a ideia que o narrador camiliano traz, pois a mesma sociedade que poluiu o ar descontroladamente e corroborou para o início das mudanças climáticas fornece “soluções” provisórias para os seus próprios erros.

De acordo com Pavanelo,

Como se observa nesse trecho do romance, apesar de a compreensão sobre os efeitos do aquecimento global ser recente, já havia no século XIX uma preocupação com os danos ao meio ambiente causados pela industrialização, por meio da observação da desordem nas estações do ano. O interessante é que Camilo mostra que essa constatação de que a poluição industrial era a causa das mudanças climáticas não era vista pela maioria: segundo ele, os religiosos acreditavam que isso era um sinal do princípio do Apocalipse, enquanto os céticos acreditavam que os motivos, sejam quais fossem, que porventura alteravam o clima, um dia deixariam de existir, não havendo, portanto, necessidade de preocupação. Infelizmente, mesmo com todos os avanços científicos, o negacionismo que Camilo aponta existir no século XIX ainda perdura nos dias de hoje. (PAVANELO, no prelo).

Em seguida, o narrador volta a elogiar o ambiente do século XVIII, comparando-o com o presente, aproveitando para criticar o XIX:

De mais disso, o Porto da primavera de 1762 gozava-se de ar impregnado de aromas, porque, naquela era, grande número de ruas que hoje respiram vapores nocivos pelos férreos pulmões de seus edifícios e fábricas, eram quintas, arvoredos, jardins, ourelas e marginados verdejantes de límpidos regatos, que os ductos atuais do gás degeneraram em água-tofana dessas dezenas de chafarizes em que tragamos peçonha. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 10).

Ao falar do ano de 1762, o narrador o descreve positivamente como uma época em que o ar era “impregnado de aromas”, exalados pelas plantas e flores dos

arvoredos e jardins. Com a expressão “naquela era”, fica clara a distância entre essa natureza e a do Oitocentos. Percebe-se também um contraste entre um passado rural bucólico, no qual se ressalta a natureza nas quintas e nas ourelas, e o presente urbano industrial, repleto de chaminés exalando veneno. Aos “límpidos regatos” do passado se opõem as águas contaminadas dos atuais “chafarizes em que tragamos peçonha”. Com essa movimentação constante de valorização à natureza do século XVIII e crítica à modernização do XIX, Camilo critica o presente no qual vive, uma característica típica dos escritores portugueses oitocentistas, e que evidencia o pessimismo camiliano sobre o seu tempo.

É importante ressaltar que, embora o narrador, no início, valorize a natureza do século XVIII, essa apreciação não deve ser confundida com uma idealização desse período. Pavanelo (no prelo) afirma que “Sendo um excelente observador da realidade, seja do presente, seja do passado, Camilo Castelo Branco não é afeito a ufanismos saudosistas: antigamente, o clima até podia ser melhor, mas não necessariamente os homens eram melhores”. Isso se confirma ao longo de todo o romance, pois ele expõe as fragilidades morais da elite daquela época, denunciando sua hipocrisia, seu apego às aparências e sua incapacidade de ter uma verdadeira sensibilidade humana. Portanto, aquilo que à primeira vista poderia ser interpretado como um mero contraste entre um passado supostamente glorioso contraposto a um presente decadente, revela-se muito mais complexo, pois o narrador-autor não está interessado em enaltecer o século XVIII, mas sim em revelar as contradições da classe dominante de ambos os séculos.

Essa interpretação embasa-se pelo fato de que, ainda que as estruturas formais da sociedade tenham sido reformuladas com a transição do Antigo Regime, marcado pelo poder da nobreza, pela rigidez hierárquica e por um modelo familiar patriarcal vinculado às tradições aristocráticas, para a Idade Contemporânea, já sob a lógica da sociedade liberal-burguesa do século XIX, o narrador destaca que as atitudes das pessoas não mudaram, pois elas continuam hipócritas e regidas pelos mesmos valores. Assim, se no Antigo Regime a nobreza sustentava seu prestígio por meio de títulos e linhagens, na sociedade burguesa oitocentista perpetua-se esse ideal de *status*, mas agora centrado nas posses. O que muda, no fundo, é apenas as nomenclaturas e os símbolos de poder. O capital, a respeitabilidade social e a adesão às normas de civilidade burguesas assumem o papel que antes era desempenhado pelo sangue e pela hereditariedade. Contudo, em seus romances

Camilo mostra que, apesar dessa mudança de paradigma, certos comportamentos permanecem inalterados: a hipocrisia persiste como traço predominante, assim como a superficialidade das relações humanas.

Segundo Pavanelo (no prelo), ainda no primeiro capítulo, depois desse início, o narrador passa a tratar de outro assunto, afirmando que “Não era, todavia, o sol nem os aromas que extraordinariamente alegravam as famílias mais gradas da cidade do Porto, no dia 15 de maio de 1762” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 10). Dentre essas famílias, há uma menção à do governador João d’Almada e Melo, figura histórica que foi importante naquela época, como explicamos anteriormente. Na afirmação de que os cargos políticos e militares ocupados por esse governador são “deslumbrados pela glória de ter inaugurado o espetáculo lírico, em uma cidade que, cem anos depois, carece de recursos para sustentar uma companhia de cantores rebuscados no refugio dos outros teatros” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 12), o narrador camiliano promove

um rebaixamento da temática típica da narrativa histórica, que usualmente ressaltava os acontecimentos políticos e guerreiros em detrimento dos aspectos culturais. Ao inverter essa noção, colocando a cultura – no caso, a ópera – como mais relevante do que a política e a guerra, a passagem deixa subjacente que, para o público, a literatura é mais importante do que a historiografia. (PAVANELO, no prelo).

Em consonância com as ideias da pesquisadora, é possível concluir que o romance enfatiza a inauguração do teatro, um acontecimento cultural socialmente valorizado, enquanto silencia sobre a eclosão da Guerra dos Sete Anos, iniciada dez dias antes, o que reforça a interpretação apresentada. Essa escolha narrativa não é acidental, pois revela que o interesse das elites não se concentrava nos grandes eventos políticos ou militares, mas sim nos eventos que lhes permitiam ser vistas, reconhecidas e admiradas. Desse modo, prevalece esse jogo social como o centro da vida urbana oitocentista, em que frequentar espaços culturais, como a ópera, funcionava como uma tentativa de aparentar erudição ou simplesmente ostentar suas posses. Nesse sentido, a ausência de referências ao cenário bélico, portanto, não apenas confirma a crítica implícita às prioridades distorcidas dessa sociedade, mas também ressalta o modo como Camilo Castelo Branco subverte as expectativas do romance histórico tradicional. No lugar de exaltar feitos militares, o autor chama a

atenção para os comportamentos cotidianos, evidenciando como a elite, imersa em frivolidades, se afastava das questões verdadeiramente decisivas de seu tempo.

Como mencionado anteriormente, o narrador aponta que os nascidos no século XVIII estavam muito felizes com a inauguração do teatro em Portugal, porém ele já nos antecipa que o futuro, o século XIX, não tem nada de glorioso, pois é empobrecido e decadente. Por outro lado, a inauguração do teatro lírico, assim como a construção das fábricas, é também um marco da modernidade: “na noite daquele dia, acendia-se no Porto, pela primeira vez, uma das mais refulgentes lâmpadas do altar da civilização” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 11). Assim, esse dia de “glória” que deslumbrou a população portuense setecentista também pode ser visto como o início da modernização, ou seja, da decadência.

Retornando aos parágrafos em que elenca as personalidades do Porto do século XVIII, o narrador descreve:

Mais que no comum das famílias burguesas, brincava o contentamento nas ridentíssimas filhas do chanceler governador das justiças Francisco José da Serra Craesbeeck de Carvalho, nas graciosas e folgazãs meninas do governador general da Província João d’ Almada e Melo, nas sobrinhas do cabo-mor Miguel José de Moura, nas duas loiras irmãs do senhor de Quebrantões e Gaia-Pequena Álvaro Leite Pereira, e muitas mais, assim formosas que bem-nascidas (CASTELO BRANCO, 2020, p. 10).

Nessa passagem, é possível observar, mais uma vez, a crítica sutil por parte do narrador. Ele descreve o tempo todo os cargos dos pais, tios e irmãos das meninas, mais do que elas mesmas: sequer aparecem seus nomes, apenas são designadas por sua aparência e origem familiar. Isso mostra que o que importa para a classe dominante não é o caráter do indivíduo, mas a sua imagem perante a sociedade, o seu *status* social¹⁰.

Mais adiante, o narrador continua criticando a superficialidade da elite portuguesa, que não possui um senso crítico muito elevado no que diz respeito às artes. Segundo Pavanelo (no prelo), na falta do “libreto da ópera”, o narrador-autor “promete que irá consultar o padre Francisco Bernardo de Lima, redator da *Gazeta Litteraria*, que estava no teatro na ocasião de sua abertura”, e declara: “vou pedir-lhe que me conte o enredo [da ópera], e virei depois esclarecer a curiosidade de V. Ex.^a que muito me desvanece” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 14). O narrador- autor

¹⁰ Refletimos sobre essa questão no artigo “O controle patriarcal em *A Sereia*, de Camilo Castelo Branco”, publicado na *Revista Portuguesa de Humanidades* (2025).

afirma que Bernardo de Lima lhe teria dito: “— ‘Olhe que de um sujeito muito interessado em Paris em saber a urdidura das óperas, disse um crítico espirituoso: *É tão estúpido que vai à ópera para ver o enredo!*’” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 15, grifo do autor). Nessa declaração, temos uma crítica ao público, tanto do século XVIII quanto do XIX, seja da ópera, seja da literatura de ficção, que só quer saber do que está na superfície do enredo, do entretenimento, não do que importa, nesse caso, a qualidade vocal, a interpretação musical ou a expressão corporal – ou, no caso das obras camilianas, a crítica social.

Para além disso, como explica Pavanelo (no prelo), há a questão de que o público não ia ao teatro apenas com o objetivo de assistir às peças, pois “o que importava era aparecer perante a sociedade, ver os outros e serem vistas”. No segundo capítulo do romance, em mais uma crítica à superficialidade da elite, o narrador afirma que “Oito dias antes da abertura do teatro, já o juiz de fora estava no Porto, cuidando em trajar-se dignamente a si, a sua mulher e cunhada, de modo que as damas portuenses não se desdoirassem de concorrer com as provincianas ao mais lustroso congresso daqueles tempos.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 17). Segundo a pesquisadora, “a inauguração do teatro lírico no Porto serve unicamente para que o casal de protagonistas lá se encontre pela primeira vez e se apaixone; a partir daí, o enredo se desenvolve em torno de uma narrativa de amor contrariado” (PAVANELO, no prelo), ou seja, os acontecimentos históricos se tornam secundários e deixam de ser referidos ao longo da diegese.

No próximo capítulo desta Dissertação, focaremos na análise propriamente dita do enredo do romance e de seus personagens, mostrando como Camilo constrói a crítica às aparências na sociedade do século XVIII, uma crítica que pode ser estendida não apenas à época de Camilo, mas também, de certa forma, aos dias de hoje.

3. ANÁLISE DE *A Sereia*

No segundo capítulo de *A Sereia*, quando se inicia o enredo do romance, o primeiro personagem descrito é o juiz de fora de Amarante, António de Sousa Pereira¹¹. É interessante observar que a primeira característica atribuída a ele é o seu cargo de grande importância, para em seguida destacarem-se os sobrenomes familiares que indicam a sua linhagem, o que mostra que se trata de um dado essencial para a sociedade da época. Isso fica evidente no trecho em que o narrador afirma que, “Num entreato, ao camarote do juiz de fora de Amarante foram alguns magistrados, e cavalheiros da província, cumprimentar a família de Sousa Pereira, sujeito aparentado com ilustres casas d’Entre Douro e Minho” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 18).

Além disso, o narrador declara que o personagem possui uma esposa, que apenas é descrita como “bela, para nos não minguem as frases sacramentais no elogio de sua irmã Joaquina Eduarda” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 17). Um aspecto importante a ser destacado é que a irmã da protagonista Joaquina recebe pouco destaque na narrativa: o narrador enfoca António, que, para além da sua linhagem, por ser a figura masculina é quem exercia um cargo que conferia *status* à família. Essa construção da narrativa, em que se privilegia as informações superficiais sobre os personagens, suas representações sociais, que por vezes são os únicos dados que temos, é uma ilustração do que a própria sociedade fazia.

Assim, depois de sabermos da relevância social de António, cunhado da protagonista, temos a descrição de Joaquina, vulgo “A Sereia”:

[...] a formosa cabeça desta menina, que teria então dezoito anos, era um busto de Pigmalião, não aviventado pelo amor ardente de seu autor, mas por influxo radioso da vida dos querubins. Realçavam quasi nada os pentes de ouro cravejados de pérolas, porque a alvura da fronte os desluzia, bem que o loiro dos opulentos cabelos fosse causa a refulgirem menos os adornos. Era duma candidez ebúrnea. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 17).

A jovem é posta como uma beldade, como um exemplo de perfeição estética, a ponto de as joias serem ofuscadas por ela. Ao referir-se a Pigmalião, a descrição a torna ainda mais intangível, posto que, segundo a lenda grega, esse personagem

¹¹ Algumas das análises abordadas nesta parte da Dissertação foram previamente desenvolvidas no artigo “O controle patriarcal em *A Sereia*, de Camilo Castelo Branco”, publicado na *Revista Portuguesa de Humanidades* (2025).

era um rei e escultor, que, por não confiar nas mulheres que o cercavam, decidiu criar uma escultura de uma mulher, tentando reproduzir uma imagem ideal, deu-lhe o nome de Galateia e apaixonou-se por ela¹². Ao comparar Joaquina com a estátua criada por essa personagem mitológica, o narrador mostra como ela era vista de forma idealizada pelos outros, “com uma beleza fora do vulgar” (RESSURREIÇÃO, 2014, p. 40), que se destacava dentre os demais espectadores do teatro. Ao mesmo tempo, fica subjacente a ideia de que, ao ser comparada a uma escultura criada para suprir as necessidades de seu criador, seria esperado que Joaquina não tivesse vontades próprias e fosse submissa aos desígnios de sua família.

Após essa contextualização, começa a trama. Joaquina e sua família encontram-se na inauguração do teatro lírico mencionada pelo narrador no primeiro capítulo. Eles estavam em um camarote reservado ao juiz de fora, quando várias figuras importantes começaram a cumprimentá-los, explicitando a “importância” dessa família. É nesse momento que a heroína conhecerá o protagonista masculino:

O velho Pedro de Vasconcelos, de Braga, também foi, e levou em sua companhia um filho natural e único, muito querido seu, acadêmico do quarto ano do curso jurídico na Universidade de Coimbra. O moço, conquanto estudante e não dos menos travessos fidalgos em Coimbra e Braga, denotou no camarote acanhamento de menino de coro. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 18).

Nesse trecho, Gaspar é descrito como um filho bastardo. Irene Vaquinhass explica que os filhos naturais,

Enquadrados num amplo espectro de categorias tipificadas pela lei [...] partilhavam de um destino comum, o de serem «espoliados à nascença, de referências e de laços familiares, desprovidos de uma identidade, e condenados a um futuro de pobreza e de insegurança». A lei discrimina os filhos do pecado», não lhes reconhece os direitos dos legítimos, a sociedade despreza-os, arrastando consigo o estigma do nascimento, [...] sintoma inequívoco de que se atribuía maior importância à filiação e à família do que ao indivíduo, sendo este penalizado pelos comportamentos paternos. Alguns progenitores (uma minoria), sobretudo junto à hora da morte, identificam-se e recuperam os seus filhos, perfilhando-os, como testemunham as escrituras notariais. (VAQUINHASS, 2011, p. 134).

¹² Segundo as *Metamorfoses*, de Ovídio (2023, p. 442), “Quando Pigmalião as viu em crime perpétuo ofendido pelos vícios que, muitos, à mente feminina dera a natura, vivia solteiro, sem esposa, há muito tempo privado do leito. Logo, com a felicidade de sua arte admirável, esculpiu o nívoo marfim com forma que nunca uma mulher poderia assumir, e amou sua obra”.

Por ser filho único, Gaspar seria legitimado como herdeiro de Vasconcelos, caso cumprisse com as exigências paternas. Vale ressaltar esse aspecto, tendo em vista que, na época, os desejos do patriarca possuíam um peso muito grande, por consequência, como afirma Andreia Alves Monteiro de Castro, “os sentimentos e vontades [dos filhos] eram irrelevantes.” (CASTRO, 2016, p. 3). Segundo Vaquinhass,

Quanto ao poder paternal, este traduzia-se, em termos jurídicos, no poder do pai, único «chefe de família», limitando-se a mãe apenas a «ser ouvida em tudo o que diz respeito aos interesses dos filhos» (art. 138.^o). Remontando à tradição jurídica romana que atribuía ao *pater familias* um poder quase ilimitado sobre os filhos, o Código Civil estabeleceu a autoridade paterna, a quem confere uma capacidade de correcção bastante severa, tendo a possibilidade, em caso de o filho ser «desobediente e incorrigível», de recorrer ao poder judicial e o colocar numa casa de correcção (art. 143.^o). [...] À luz do direito, a família devia ser dirigida com mão firme, tendo os filhos a obrigação de «honrar e respeitar seus pais» (art. 142.^o) [...] e estes de lhes prestar «alimentos e ocupação, conforme suas posses e estado» (art. 140.^o). Como esclarece Agostinho de Campos, «[...] a casa paterna deve ser uma miniatura do Estado: e o Estado bem governado é aquele em que se legisla pouco, mas se cumpre rigorosamente o que foi legislado [...] «Honrar pai e mãe» é, por conseguinte, uma exigência reiteradamente repetida nos manuais de civilidade, devendo o amor filial manifestar-se sob a forma de respeito e de deferência. (VAQUINHASS, 2011, p.127).

A partir disso, concluímos que a submissão por parte de Gaspar a seu pai era o esperado, pois era “através da família que se transmitia um nome, um património, valores simbólicos” (VAQUINHASS, 2011, p. 125). Apesar de, ao lado do pai, mostrar “acanhamento de menino de coro”, Gaspar era “não dos menos travessos fidalgos em Coimbra e Braga” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 18), ou seja, o personagem aparenta ter um espírito livre. Mal chega ao teatro lírico, encanta-se por Joaquina, com quem troca olhares. Assim é descrito esse primeiro encontro:

Desceu à plateia Pedro de Vasconcelos com seu filho Gaspar. O velho ria-se dos trejeitos do bufão; o moço não despregava os olhos do camarote; e Joaquina Eduarda, a espaços não longos, desfechava sobre a face arrobada de Gaspar uma flecha das maviosas pupilas, que fariam lembrar os relâmpagos rutilantes em céu azul, ao fechar-se um dia calmoso de julho. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 18).

Vê-se que a família de Joaquina mantinha-se em um local separado dos demais. Podemos relacionar a própria estrutura do espaço à hierarquia social, posto que, no teatro, normalmente o camarote fica em uma área elevada, enquanto a plateia fica numa posição inferior. Assim, entre as olhadelas dos jovens, Joaquina é

repreendida pela irmã, pois, para ela “não parece bem estar assim uma menina a olhar para um homem” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 18). Ou seja, a preocupação maior da irmã era manter as aparências perante a sociedade.

O narrador interrompe o relato para explicar que Joaquina era a filha mais nova do capitão de cavalaria Fernão Casado Godim, “neto do doutor Marçal Casado, o qual fora irmão duma celebrada viúva de quem rezam as crônicas dos heroísmos de portuguesas” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 19). Fernão é descrito como alguém cujo único orgulho na vida era uma suposta façanha realizada por sua tia-avó, que permitiu, quando os holandeses invadiram Salvador, que seu filho servisse na armada que veio para o Brasil. Assim sendo, Fernão orgulhava-se de algo de que sequer havia participado, porque, segundo o narrador, “Esta página do feito brioso da irmã de seu avô era a consolação do velho, visto que dos feitos dele nem glória sabida nem mercês pecuniosas adquirira para poder legar aos filhos” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 20). O cômico está, ainda, no fato de que quem realmente lutou na guerra e, portanto, teve um ato de heroísmo, não fora obviamente a tia-avó, mas sim o filho dela¹³, portanto, um parente distante de Fernão. Essa necessidade do personagem de se orgulhar dos “feitos” dos antepassados, somada à questão de ser “um fidalgo com poucos bens de fortuna” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 19), mostra a crítica de Camilo a uma aristocracia decadente, que vive de aparências, mas que, de fato, não tem motivos para se sentir superior aos outros.

A decadência dessa aristocracia é evidenciada no fato de os bens de Fernão terem sido “em vida repartidos entre a filha casada com o ouvidor e o património clerical de Sebastião [irmão mais velho de Joaquina, que se torna padre]. O restante, que o velho destinava ao dote da segunda filha, levou-o a pertinaz e mortal enfermidade de um ano” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 20). O fato de Joaquina não ter recebido nenhum bem do pai é relevante para o desenvolvimento do enredo. Isso porque ela não teria apenas de se casar com alguém que fizesse parte de uma linhagem nobre como a da família dela: como não tem dote, o seu pretendente também deveria ter posses.

O narrador descreve o irmão de Joaquina, seu tutor após a morte do pai deles, da seguinte forma:

¹³ Essa personagem de fato existiu, foi um militar que veio ao Brasil, com a tropa portuguesa, na época das invasões holandesas em 1624. Há registros de sua trajetória em: <https://brasilhis.usal.es/pt-br/personaje/juan-casado-joao-casado-jacome>

O irmão, algum tanto desvanecido com a fidalguia de seus avós, apenas aceitava a convivência de pessoas da sua plana. Dizia ele que a plebe lhe não aborrecia, senão porque era vil dos instintos, que a bruteza da nenhuma educação asselvajava mais. Sem embargo, como pastor d'almas, cumpria zelosa e evangelicamente seus deveres. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 20).

Aqui, o tom do narrador é jocoso, pois mostra-nos alguns pensamentos de Sebastião que são conflitantes com os seus deveres de clérigo, já que o orgulho de sua linhagem, por vir de uma família nobre, o faz querer conviver apenas com pessoas da mesma classe social. Ele diz que não sente antipatia pela “plebe”, mas é óbvio que sim, posto que os descreve como grosseiros e selvagens, inferiores, portanto, aos membros da nobreza. Porém, ele “aturava” os pobres devido às suas responsabilidades religiosas, já que, de acordo com a religião cristã, é preciso amar ao próximo. No entanto, esse amor precisa ser sincero e não um esforço como parece ser para Sebastião. Assim, é evidenciada a contradição, posto que é impossível cumprir zelosamente o papel de “pastor d'almas” se os sentimentos que regem essa missão são hipócritas.

Ainda nessa parte, vê-se que o padre tenta começar suas atividades paroquiais, dirigindo “uma escola para desbastar nos mocinhos a rusticidade dos pais” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 21), ou seja, procurando distanciar as crianças de sua origem humilde. O narrador afirma que os pais não gostaram da ideia de que seus filhos tivessem um estudo formal e os retiraram da escola para trabalharem na lavoura, “alegando que se comia bem, e bebia, e governava cada qual sua vida sem saber nem ler nem escrever” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 21). Observam-se dois pontos relevantes aqui. O primeiro é a crítica a um suposto intuito “civilizatório” de Sebastião, que desprezava a cultura popular e pretendia substituí-la por aquilo que ele considerava superior. O segundo é a crítica àqueles que não percebiam a importância do ensino na formação do cidadão, o que relegava as classes trabalhadoras a uma eterna condição de exploração. Sabemos que, durante o Antigo Regime, tempo em que se passa o enredo do romance, ainda não havia a ideia de ascensão social por meio da educação formal, tampouco o conceito de cidadania; no entanto, Camilo escreve para o leitor do século XIX, portanto, para um mundo em que o ensino passou a fazer diferença na vida dos indivíduos.

Satirizando o fato de Sebastião não ser um bom padre, o narrador afirma que

Algumas pessoas nobres de Barcelos visitavam de longe a longe o reitor, não tanto porque ele era bom sacerdote, mas principalmente porque tinha os apelidos dos Casados e Godins. Pode muito bem ser que outro motivo atraísse à residência de Bastuço alguns visitantes de costumes suspeitos. Se a hipótese é aceitável, pouco tempo se prestou a conjeturas, porque os hóspedes retiraram, tão depressa viram no semblante do reitor a gravidade e desconfiança. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 21).

Ou seja, aqueles que o visitavam o faziam por *status*, tendo em vista a origem de sua linhagem. Essa descrição mostra que o importante para aquela sociedade era unicamente a condição social do indivíduo. Ademais, o narrador deixa implícito que o outro motivo que pudesse atrair à casa do padre e sua irmã “visitantes de costumes suspeitos” era a beleza de Joaquina.

A protagonista recebe um convite de sua irmã casada, Maria Amália, cujo nome é mencionado pela primeira vez na vigésima primeira página da edição que consultamos¹⁴, para ir morar com ela. Entretanto, de início o padre não permitiu que Joaquina se fosse por duas razões. A primeira é egoísta, pois se sentia só, “não podia desfazer-se e privar-se do único bem que Deus lhe concedera, na soledade a que, por obediência filial, sacrificara seu coração” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 21). A partir dessa fala é possível perceber o motivo pelo qual os pensamentos de Sebastião são contrastantes com suas atitudes e porque seus sentimentos religiosos não são sinceros: ele não se tornou padre por sua própria vontade, mas sim porque o pai mandou, era o que se esperava dele. A outra razão para não permitir a ida de Joaquina, segundo o irmão, era que a cidade “a poderia impestar e fenecer como sucede às flores dos montes transplantadas para os jardins” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 22). Essa ideia de que ter contato com a modernidade do meio urbano traria uma deturpação dos valores morais é algo recorrente nos romances do século XIX.

Após a insistência do juiz de fora, que se sentiu ofendido com a insinuação de que não teria autoridade patriarcal suficiente para vigiar a cunhada – “Joaquina em minha companhia estará menos resguardada e defendida que em companhia do irmão?! Pois eu tomo a peito provar a meu cunhado que me não assustam as suas reflexões.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 22) –, a moça se muda para a casa da

¹⁴ É importante destacar que, desde o início da história, a figura da irmã da protagonista é mencionada diversas vezes, porém, sem ser nomeada. Ela é descrita por sua beleza e por seu casamento considerado bem-sucedido – “Da esposa do juiz diremos apenas que era bela” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 17) –, mas o fato de o narrador demorar para revelar o seu nome mostra que, para aquela sociedade, as mulheres deveriam apagar as suas individualidades em prol de suas famílias.

irmã. A protagonista se adapta muito bem a viver na cidade, pois passou a ser muito cortejada. Seu cunhado aconselhava-lhe que “não dificultasse ao galanteio de rapazes fidalgos e ricos, a fim de poder escolher marido como lhe convinha em sua carência de fortuna” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 22). Joaquina, porém, respondia da seguinte maneira: “Por interesse sou incapaz de mentir a algum destes homens; e por amor... digo-te a verdade: ainda não encontrei pessoa que possa despertar-me” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 22). Denota-se, assim, que, apesar da pressão social e familiar para se casar com um homem fidalgo e rico, ela valoriza sua liberdade e parece determinada a não se render às convenções. Há um contraste entre o que a sociedade espera dela e o que ela mesma quer para si.

No que diz respeito a encontrar um pretendente para Joaquina, vale ressaltar a relutância e desprezo por parte dessa família a alguém de uma classe social mais baixa, como fica notório no seguinte diálogo:

— Oxalá — redarguia Maria Amália — que não venhas a encontrar o despertador em algum rapaz pobre e mecânico...
 — Se isso acontecesse — replicava a menina — maior desgraça me não desse Deus.
 O padre recebia a substância deste e doutros diálogos semelhantes. Não se afligia nem contentava; todavia, inquietavam-no presságios funestos, que ele desvanecia atribuindo-os à ternura com que estimava sua irmã.
 (CASTELO BRANCO, 2020, p. 23).

Toda essa digressão feita pelo narrador, que interrompeu o fluxo da história na saída do teatro lírico para contar-nos um pouco do passado dessa família, é relevante para que entendamos a origem de Joaquina, dado importante para a sociedade da época, em que os casamentos eram realizados com base no *status* social, e o valor do indivíduo era medido a partir de sua linhagem, da riqueza ou da influência que o patriarca de sua família possuía. Desse modo, podemos perceber que a protagonista vem de uma nobreza falida, mas que recupera seu prestígio social ao ter sua irmã casada com uma figura importante como o juiz de fora. Já Gaspar, por mais que fosse filho natural de um fidalgo muito rico, não era sequer visto como um provável pretendente para Joaquina, pois “O pai destinava-o a casar-se com uma prima carnal. Se o filho contrariasse o destino que lhe davam, perderia a estima do velho, e, como ilegítimo, não haveria sequer alimentos da casa paterna.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 25).

3.1 A FAMÍLIA VS. O INDIVÍDUO

Após a noite do teatro lírico mencionada anteriormente, o juiz de fora deu uma festa em sua casa, em honra de João d'Almada. E é nesse momento que Gaspar se interessa completamente por Joaquina. Na passagem seguinte, percebe-se que ele a vê de forma idealizada, construindo em sua imaginação um futuro com ela:

Gaspar de Vasconcelos não tinha já coração em que outra esperança ou pensamento coubessem. O valor de Joaquina Eduarda figurou-se-lhe tamanho a ponto de já ele imaginar que seu pai se desvaneceria, podendo ter aquela menina como esposa de seu filho (CASTELO BRANCO, 2020, p. 25- 26).

Gaspar estava tão encantado, a ponto de cogitar que os altos padrões sociais exigidos pelo pai seriam vencidos pela beleza e virtude da moça. Para ele, as diferenças de classe social não representavam obstáculo algum. Embora possuísse uma grande herança, enquanto Joaquina não tinha bens a oferecer, isso não diminuía em nada seu desejo por ela. Assim, fica claro que o único empecilho que, por ora, o afastava dela era sua lealdade ao pai e o compromisso de honra já assumido com outra mulher.

Durante a festa, eles não deixam de se encarar, enquanto a protagonista despreza outros pretendentes. Isso é notado por todos, o que leva António a pedir que Amália cuidasse de sua irmã:

— Isto não tem jeito!... Lá estão eles em contemplação!... Não saias do lado de tua irmã. Repara tu que estão aqui mais de vinte homens fascinados de Joaquina, todos abastados e das primeiras casas. Pois observa que a tola não corresponde ao cortejo de nenhum!...

— Eu vou sentar-me ao pé dela — disse a dama, um tanto admirada de que o marido não desse tento de que andavam ali também uns vinte homens a olhar para ela (CASTELO BRANCO, 2020, p. 26).

A irmã se prontifica a cuidar de Joaquina, entretanto, esse zelo protetor mostrado no excerto acima, aparentemente virtuoso, encobre uma profunda rivalidade, pois a sua condição de mulher casada não lhe impede de nutrir o desejo de continuar a ser percebida como objeto de atração. Isso se explicitará mais adiante por meio da seguinte fala do narrador: “Isto assim dá explicação do ar

despeitoso com que as vimos no teatro e salões do regedor das justiças, e melhor esclarece a economia de prantos com que se despediram... para nunca mais se verem.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 36). Assim, fica claro que Maria Amália anseia pela retirada de Joaquina, buscando reassumir o protagonismo na cena social e retomar o *status* de mulher mais bela, ofuscada pela presença da irmã, o que revela a complexidade das relações interpessoais e a disputa por reconhecimento social e poder.

Ainda nesse mesmo capítulo, vemos outra incongruência das “raças ilustres”¹⁵ evidenciada pelo narrador no trecho em que afirma: “Saíram do centro da sala os homens para darem praça ao espetáculo magnífico do minuete, que era então a nova e suprema expressão do belo no bailado, arte em que portugueses não primavam” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 26). Para compreendermos o tom burlesco presente nesse excerto, faz-se necessário que remontemos à representação do minuete culturalmente, uma dança cerimoniosa cujo auge foi no século XVII, com raízes na nobreza. No decorrer do século XIX, sua prática tornou-se cada vez mais rara, mas continuou sendo evocado como um símbolo de elegância, tradição e saudade dos costumes aristocráticos. Mais do que uma dança efetivamente presente nos salões, tornou-se uma referência estética, sendo praticada pelos membros de camadas sociais médias e altas, constituindo uma parte importante da educação e da vida social, pois saber dançar era considerado sinal de boa formação. Desse modo, ao afirmar que os portugueses não eram bons nesse tipo de dança, reforça-se a ideia de que praticavam o minuete para manter o prestígio, pois o importante era fazer o que era esperado de sua classe social, mesmo que já não fosse uma dança usual, mas sim um modo de distinguir as classes sociais.

Depois da festa mencionada acima, é numa outra reunião que Pedro de Vasconcelos, pai de Gaspar, e António, cunhado de Joaquina, conversam sobre a impossibilidade de que os jovens ficassem juntos. A partir desse momento, inicia-se a problemática que moverá toda a trama:

— Falemos como velhos amigos — disse o juiz de fora.
— Que sempre fomos — acrescentou o fidalgo.

¹⁵ Aqui usamos as palavras do próprio narrador camiliano (2020, p.100); mais adiante no romance, o escritor usa essa expressão com ironia para explicar a hipocrisia das famílias tradicionais portuguesas.

— Eu descobri que minha cunhada não é indiferente a seu filho.
 — Também eu descobri isso. Pagam-se na mesma moeda.
 — É necessário cortarmos desde já esta inclinação, a menos que V. S.a não ordene o contrário. Isto é que é franqueza.
 — Pois então franqueza e mais franqueza — disse o velho, apertando-o nos braços. — O doutor, meu velho amigo, não se ofende se eu lhe disser que é preciso acabar com esta inclinação...
 — De modo nenhum me ofendo.
 — O meu rapaz, como sabe, é filho natural, e eu de propósito não requeri perfilhação; porque, se ele me andar ao arrepio da minha vontade, os meus bens vão a quem tocarem. Quero que ele case com uma filha de minha irmã; e estou à espera que a pequena tenha a idade para requerer as dispensas. Isto é negócio tratado; porque assim o meu vínculo vai a minha sobrinha, e o rapaz, deste modo, sucede-me na casa; senão, nada feito.
 — Muito bem: gostei d' ouvi-lo assim falar. Eu já sabia isso; mas quis obter a última certeza.
 — Fez V. S.a muito bem, doutor. Eu cá pela minha parte já disse ao rapaz o que tinha a dizer-lhe; e, se não fossem uns negócios que trago aqui na Relação, ia-me já embora amanhã com ele, porque, se vai a dizer verdade, sua cunhada é o que eu tenho visto de rapariga perfeita; e, se ela quiser marido rico e tão fidalgo como ela, não tem mais que escolher. E desculpe, doutor (CASTELO BRANCO, 2020, p. 28).

O excerto reúne uma das principais denúncias sociais presentes no romance. Em primeiro lugar, por meio da discussão entre ambos os responsáveis pelos jovens apaixonados acerca de seus futuros, observa-se a atuação da autoridade patriarcal no controle das uniões matrimoniais, revelando como o casamento, longe de ser uma escolha individual, é um instrumento utilizado como mecanismo de manutenção de poder, patrimônio e prestígio familiar. Em segundo lugar, evidencia-se a subordinação dos afetos e desejos dos jovens aos interesses estratégicos das famílias, apontando para a anulação da individualidade em nome de conveniências sociais e econômicas. Segundo Antonio Augusto Nery (2013, p. 156), é “muito presente nos textos camilianos, [o fato] dos desejos e projetos individuais estarem cerceados pela conveniência de outrem ou, simplesmente, por regras sociais”. Assim, demonstra-se como as relações entre os chefes dessas famílias são marcadas por uma aparência de amizade e civilidade, enquanto, na prática, negociam os destinos de seus filhos com base em critérios de linhagem, riqueza e *status*.

Essa lógica de controle e supressão do desejo pessoal se repete ao longo da narrativa e se mostra também nas advertências feitas diretamente a Joaquina, demonstrando que o destino dos protagonistas não está apenas sujeito a negociações entre os patriarcas das famílias, mas também à constante vigilância e coerção moral que recai sobre os jovens. Joaquina é repetidamente alertada pelos

familiares, principalmente por Sebastião, seu irmão, de que Gaspar “é um filho natural, que cairá sobre as palhas da miséria, se desobedecer ao pai. Dentro de alguns meses, Gaspar de Vasconcelos estará casado com uma prima, ou perdido.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 36). Tal afirmação ilustra a precariedade da posição de Gaspar e a inevitabilidade de sua submissão aos desígnios paternos. Seu pai aproveita-se de não havê-lo perfilhado para controlá-lo conforme sua vontade, como pode ser observado num diálogo entre um religioso e Gaspar:

— Que demónio te inspirou aquilo?... Abriste a ferro o coração do velho, e verteste-lhe a peçonha do remorso na chaga! Para que lhe falaste de tua mãe, cuja morte ele tanto chorou, e por tanto chorar te amava a ti como doudo!? Valha-te Deus!... Aquilo não se escrevia a um ancião de setenta anos, que muitas vezes acordava lavado em lágrimas, de sonhar com tua mãe, seu afeto único neste mundo!...

— E, ainda assim, não me perfilhou!... — interrompeu Gaspar.

— E não sabes porquê, homem? Eu to digo: não foi a filúcia do nascimento nem a transmissão dos vínculos que motivou essa aparente desconsideração para contigo. Foi persuadir-se teu pai que, não te legitimando, te dominava mais e tinha debaixo da mão, e assim evitava que a tua mocidade se desbaratasse em paixões ruins da alma e remordentes da consciência na velhice. Esta foi a mal pensada precaução de teu pai. Oh! Tu não sabes como ele te quis e quer! Poupa este resto de vida ao lastimável velho. Não sacrifiques tudo à mulher que amas; dá a teu pai um pouquinho do teu coração. Ela é nova, e ele está à beira da sepultura. Essa senhora que espere, enquanto o ancião se encosta ao teu seio filial! (CASTELO BRANCO, 2020, p. 142).

Ainda que o afeto por Gaspar transborde nas palavras de Pedro de Vasconcelos, como evidenciado no trecho em que o personagem afirma “Assim que o vi, tive guinas de abraçar-me nele! Eu quero-lhe das entranhas!... É a minha vida toda este rapaz!...” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 68), o autoritarismo paterno não lhe permite agir apenas com o coração. A conduta do pai é guiada por princípios rígidos que colocam a necessidade de manutenção do *status* de sua linhagem acima dos afetos, obrigando o filho a se casar com a sua sobrinha para manter a fortuna dentro da família. Isso leva Pedro a recusar o pedido de Gaspar por uma mudança de rumo no destino que lhe fora traçado e a manipulá-lo.

Esse conflito revela um jogo doloroso de aparências e sacrifícios: ambos, pai e filho, sofrem. Gaspar se vê impedido de viver um amor verdadeiro por causa de uma promessa feita em seu nome, enquanto Pedro, embora consumido pelo amor paterno, submete-se à expectativa social que exige que a preocupação com o *status* de sua linhagem esteja acima de qualquer coisa. Esse dilema evidencia a força dos costumes tradicionais nas famílias, que sacrificam os anseios dos indivíduos pela

manutenção das aparências. Essa temática é abordada por Camilo também em *Amor de Perdição*, um de seus romances mais notórios, no qual o poder das famílias, representadas pelo autoritarismo dos pais, se impõe sobre o desejo individual dos protagonistas, que não conseguem ficar juntos, o que motiva a tragédia nesta obra. Porém, no caso de *A Sereia*, Joaquina e Gaspar não se submetem aos desígnios dos patriarcas de suas famílias, mas sim se deixam levar pela paixão, o que não impede que esse romance também termine em tragédia.

3.2 ENTRE O AMOR E A SUBSISTÊNCIA

Assim como a obediência às famílias, representadas por seus patriarcas, sobrepunha-se ao amor para a maioria dos indivíduos, o fator econômico também exercia peso decisivo nas escolhas matrimoniais. Como observa Sérgio Sousa (2024, p. 308), havia uma “suspensão de amores, repudiados por razões de linhagem [ou] de capital”, o que evidencia que vínculos afetivos eram frequentemente anulados em nome de conveniências sociais e financeiras. O casamento, muitas vezes, era menos uma união de almas e mais uma transação econômica, como se nota na conversa entre Gaspar e seu pai:

— Faz-te tolo!... — tornou alegremente o velho — Imagino o que tu lhe dirias, maganão! Eu já de lá venho... O caso é que a menina, desde que foi aos teus anos, segundo me diz minha irmã, não fala senão em ti, e imagreceu. Vamos a terminar isto. A dispensa está requerida há três meses: deve estar a chegar. Assim que ela vier, conclui-se este negócio.
 — Negócio!... — murmurou o moço.
 — Casamento, digo eu: e porque disseste negócio tu?...
 — Por nada... achei a palavra nada poética...
 — Nós não estamos a fazer versos agora, rapaz! (CASTELO BRANCO, 2020, p. 79).

Durante a discussão, Pedro de Vasconcelos se refere, espontaneamente, ao casamento entre Gaspar e sua prima como um “negócio”. Essa escolha lexical, embora não proposital, revela a verdadeira natureza da união que está sendo proposta: não se trata de um laço afetivo, mas sim de uma transação patrimonial. Gaspar, ao ouvir tal termo, demonstra incômodo, pois compreende o peso e a frieza da palavra, mas também revela resignação diante da situação. Sua dependência da herança paterna o impede de reagir ou romper com os planos familiares, o que

ilustra a comercialização dos vínculos afetivos, uma prática comum na elite da época, em que os casamentos funcionavam como verdadeiros acordos comerciais. As famílias buscavam preservar ou ampliar seus bens e prestígio através da união entre herdeiros, tratando os filhos como peças de barganha em um sistema que priorizava o capital e a linhagem. Essa concepção do que se entendia por um “bom casamento” é partilhada tanto por Pedro de Vasconcelos quanto por Sebastião, irmão de Joaquina, como se observa no seguinte exemplo:

Um dos mais soberbos de prosápia e haveres pediu-a como quem de antemão entende que seria um dever oferecer-lha. O padre, lisonjeado e alegre com a proposta, revelou-a à irmã, que para logo, dando aos ombros, disse:

— É o mais parvo de todos... Logo vi que seria o mais audaz.

— Audaz! — redarguiu o irmão — pois não sabes que é dos Correias de Lacerda, senhores de Farelães, e que teve um tio secretário de estado?

— Não sabia, nem isso me faz alterar o juízo que faço do homem. Em suma, Sebastião, eu estou bem: não caso.

— Está bom, menina; — disse o padre — nem eu te aconselho, se te repugna o sujeito.

O fidalgo de Farelães, quando soube que a irmã do reitor o rejeitara, pediu perdão aos manes dos Lacerdas e Correias de haver caído em tamanha viltz; e, para estrondear uma vingança monumental, foi a Lisboa, e voltou de lá casado com uma dama descendente do rei godo Ramiro pelo pai, e do rei godo Recaredo pela mãe. A vingança cumpriu-se em trinta dias (CASTELO BRANCO, 2020, p. 77-78).

A partir do excerto, torna-se evidente que Joaquina não deseja contrair matrimônio com base em *status*. Sua recusa em aceitar um pretendente abastado revela uma postura diferenciada para uma mulher da época, especialmente em uma sociedade que valorizava unicamente a fortuna e a ascendência familiar. Assim como Gaspar, ela demonstra um desejo sincero de construir uma união fundamentada no amor, em vez de se submeter aos arranjos matrimoniais ditados pela família ou pela classe social. A postura dos personagens representa uma forma de resistência aos valores tradicionais que orientavam os casamentos da época, ainda que ambos estejam, em maior ou menor grau, subordinados a certas limitações impostas pela sociedade e pela família. A frustração para com essa estrutura social baseada no interesse é notória na fala de Gaspar a respeito de seu pai:

— Tão desgraçado hei de eu ser com ela como sem ela. Meu pai quer dispor de mim como dum cavalo sobre o qual se lançam ricos arreios. Faz de conta que eu sou um prego em que se dependura um apelido. Não quer saber se eu tenho alma, se tenho coração, se tenho pensamento. O dilema

é este, meu tio: se caso com minha prima, sou um infeliz abastado; se não caso com minha prima, sou um infeliz pobre. Aqui o argumento, a distinção, a estrema é o ouro. Querem que eu ame uma mulher detestada, somente porque ela pode cobrir a cabeça de pérolas... (CASTELO BRANCO, 2020, p. 67).

Esse lamento evidencia o conflito vivenciado pelo jovem, que se vê reduzido a um instrumento. Ao declarar que será infeliz de qualquer forma, Gaspar revela a ausência de alternativas para sua vida afetiva, pois ele está preso a uma lógica social que desconsidera suas vontades e sentimentos. A infelicidade, portanto, não decorre da falta de amor, mas da imposição de um destino que o desumaniza; vê-se isso pelos termos utilizados: “cavalo” e “prego”. O fato de o personagem ter consciência dessa realidade desumanizadora torna sua angústia ainda mais profunda devido à sua impotência para subvertê-la. Para Gaspar, casar-se com sua prima a quem não ama o tornaria infeliz, assim como estar com Joaquina, sem toda a sua fortuna e comodidade. Por mais que o jovem tenha alguma consciência das possíveis complicações advindas de problemas financeiros, devido ao fato de estar apaixonado, opta por ignorá-los, pois é impensável para ele deixar Joaquina, o que é compreensível segundo o narrador, já que Gaspar, diante de “uma mulher assim com a imagem dum pai que dorme, e diga a arte, e diga a natureza quem levará a melhor sobre o coração dum rapaz de vinte anos!” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 90).

A incerteza do personagem masculino, motivada pela ingenuidade da idade, conduz o leitor a uma das reflexões mais significativas do romance: o amor, por si só, não basta para sustentar um relacionamento duradouro. Camilo Castelo Branco critica a visão idealizada do amor, aquele que tudo vence, comum nos contos de fadas e nos romances românticos. Ao contrário disso, o autor mostra que o afeto, diante das adversidades financeiras, torna-se frágil e insuficiente para garantir a sobrevivência. Diversas provocações como essa são feitas pelo narrador ao longo da narrativa. Logo após a fuga do casal para a Espanha, quando, ao descrever o início da vida a dois, afirma que “reinava ainda o ouro e o contentamento” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 109), a escolha do advérbio “ainda” já indica a efemeridade dessa felicidade, sugerindo que o bem-estar do casal logo estará diretamente atrelado à presença do dinheiro – ou melhor, à sua ausência. Assim, insinua-se que, no momento em que os recursos se esgotarem, também o

contentamento desaparecerá, evidenciando a dependência material que sustenta a harmonia conjugal. Esse momento não tarda a chegar:

Entrou a tristeza as portas da casinha em que, quinze meses antes, os arrobados amantes cuidavam que se alojara com eles a eterna alegria. Surpreendiam-se num olharem-se mutuamente com lágrimas. Abraçavam-se, infundiam-se ânimo, fantasiavam esperanças vindas de acasos, acasos vindos de Deus, dum Deus benigno que eles imaginavam amparador de duas pessoas boas e infelizes que se amam. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 111).

No trecho, observa-se o contraste entre a idealização do amor e a realidade vivida pelo casal. A casa que antes simbolizava o refúgio da felicidade passa a ser descrita como um lugar tomado pela tristeza. O narrador retrata os personagens em um momento de vulnerabilidade: trocam olhares com lágrimas, abraçam-se e tentam manter viva a esperança por meio de palavras de conforto. A fé revela a crença de que, por serem boas pessoas e se amarem, mereceriam alguma forma de auxílio divino. Essa atitude, no entanto, denota uma espiritualidade marcada pela ingenuidade, como se o amor, por si só, justificasse a superação de todas as dificuldades. Há, por parte do narrador, uma sátira na forma como descreve a cena. Mesmo com todo o afeto entre os personagens, sugere que a convivência amorosa não resiste apenas à força da paixão.

Diante disso, Gaspar e Joaquina apresentam posturas bastante distintas perante a pobreza iminente. Enquanto ela age com desprendimento material e responsabilidade, vendendo suas joias e até o piano, um bem que simboliza *status*, uma vida cultural mais elevada, para manter o sustento do casal, Gaspar só começa a considerar o trabalho quando as economias já estão praticamente esgotadas. Sua reação diante da crise é pessimista, tomada pela angústia e até pelas lágrimas, como revela a cena em que Joaquina, ao vê-lo chorar, questiona: “Tu choras, fraco?” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 113). A fala dela, inicialmente, carrega uma força surpreendente, sugerindo maturidade emocional, resiliência e firmeza diante da dificuldade, tudo isso movido por um amor que, para ela, ainda permanece vivo e prioritário. Já ele, diante da adversidade, parece ter seu amor por Joaquina enfraquecido, como observa-se no trecho em que o narrador afirma que “As carícias que Joaquina recebia do seu amado algoz eram já aquecidas pela memória da paixão extinta” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 116).

Esse desgaste afetivo é intensificado pelo peso das expectativas sociais de provedor que recaem sobre Gaspar, que sente não conseguir cumprir com o seu papel. Enquanto Joaquina aparenta estar disposta a enfrentar qualquer privação, desde que estejam juntos, ele revela uma dificuldade maior de lidar com a quebra da estabilidade financeira: “e acusas-me porque eu não sei como se pode viver sem recursos...” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 121). O próprio narrador compara a atitude do jovem à de um rato que, ao vivenciar uma situação complicada, foge no lugar de encará-la: “O amor dá-se mal nas casas ameaçadas de pobreza. É como os ratos que pressentem as ruínas dos pardieiros em que moram, e retiram-se” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 115).

Essa metáfora inicial, que alude à fragilidade do amor diante das dificuldades materiais, também prepara o leitor para compreender o comportamento futuro de Gaspar. O jovem, antes impulsionado por uma paixão ardente e idealizada, revela-se incapaz de sustentar emocionalmente a relação. Joaquina, por outro lado, enxerga com clareza essa mudança e, ao perceber o afastamento gradual do amado, expressa uma dor que mistura lucidez e resignação. Seu discurso demonstra consciência do destino que se aproxima e da covardia de Gaspar, que, no lugar de lutar ao lado dela, escolhe o caminho da fuga:

Joaquina sorriu-lhe cariciosamente, e murmurou:
 — Não te aflijas com o futuro que eu morro cedo. Depois irás para teu pai, e ele te restituirá o amor e os bens. Espera mais algum tempo, que eu tenho a alma de minha mãe empenhada no meu resgate e no teu.
 — E desejas morrer, Joaquina? — exclamou ele com imensa dor.
 — Desejo morrer, antes que me mates o coração. Quero morrer a amar-te... e pressagio que, se viver alguns meses, acabarei odiando-te.
 — Porquê?
 — Porque me hás de abandonar, e hás de fazê-lo sem motivo que te absolva. Dantes me dizias que te não fazia medo o infortúnio; desafiavas a desgraça a experimentar a tua dedicação. Tinhas valor, quando ele era desnecessário. Hoje, nem queres ver se podemos descer devagar ao fundo do abismo... aterras-te e precipitas-me contigo!... (CASTELO BRANCO, 2020, p. 121).

É mordaz a relação que se estabelece aqui, por meio da fala de Joaquina, ao vincular o amor paterno à restituição de bens. Essa associação está longe de ser accidental. Joaquina compreende que o carinho que Gaspar eventualmente receberá ao retornar para o pai não será tão importante quanto a restauração do seu conforto cotidiano, funcionando como uma reparação por tudo aquilo que ele abriu mão ao seguir o caminho da paixão e da desobediência. O apreço que lhe será restituído é,

portanto, diretamente relacionado aos bens. Gaspar só voltará a ser querido quando for reintegrado ao núcleo familiar e, com isso, poderá ter acesso ao patrimônio, ou seja, quando abandonar a escolha considerada imprudente pelo pai, um amor que falhou em se sustentar economicamente.

A promessa implícita de que o pai voltará a amá-lo reforça a ideia de que esse afeto funciona como uma espécie de moeda de troca, concedida ou negada de acordo com o alinhamento do filho às expectativas sociais. No que diz respeito a Joaquina, a jovem revela uma desilusão: ela agora entende o funcionamento social e percebe que Gaspar não está tão empenhado assim em contradizê-lo. Na tentativa de salvá-los dessa catástrofe matrimonial, o jovem propõe uma saída a Joaquina:

— Uma ideia feliz! — exclamou Gaspar de Vasconcelos com veemente vivacidade — Uma inspiração!... Nós podemos viver trabalhando; mas havemos de sair de Sevilha. Aqui, onde representamos e convivemos com as primeiras famílias, não faremos rir o mundo com a mudança de vida; mas iremos para outra cidade. Eu ensinarei dança, e tu piano e canto. Lutemos, Joaquina; sejamos nobres aos olhos um do outro, contanto que a sociedade ignore os nossos apelidos. Tens coragem? (CASTELO BRANCO, 2020, p. 121-122).

A fala de Gaspar é interessante. Diante da ruína financeira iminente, sua primeira preocupação não é a sobrevivência, mas a preservação das aparências sociais. Ainda que proponha a ideia de trabalhar, algo que contraria os valores da nobreza à qual pertence, isso precisa ocorrer às ocultas do olhar público. Gaspar sugere mudar de cidade para não comprometer o prestígio do sobrenome Vasconcelos que carrega. Assim, o discurso do jovem revela como é difícil para ele se desapegar do orgulho em relação às suas origens.

No decorrer da narrativa, algumas soluções são apresentadas a Gaspar para que ele e Joaquina melhorassem sua condição econômica, dentre elas trabalhar e terminar os estudos universitários para depois ganhar um bom salário. Porém, nota-se que ele não tem interesse real em ter um ofício, ele quer ganhar dinheiro sem esforço, já que lhe bastaram algumas palavras do amigo Francisco para que desistisse da ideia de trabalhar:

— É mais um elo que a desgraça está forjando para a cadeia de duas nobres vítimas. Não se iludam, pobres moços; não se iludam. A sr.^a D. Joaquina Eduarda ao quarto serviço que fizesse no solar dalguma soberba espanhola, e ao quarto menospreço que lhe fizessem os lacaios das educandas, preferia morrer. E o sr.? Pelo amor de Deus!... O homem que escreveu a seu pai um bilhete, cujo traslado eu vi, poderá tolerar que o

pajem dalgum degenerado neto de Gonçalo de Córdova lhe venha dizer que espere no pátio enquanto o aprendiz de dança não acorda?! Não se enganem, meus desditosos amigos! (CASTELO BRANCO, 2020, p. 122).

Perante esse discurso, Gaspar diz para Joaquina: “Francisco da Cunha despersuadiu-me. Pensemos noutro expediente” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 122). A partir dessa rápida mudança de planos, denota-se que ele nunca esteve realmente cogitando realizar alguma atividade laboral. Com isso, retorna humilhado ao pai, após consumir tudo o que possuía. Gaspar, assim, representa o fracasso do idealismo amoroso quando confrontado com a dureza da vida material. O que se segue, marcado pelo abandono de Joaquina por Gaspar, não é apenas consequência das escolhas individuais, mas sobretudo da estrutura social que as condiciona.

Nesse romance, portanto, Camilo denuncia a ilusão do amor como um remédio universal, revelando que, sem base material e sem reconhecimento social, mesmo os sentimentos mais intensos se tornam insustentáveis. O fracasso da relação amorosa poderia ser interpretado como um apoio do autor à manutenção da ordem vigente, estruturada no poder patriarcal que condiciona as vidas dos indivíduos, a partir de interesses familiares e financeiros. Conhecendo a vida e o restante da obra de Camilo, sabemos que não se trata disso. Trata-se, ao contrário, como vemos, aliás, em *Amor de Perdição*, de uma denúncia dos males provocados pelo excesso de autoritarismo paterno, responsável pela infelicidade dos filhos, que muitas vezes resulta em tragédia. A *Sereia*, no entanto, mostra também que a vida é bem mais complexa do que aparece nos romances românticos, e que não é possível sobreviver apenas de amor. Numa sociedade de aparências, o dinheiro e o *status* acabam sendo mais importantes. Como defende Serafina Martins (2003, p. 208), nesse romance “o *intermezzo* de felicidade termina quando o princípio da realidade se impõe ao princípio do prazer: as dificuldades financeiras para os amantes [...]. Aquilo que fora antes uma viagem para a felicidade é agora uma viagem para a morte”.

3.3 O PAPEL DA RELIGIÃO

A crítica de Camilo Castelo Branco às convenções sociais ganha ainda mais complexidade quando o romance se volta para o universo religioso. De acordo com Andreia Alves Monteiro de Castro (2016, p. 218), “A estada da protagonista no convento de Santa Clara proporciona um exame detalhado sobre os tipos que lá circulam.”. Nota-se isso desde o momento em que Joaquina encontra-se temporariamente com sua tia Joana, uma beata:

Primeiro, as reprimendas tinham a brandura cristã de uma Santa Teresa de Jesus; depois, já iam molestando com os espinhos da severidade; ultimamente degeneraram em rabugem, como lá diziam da santa algumas dúzias de pecadoras, que, chegadas à idade de D. Joana, enganaram o demónio, e morreram como predestinadas, segundo consta dos fastos legendários de Santa Clara. (CASTELO BRANCO, 2020, p.53).

Por meio da caracterização de D. Joana, o narrador questiona a autenticidade de sua suposta santidade. Longe de retratá-la como verdadeiramente virtuosa, o texto sugere que sua imagem de devoção é mais uma construção social do que uma realidade. A crítica reside na discrepância entre aparência e essência: D. Joana parece piedosa aos olhos dos demais, mas, na prática, seu comportamento mostra traços de rigidez, intolerância e amargura. Isso confirma-se no romance por meio da opinião do próprio Sebastião acerca da freira: “atribuía ao beatério da velha tamanha austeridade de conceito.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 54).

A ambiguidade com que Joana é retratada ganha relevo por meio da alusão aos chamados “fastos legendários” da ordem de Santa Clara, os quais registraram a santidade de mulheres que, após uma existência marcada por pecados, encontraram arrependimento na velhice e morreram como se todo o tempo estivessem destinadas à salvação. Ao insinuar que D. Joana pertence a esse grupo, o narrador expõe a ideia da “santidade tardia”, uma virtude forjada nos últimos anos de vida, muitas vezes mais motivada por conveniência social e medo da morte do que por verdadeira conversão. A associação simbólica feita a Santa Teresa de Jesus¹⁶ mostra que a escolha do nome da santa não é acidental: Teresa também teve, em sua juventude, uma vida considerada pouco virtuosa, marcada por vaidades e distrações mundanas. Sua entrada no Convento Carmelita da Encarnação não significou imediatamente uma reforma interior. Ao contrário, a

¹⁶ Essa santa realmente existiu. Detalhes de sua trajetória que corroboram para a crítica aqui trazida por Camilo podem ser encontrados em: <https://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/lampejos-carmelitas/355-santa-teresa-de-jesus>

própria Teresa relatou sua convivência inicial com um ambiente frouxo em observância e fortemente contaminado pela presença constante de visitantes influentes, um mosteiro onde, entre cerca de 150 freiras, reinavam conversas frívolas, vaidade e negligência espiritual. A própria santa, em sua velhice, reconheceu suas falhas com notável humildade ao declarar: “Perdoem-me os maus exemplos que viram em mim, que sou má freira. Guardem a Regra e as Constituições, e não é preciso mais para as canonizar”.

Essa citação final de Santa Teresa serve de contraponto à figura de D. Joana. Enquanto a primeira reconhece seus erros e propõe uma reforma verdadeira e espiritual, a segunda parece se agarrar apenas à aparência de santidade. A evocação de Santa Teresa, portanto, intensifica a crítica do narrador: se Teresa, mesmo após um passado de desvios, buscou regenerar-se com humildade e sinceridade, D. Joana, ao contrário, representa o tipo de devoção moralista e performática, marcada mais pela repressão do que pela fé. Com isso, *A Sereia* desvela as ambiguidades e hipocrisias que muitas vezes cercam a religiosidade na sociedade portuguesa, especialmente entre aquelas que, ao envelhecer, adotam a máscara da virtude para camuflar uma vida anterior menos virtuosa, como uma estratégia para manter influência moral sobre as gerações mais jovens.

Essa crítica à religiosidade artificial estende-se também à própria instituição religiosa. O convento, que à primeira vista se apresenta como um espaço de recolhimento e virtude, mostra-se como um ambiente onde muitas mulheres eram levadas não por fé, mas por outras razões. Joaquina, em um primeiro momento, recusa a ideia de acompanhar sua tia Joana no convento, justificando sua decisão pela ausência de um chamado espiritual:

— Eu pensarei, minha tia — disse Joaquina Eduarda — por enquanto não decido do meu futuro. Espero que ele seja mau; porém, o ser freira, sem decidida vocação, é preparar o pior dos futuros.

— Assim é, menina, assim é; mas eu pedirei ao Senhor que te mova, e a sua divina inspiração te será depois contentamento sem fim. Isto aqui dentro, filha, é um mundo pequeno: há bom e mau; os bons corações melhoram-se, e os maus pervertem-se. Resultado triste das profissões involuntárias... Vai pensar e orar, para que Deus te guie por graça de um dos seus anjos. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 31-32).

Nesse momento, a jovem expressa claramente sua recusa em aceitar um destino religioso imposto sem que haja um chamado verdadeiro. Ela reconhece que fazer votos por conveniência familiar ou pressão social não é apenas um erro, mas

uma forma de condenar-se a uma existência vazia e infeliz. A fala sugere que mesmo um futuro incerto é melhor do que uma vida no convento sem vocação. Naquela época em Portugal, estar em um monastério, sem que a mulher quisesse realmente ser freira, era uma das práticas mais comuns. Quando sofriam uma decepção amorosa, algumas jovens decidiam se recolher num convento; porém, em muitos casos elas eram destinadas à vida religiosa por determinação paterna ou do marido, em nome de uma suposta preservação da honra familiar. Como observado por Andreia Castro, (2016, p. 217), Michelle Perrot (2007, p. 84) explica que “os conventos eram lugares de abandono e de confinamento” das mulheres. De acordo com Fabio Mario da Silva (2023, p. 19), o confinamento nos conventos servia para retirar da sociedade “aquelas mulheres que não se adaptassem ao comportamento social considerado adequado”. Muitas vezes, aprisioná-las era menos uma escolha espiritual e mais uma solução social para resolver conflitos morais. Dessa forma, o convento deixava de ser apenas um espaço de fé para se tornar um instrumento de contenção e controle das trajetórias femininas, abafando desejos individuais em nome da ordem e do decoro, conforme aponta Irene Vaquinhas (2002, p. 210): “com efeito, as regras da decência impunham a uma mulher conveniente o silêncio”. A protagonista do romance de Camilo denuncia essa lógica ao afirmar:

São os costumes da fidalguia!... Fecham-se na clausura as mulheres que estorvam os planos da riqueza e da representação!... Isto é atroz! [...] Tudo isso que aí está escrito é uma miserável emboscada à minha crença. Pois eu não dei direitos a ninguém de julgar-me néscia... Sr. Cunha, Gaspar respirou o ar da antiga liberdade, sentiu estremecer o coração às reminiscências da sua mocidade... vê-me aqui às suas sopas, meu benfeitor, e tem piedade, e talvez sente o desaire de me deixar assim... No auge da sua magnanimidade, dá-me um convento, como Pedro de Vasconcelos dera há vinte anos um convento à pobre seduzida, mãe daquele filho. Aqui tem o exemplo da virtude paternal! É o que é!... Mas eu não sou Maria Pereira: sou Joaquina Eduarda, filha de Fernão Casado Godim!...(CASTELO BRANCO, 2020, p. 138-139).

Neste momento, Joaquina destaca como é recorrente, especialmente na família de Gaspar, o costume de enclausurar mulheres em conventos como forma de punição por transgressão amorosa. Ela relembra que o próprio pai de Gaspar já havia tomado essa atitude com sua mãe, que, por não ser fidalga e pertencer a uma classe social mais baixa – era “a filha do chapeleiro” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 169) –, não foi considerada digna de se casar com um Vasconcelos; portanto, após ter engravidado de Pedro, foi afastada da sociedade. O fato de Gaspar ser filho

ilegítimo evidencia que esse comportamento se repete como estratégia para preservar as aparências, às custas do sofrimento das mulheres, como nota Andreia Castro (2016, p. 217). A protagonista se nega a passar pela mesma situação, colocando-se numa posição superior à da mãe de Gaspar, pois, apesar de pobre, ela vinha de uma linhagem aristocrática – era “filha de Fernão Casado Godim”.

No que diz respeito à imposição da vida religiosa, isso não era uma realidade exclusiva das mulheres, pois também atingia os homens. Um exemplo claro disso aparece na figura de Frei João de Vasconcelos, tio de Gaspar. Em uma conversa com seu irmão, Pedro de Vasconcelos, João expressa abertamente seu descontentamento e frustração com a vida clerical, deixando claro que não escolheu livremente seguir o caminho do sacerdócio, mas foi compelido pelas circunstâncias familiares:

— Ora bem: Eu, no meu modo de ver as coisas à luz da filosofia cristã, intendo que o domínio dos pais sobre os filhos não pode estender-se até ao coração, salvo quando a paixão solta e desinfrada os leva a praticar atos e alianças desonrosas para seus pais. Contrariar um rapaz em matéria de casamento com fulana para o casar com sicrana, é o mesmo que privá-lo de ser bom marido da primeira, e obrigá-lo a ser mau marido da segunda. A rapariga, com quem teu filho quer casar, segundo tu mesmo me disseste, é filha dum antigo fidalgo de Viana do Minho. Como aliança de sangue, visto está que não suja o teu; como aliança de haveres, questão é essa mui outra, que não tem que ver com a moralidade do ato... Não te estejas a atrigar, mano Pedro, que eu vou concluir. O teu e meu bom pai, que Deus haja na sua presença, exercitou em mim o absoluto império que tu quiseste exercitar sobre a sensibilidade afetiva de teu filho. Assaz lembrado deves estar que eu ameí com singular afeto uma moça de mediana extração. O pai, quando me conheceu inclinado naquele rumo, chamou-me a contas, e disse-me: «casar com a prima Genoveva, e já, ou entrar no convento de Tibães, e já!» — Pois seja para o convento de Tibães, e já — respondi eu. Qual foi o resultado, mano Pedro? Fizeram-me um péssimo frade; a consciência mo diz; podendo ter eu sido um excelente marido, se me deixassem casar com a mulher da minha seleção. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 105).

A fala de Frei João de Vasconcelos revela uma crítica às imposições familiares da época. Ao afirmar que, de acordo com os valores cristãos, o domínio dos pais não deveria influenciar nos relacionamentos amorosos dos filhos, exceto em casos considerados imorais, Frei João alerta para as consequências negativas dos casamentos forçados. Segundo ele, impedir um filho de se casar com quem ama e obrigá-lo a unir-se a outra pessoa, apenas por conveniência, é garantir infelicidade para ambas as partes. Nesse sentido, ele defende que impedir um homem de se casar por amor o condena a um matrimônio infeliz, questionando assim as tradições

da época. Além disso, para ele, a questão financeira não deve se sobrepor à legitimidade do amor entre os jovens. Essa parte da fala evidencia uma crítica clara à forma como aquela sociedade colocava os interesses financeiros acima dos afetos.

Por fim, o Frei reforça sua posição compartilhando um testemunho pessoal. Ele revela que também foi vítima da autoridade paterna, sendo forçado a escolher entre casar-se com uma mulher que não amava ou entrar para o convento. Ao escolher o convento, teve seu destino selado de forma infeliz. Reconhece que não possuía vocação para a vida clerical e que, se tivesse tido a liberdade de escolher, teria sido um bom esposo. Esse relato, ao mesmo tempo íntimo e crítico, funciona como um apelo ao irmão para que não imponha ao filho Gaspar o mesmo destino. Essa fala, portanto, carrega não apenas um desabafo pessoal, mas uma crítica mais ampla à sociedade patriarcal, que sufocava o livre-arbítrio dos indivíduos.

Esse posicionamento crítico é retomado e desenvolvido em outras passagens. No início do romance, quando Joaquina começa a se corresponder com Gaspar, deixa de receber notícias suas e acredita ter sido abandonada por ele; por isso, solicita ao irmão que providencie sua entrada no convento onde reside sua tia Joana. Evidentemente, tal decisão é motivada pela frustração e pela ausência de realização afetiva, considerando que, até então, a jovem não demonstrava inclinação para a vida monástica. Diante da tristeza decorrente da impossibilidade de estar ao lado de Gaspar, opta pelo recolhimento e clausura como forma de refúgio:

Abraçando-se ao irmão surpreendido, exclamou com a voz intercotada de soluços:

— Eu quero entrar num convento, meu querido irmão. A tia Joana de Santa Clara pediu-me muito que fosse para a sua companhia. A santa senhora está pedindo a Deus que me inspire; e este forte desejo, que me impele, é obra divina.

Sebastião Godim demorou alguns segundos a resposta, inclinando o rosto macerado sobre o peito.

— Não me dizes nada? — instou ela.

— Digo-te que vás, minha irmã. Queres professar?

— Como tenho um ano de noviciado, sobra-me tempo de estudar-me e deliberar-me. Por enquanto no que penso é tão somente em me recolher a uma cela, orar, e chorar.

— Amanhã iremos para o Porto, Joaquina, se o tempo consentir. Eu vou rogar um padre que me tome conta da freguesia. Escuso dizer-te que, no caso possível de te enganar essa tua vocação, querendo tu voltar a esta casa, avisa-me, que eu irei logo buscar-te. Observo-te, minha irmã, que nos conventos chora-se pouco, e não se ora muito; pelo menos a eficácia das orações, nos tempos correntes, é moderada. Parece acertada a resolução de entrares em Santa Clara, se o teu fim é distraíres-te. Lá verás muita frivolidade, muita vaidade, muitas paixões ruins, muitíssima hipocrisia ao

descair da vida, e raríssimos exemplos de sincera virtude. Se estes puderem mais em ti que os maus exemplos, abriga-te no seio de nossa tia, e esconde-te lá. Se os maus exemplos te seduzirem, de nada valerá o resguardo e conselhos da tia Joana. Seja como for, Joaquina. Não serei eu que embarace a tua determinação. Já disse, amanhã iremos, ou no primeiro dia estiado da chuva. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 42-43).

Frente à súbita vocação religiosa despertada na protagonista, por meio das palavras de Sebastião, o romance traz uma reflexão sobre o verdadeiro espírito que permeia os conventos. Longe de idealizar o ambiente monástico como um espaço de recolhimento espiritual e pureza moral, o discurso de Sebastião revela a face oculta das instituições religiosas: um cenário marcado por vaidades, frivolidades e hipocrisia. O mais significativo, nesse trecho, é que essa denúncia parte de alguém inserido na própria estrutura eclesiástica, pois Sebastião é padre, o que confere ainda mais peso à crítica expressa. Sua falta de confiança na autenticidade da vida religiosa vivida por muitos membros da instituição sugere um conhecimento íntimo dos bastidores e contradições que se escondem sob a aparência de santidade. A cena, portanto, desconstrói a expectativa tradicional de que o convento seja um espaço de elevação espiritual, apresentando-o, ao contrário, como um ambiente onde a verdadeira virtude é rara e onde nem mesmo os religiosos parecem acreditar plenamente na eficácia das práticas devocionais que pregam.

Outras inconsistências são apresentadas pelo narrador, nesse mesmo contexto. Joaquina, após oito dias no convento, começa a sentir a monotonia do lugar e a decepcionar-se com a vida que estava levando. Ela já se sente entediada com a tia Joana, cuja fé exagerada parece mais cansativa do que inspiradora:

À virtuosa criatura da velhinha afigurava-se-lhe que os papas não tinham canonizado gente bastante para enchimento do seu coração devoto! Esgotados os bem-aventurados do padre Feo e do Ribadeneira, soror Joana do Rosário rezava às almas de todas as religiosas daquele e doutros conventos, falecidas em cheiro de santidade. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 45).

É engraçado o fato de que a tia reza por tantas figuras religiosas que parece não haver santos suficientes para satisfazê-la. Essa devoção exagerada é mostrada de forma jocosa. O hábito de orar excessivamente às santidades torna a prática mecânica, repetitiva e até mesmo vazia de sentido espiritual, reduzindo-a a uma obrigação do cargo ou a uma encenação do papel que se espera de uma freira, ou

seja, alguém que deve parecer inteiramente devotada à religião, ainda que apenas para manter as aparências.

Joaquina “emancipou-se ao oitavo dia, dizendo que não podia continuar nas rezas, sem prejuízo da sua saúde” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 45). Algumas noviças recém-chegadas ao convento, consideradas “as religiosas mais desempoeiradas¹⁷ do convento” por tia Joana, vendo a tristeza da jovem aproximaram-se dela para consolá-la:

— Pobre menina! Ao céu vai a senhora, mas da terra pouco tempo há de gozar-se! Reparta melhor o seu tempo. Passeie, divirta-se, coma, durma e reze, que as horas chegam para tudo, e ainda fica tempo de se ganhar o céu. Mais vale uma hora de oração voluntária, que uma pregação de quatro horas a todos os santos e santas do reino da glória. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 45-46).

Nesse trecho, percebe-se uma crítica à rigidez imposta dentro dos ambientes religiosos, especialmente no que diz respeito à vida das mulheres nos conventos. As palavras das noviças revelam que nem todas seguiam as práticas religiosas de forma “cega” ou forçada. Ao aconselharem Joaquina a equilibrar a vida espiritual com momentos de lazer e descanso, elas expõem a contradição entre o ideal de santidade pregado e a realidade vivida. A fala sugere que a espiritualidade não precisa ser rígida ou opressora, e que orações sinceras valem mais do que longos sermões vazios. A crítica à espiritualidade fingida se intensifica quando o narrador descreve cenas de galhofa e flertes dentro do próprio convento, como no seguinte trecho:

As freiras de má nota convidaram uma tarde a sua recente amiga a ir com elas a uma grade chamada de galhofa. Joaquina, desejosa de distração, foi à grade. Concorriam à galhofa dois padres loios, um arcediogo, dois cavalheiros de cabelos brancos trescalando pivetes, e um acadêmico da universidade que viera a férias de Natal. Uma das freiras ardia d’ amores do arcediogo, outra dum loio, e a terceira do outro frade. Os cavalheiros almiscarados eram pretendentes a duas religiosas quarentonas, que, de amuadas, por motivos desconhecidos da minha perspicácia, não foram à grade. O acadêmico era irmão duma noviça, que a prevista mestra do noviciado não deixara concorrer com as freiras doudas. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 46).

¹⁷ Aqui a palavra “desempoeirada” tem um sentido metafórico que remete às recolhidas, menos presas às tradições austeras e formais do convento. Portanto, demonstram atitudes mais modernas, descontraídas, talvez até mais acessíveis e abertas ao diálogo ou à mudança, em contraste com as freiras mais severas e conservadoras. O que denota um julgamento moral por parte de tia Joana, que por ser uma mulher mais tradicional, não vê com bons olhos a aproximação da sobrinha com essas personagens “menos convencionais”, pois poderia ser visto como uma ameaça às aparências de disciplina e “bons costumes” do convento.

A contradição torna-se evidente neste trecho pelo nítido contraste entre o comportamento que se espera de figuras religiosas, como freiras, frades, loios e arcediagos, e as atitudes que de fato demonstram. Todos esses personagens, vinculados a votos de castidade, recato e santidade, revelam-se cúmplices de encontros amorosos em um espaço sugestivamente chamado de “grade da galhofa”. O simples fato de o local possuir um apelido, associado à zombaria e ao divertimento, indica que tais reuniões eram frequentes e socialmente conhecidas no interior do convento, o que agrava ainda mais a crítica. Assim, o narrador escancara a hipocrisia de uma instituição que prega severidade moral, mas encobre práticas libertinas segundo os valores da época. A cena retrata não apenas flertes e paixões escondidas, mas também a vaidade, o desejo reprimido e o uso da fé como fachada para manter aparências. Dessa forma, denuncia-se a decadência moral de certos espaços religiosos devido à desconexão entre os ideais espirituais proclamados e a realidade vivida entre seus membros, resultado do fato de que muitos estão ali não por vocação, mas por imposição familiar e social.

Essa crítica à desconexão entre os valores espirituais pregados e as práticas reais no interior das instituições religiosas mantém-se como tema recorrente pelo narrador por meio da banalização de elementos sagrados em contextos profanos. A seguir, por exemplo, nota-se como Gaspar, ao conversar com Joaquina, recorre a um símbolo da fé católica para jurar sobre um assunto amoroso e terreno:

- Sei tudo, sei as condições tristes que te impõe teu pai para lhe sucederes na casa... não me fales nisso que me estala o coração! Há outra mulher que já te conta por seu esposo.
- Deixá-la contar. Nunca o serei.
- Nunca o serás?! — exclamou vivamente Joaquina.
- Não! Juro-to pela hóstia consagrada! (CASTELO BRANCO, 2020, p. 50).

Nesse excerto, observa-se o uso de um símbolo sagrado: a hóstia¹⁸ consagrada. Esse símbolo religioso é usado como forma de juramento feito por Gaspar. Tradicionalmente, esse termo representa fé, pureza e compromisso com a verdade, sendo um dos elementos mais respeitados da liturgia católica. Ao invocá-lo em um contexto passional, para afirmar que jamais se casará com sua prima, o personagem pretende demonstrar sinceridade e fidelidade a Joaquina. No entanto, para o leitor atento, torna-se claro que Camilo utiliza essa declaração de modo burlesco, ao inserir palavras santas em um cenário marcado por desobediência e transgressão, não somente aos patriarcas das famílias dos personagens, que não consentem com essa relação, mas também aos preceitos da fé cristã, os quais afirmam: “Filhos, obedeçam a seus pais no Senhor, pois isso é justo. Honra teu pai e tua mãe, este é o primeiro mandamento com promessa, para que tudo te corra bem e tenhas longa vida sobre a terra” (BÍBLIA, Efésios 6:1-3). Assim, o juramento de Gaspar não apenas carrega uma contradição interna, ao usar a linguagem da fé para justificar a quebra de um mandamento, como também evidencia a hipocrisia de personagens que evocam símbolos religiosos para legitimar ações que violam os próprios princípios que estes representam. Naquela época, em Portugal, essa desobediência não era vista apenas como uma falha moral, mas como afronta à ordem social vigente, na qual a autoridade patriarcal detinha poder legal sobre a vida dos indivíduos.

No que tange às influências sociais, o romance explora uma temática crucial: a relação intrínseca entre o poder aquisitivo e o poder social, demonstrando como a posse de recursos financeiros confere não apenas prestígio, mas também capacidade de decisão e manipulação dentro das estruturas sociais, incluindo as instituições religiosas. Essa conexão entre dinheiro e autoridade é ilustrada em um

¹⁸ Essa menção à hóstia, inclusive, não se limita ao episódio citado; repete-se na seguinte passagem: “Negociada felizmente a proposta, Gaspar escreveu no balcão duma tenda poucas linhas, que fechou com um fragmento de hóstia, e, com outro cruzado novo, entregou o bilhete” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 32). Nesse trecho, Gaspar, após concluir um acordo, redige uma mensagem breve e a sela simbolicamente com um fragmento de hóstia, com o intuito de conferir-lhe legitimidade. É cômico o fato de que, em uma sentença tão curta, sejam vistos dois símbolos tão distintos: a hóstia e o cruzado, estabelecendo uma relação entre o sagrado e o material, sugerindo uma tensão constante entre a fé e a conveniência, a espiritualidade e o interesse, a pureza e o poder econômico. Em outros momentos da história, também ocorrem aproximações entre símbolos opostos, com o intuito de satirizar: “Esta Eugénia de Pombeiro era a sua confidente de quarenta e oito horas” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 49). Aqui, contrasta-se o ser confidente, que exige confiança, com a brevidade dessa amizade, denotando a superficialidade das relações pessoais, que mudam conforme as conveniências.

diálogo entre Gaspar e Joaquina, no qual ele lhe assegura seu compromisso matrimonial:

— Alguns meses. Depois da formatura, vou a casa. Hei de sondar meu pai; hei de fazer quanto puder para que minha prima seja a primeira a detestar-me. Se, todavia, se baldarem estes planos, preciso chamar a mim a coadjuvação d'alguém que nos desimpeça o caminho de casamento. É preciso que meu pai o não suspeite. Ele pode muito na vontade do arcebispo, e dos desembargadores eclesiásticos. Pela luta a peito descoberto não conseguiria eu nada. Quero ver se o nosso casamento se faz clandestino. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 51).

Gaspar, ao reconhecer a posição social elevada de seu pai, propõe que o casamento seja celebrado de forma clandestina, consciente de que nenhum representante religioso da região se prontificaria a unir o casal oficialmente, temendo indispor-se com uma figura de tamanha influência e prestígio como Pedro de Vasconcelos. Gaspar trata da influência de seu pai sobre a igreja com naturalidade, evidenciando que era uma prática comum e socialmente tolerada naquela época. Tal abordagem revela um aspecto significativo da dinâmica social em Portugal nesse período: as instituições religiosas, idealmente associadas à moralidade e à espiritualidade, frequentemente se submetiam a jogos de poder e interesses externos e materiais. Nesse contexto, há uma incongruência, pois justamente aqueles que deveriam agir com base em princípios de fé e justiça se mostram suscetíveis a pressões sociais e econômicas, como se as normas religiosas pudessem ser negociadas ou contornadas conforme as conveniências. A denúncia implícita nessa passagem é grave: as instituições religiosas, em vez de serem éticas, revelam-se vulneráveis à influência da elite. Em outro trecho, percebe-se o mesmo comportamento por parte dos religiosos:

Gaspar de Vasconcelos contava com a proteção de alguns discípulos, filhos de valiosos fidalgos de Lisboa. Procurou um dos mais afetos à família Pombal, e solicitou a licença para o casamento. O patriarca, já prevenido pelo arcebispo bracarense D. Gaspar de Bragança, denegou a licença e invetivou os protetores do mau filho, que deixara o pai em transes de morte. Verdadeiramente se infere desta rede tão depressa urdida, qual era o valimento de Pedro de Vasconcelos com a igreja e com a magistratura, e não menos se delatam as abrasadas entranhas com que perseguia o filho. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 98).

Nesse momento, em que Gaspar foge com Joaquina, na esperança de oficializar a união por meio do casamento, depara-se com um obstáculo, pois ao buscar um clérigo para realizar a cerimônia matrimonial, descobre que seu pai já

havia se antecipado e advertido o arcebispo de Braga para que nenhum religioso os casasse. Tal interferência demonstra não apenas o poder do patriarca sobre a vontade dos indivíduos na sociedade da época, mas também a submissão da própria Igreja “[aos] interesses dos abastados e poderosos.” (CASTRO, 2016, p. 223). A instituição religiosa, ao acatar a ordem de um homem influente em detrimento da vontade do casal, revela-se conivente com estruturas de poder que contradizem os próprios princípios cristãos. Logo, ao negar o casamento, a Igreja posiciona-se como instrumento de controle social que subverte a doutrina religiosa em favor de interesses materiais. Sayre e Löwy, em seu livro *Revolta e Melancolia* (1995), analisam algumas ideias de Georg Lukács para ilustrar esse comportamento social, e afirmam que

As sociedades pré-capitalistas se caracterizam pelo papel decisivo do espírito absoluto: por exemplo, a religião na época do cristianismo primitivo. Em compensação, na época capitalista, todas as forças sociais ativas só existem enquanto manifestações do espírito objetivo (determinado, por sua vez, pela base econômica): a religião torna-se uma instituição social como as outras (a Igreja), comparável ao Estado, Forças Armadas ou Escola. (SAYRE; LÖWY, 1995, p. 157).

A partir dessa reflexão, conclui-se que a atitude da igreja diante da fuga de Gaspar e Joaquina não é um caso isolado, mas parte do funcionamento social da época. Assim, o romance continua suas críticas às estruturas religiosas a partir da insistência de Joaquina em manter seus sentimentos por Gaspar, articuladas por meio da voz da própria protagonista no seguinte trecho, em que conversa com sua tia Joana:

Perguntou ela à sobrinha quem era o cavalheiro que a procurava.
 — É um morgado de Amarante — respondeu Joaquina.
 — Vem passar o tempo à laia dos freiráticos dos meus pecados!
 — Não, minha senhora: o seu intento é casar comigo, se eu me deliberar a casar com ele.
 — Pois, se ele é homem temente a Deus, e remediado, casa, casa, minha menina, que esta vida de convento não te serve, nem tu agradas às senhoras virtuosas desta casa.
 — Ora!... as senhoras virtuosas!... — acudia Joaquina galhofando.
 — Tu zombas, porque as não conheces. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 54).

Esse diálogo entre Joaquina e sua tia Joana revela um embate de percepções entre duas mulheres de gerações e valores distintos. A tia, ao ouvir que o homem que procura Joaquina é um jovem rico de Amarante, associa essa figura masculina a um tipo recorrente da época: o "freirático", ou seja, rapazes que frequentavam

conventos sob o pretexto de devoção, mas cujo real interesse era seduzir religiosas ou jovens recolhidas. A crítica contida nessa associação é dirigida tanto aos costumes quanto à hipocrisia dos ambientes religiosos, que, apesar de sua rigidez, não estavam livres das investidas mundanas. Ao contrário do que a tia imaginava, segundo Joaquina, o jovem queria casar-se com ela, o que faz com que a idosa mude o seu tom ao falar com a protagonista, já não condenando a aproximação do rapaz, mas passando a considerá-la positiva, com algumas ressalvas: desde que o pretendente fosse "temente a Deus" e "remediado", ou seja, com dinheiro. A fala final de Joaquina, ao zombar das "senhoras virtuosas", expõe sua visão crítica sobre a autenticidade das mulheres que habitam o convento. Sua ironia denota que essas senhoras estão longe da virtude que professam, pois vivem sob uma aparência de santidade, enquanto escondem vaidades, rivalidades e comportamentos que contradizem os ideais religiosos. A tia, por sua vez, tenta defender a honra dessas mulheres, mas sua justificativa é frágil diante da experiência e percepção aguçada de Joaquina, que enxerga nas estruturas religiosas mais um teatro de convenções do que um espaço de verdadeira espiritualidade ou moralidade. O convento, portanto, é nomeado pela protagonista como "aquele covil de hipócritas e intriguistas!" (CASTELO BRANCO, 2020, p. 60).

Os adjetivos usados por Joaquina corroboram com uma história contada pelo narrador, em que numa determinada tarde, pelos muros do convento se ouvia uma serenata que vinha de um barco cheio de frades para flertar com as recolhidas do mirante do convento. De maneira cômica a cena é descrita como uma "inocente folia com outros santos varões oratorianos e loios." (CASTELO BRANCO, 2020, p. 55). Assim, Camilo mostra a inconsistência entre as atitudes das recolhidas, que em certos momentos se entregam à devoção religiosa, mas em outros se permitem flertes. Porém, sua crítica vai além. À medida que a narrativa do episódio avança, outro barco se aproxima, ataca aquele que já se encontrava no local executando a serenata, e

Soube-se depois que os piratas da música fradesca eram quatro militares, que serviam cavalheirosamente um quinto, a quem um frade loio roubara a sua freira clara. Naqueles heroicos tempos o ciúme saía com façanhas deste jaez: o exército batia-se com os frades, hasteada a bandeira do amor num e noutro campo. Hoje, consoante diz o sr. A. Herculano, vem aí o frade brincar com o soldado. «O cercilho e o bigode jogam o futuro sobre o tambor posto em cima da ara.» É mau acabarem as freiras enquanto se não

extinguirem o cercilho, o bigode e o tambor. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 56).

O trecho acima descreve a chegada de outro bote com quatro militares que vieram no intuito de vingar-se de um frade que havia conquistado uma freira que era amante de um amigo deles. Revela-se assim, a inversão de papéis e o uso do espaço religioso como palco de disputas passionais. Camilo mostra que, por trás das aparências de santidade, escondem-se sentimentos humanos intensos como o ciúme, o desejo e a rivalidade. O narrador-autor faz alusão a um tempo em que o ciúme era motivo de conflitos grandiosos entre militares e frades. O tom jocoso dessas batalhas motivadas por relações amorosas serve como crítica à hipocrisia social. Mesmo aqueles que deveriam se manter em celibato, como os religiosos, estavam envolvidos em jogos de paixão, revelando, portanto, que os votos sagrados não bastavam para conter os impulsos humanos. A crítica se intensifica quando o narrador cita Alexandre Herculano para apontar a mistura entre o sagrado e o profano: o cercilho que remete ao religioso, o bigode aos militares e o tambor à guerra. A frase final reforça que de nada vale extinguir os religiosos – como defendido pelos liberais – se os elementos da hipocrisia, da vaidade e do falso moralismo continuam intactos. A passagem expõe que o problema moral da sociedade não está somente nos religiosos, mas na estrutura que tolera, protege e perpetua comportamentos contraditórios entre os homens, pois obriga aqueles que não têm vocação a seguir a carreira eclesiástica. Essa situação trágica torna-se cômica, o que leva Joaquina a “rir muito e zombar indiscreta das monjas que se doíam das contusões dos frades” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 57).

Camilo intensifica ainda mais suas críticas, ultrapassando uma simples condenação das atitudes consideradas pecaminosas na época. Ele volta seu olhar para a cumplicidade silenciosa das instituições religiosas, que não apenas abrigavam tais comportamentos, mas também os encobriam. Padres e freiras, figuras que deveriam personificar a castidade, não apenas praticavam transgressões em segredo, como também se mantinham coniventes com as faltas alheias dentro dos próprios muros do convento. Dessa forma, denuncia-se não apenas os atos em si, mas, sobretudo, a estrutura hipócrita que os sustenta e legitima sob o disfarce da virtude. A manutenção das aparências era colocada acima da verdade e da justiça. Fica claro, assim, que a religiosidade institucionalizada servia muitas vezes como fachada para ocultar as mesmas falhas humanas que os religiosos condenavam nos

outros. Camilo desconstrói a imagem idealizada dos membros da Igreja, mostrando que, apesar do prestígio social e da aura de santidade que os cercava, eles também sucumbiam às mesmas paixões, desejos e contradições dos demais mortais. Ilustra-se isso num diálogo entre Joaquina e Sebastião quando ele a busca para tirá-la do convento:

— Queres sair hoje mesmo, Joaquina? — perguntou Sebastião.
 — Hoje mesmo, se te mereço piedade.
 — Piedade e estima, infeliz irmã! Não tens mãe nem pai...
 — Ninguém tenho, senão a tua comiseração e misericórdia... Aborrecida de maus e de bons... Até a tia Joana, que chamam cá a predestinada, tem-me feito quanto mal pode... Que mal lhe faria eu a esta hipócrita?...
 — Cala-te, Joaquina! — interrompeu brandamente o padre.
 — Hipócrita, sim! Digo-o sem medo de te ofender, porque sei que tu o não és. É uma coisa vil a denúncia de atos que não desonram! Se eu amava um homem tão desgraçado como eu, e lhe cedia da minha vida quanto honestamente podia ceder-lhe, porque foi esta impostora apunhalar-te o coração, e cobrir-me a mim de toda a casta de aflições!...
 — Julgou ela que cumpria um dever... — disse o reitor.
 — Que dever, Sebastião? Porque não cumprem as santas desta casa o dever de expulsarem daqui as freiras professas, que passam as tardes com os cônegos e com os frades, e com os militares? Eu, que não fiz voto nenhum, e tenho dezoito anos, sou desonesta porque amo um rapaz, que quer ser meu esposo; e elas...
 — Está bom, Joaquina — cortou o padre. — Não é própria a ocasião para dilatarmos estas práticas. Enquanto preparas a tua bagagem, faz saber à tia Joana que eu desejo vê-la... (CASTELO BRANCO, 2020, p. 62-63).

É perceptível que Joaquina, com coragem, confronta Sebastião, denunciando a incoerência com que é julgada por desejar viver um amor e fugir do convento com seu amado, enquanto diversas freiras mantinham envolvimento amoroso às escondidas. Sua fala escancara a desigualdade com que se aplicavam os julgamentos morais e expõe o quanto era seletivo e hipócrita o sistema de valores que regia aquele ambiente. O narrador continua sua crítica, mas, desta vez, amplia seu foco para a caridade, um valor moral importantíssimo para alguém que se diz religioso, já que a fé cristã é pautada na Bíblia, que afirma que “A caridade não é invejosa; a caridade não trata com leviandade; não se ensoberbece; Não se porta com indecência; não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal [...]” (BÍBLIA, Coríntios 13:4-5). A narrativa evidencia, mais uma vez, a contradição entre o discurso e a prática daqueles que professam essa fé, revelando que muitos não seguem, de fato, os preceitos que dizem defender:

— Não se moleste, minha tia; eu quero dizer que se a religião deve ser uma cruz sem alívio, para que é necessária a caridade?! Se tudo é justiça, podemos banir a palavra misericórdia...

— Vens ensinar-me os meus deveres de cristã? Louvado seja o Senhor!.. Ele sabe o que eu sofri a tua irmã.

— São louros que minha tia tem no céu.

— Zombas, sobrinho?

— Eu nunca falo zombando, minha tia.

O diálogo terminou com poucas frases mais, em que de parte a parte a caridade não era muita (CASTELO BRANCO, 2020, p. 63-64).

O diálogo entre tia Joana e Sebastião revela como a caridade cristã, tão valorizada no discurso religioso, era, na prática, negligenciada ou substituída por julgamentos severos e pouca empatia. Apesar de se apresentarem como pessoas piedosas e devotas, vários personagens demonstram maior inclinação para a condenação moral do que para a compreensão e o acolhimento do outro. Quando Sebastião questiona se a religião deve ser um fardo, sugere que a vivência religiosa se torna opressora, baseada em exigências rígidas e numa moral inflexível, esvaziando-se de sua essência. A discussão entre tia e sobrinho, carregada de tensão e de acusações veladas, termina com a constatação jocosa do narrador de que, nos julgamentos feitos a Joaquina por Joana, a caridade estava ausente. Dessa forma, questiona-se a validade de uma fé que se pauta mais na aparência de virtude do que na misericórdia, posto que os sentimentos amorosos de Joaquina, longe de serem acolhidos com empatia, são ignorados e condenados, fazendo com que a jovem, anteriormente vista como apaixonada, seja rotulada como uma causa irremediável. Dentre todos, Sebastião é quem se mostra mais compreensivo com Joaquina, em oposição à falta de empatia de tia Joana. Mais adiante no romance, quando Joaquina foge com Gaspar, ainda assim, Sebastião permanece solidário à situação dos jovens; por mais que triste, afirma: “Filha de minha santa mãe e de meu virtuoso pai! A misericórdia do Senhor se amerceie de ti.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 107). Em alguns momentos ele procura interceder pela jovem e, numa passagem, adverte à beata sobre como a inflexibilidade pode acabar contribuindo para o destino trágico daqueles que cometem apenas faltas leves perante as regras da sociedade: “Às vezes as pessoas virtuosas, com as suas demasias, concorrem a apressar e a promover a perdição das que apenas venialmente pecam...” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 63).

Enquanto figuras como tia Joana buscavam manter uma conduta alinhada à imagem tradicional de religiosa, outros personagens ligados ao clero, como o chefe

do convento, adotavam uma postura bastante distinta. Em vez de representar o ideal cristão, ele distorce os valores da fé para atender à conveniência. Isso revela uma contradição, pois justamente aquele que deveria servir de exemplo moral e espiritual para os demais, por ocupar uma posição de autoridade religiosa, não o faz. Essa dinâmica torna-se evidente quando Gaspar, em um momento de desespero, dirige-se ao convento em busca de seu pai. Seu objetivo era rogar-lhe perdão pela fuga impulsiva com Joaquina e solicitar sua permissão para o casamento, na esperança de também ser reintegrado à família e liberto da pobreza. No entanto, encontra-se com o abade, que lhe faz uma proposta:

Gaspar hesitou: o dom abade puxou-o pelo braço, e sentou-o.
 — Teu pai não pode viver muito — continuou o prelado — Engana-o, que eu absolvo-te, homem. Diz-lhe que esqueceste essa criatura, contemporiza enquanto ele vive; e, falecido teu pai, casa, porque terás grandes haveres, com que premiar a dedicação e o sacrifício da senhora. Sacrifício digo, porque é mister que ela, no entanto, esteja recolhida em convento. Se lhe faltam meios, tê-los-ás abundantes que lhe dê. Entrás na administração dos bens de teu pai; sobejar-te-ão recursos com que a tenhas mimosa em convento de primeira ordem. Que me dizes?
 — Mentirei a meu pai — respondeu sem espaçar meditações.
 — É a mentira louvável, donde promanam três boas ações: restauras a tal qual alegria de teu progenitor; sanas a chaga do remorso que te deve lavar nas intranhas; e, dando desde já posição honesta à senhora que amas, asseguras-lhe um porvir honrado, considerado, e abundante dos bens da fortuna. Estás, pois, resolvido? (CASTELO BRANCO, 2020, p. 134).

É perceptível a corrupção moral de uma autoridade religiosa que, em vez de agir como conselheiro espiritual, ao sugerir que o jovem minta ao próprio pai moribundo, não apenas naturaliza a mentira como a justifica por seus supostos efeitos benéficos. Ele transforma o ato de enganar em um gesto nobre, invertendo por completo a ética cristã, que preza pela verdade. Em vez de guiar o fiel pelos caminhos da integridade, o abade adapta os valores religiosos às conveniências do momento. O plano que oferece a Gaspar não visa a salvação da alma, mas sim a manutenção das aparências, a preservação do nome da família e a proteção da herança.

Outra crítica aos religiosos é trazida no romance por meio de um diálogo entre Gaspar e seu tio, Frei João:

— Mas matas teu pai...
 — A responsabilidade desse delito involuntário não me faria réu diante do tribunal divino.

— Então os parricidas são laureados no reino da glória? E os transgressores dos juramentos podem jamais nobilitar-se neste mundo? A argumentação do monge claudicava nestas duas interrogações enfáticas. Frei João era mais sublime na oração que admirável na dialética. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 148).

Essa passagem revela um embate moral entre dois personagens com visões diferentes sobre culpa e responsabilidade diante de Deus. Trata-se da possibilidade de que o desgosto provocado pelas ações de Gaspar leve seu pai à morte. Gaspar justifica sua posição dizendo que, mesmo que esse resultado ocorra, sua consciência permaneceria limpa diante do julgamento divino, pois o delito seria involuntário. Em resposta, o monge apela para os valores tradicionais: honra, juramento e obediência. Para ele, a quebra de um juramento é uma transgressão grave tanto aos olhos do mundo quanto aos de Deus, e o parricídio, mesmo que indireto, jamais poderia ser isento de culpa. Suas perguntas retóricas têm o objetivo de desestabilizar a justificativa de Gaspar e mascarar a sua própria ausência de resposta para a situação. O narrador revela que o argumento do monge é frágil, pois, apesar de sua autoridade religiosa e moral, ele não consegue sustentar sua argumentação. Isso revela a limitação do discurso religioso quando confrontado com dilemas sociais complexos.

Observa-se que outros autores portugueses do século XIX também exploraram essa contradição entre moral religiosa e moral social. Eça de Queirós, em *O Crime do Padre Amaro*, cuja primeira edição foi publicada em 1875, ou seja, dez anos depois de *A Sereia*, assim como Camilo, denuncia a hipocrisia da época:

— Meu rapaz, tu podes ter socialmente todas as virtudes; mas, segundo a religião de nossos pais, todas as virtudes que não são católicas são inúteis e perniciosas. Ser trabalhador, casto, honrado, justo, verdadeiro, são grandes virtudes; mas para os padres e para a Igreja não contam. Se tu fores um modelo de bondade mas não fores à missa, não jejuares, não te confessares, não te desbarretares para o senhor cura — és simplesmente um maroto. Outros personagens maiores que tu, cuja alma foi perfeita e cuja regra de vida foi impecável, têm sido julgados verdadeiros canalhas porque não foram batizados antes de terem sido perfeitos. Hás de ter ouvido falar de Sócrates, dum outro chamado Platão, de Catão, etc... Foram sujeitos famosos pelas suas virtudes. Pois um certo Bossuet, que é o grande chavão da doutrina, disse que das virtudes desses homens estava cheio o Inferno... Isto prova que a moral católica é diferente da moral natural e da moral social... Mas são coisas que tu compreendes mal... Queres tu um exemplo? Eu sou, segundo a doutrina católica, um dos grandes desavergonhados que passeiam as ruas da cidade; e o meu vizinho Peixoto, que matou a mulher com pancadas e que vai dando cabo pelo mesmo processo de uma filhita de dez anos, é entre o clero um homem excelente porque cumpre os seus deveres de devoto e toca fígale nas missas cantadas. Enfim, amigo, estas

coisas são assim. E parece que são boas, porque há milhares de pessoas respeitáveis que as consideram boas [...] (QUEIRÓS, 2022, p. 278).

Nesse trecho, a fala do personagem revela que, para a Igreja, o valor das ações humanas não depende da virtude em si, mas da observância aos rituais e dogmas católicos. Dessa forma, virtudes como justiça, bondade e honestidade perdem importância se não forem acompanhadas de práticas religiosas formais. A fala também denuncia o absurdo de não se considerar bom alguém ético e solidário apenas por não seguir costumes religiosos cristãos. A referência a Sócrates, Platão e Catão reforça o argumento ao mostrar como a doutrina católica na verdade desvaloriza a virtude, para valorizar somente aqueles que aparentam seguir a fé – a crítica está no fato de que essas figuras históricas viveram antes do advento do Cristianismo; apesar de terem vivido de forma virtuosa, teriam, segundo Bossuet, sido condenados ao Inferno por não terem, obviamente, sido cristãos. Além disso, o exemplo do vizinho Peixoto expõe o contraste entre aparência e essência moral. Ele é considerado piedoso por todos, embora seja um homem cruel. A sátira feita por Eça mostra como o poder da Igreja ditava os valores sociais, assim como o fato de que a religião legitimava a imoralidade sob o disfarce da devoção. Portanto, ao tornar evidente essas contradições, faz-se necessário questionar a validade de uma moral sustentada apenas por aparências.

Essa mesma inquietação presente em Eça, que questiona a religiosidade das pessoas de sua época, também atravessa a obra de Camilo. Segundo Antonio Augusto Nery,

Mais do que um mero anticlericalismo, mais do que uma oposição rasa e rasteira ao pensamento secular que atravessa o século XIX, mais do que a adesão a esta ou aquela tendência ideológica, o que parece haver na obra do autor [Camilo] é uma forma bastante própria, bastante “camiliana” de compreensão dessas problemáticas, que merece ser melhor descrita (NERY, 2023, p. 157).

A observação de Nery evidencia que Camilo não é um mero opositor da Igreja ou das pessoas religiosas, pois suas reflexões são mais profundas, revelando os limites, as contradições, os abusos das instituições e os discursos que moldavam a vida social oitocentista. Ao reconhecer essa postura camiliana de problematizar o papel da religião e suas implicações morais, compreende-se que tanto Eça quanto Camilo, cada um a seu modo, denunciavam o quanto a moralidade pode ser distorcida,

reforçando a necessidade de um olhar crítico sobre os mecanismos que, para aquela sociedade, legitimavam a hipocrisia.

3.4 A SUPREMACIA DAS POSSES SOBRE O CONHECIMENTO

Assim como as estruturas sociais se sobrepunham à religiosidade, levando muitos a manterem apenas as aparências de uma conduta cristã, esse mesmo jogo se estende ao campo do conhecimento. Alguns indivíduos abastados desprezavam a formação acadêmica, pois, em sua visão, o dinheiro já lhes garantia *status* e poder, tornando o saber algo supérfluo, meramente decorativo. Esse pensamento é evidenciado na fala do pai de Gaspar:

- Eu não estorvo a sua vontade, meu pai; todavia, creio que a sua intenção é que eu termine a minha formatura.
- Nada, não é. Formatura para quê? De que te serve a ti o curso jurídico? Tens sabedoria que farte para ser o que teu pai e avós foram: um fidalgo independente.
- Mas eu tinha tantos desejos de seguir a carreira da magistratura...
- E quem há de administrar a tua casa e a grande casa de tua mulher? A magistratura é boa para filhos segundos, e nem sempre. A consciência sofre grandes unhadas, filho. O grau de licenciado em leis de que te serve a ti? Deixa-te de quebrar a cabeça com a livralhada. Já sabes que farte para falar diante seja de quem for. Cuidemos agora em começar teor de vida mais sólida. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 70).

O diálogo mostra com clareza que a condição de fidalgo e primogênito, de acordo com seu pai, isenta Gaspar da necessidade de buscar uma formação acadêmica. Seu *status* social, herdado da linhagem nobre, já lhe conferia prestígio e autoridade suficientes aos olhos da sociedade. Dessa forma, o saber formal tornava-se dispensável segundo seu pai, pois o reconhecimento não estava atrelado ao mérito intelectual, mas sim ao sangue e às posses. Isso revela uma estrutura social profundamente desigual, em que o privilégio de classe se impõe sobre o valor do conhecimento.

Por outro lado, levando em conta que muitos membros da elite priorizavam as aparências de erudição a, de fato, cultivarem o conhecimento, Camilo, por meio do personagem Gaspar, supostamente um dedicado estudante de Direito, revela a superficialidade de seu saber jurídico: “Joaquina Eduarda fechou-se no seu quarto a escrever incansáveis páginas, que iam ser em Coimbra a leitura preciosa e exclusiva

do moço que, a falar verdade, não sabia uma lei do Digesto, nem um artigo das Decretais.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 52).

Essa mentalidade da classe dominante se reafirma em outro momento da narrativa, quando Francisco da Cunha, homem pertencente a uma nobreza falida, acolhe Gaspar e Joaquina após fugirem juntos por amor. Assim, o narrador observa:

[...] facilitou a sua casa e intimidade de suas filhas ao descendente do bispo, sem embargo da sua desonesta convivência com uma senhora raptada! Incongruências das raças ilustres¹⁹, posto que Francisco da Cunha era bom homem, e sua família uma santa gente, meninas bem ajeitadas e virtuosas, que não sabiam ler nem escrever nem contar (CASTELO BRANCO, 2020, p. 100).

Ao dizer que as filhas desse homem eram virtuosas, porém “não sabiam ler, nem escrever, nem contar”, evidencia-se a acepção que se tinha de virtude à época, que no caso seriam moças “comportadas, prendadas e obedientes”, não mulheres instruídas. A falta de acesso ao conhecimento facilitava que as mulheres permanecessem submissas ao poder patriarcal.

3.5 AS CONSEQUÊNCIAS DO VIVER DE APARÊNCIAS

Como vimos, viver sob aparências constituía um comportamento amplamente disseminado no século XIX, sobretudo entre a classe dominante. A necessidade de exhibir um *status* social elevado levava muitos indivíduos a moldar suas identidades conforme as expectativas e convenções da época, ocultando suas verdadeiras essências. A hipocrisia denunciada por Camilo, presente em todos os aspectos da vida social, desde as instituições religiosas até os vínculos familiares, é o que conduz ao desfecho trágico do romance.

Em *A Sereia*, vê-se que o enredo se desenvolve em torno de dois grandes conflitos: o impedimento de Gaspar e Joaquina se casarem, imposto pelos patriarcas de suas famílias, e a carência de recursos materiais do casal de protagonistas. É a

¹⁹ O narrador se refere ao comportamento de Francisco como “incongruências das raças ilustres” para referir-se ao seletivo moralismo, posto que seria inconcebível naquela época receber um casal que não houvesse contraído matrimônio formalmente. Porém, como se tratava de um Vasconcelos, um rapaz de uma família de linhagem aristocrática, não havia problemas em se fazer concessões. Vale destacar a ironia presente nos termos “bom homem” e “santa gente”, que mostram que o comportamento de Francisco é hipócrita.

força opressiva do poder patriarcal que resulta no sofrimento dos personagens, tendo em vista que é a causa da falta de dinheiro deles. Inicialmente, pensa-se que a atitude de Pedro de Vasconcelos é motivada apenas por uma questão de honra, já que havia prometido o filho à prima Paulina. No entanto, à medida que a narrativa avança, torna-se evidente que suas motivações ultrapassam qualquer dever moral. A relutância de Pedro em aceitar a relação do filho com Joaquina tratava-se de mero capricho. O próprio narrador aponta:

Mas não tinha o céu um anjo que baixasse ao coração daquele homem? Não seria tão de Deus o toque, a inspiração que o levasse a dizer ao filho: «Dá-me essa pobre menina como filha! Vai trazê-la, como sol da tua alma, às trevas desta casa e deste viver! Que eu não morra, sem que vos veja a estudar no meu rosto a alegria refletida da vossa, a consciência radiosa da felicidade que vos dei!» Não: o anjo não desceu. Aquele homem devia contas a Deus, e precisava do suplício de duas criaturas para saldá-las. A expiação dum que delinquir arrasta vítimas, que o exemplo despenhou. Altos segredos! (CASTELO BRANCO, 2020, p. 153).

A partir da insinuação do narrador e de posteriores falas de Joaquina, compreende-se que Pedro de Vasconcelos não se opunha à união de Gaspar e Joaquina apenas por uma questão de honra ou conveniência social, mas sim para manter a fortuna dentro de sua família. Sua resistência está enraizada em um passado oculto e culposos: na juventude, ele próprio foi impulsivo, seduziu e desonrou uma mulher com quem teve um filho, Gaspar, abandonando-a num convento até a morte. Diante disso, sua proibição ao romance do filho surge como uma tentativa de reparar seu próprio erro. No entanto, o que poderia ser um gesto de redenção transforma-se em um novo ciclo de sofrimento. Pedro de Vasconcelos impõe sua vontade com tal inflexibilidade que não percebe estar reproduzindo a mesma violência afetiva e emocional que seu pai lhe fez, para manter as aparências e o *status* da família. Seu autoritarismo, travestido de zelo paterno, ignora os sentimentos do filho e o condena a um destino de frustração e angústia.

Depois de ter abandonado a protagonista na Espanha para retornar a Portugal, impotente diante da catástrofe em que sua vida se havia convertido, Gaspar decide se suicidar, após receber a notícia de que Joaquina havia enlouquecido:

Soube Gaspar de Vasconcelos que Joaquina Eduarda estava perdida. Esta nova já lhe não achou coração vivo. Foi colosso de ferro que lhe esmagou cabeça e peito. Viram-no, uma noite, sair de casa, os criados. Era já no

inverno de 1766. Rugia a tormenta fora nos arvoredos. Os servos seguiram-no de longe, porque o temiam, e podiam segui-lo de perto, que a negridão do céu, o estridor do vento e das cachoeiras não os denunciavam. Viram-no subir uma encosta, ao cimo da qual se achava a lomba da serra, até descair sobre um barrocal profundo. Estugaram o passo, receosos de que o amo se despenhasse. Ele pressentiu-os, e aperrou uma clavina. Fizeram pé atrás, e proferiram palavras suplicantes. Gaspar arrojou a clavina, e despenhou-se. — Está morto! — conclamaram todos, correndo à borda do precipício. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 167).

Essa tentativa contra sua vida é posta como uma fuga à dura realidade vivenciada pelo personagem: “Pensem o que quiserem desta ação; mas concedam que a mais torpe morte é preferível à mais brilhante servidão.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 168). No entanto, o ato não resulta em sua morte imediata e deixa sequelas. Gaspar sobrevive ao salto do precipício, porém fica gravemente ferido. A partir de então, há uma possibilidade de morte a qualquer momento: “O aneurisma estava formado. Tinha ali a morte certa para uma hora imprevista. Poderia viver meses, ou ainda anos, se o não sobre-excitasse alguma forte comoção física ou moral.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 171).

O destino de Gaspar é marcado por uma sucessão de infortúnios. Desde muito jovem, ele fica condenado a carregar o peso de uma sina cruel e inevitável. No entanto, a infelicidade que o cerca não se limita a ele próprio. Seu pai morre antes de testemunhar qualquer redenção possível do filho. Se não bastasse toda essa tragédia, Paulina Roberta, sua prima, cuja alegria e saúde foram extinguindo-se sob o peso de um amor não correspondido, definha lentamente após ter sido recusada pelo primo:

A fatal nova chegou à quinta de Vila Verde, onde uma menina de dezenove anos, aquela Paulina Roberta, de tão alegre condição e exuberante saúde, se definhava e ia como anjo corrido da desgraça a esconder-se na sepultura. Ninguém falara dela a Gaspar, nem ele perguntara pela doce alma que rejeitara o esposo eleito pelo tio. A mãe tinha-a entre os braços, e via de dia para dia o ir-se apagando a sua luz, a sua filha única [...] Sete dias depois deste transe, o cadáver de Paulina Roberta [...] ao fecharem-se três meses de saudade, a pobre mãe mudou de quarto para o leito glacial da filha. (CASTELO BRANCO, 2020, pp. 173-174).

Consumido por uma sequência devastadora de acontecimentos trágicos e marcado por perdas irreparáveis, Gaspar vê-se afundado em um estado de sofrimento. Como se buscasse tanto uma forma de expiação quanto um refúgio contra o mundo que o ferira profundamente, ele opta por isolar-se da sociedade e renunciar à vida mundana. Assim, decide-se pela vida religiosa, escolha esta que

surge não como um gesto de fé, mas como uma tentativa de autopunição silenciosa, uma maneira de afastar-se de tudo. Não foi o chamado divino que o guiou até a clausura, mas sim a dor cravada em sua alma e o desejo de desaparecer dentro das paredes silenciosas do convento. Sua decisão baseou-se na desistência do amor, da liberdade e de qualquer tentativa de reconstruir a própria história. Quando enfim conclui o noviciado, sua entrada definitiva na vida religiosa é marcada pela ausência de entusiasmo ou esperança: “Concluído o prazo do noviciado, Gaspar vestiu o hábito, com a indiferença de quem muda de trajo. Acolheu-se outra vez à sua cela D. Gaspar, cônego regente de Santo Agostinho.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 179). Essa indiferença diante de um momento tão importante revela a completa apatia que dominava seu espírito. Ao tornar-se cônego, Gaspar não renasce para uma nova vida, ele apenas se acomoda na monotonia da clausura, transformando o convento em sua prisão voluntária. Sua cela, longe de ser espaço de elevação espiritual, torna-se um túmulo em vida, onde o passado ecoa no silêncio.

Paralelamente à decadência emocional de Gaspar, Joaquina Eduarda mergulha em um abismo igualmente devastador. A ausência do amado desencadeia nela um processo irreversível de sofrimento psíquico que a consome por completo. Incapaz de lidar com o vazio deixado por Gaspar, a jovem adocece, e suas faculdades mentais passam a oscilar entre surtos de delírio e breves momentos de aparente lucidez. A instabilidade se torna constante, transformando sua existência em um ciclo entre o delírio apaixonado e a dor consciente: “Retrocedeu para o leito a demente alumiada, como todos os loucos” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 189). Segundo os médicos, apenas poderia “restaurá-la a presença do homem que a reduziu a isto”. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 154). Nesse ponto, o narrador observa que, nos momentos em que Joaquina está tomada pela loucura, suas reflexões tornam-se surpreendentemente lúcidas e coerentes. É como se, ao perder o contato com a realidade objetiva, ela finalmente passasse a enxergar com clareza a lógica interna de seu sofrimento, revelando uma sabedoria que desafia as fronteiras entre sanidade e delírio: “Reflexões justas indicavam inteireza e clareza de juízo.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 176). Uma vez mergulhada na loucura, é justamente aí que começa a falar com mais lógica, clareza e verdade.

Com o passar do tempo, a solidão de Joaquina torna-se ainda mais forte. Rejeitada pela sociedade e esquecida até mesmo por aqueles que um dia lhe foram próximos, ela passa a viver em quase completo isolamento. Entre os seus familiares,

apenas seu irmão Sebastião ainda se mantinha por perto, oferecendo-lhe algum tipo de companhia, ainda que esporádica. Em uma de suas conversas, Joaquina manifesta uma súbita lembrança da irmã, Maria Amália, figura que aparece no início da narrativa, e pergunta-lhe:

Ninguém se lembrava de Joaquina, senão Sebastião:

— Mano Sebastião, que é feito de Maria Amália?! Há muito tempo que não sei nada de minha irmã... — Está em Pernambuco, para onde nosso cunhado foi despachado corregedor.

— Nunca te escreve?

— Tive uma carta.

— Pergunta por mim?

— Pergunta... O frade mentira discretamente. Maria Amália, cônica da fuga da irmã, recebeu ordem do marido para não mais falar dela, nem consentir que lhe falassem. Este requinte de honra não contrariou a esposa. Maria cumpria à letra as ordens do marido, e apagara de sua alma os derradeiros vislumbres de amizade e piedade da irmã. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 176).

Sebastião mente a Joaquina por compaixão, no intuito de poupá-la de uma verdade cruel, pois Maria Amália, ao saber da fuga escandalosa de Joaquina, fora proibida pelo marido de sequer mencionar seu nome. Submissa ao esposo e aderindo sem resistência ao discurso moralista, Maria Amália aceitou com frieza o apagamento da irmã de sua vida. Esse abandono demonstra a força das convenções sociais, que sacrificam os laços afetivos em nome da reputação. É um retrato da hipocrisia da sociedade da época, já que as relações fraternas são descartadas sem remorso quando confrontadas com a exigência de preservar as aparências.

O comportamento frio e indiferente de Maria Amália diante da tragédia vivida por sua irmã não causa exatamente surpresa ao leitor mais atento. Desde o início da narrativa, é possível perceber sinais de uma rivalidade entre as duas, pois Maria Amália sentia inveja da atenção que a beleza de Joaquina despertava, além de mostrar-se sempre mais preocupada em manter as aparências perante a sociedade. Com o passar da história, percebe-se que a sua conduta é baseada na preservação da imagem e da posição social que o casamento com um homem influente lhe proporciona. Ao abandonar Joaquina no momento mais crítico de sua vida, Maria Amália evidencia que sua fidelidade não é à família, mas sim ao papel que representa na sociedade patriarcal e moralista que a cerca.

Joaquina, que até o momento não havia percebido esses defeitos da irmã, começa a notá-los após a mentira de Sebastião. Isolada, ela mergulha em

lembranças da irmã, reavaliando o passado com novos olhos. As memórias da beleza e da elegância de Maria Amália surgem inicialmente com certo tom de nostalgia, mas logo cedem lugar a uma análise mais crítica. Através desse processo interior, Joaquina reconhece que a irmã, embora dotada de qualidades admiradas por todos, era profundamente vaidosa e incapaz de enxergar além de sua própria imagem:

Começou Joaquina, depois que o irmão a enganou, a recordar a beleza de Maria Amália, o donaire da sua presença, as alegrias de sua vida, bem que tivesse um marido muito mais idoso. Notou os defeitos que maculavam algumas excelentes qualidades dela, e observou que a soberba de ser formosa a cegava a ponto de cuidar que as outras mulheres eram tão soberbas como ela. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 176).

É nesse estado de delírio que Joaquina, enfim, passa a enxergar de uma maneira mais ampla o mundo e as pessoas como realmente são. As desgraças parecem ter aguçado ainda mais sua percepção, permitindo-lhe compreender com mais nitidez as motivações egoístas, a falsidade dos vínculos e a hipocrisia mascarada de virtude. Além da crítica à postura de Maria Amália diante da situação precária da irmã, o narrador explora o seu comportamento após a morte de António de Sousa Pereira:

D. Maria Amália voltou viúva de Pernambuco, e casou em segundas núpcias com um desembargador da Suplicação, e em terceiras núpcias com outro desembargador da Suplicação. Dizia-se em Lisboa que D. Maria Amália era um cabido de garnachas. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 194).

A sequência de alianças matrimoniais realizadas por Maria Amália, após ficar viúva de seu primeiro marido, sempre com homens influentes e mais velhos, revela o caráter estratégico de suas escolhas. Essa mulher, desprovida de compaixão pela própria irmã, é justamente aquela que alcança êxito social e estabilidade material. Enquanto Joaquina enlouquece e morre consumida pelo amor contrariado, Maria Amália, calculista e insensível, acumula casamentos vantajosos, riqueza e posição social. Essa crítica provoca uma reflexão sobre o triunfo de Maria Amália, que embora seja socialmente reconhecido, é moralmente questionável. Isso mostra que, no mundo, muitas vezes, não triunfam os bons, mas quem melhor sabe dissimular nesse eterno jogo de aparências.

Maria Amália, quando questionada por outras pessoas sobre Joaquina, respondia com frieza:

Quando lhe falavam pessoas indiscretas das desgraças de sua irmã, respondia:

— Consequências inevitáveis dos erros. Eu, de mim, tenho-me sujeitado a viver esposa de velhos, para ter juízo e consideração.

Era tolo o raciocínio; mas os corolários judiciosos. Maria Amália, quando enviuvou pela terceira vez, estava considerada e rica. Não sei em que ano se foi para o céu aquela virtuosa matrona. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 194).

O comentário do narrador acerca da suposta virtude de Maria Amália é evidentemente irônico, pois ela viveu às custas de casamentos estratégicos, alcançou o auge da respeitabilidade e da riqueza, não por seus valores morais, mas por sua capacidade de viver em prol de interesses materiais, suprimindo qualquer tipo de afeto, tanto nas relações familiares quanto conjugais.

Enquanto isso, Joaquina, que verdadeiramente amou e sofreu, termina abandonada, enlouquecida e esquecida, vítima de uma sociedade que pune os sentimentos autênticos e recompensa a dissimulação. Maria Amália sobrevive e triunfa, enquanto Joaquina sofre e padece até a morte: isso aponta para uma crítica a uma sociedade em que o sucesso é reservado àqueles que aprendem a explorar o mundo de maneira calculista.

Com isso, a narrativa se encaminha para um desfecho trágico. Os protagonistas, devastados pelos acontecimentos, reencontram-se por acaso em uma estalagem. É nesse instante que ocorre o clímax da história, pois, vendo Joaquina delirando e acreditando que ela estava à beira da morte, o aneurisma de Gaspar se rompe, e ele morre subitamente. O narrador descreve:

O frade [Gaspar] recua; cinge-se hirtos com a parede; arranca um rugido soturno que devia ser o nome daquela visão; carrega com as mãos ambas sobre o coração, e resvala morto nos braços de Francisco da Cunha. Rompera-se a última membrana do saco aneurismático: foi a onda de sangue represado que o afogou. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 185).

Esse episódio não é apenas o trágico fim de Gaspar, mas carrega também uma grande crítica do romance. O personagem sucumbe a um rompimento interno: uma hemorragia fatal provocada por seu aneurisma. No entanto, o narrador se vale desse acontecimento para reforçar que foi o próprio sangue de Gaspar que o matou. E aqui, "sangue" não deve ser lido apenas em seu sentido literal, mas como representação de sua origem, sua linhagem. O pai, enquanto figura central na trajetória de destruição do filho, é responsável por desencadear os eventos que

culminam nessa tragédia, pois, como explica Andreia Castro, “permanece irredutível nas questões de vínculo e patrimônio, mesmo diante do grande sofrimento do filho.” (CASTRO, 2016, p. 5). Portanto, a metáfora é clara: aquilo que deveria nutrir e sustentar, o sangue, foi justamente o que o condenou. A morte de Gaspar, assim, torna-se a materialização da ideia de que, para alguns, o legado familiar é uma sentença. Como consequência, Joaquina se recusa a aceitar a morte de Gaspar, entrega-se ao desespero e decide tirar a própria vida. A cena do suicídio é descrita em:

Quando entraram, viram aberta a janela que dava sobre o areal, e descobriram na escuridão de fora um indeciso vulto correndo para o cais.
 — Vai afogar-se! Acudamos! — exclamou Francisco da Cunha. Como a janela era baixa, o velho e o dono da casa saltaram por ela; mas, ao chegarem à borda do cais, ouviram um estrugido de ondas, e divisaram um vulto estrebuchando à flor d’ água. Mas, já perto daquele vulto, enxergaram eles outro, cortando as ondas com velocidade espantosa.
 — Vai alguém salvá-la?... Dou tudo que tenho a quem a salvar!... — exclamava Francisco da Cunha, ao tempo que das janelas da casa hospedeira saía um temeroso alarido de brados [...] O salvador era João de Melo e Nápoles; mas Joaquina Eduarda estava morta. (CASTELO BRANCO, 2020, p. 190-191).

A tentativa de resgatar a protagonista, embora heroica, chega tarde demais. Após a morte de Joaquina, nada mais se sabe sobre Sebastião: o narrador admite não ter “esclarecimentos do destino de Sebastião Godim. Sei, porém, que em 1778, dez anos depois, morreu no Buçaco um eremita com aquele nome e apelido.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 194). Essa menção dá a entender que o irmão de Joaquina teria se retirado da sociedade após a morte dela, isolando-se do mundo pela tristeza de não ter conseguido salvá-la. Por outro lado, a alusão enfatiza a ideia de que se trata de uma história verídica, baseada no registro da morte desse eremita. Insinuar que se trata de uma história real reforça a tragédia do enredo e a crítica apresentada por Camilo ao longo da narrativa.

Na página final do romance, um último mistério é revelado: a suposta origem dos manuscritos que deram forma à narrativa. Descobre-se, então, que todo o relato foi redigido por um jovem, o mesmo que, corajosamente, tentou salvar Joaquina do afogamento, mas encontrou apenas seu corpo sem vida. Esse detalhe retoma o começo da narrativa e encerra enfatizando que seria verdade tudo o que foi narrado, reforçando a estratégia do autor, com a tópica do manuscrito encontrado: “João de Melo e Nápoles, o salvador do cadáver de Joaquina Eduarda, morreu na flor dos

anos, depois de haver escrito os apontamentos essenciais desta história, que foram encontrados na livraria do barão de Prime, fidalgo de Viseu, falecido há poucos anos.” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 194).

Diante das tragédias e mortes que atravessaram a narrativa, torna-se evidente que nenhum benefício resultou do severo julgamento moral exercido por aquela sociedade. Ao contrário, a rigidez dos costumes patriarcais e a hipocrisia da manutenção das aparências e do *status social* foram os verdadeiros catalisadores das desgraças que abateram os personagens. O moralismo sufocante alimentou a repressão, a infelicidade e, por fim, a destruição. A crítica às convenções sociais revela, assim, o quanto a vida privada era constantemente violada por uma coletividade dominada pela curiosidade sobre a vida alheia e o maldizer. Como aponta Rui Casção (2011, p. 23), “Disso se apercebeu Camilo, ao mostrar a facilidade com que a vida íntima era devassada pela indiscrição e a má-língua.”. Essa visão é essencial para compreender o romance: ao denunciar o peso da opinião pública e o papel destrutivo da hipocrisia, Camilo revela como a sociedade, no lugar de proteger o indivíduo, o expõe e o condena.

Além disso, em *A Sereia* o idealizado amor-paixão romântico também é alvo de crítica por parte do narrador, que evidencia suas contradições, sem, contudo, negar ou desprezar a existência do sentimento amoroso, mostrando, contudo, que naquela sociedade o valor do *status* e do patrimônio é maior. Como observa Regina Michelli (2004, p. 99) sobre *A Queda dum Anjo*, romance publicado por Camilo no ano seguinte à publicação de *A Sereia*, a crítica do autor não se dirige ao amor em si, mas à forma ilusória que permeava o imaginário coletivo, construído pelas leituras românticas.

4. A SEREIA E AMOR DE PERDIÇÃO

O interesse em estabelecer uma relação entre *A Sereia*, objeto de análise desta pesquisa, e *Amor de Perdição*, romance publicado três anos antes, decorre, primeiramente, de que

Apesar de sua imensa produção, Camilo Castelo Branco acabou se tornando metonimicamente sinônimo de *Amor de Perdição*, romance considerado por grande parte da historiografia literária e mesmo pela crítica especializada como "o seu mais excelente romance" (CARVALHO, 2003, p. 352). Para Fidelino de Figueiredo, "*Amor de Perdição* é a sua obra prima nesta maneira sentimental [...]". (PAVANELO, 2008, p. 18).

Para além do fato de *Amor de Perdição* ser o "romance que o estabeleceu no cânone" (PAVANELO, 2024, p. 9), chama-nos atenção a possibilidade de diálogo intertextual entre ambas as obras de Camilo, no que diz respeito a algumas temáticas similares, como o controle patriarcal, a história de amor contrariado e o desfecho trágico.

Em *Amor de Perdição*, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque se apaixonam, mas esse sentimento nunca chega a se realizar de forma concreta. De um lado, Domingos Botelho proíbe o envolvimento de seu filho Simão com a filha de seu "inimigo"; de outro, Tadeu de Albuquerque usa sua autoridade para forçar Teresa a casar-se com o primo Baltasar Coutinho. Ao resistir ao casamento arranjado, Teresa é isolada em um convento, evidenciando como as decisões femininas eram sufocadas pelas vontades familiares. Mesmo mantendo um contato com o amado por cartas, com a ajuda de uma criada e, depois, de Mariana, o amor entre os jovens permanece platônico. A tensão culmina quando Simão mata Baltasar durante a transferência de Teresa de convento, o que o leva à prisão. Após a intervenção de Domingos, que era corregedor, na sentença de Simão, sua pena de morte é trocada pelo degredo para Goa e, depois, para a prisão de dez anos, possibilidade recusada pelo rapaz. No porto, na partida do navio que levava os condenados ao degredo, Simão e Teresa ainda se veem de longe, mas a separação definitiva destrói Teresa, que morre logo em seguida, vitimada pela tísica agravada pela frustração amorosa. Durante a viagem, Simão também falece, debilitado por uma febre que o acomete subitamente, após ter conhecimento da morte da amada. Assim, a narrativa mostra

como a opressão das estruturas patriarcais sobre o amor conduz o casal de protagonistas à tragédia e à morte.

A partir dessa síntese, tornam-se evidentes as semelhanças entre a trama desse romance e a de *A Sereia*. A seguir, procuraremos mostrar como *A Sereia* pode ser lida como uma resposta ao leitor de *Amor de Perdição*, aquele que, ao concluir a leitura, se pergunta: “E se Simão e Teresa tivessem conseguido fugir juntos?”. Assim, com o propósito de responder a esse questionamento, este capítulo será estruturado em quatro partes principais: interessa-nos compreender os papéis desempenhados pelos principais personagens, o peso das decisões dos patriarcas sobre os destinos dos jovens, a dinâmica das trocas epistolares que sustentam os relacionamentos amorosos e, então, refletir sobre o caráter trágico que encerra ambas as histórias.

4.1 OS PERSONAGENS PRINCIPAIS

Para iniciarmos a análise comparativa entre *Amor de Perdição* e *A Sereia*, partiremos de um ponto de convergência significativo: os personagens centrais. Nas duas obras nota-se uma maior afinidade do narrador-autor para com as personagens femininas em detrimento dos masculinos, o que, por consequência, transmite-se ao leitor. Essa valorização das protagonistas mulheres, frequentemente dotadas de maior firmeza moral e capacidade de sacrifício, contrasta com a representação dos personagens masculinos, muitas vezes, feita de “forma jocosa e rebaixada” (PAVANELO, 2022, p. 67), como defende Luciene Pavanelo acerca dos heróis românticos camilianos. Assim, destaca-se a

[...] construção de suas personagens femininas, fortes e determinadas, distantes da cristalizada imagem passiva de mulher romântica, e na análise crítica da artificialidade dos ideais do herói romântico, denunciando os seus motores. Ao retratar o herói de forma mais negativa do que positiva, não se condoendo com os seus infortúnios, o narrador camiliano acaba impedindo a identificação com o seu personagem e a fruição da tensão dramática. (PAVANELO, 2013, p. 52-53).

À luz das observações de Pavanelo, torna-se possível repensar a categorização proposta por Jacinto do Prado Coelho (2001, p. 306), segundo o qual as personagens femininas de Camilo eram “idênticas” e poderiam se encaixar nos

moldes de “mulheres fatais, donzelas românticas que vivem para o amor, beatas de província, filhas de lavradores”. Embora essa tipologia tenha contribuído para a compreensão de certos modelos narrativos recorrentes, ela se mostra insuficiente para abarcar a complexidade com que Camilo constrói as suas figuras femininas.

Como observa Pavanelo, “Teresa [...] é uma personagem feminina que se mostra mais forte do que o protagonista masculino” (PAVANELO, 2024, p. 18), pois, primeiramente, escolhe o convento no lugar de um casamento forçado com o seu primo, e depois suporta altivamente o confinamento, aguardando a morte de seu pai para que pudesse ser livre para ficar com o seu amado, enquanto Simão desiste de lutar pelo relacionamento deles, clama pela morte e opta pelo degredo no lugar dos dez anos de prisão, impossibilitando, assim, qualquer chance de ficarem juntos no futuro. Nessa perspectiva, Joaquina, figura central de *A Sereia*, aproxima-se de Teresa ao revelar uma força moral superior à do protagonista masculino Gaspar, pois procura saídas para enfrentar as dificuldades financeiras do casal, enquanto o rapaz sucumbe à iminência da pobreza e abandona a amada. Em ambas as obras, portanto, as mulheres buscam alternativas para os problemas enfrentados e apresentam maior firmeza do que os homens, que sucumbem às adversidades.

É possível também aproximarmos Joaquina de Mariana, filha do ferreiro que abriga Simão, outra personagem feminina que se apaixona pelo rapaz, cuidando dele quando é baleado e depois quando é preso, e que posteriormente o acompanha ao degredo. Mariana é uma mulher consciente de seus sentimentos e capaz de agir de forma prática diante das adversidades. Ainda que ela tenha recebido

Muitas propostas de casamento, [...] não aceitou nenhuma, e seu pai não a obrigou a fazê-lo. Mariana não é uma donzela inocente e indefesa, pois reconhece – e reage – quando está sendo assediada, não deixando de confrontar os homens, mesmo aqueles de classes sociais mais altas. Ela retruca, de forma altiva, a um padre que estava lhe importunando e responde fisicamente à tentativa de avanço de um aristocrata, açoitando-o com as rédeas de sua égua. A personagem tem liberdade, sabe o que quer, e ama Simão conscientemente. Sua paixão pelo rapaz é fruto de uma escolha de seu coração, pois a vida lhe deu várias chances de encontrar outros amores. Observava-o de longe antes mesmo de conhecê-lo e, quando Simão é acolhido em sua casa, seu desejo cresce à medida que o convívio diário os aproxima. A distância de classe social não a impede de imaginar um futuro com o fidalgo - e, de fato, não é isso que os impede de ficarem juntos, e sim a obsessão dele por Teresa. (PAVANELO, 2024, p.16).

A passagem evidencia como Mariana, diferentemente do modelo tradicional de personagem feminina passiva do século XIX, é construída por Camilo como uma mulher consciente de seus próprios desejos. A descrição feita por Pavanelo (2024) mostra que Mariana escolhe amar Simão, não porque lhe faltassem alternativas, mas porque seu desejo é legítimo. A pesquisadora defende que Mariana não é uma figura ingênua ou resignada, pois a personagem reconhece e enfrenta situações de assédio, desafiando tanto um padre quanto um aristocrata, uma atitude incomum para mulheres da época, sobretudo sendo de uma classe social mais baixa, o que revela sua coragem e senso de dignidade. Além disso, sua capacidade de imaginar um futuro ao lado de Simão, apesar da diferença de classe, evidencia um posicionamento ativo, afastado do papel vitimista tradicionalmente atribuído às personagens femininas. Conforme aponta Pavanelo (2024, p. 17), essa força se evidencia no episódio em que, enquanto Simão teme o degredo, Mariana demonstra disposição para acompanhá-lo e ainda tenta confortá-lo, propondo alternativas concretas para o futuro que poderiam construir juntos em Goa: “É uma terra mais quente que a nossa; mas também há lá pão, e vive-se” (CASTELO BRANCO, 2020b²⁰, p. 164). Ciente de sua origem popular e habituada ao trabalho, ela chega a se oferecer para “pôr uma lojinha” que garantisse a subsistência do casal, assegurando-lhe que não precisaria “andar ao tempo” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 164).

Ao compararmos Mariana a Joaquina, protagonista de *A Sereia*, percebe-se que elas apresentam ainda mais afinidades entre si do que aquelas que poderiam ser estabelecidas entre Joaquina e Teresa, pois assim como Mariana, Joaquina também reage com a mesma firmeza diante das adversidades. Confrontada com dificuldades materiais, Joaquina não se paralisa, já que propõe a venda de seus bens, busca alternativas e luta para permanecer ao lado do amado. Enquanto isso, Gaspar não demonstra a mesma resolução, optando por abandonar Joaquina e retornar à proteção paterna, conforme analisamos anteriormente.

Essa postura passiva de Gaspar, em contraste com a determinação de Joaquina, abre espaço para refletirmos sobre os protagonistas masculinos nas duas obras. Em contraponto às fortes figuras femininas descritas anteriormente, há Simão

²⁰ Tendo em vista que as edições consultadas dos dois romances são de 2020, neste capítulo da Dissertação, para diferenciar as duas obras, utilizaremos 2020a para *A Sereia* e 2020b para *Amor de Perdição*.

e Gaspar. No caso de *Amor de Perdição*, Simão Botelho é construído, de acordo com Pavanelo (2008), como um “anti-herói”, ou seja, um protagonista que é apresentado de forma negativa pelo narrador, pois, em vários momentos do romance, Simão mostra-se como um jovem impulsivo e agressivo²¹. Essa faceta aparece, por exemplo, no trecho:

Se recordava os chibantes pormenores da derrota em que pusera trinta aguadeiros, o som cavo das pancadas, a queda atordoadas deste, o levantar-se daquele, ensanguentado, a bordoadas que abrangia três a um tempo, a que afocinhava dois, a gritaria de todos, e o estrépito dos cântaros afinal; Simão deliciava-se nestas lembranças, como ainda não vi nalgum drama, em que o veterano de cem batalhas relembra os louros de cada uma [...]. O académico, porém, com os seus entusiasmos era incomparavelmente muito mais prejudicial e perigoso que o mata-mouros de tragédia. (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 27).

Nesse excerto, o narrador descreve o prazer perverso de Simão ao recordar uma briga em que espancou um grupo de aguadeiros. A linguagem reforça a brutalidade da cena: as pancadas, os corpos caídos, o sangue e a destruição dos cântaros. A satisfação do protagonista diante da própria violência é comparada, ironicamente, à vaidade de um veterano que relembra glórias bélicas, porém Simão é considerado mais perigoso do que um “mata-mouros”, pois suas ações são exageradas e, portanto, ridículas. Assim, a citação ilustra a ideia de que Simão não surge como um típico herói romântico, mas como um jovem de “falsa virtude”, um personagem que age como homens “feitos bárbaros, em nome de sua honra” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 18), como observado por Pavanelo (2013), ao retomar uma célebre frase presente no prefácio da obra.

Mais adiante no romance, o narrador afirma que, após apaixonar-se por Teresa, “no espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 29), contudo, como defende Pavanelo (2025b), essa mudança não se mostra realmente ao longo do romance. O narrador, o tempo todo, ridiculariza Simão, visto que nem mesmo depois dessa suposta mudança, “convertido aos deveres, à honra, à sociedade e a Deus, pelo amor”

²¹ No artigo “Mario Barroso, leitor de Sérgio e Lawton: sobre *um Amor de Perdição*” (2025b), Pavanelo mobiliza as leituras de críticos como António Sérgio e R. A. Lawton para sustentar a interpretação de que Simão Botelho é um personagem negativo. Trata-se de uma leitura que, embora tenha sido criticada por alguns camilianistas, revela-se fundamental para compreender a complexidade do protagonista desse romance. Neste trabalho, pretendemos retomar tal perspectiva para propor uma análise do personagem que considere suas contradições, ambiguidades e o modo como Camilo problematiza o modelo do herói romântico.

(CASTELO BRANCO, 2020b, p. 32), ele assassina Baltasar, primo de Teresa. Segundo Pavanelo (2025b), retomando a análise de António Sérgio e R. A. Lawton, o protagonista é movido pelo ódio que demonstra ter logo no início, quando descobre que Baltasar é seu potencial rival:

O académico, chegando ao período das ameaças, já não tinha clara luz nos olhos para decifrar o restante da carta. Tremia sezões, e as artérias frontais arfavam-lhe entumecidas. Não era sobressalto do coração apaixonado: era a índole arrogante que lhe escaldava o sangue. Ir dali a Castro Daire e apunhalar o primo de Teresa na sua própria casa, foi o primeiro conselho, que lhe segredou a fúria do ódio. (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 44).

A atitude de confrontar Baltasar no momento da transferência de convento de Teresa, matando-o à queima roupa, só reforça o fato de que seu impulso violento permanece intacto. Simão não é guiado pelo amor, pois, como lembra Pavanelo (2025b), baseada na leitura de Lawton, para ele, “poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 103). Logo, é possível observar que o caráter sanguíneo de Simão não se dissipa, revelando que o “amor” não alterou a sua personalidade violenta (PAVANELO, 2024).

Ainda assim, isso não significa que Simão seja uma personagem inteiramente negativa. Como observa Sérgio Sousa (2007, p. 425), ele é “filho da evolução que mutilou o patriarcalismo e que anunciou a modernidade”. Há, portanto, uma dualidade: de um lado, um jovem violento e impulsivo; de outro, um personagem que busca romper com as amarras patriarcais que sufocam sua liberdade. Nesse sentido, Sousa (2007, p. 426) destaca que “Simão aspira à emancipação das constrições familiares que lhe devastam o desejo amoroso e, para depô-las, usa da sua individualidade exaltada e dinâmica contra os valores conformistas do regime patriarcal”.

A partir dessa leitura, conclui-se que Simão também manifesta resistência ao sistema patriarcal que o oprime. É com base nisso que Sousa (2007) retoma as reflexões de Lawton, ao reconhecer que dois Simões coexistem: aquele que enfrenta a tirania familiar e o jovem que mata Baltasar numa explosão de fúria, porém, ao ser condenado, abandona a luta e se entrega ao destino que lhe é imposto. Segundo Sousa (2007, p. 426), essa contradição revela que Simão encarna simultaneamente a rebeldia contra o patriarcado e a incapacidade de superá-lo plenamente,

tornando-se, assim, uma figura de transição entre o Antigo Regime e a modernidade anunciada por seus conflitos internos, demonstrando uma “psicologia complexa, polifacetada e discordante” (SOUSA, 2007, p. 426).

Assim como Simão, ao desafiar o poder patriarcal, recusando-se a casar com a prima e manter o patrimônio e o *status* dentro de sua família, fugindo com Joaquina, Gaspar também é um retrato da busca da “emancipação liberal dos designios do coração, pois a autonomia sentimental é susceptível de manchar a continuidade de uma cadeia genealógica sobre a qual velam os pais e a ordem antiga das famílias, pondo em risco a macro-estrutura social”, conforme define Sérgio Sousa (2007, p. 430) sobre o foco de tensão presente em grande parte das narrativas camilianas.

Por outro lado, diferentemente do protagonista de *Amor de Perdição*, Gaspar não age impetuosamente, movido pelo ódio, mas sucumbe às dificuldades de forma passiva, e sua fragilidade manifesta-se na incapacidade de sustentar as próprias escolhas. Se, num primeiro momento, ele demonstra coragem ao fugir com Joaquina e enfrentar a desaprovação familiar, com a iminência da pobreza o personagem rapidamente revela um caráter temeroso, incapaz de manter o compromisso assumido com a amada. Sua decisão de abandonar a jovem e retornar à segurança do lar paterno decorre da ausência de firmeza moral para enfrentar as adversidades. Assim, enquanto Simão incorpora um modelo de masculinidade violenta e autodestrutiva, Gaspar se mostra um homem fraco, que acaba se submetendo às estruturas sociais que anteriormente buscara transgredir.

4.2 O AMOR CONTRARIADO

Antes de comparar a história de amor contrariado relatada em *A Sereia* com o enredo de *Amor de Perdição*, é necessário definir os conceitos de *amor* e de *paixão*²². A fim de esclarecer esses conceitos, recorreremos às ideias apresentadas por Allan Rooger Moreira Silva (2025), que se baseia nas ideias de Freud, Lacan,

²² Paulo Motta Oliveira (1997, p.87) faz uma diferenciação entre “dois tipos de amor” presentes nos romances de Camilo, diferenciando o amor da paixão a partir da utilização da nomenclatura “amor sexuado” para o primeiro conceito.

Platão, entre outros, para discutir a distinção entre esses dois afetos. Segundo o pesquisador,

O apaixonamento seria um engodo psíquico que engloba a figura do amado e transforma em um objeto de investimento privilegiado, longe das imperfeições e defeitos normais do campo da realidade. De acordo com Vieira (2012, p.20) essa apreensão ilusória do outro sempre se dá na seara do imaginário. (SILVA, A., 2025, p. 4).

Assim sendo, a paixão, diferentemente do amor, constitui-se como um fenômeno marcado pela idealização que distorce a percepção do outro e o afasta de sua condição humana concreta. Trata-se de um movimento psíquico que projeta sobre o outro expectativas inexistentes na realidade. Assim, enquanto o amor tende a emergir de um reconhecimento mútuo, de uma convivência que admite falhas, limites e negociações, a paixão opera no registro do imaginário, instaurando um vínculo, por vezes, destrutivo. Essa diferenciação é essencial para compreender as relações nos romances analisados, visto que algumas delas se aproximam de um sentimento mais maduro e racional (ou seja, o amor), ao passo que outras se estruturam justamente nesse deslumbramento ilusório identificado como paixão.

De acordo com Allan Silva, a paixão

Seria um processo psíquico inicial, o qual poderá se converter ou não em amor [...] O Amor subsistiria [...] estaria para além da Paixão como algo que sobreviveria ao enlouquecimento de completude e enlevo causado por ela [...] diferentemente do Amor, a Paixão é imanentemente narcísica, imaginária, e ligada a uma idealização do outro como um ser perfeito (SILVA, A., 2025, p. 5-6).

Como observado, o amor revela-se mais estável e duradouro, porque não depende do imaginário que alimenta a paixão, mas se firma no terreno da realidade compartilhada, onde a idealização cede lugar ao compromisso, à continuidade e ao acolhimento mútuo.

Para entendermos como o amor e a paixão aparecem nos romances de Camilo analisados, partiremos do início do sentimento entre os casais de personagens. Como vimos anteriormente, para que tudo começasse entre Joaquina e Gaspar, “bastou uma troca de olhares para despertar uma irresistível atração”, que tomou proporções épicas, como afirma Andreia Castro (2016, p. 214). Entre Simão e Teresa, “Da janela de seu quarto é que ele a vira 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, 2020b, p. 29). Concluímos, portanto, que o início do sentimento amoroso entre os protagonistas dos dois romances é bem repentino. Porém, isso ainda não é suficiente para dizer se essa paixão inicial se transformaria ou não em amor.

É possível constatar ao longo das duas narrativas que o sentimento de Mariana por Simão, assim como o de Joaquina por Gaspar, se aproxima efetivamente de uma forma madura de afeto (amor), consciente, deliberada e sustentada por escolhas firmes. Já no caso dos sentimentos de Simão por Teresa, bem como no de Gaspar por Joaquina, o mesmo não parece ocorrer. A nosso ver, se aproximam mais da paixão, arrebatadora, instável e passageira.

Mariana, apesar de não ser correspondida, escolhe amar Simão, decisão que não nasce da falta de alternativas, já que a personagem recebera diversas propostas de casamento; além disso, o amor dela se fortalece à medida que convive com o rapaz (PAVANELO, 2024, p. 16). Simão, por outro lado, de acordo com Pavanelo (2025b), age movido pela “índole arrogante que lhe escaldava o sangue” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 44): ao assassinar Baltasar — plenamente ciente de que tal ato o afastaria definitivamente de Teresa — demonstra ser guiado por impulsos violentos, não por um compromisso afetivo, pois, conforme mencionamos anteriormente, “poderia viver com a paixão infeliz; mas este rancor sem vingança é um inferno” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 103). Assim, se considerarmos a natureza dos sentimentos em jogo, a palavra *paixão* descreve de modo mais adequado tanto a obsessão que move Simão quanto a ingenuidade amorosa de Teresa, que por ele se apaixona “por não ter conhecido nenhum outro rapaz na vida além de Baltasar” (PAVANELO, 2024, p. 16).

Em *A Sereia*, por sua vez, diante da primeira adversidade concreta, Gaspar abandona Joaquina e busca refúgio na autoridade paterna, revelando que seu vínculo com a jovem não era suficientemente sólido para enfrentar os desafios sociais e materiais. Joaquina, assim como Mariana, teve várias propostas de casamento de outros rapazes e recusou todas elas, escolhendo ficar com Gaspar: “É o primeiro homem que amo, e amarei até ao fim da vida” (CASTELO BRANCO, 2020a, p. 33). A personagem feminina demonstra no decorrer do relacionamento uma força que impede de classificar o seu sentimento como mera paixão. Seu comportamento transparece que seu afeto ultrapassa um deslumbramento inicial,

podendo ser classificado como amor, posto que tem a mesma força que se observa em Mariana e que falta a Gaspar.

Tendo isso em vista, analisemos a presença de um elemento comum que atua como centro do conflito dramático nas duas obras: o amor (ou paixão) contrariado, impedido pelo abuso da autoridade patriarcal. Essa interdição, ancorada em valores sociais rígidos, constitui o ponto de partida para a cadeia de acontecimentos trágicos que se desenrola em cada romance.

Em *A Sereia*, Pedro, pai de Gaspar, motivado pelo desejo de manter o prestígio de seu sobrenome e o patrimônio dentro de sua própria família, impede os jovens de se relacionarem. António, cunhado de Joaquina e patriarca da família dela, auxilia Pedro nessa questão, pois deseja que a moça se case com um rapaz rico, a fim de manter o *status* social da família – lembrando que Gaspar, como não tinha a anuência do pai, não teria como ser um pretendente com posses. Em *Amor de Perdição*, fica evidente desde os primeiros capítulos que Domingos Botelho e Tadeu de Albuquerque jamais permitiriam a união amorosa entre Simão e Teresa. A animosidade entre as famílias, enraizada em disputas de honra, ressentimentos antigos e acusações mútuas, inviabiliza qualquer possibilidade de consentirem com o relacionamento de seus filhos, já que

O pai de Teresa não embicaria na impureza do sangue do corregedor, se o ajustarem-se os dois filhos em casamento se compadecesse com o ódio de um e o desprezo do outro. O magistrado mofava do rancor do seu vizinho, e o vizinho mal sinava de venalidade a reputação do magistrado. Este sabia da injuriosa vingança em que o outro se ia despizando [...] Seria impossível o reconciliarem-se. (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 33).

Vale mencionar que a proibição imposta por Tadeu de Albuquerque ao relacionamento entre sua filha e Simão, embora também esteja ancorada em uma antiga inimizade entre as famílias, possui um elemento distintivo em relação às demais interferências paternas presentes nos dois romances. Diferentemente de Domingos Botelho e de Pedro de Vasconcelos, que de fato nada têm contra Teresa e Joaquina, respectivamente, Tadeu dispõe de um motivo adicional: dois de seus criados sofreram a violência desmedida de Simão (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 30), no famoso episódio dos cântaros, em que o jovem agride brutalmente diversos aguadeiros. Assim, Tadeu é o único dos três patriarcas que pode alegar uma justificativa plausível para impedir o relacionamento amoroso, por reconhecer no

pretendente da filha um comportamento agressivo. Dessa forma, sua postura, embora igualmente autoritária, adquire uma camada de racionalidade frente ao caráter sanguinário que Simão demonstra reiteradamente (SOUSA, 2007, p. 424).

Mesmo que as motivações dos patriarcas dos dois romances sejam diferentes, o resultado permanece o mesmo: a proibição da relação amorosa dos filhos, que origina a tragédia. Os dois casais, Teresa e Simão, Joaquina e Gaspar, em ambos os romances, procuram inicialmente seguir o caminho institucional e tentam convencer seus pais a autorizarem o casamento. No entanto, diante da intransigência absoluta dos patriarcas, que se recusam a reconsiderar suas decisões, cada casal busca alternativas para concretizar seu afeto. O ponto fundamental é que nenhum deles aceita o casamento por conveniência que lhes é imposto, ao contrário, reivindicam o direito de se casar por amor (ou paixão), afirmando assim a primazia da vontade individual sobre as regras sociais. Esse gesto, porém, está condenado ao fracasso. E é exatamente essa impossibilidade que Camilo enfatiza: as estruturas sociais são tão sufocantes que tornam inviável qualquer tentativa de autodeterminação. O amor (ou paixão), quando confrontado com o peso do patriarcalismo e da necessidade de manutenção de *status*, é esmagado.

Como desdobramento dessa repressão, tanto Teresa quanto Joaquina acabam enclausuradas em conventos, espaços que simbolizam não apenas o controle físico, mas também o silenciamento das ações e dos desejos femininos. Uma vez afastadas do convívio social e isoladas de seus amados, resta-lhes apenas uma forma possível de resistência e continuidade do vínculo amoroso: a troca epistolar. As cartas tornam-se, assim, o único espaço onde o amor pode sobreviver diante de uma sociedade que lhes nega autonomia.

4.3 A (NÃO) REALIZAÇÃO AMOROSA

Do abuso patriarcal descrito anteriormente decorre a reclusão no convento. Tanto Teresa quanto Joaquina são conduzidas a esse espaço; ainda que por vias distintas, em ambos os casos o gesto não se reduz a um ato de submissão passiva. No caso de Teresa, a ida ao convento é uma imposição de seu pai, devido à sua recusa de se casar com o primo Baltasar. Diante das ameaças paternas de

encerrá-la, ela afirma aceitar sua vontade de não se corresponder mais com Simão, e promete obediência para que o pai “não [a] privasse” de “sua companhia” nem de “seus afetos” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 39). Porém, por mais resignada que pareça Teresa ao anuir com o pai, na verdade, segundo o narrador,

Para fins entendedores, o diálogo do anterior capítulo definiu a filha de Tadeu de Albuquerque. É mulher varonil, tem força de caráter, orgulho fortalecido pelo amor, despego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha faz do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai. Diz boa gente que não, e eu abundo sempre no voto da gente boa. Não será aleive atribuir-lhe uma pouca de astúcia, ou hipocrisia, se quiserem; perspicácia seria mais correto dizer. Teresa adivinha que a lealdade tropeça a cada passo na estrada real da vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade. Estes ardis são raros na idade inexperta de Teresa; mas a mulher do romance quasi nunca é trivial, e esta, de que rezam os meus apontamentos, era distintíssima. A mim me basta, para crer em sua distinção, a celebridade que ela veio a ganhar à conta da desgraça. (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 41).

No trecho, vemos que essa submissão revela-se apenas aparente. O próprio narrador desmonta essa leitura ao afirmar que “o coração de Teresa estava mentindo”, indicando que suas palavras não correspondem à verdade de seus sentimentos, mas funcionam como uma estratégia para contornar o poder patriarcal (PAVANELO, 2013, p. 44). Corroborando com nossa análise a seguinte fala do narrador: “contando as cenas descritas, a crítica deduz que a menina de Viseu contemporizava com o pai, pondo a mira no futuro, sem passar pelo dissabor do convento, nem romper com o velho em manifesta desobediência” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 41). A partir disso, depreende-se que, para Teresa, a franqueza e o confronto direto apenas agravariam sua condição, por isso, finge concordar com seu pai como forma de demovê-lo da ideia de encerrá-la num convento, preservando, entretanto, o seu afeto por Simão. Longe de ser ingenuamente obediente, a personagem revela uma compreensão precoce das regras que regem a vida social: ela sabe que a sinceridade nem sempre conduz aos melhores fins. Sua dissimulação evidencia sua lucidez diante das limitações impostas às mulheres em um sistema de dominação patriarcal. No entanto, a estratégia de Teresa não funciona por muito tempo e, “todavia, receando o velho algum incidente no espaço de tempo que mediava até se conseguirem as licenças, resolveu não ter consigo Teresa, e solicitou a retenção temporária dela num convento de Viseu” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 69).

Logo ao entrar no convento e as portas se fecharem, Teresa exclama: “Estou mais livre que nunca. A liberdade do coração é tudo” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 71). O convento, nesse caso, funciona como um espaço paradoxal, no qual a clausura institucional oferece uma margem maior de liberdade do que o ambiente doméstico, pois, estando no claustro, Teresa não poderá ser forçada a se casar com Baltasar. Joaquina, por sua vez, solicita a reclusão no convento para se afastar da vigilância patriarcal, o que acaba também lhe conferindo mais liberdade. Desse modo, Camilo constrói protagonistas femininas que, embora inseridas em estruturas sociais opressivas, atuam dentro das brechas do sistema, utilizando a obediência simulada e a reclusão como instrumentos de resistência silenciosa.

Uma vez instalada no convento, Teresa passa a ocupar um espaço que, à semelhança do que se observa nos episódios envolvendo Joaquina que analisamos anteriormente, oferece ao narrador a oportunidade de desvelar os excessos e as contradições da falsa religiosidade. Em *Amor de Perdição*, isso se manifesta na recepção de Teresa pela madre superior, que, logo à sua chegada, descreve o convento como um lugar isento de conflitos humanos e inteiramente harmonioso. Segundo a religiosa, o convento seria

Um paraíso. Aqui não há paixões, nem cuidados que tirem o sono, nem a vontade de comer, bendito seja o Senhor! Vivemos umas com as outras, como Deus com os anjos. O que uma quer, querem todas. Más-línguas é coisa que a menina não há de achar aqui, nem intriguistas, nem murmurações de soalheiro. (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 72).

Essa idealização do espaço conventual como um ambiente livre de emoções terrenas é imediatamente colocada em xeque pela reação da organista, que, ao ouvi-la, espera que vire as costas e se afaste para classificá-la como “impostora” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 72). Esse comentário breve faz parte do tom jocoso usado pelo narrador-autor, revelando a distância entre o discurso oficial do convento e a realidade vivida em seu interior, assim como vimos em *A Sereia*. A fala da mestra de novças, que sucede à intervenção da organista, expõe a hipocrisia da priora, personagem marcada por uma trajetória de escândalos na juventude e que, na velhice, passa a encenar uma santidade tardia, rígida e pouco empática em relação às jovens, como se sua conduta sempre tivesse sido irrepreensível. Essa crítica expande-se na voz de outras religiosas, como se observa no trecho a seguir:

– E que estúpida! – acudiu a outra. – A menina não se fie nesta trapalhona, e veja se seu pai lhe dá outra companhia enquanto cá estiver, que a priora é a maior intriguista do convento. Depois que fez sessenta anos, fala das paixões do mundo como quem as conhece por dentro e por fora. Enquanto foi nova, era a freira que mais escândalo dava na casa; depois de velha era a mais ridícula, porque ainda queria amar e ser amada; agora, que está decrépita, anda sempre este mostrengo a fazer missões, e a curar indigestões.

Teresa, apesar da sua dor, não pôde reprimir uma risada, lembrando-se da vida de Deus com os anjos que as esposas do Senhor ali viviam, no dizer da madre priora. (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 73).

Mais uma vez, Camilo delata a simulação de uma religiosidade supostamente fervorosa, revelando-a como um discurso vazio e performático, dissociado da prática cotidiana e das reais disposições morais dos personagens que o enunciam. O aspecto mais significativo desse episódio reside no fato de que, assim como ocorre com Joaquina, Teresa não reage com escândalo ou indignação diante das revelações feitas, mas ri, sinalizando que ela possui plena consciência da falsidade que permeia os discursos morais e religiosos de sua época, compreendendo-os como construções sociais destinadas mais à manutenção das aparências do que à vivência efetiva da virtude cristã.

O clima de intriga, fofoca e pecados continuam sendo delatados em outros trechos:

– Esta escrivã não é má rapariga: só tem o defeito de se tomar da pingoleta; depois, não há quem a ature. Tem uma boa tença, mas gasta tudo em vinho, e tem ocasiões de entrar no coro a fazer isso, que é mesmo uma desgraça. Não tem outro defeito; é uma alma lavada, e amiga da sua amiga. É verdade que, às vezes... (aqui a prelada ergueu-se a escutar nos dormitórios, e fechou por dentro a porta) é verdade que, às vezes, quando anda azorata, dá por paus e por pedras e descobre os defeitos das suas amigas. A mim já ela me assacou um aleive, dizendo que eu, quando saía a ares, não ia só a ares, e andava por lá a fazer o que fazem as outras. Forte pouca-vergonha! Lá que outra falasse, vá; mas ela, que tem sempre uns namorados pandilhas que bebem com ela na grade, isso lá me custa; mas, enfim, não há ninguém perfeito!... Boa rapariga é ela... se não fosse aquele maldito vício... Como tocasse ao coro nesta ocasião, a veneranda priora sa beber o segundo cálice do vinho estomacal, e disse a Teresa que a esperasse um quarto de hora, que ela ia ao coro, e pouco se demoraria (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 74).

O trecho apresenta uma minimização dos comportamentos que, segundo a moral cristã que deveria reger o convento, seriam considerados graves, como o alcoolismo, a quebra da disciplina religiosa e a convivência com homens. A tentativa de relativizar os desvios morais denuncia uma religiosidade que se ajusta às conveniências da instituição e de seus membros.

Apesar das semelhanças iniciais anteriormente apresentadas, como o impedimento dos personagens se relacionarem, devido ao autoritarismo dos patriarcas de suas famílias, seguido da ida das protagonistas femininas ao convento, as obras divergem quanto ao desenvolvimento e à materialização do amor contrariado. Em *Amor de Perdição*, a relação entre Simão e Teresa permanece no plano idealizado, ou seja, os amantes não concretizam sua união, limitando-se ao intercâmbio epistolar que sustenta um sentimento platônico. De acordo com Paulo Motta Oliveira,

Se Romeu e Julieta se conheceram numa festa, nela dançaram, chegaram a ter um encontro e, após se casarem em segredo, puderam consumir a sua união, nada disto existe nessa novela de Camilo. O amor entre Simão e Teresa é totalmente platônico. Se apaixonaram ao se olharem pelas janelas das suas casas, que eram fronteiriças, e durante todo o livro apenas uma vez se encontram frente a frente, e mesmo esta vez em uma noite escura, de forma extremamente rápida, sem que cheguem a trocar um único beijo. A trajetória amorosa dos dois é basicamente epistolar, através das múltiplas cartas que trocam ao longo da novela. (OLIVEIRA, 1997, p. 85).

O caráter platônico intensifica a tragédia de *Amor de Perdição*: trata-se de um amor que vive da ausência, que cresce justamente porque jamais encontra espaço para se realizar no cotidiano. No entanto, em *A Sereia*, ao contrário, a relação amorosa entre Joaquina e Gaspar se efetiva, pois os protagonistas desafiam a ordem social vigente ao fugirem juntos. Como apontado por Andreia Castro, embora Camilo não “devasse alcovas”, o texto sugere que o casal consuma sua união:

A única cena de intimidade do casal descrita no texto é a de um recatado beijo na face: “Gaspar, quase subjugado pelo instinto esquisito dos beijos no inextinguível prazer do ósculo, do primeiro ósculo, quero eu dizer, na face virgem deles” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 113). Certamente por Camilo não ser, declaradamente, um escritor que pretendesse “devassar alcovas” (CASTELO BRANCO, 2006, p. 83), em *A Sereia*, apenas insinuações sobre o ato sexual são observáveis. O romance é permeado por um erotismo velado e reticente, mas suficientemente explícito para prender a atenção dos leitores. Com atenção, é possível deduzir a “consumação das núpcias” no relato e na descrição da fuga dos enamorados. Num primeiro momento o narrador afirma que Gaspar e Joaquina “já por noite chegaram ao Porto, e recolheram-se cautelosamente a uma estalagem de Vila Nova de Gaia” (CASTELO BRANCO, 2005, p. 113), e mais adiante relata que na manhã do dia seguinte, na hora em que Sebastião Godim “vertia novos prantos diante do leito de sua mãe, e de sua irmã, dormia ela o seu matinal e primeiro sono” naquela hospedaria (CASTELO BRANCO, 2005, p. 118). (CASTRO, 2016, p. 222).

Os indícios narrativos são discretos, mas suficientes para sugerir que, ao contrário de Teresa e Simão, Joaquina e Gaspar concretizam a sua relação amorosa. A partir dessa consumação carnal, passam a viver como um casal de fato, indo para a Espanha para fugir da perseguição promovida pelo pai de Gaspar, até que os obstáculos materiais, a iminência da pobreza e a falta de recursos²³ começam a desestabilizar a relação. Assim, se em *Amor de Perdição* o amor (ou melhor, a paixão) se intensifica justamente por nunca ser concretizado e permanecer no nível da idealização, em *A Sereia* esse sentimento se enfraquece com o passar do tempo, mostrando que a paixão não é suficiente para manter um relacionamento. De toda forma, nenhum dos casais alcança uma verdadeira satisfação amorosa, e o final trágico dos dois romances é resultado do poder patriarcal, que move a sociedade de aparências, sobre os indivíduos.

4.4 AS CONSEQUÊNCIAS DO AMOR IDEALIZADO

Tanto em *Amor de Perdição* quanto em *A Sereia*, observa-se que, sob um regime social ancorado em um patriarcado rígido e na manutenção do *status* e das aparências, o amor — e também a paixão — está fadado ao fracasso. Como explica Paulo Motta Oliveira, isso acontece porque o amor, “por abalar de forma clara a sociedade, por não respeitar suas barreiras, [...] é ao mesmo tempo revolucionário, subvertendo quaisquer tipos de convenções sociais, e, por ser revolucionário, [é] impossível de ser concretizado neste mundo” (OLIVEIRA, 1997, p. 87).

O tom trágico é prenunciado já no início dos dois romances. Em *A Sereia*, no poema que introduz a narrativa constam os seguintes versos: “Águas malditas, pudeste, / Tão linda e nova, matá-la” (CASTELO BRANCO, 2020a, p. 7). Em *Amor de Perdição*, o narrador resume no prefácio a trajetória de Simão: “Amou, perdeu-se, e morreu amando” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 18). Essa estratégia de revelar o

²³ Em *Amor de Perdição*, a questão da falta de dinheiro — diretamente relacionada à ausência de apoio paterno — também é comentada pelo narrador, ainda que não constitua o eixo central da separação dos protagonistas, como ocorre em *A Sereia*. Naquele romance, a falta de recursos manifesta-se na situação de abandono e desamparo em que se encontra Simão após o rompimento com a autoridade familiar, ao depender da caridade do ferreiro e sua filha. Ao incorporar esse elemento ao enredo, Camilo expõe uma realidade ignorada pelos escritores românticos: “nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 85). Esse comentário evidencia tanto a consciência metaficcional do autor quanto sua recusa em idealizar o amor como suficiente para suplantiar as condições materiais de existência.

final da história desde o começo cria uma atmosfera fatalista que organiza toda a narrativa, intensificando o tom de inevitabilidade que permeia as duas obras. Como aponta Motta Oliveira (1997, p. 87) sobre *Amor de Perdição*, “a sua morte final nada mais é que a consumação deste destino”.

Contudo, embora a tematização da morte pareça, à primeira vista, alinhar-se às convenções do Romantismo, como aparece nas falas de Teresa – “a morte emenda todos os erros da vida [...] é mais que uma necessidade, é uma misericórdia divina, uma bem-aventurança para mim” (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 136 e 185) –, na qual a morte é concebida como solução ou consolo diante das perturbações da existência, Camilo subverte essas mesmas convenções por meio do cômico. O autor desmonta, assim, a noção melodramática de morrer de amor, recorrente na produção literária da época. Tal procedimento torna-se evidente no momento em que o narrador ironiza e ridiculariza a ideia de uma morte causada exclusivamente pela paixão:

– Que tinha morrido de paixão e vergonha, talvez! – exclama uma leitora sensível. Não, minha senhora; o estudante continuava nesse ano a frequentar a universidade; e como tinha já vasta instrução em patologia, poupou-se à morte da vergonha, que é uma morte inventada pelo visconde de A. Garrett no Fr. Luiz de Sousa, e à morte da paixão, que é outra morte inventada pelos namorados nas cartas despeitosas [...] (CASTELO BRANCO, 2020b, p. 153).

O excerto é construído a partir de um discurso metaficcional repleto de comentários jocosos, denunciando o exagero sentimental e a falta de verossimilhança dos romances românticos. Conforme o narrador sugere, ninguém morre efetivamente de “paixão”, “vergonha” ou “tristeza”. Porém, o interessante está justamente no fato de que, “se aqui o narrador fala da inexistência da morte por amor será justamente esta morte o destino dos [...] personagens principais” (OLIVEIRA, 1997, p. 87). Desse modo, Camilo, ao valer-se do clichê que ele mesmo denuncia, revela sua consciência crítica sobre a produção literária da época. De acordo com Pavanelo,

Assim, num processo de autoironia, o autor mostra a consciência que tinha de que a história de Simão e Teresa, repleta de um sentimentalismo exacerbado, era postiça e feita para agradar ao gosto do público. Dessa forma, percebemos que, apesar de fornecer o que o seu leitor queria – um romance sentimental, cujo relato de um amor contrariado, protagonizado por um herói byroniano, termina de forma trágica –, Camilo também se desvia de certos lugares-comuns da estética [...] *Amor de Perdição* promove a

reflexão, tanto dos comportamentos sociais, quanto da criação literária, em especial, do processo de escrita do próprio subgênero romance sentimental. (PAVANELO, 2013, p. 52-53).

É justamente nesse movimento ambíguo, entre adesão e distanciamento crítico, que Camilo constrói sua obra. Apesar de acometida pela tuberculose, Teresa na verdade morre de tristeza por perder as esperanças de ficar com o seu amado. Às nove horas da manhã, pede que a acompanhem ao mirante e ali permanece, já tomada por “ânsias mortais”, sem desviar os olhos da nau que, de verga alta, aguardava a partida dos degredados. O instante decisivo ocorre quando Teresa vê os condenados entrarem “a dois a dois, amarrados” no tombadilho: o choque é tão intenso que ela sofre um colapso físico, sua visão se apaga e suas mãos, em movimentos convulsos, parecem tentar reter a “luz fugitiva”, num gesto que simboliza o esvaecimento definitivo da sua vida (Castelo Branco, 2020b, p. 177). A morte de Simão sucede-se a essa cena e aparece vinculada à perda de Teresa, pois é acometido de uma febre logo após saber da morte da amada. Já enfermo, ele definha até sucumbir poucos dias depois, no “dia 27 de março, o nono da enfermidade de Simão Botelho” (Castelo Branco, 2020b, p. 188).

Esse desfecho nos permite constatar que *Amor de Perdição* pode levar o leitor a concluir que a tragédia decorre da não concretização do amor ou da paixão. Porém, percebemos que *A Sereia* funciona como uma resposta crítica a essa leitura simplista. Ao mostrar que, mesmo juntos, Gaspar e Joaquina têm um final trágico, pois sucumbem às adversidades financeiras, Camilo desmonta a ideia de que a realização amorosa seria suficiente para trazer felicidade. É necessário mais do que o amor (ou a paixão) para subverter as estruturas opressivas que permeiam a sociedade oitocentista – se é que é possível subvertê-las. Assim, Camilo mostra que a vida é mais complexa do que aparece nos romances românticos, e que não é possível sobreviver apenas de amor: numa sociedade de aparências, o dinheiro e o *status* acabam sendo mais importantes. Três anos depois da publicação de *Amor de Perdição*, *A Sereia* parece trazer uma continuação, caso Simão tivesse conseguido fugir com Teresa, trazendo uma reflexão ainda mais interessante do que o grande clássico de Camilo Castelo Branco.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou se inserir na vertente crítica que visa renovar os estudos camilianos, defendendo um olhar mais atento à produção literária de Camilo Castelo Branco, questionando as leituras cristalizadas que focaram apenas nos enredos amorosos de sua vasta produção. Ancorados nessa perspectiva, propusemos uma (re)leitura de *A Sereia*, romance ainda pouco explorado pelos camilianistas, apesar da importância de sua temática, sobretudo no que diz respeito à crítica social.

Com o objetivo de demonstrar a criticidade de Camilo, no segundo capítulo da Dissertação, nos concentramos na análise do prólogo e do primeiro capítulo do romance, nos quais verificamos a presença de uma reflexão sobre o mundo e a sociedade do século XVIII, tempo do enredo que será contado, comparando-os com o presente do século XIX, a fim de pensar sobre o emprego do discurso que usualmente elogia o passado.

No terceiro capítulo, ao detalhar o desenvolvimento do enredo, discorremos sobre as principais questões levantadas nessa obra: o poder implacável que as famílias exercem sobre os indivíduos, as dificuldades de se manter o relacionamento amoroso em meio às dificuldades financeiras, a atuação das instituições religiosas e do discurso moralista na sociedade, o valor do *status* sobre os estudos e as consequências funestas da manutenção das aparências acima de tudo. Para isso, procuramos mostrar as incoerências entre o discurso e as ações dos personagens, que revelam a hipocrisia por trás da defesa dos valores morais que regem não somente a sociedade setecentista, mas também a do Oitocentos. Ao expor tais contradições, buscamos demonstrar como Camilo constrói uma crítica às aparências sociais, às convenções patriarcais e à primazia dos interesses familiares e patrimoniais sobre os afetos.

Por último, julgamos pertinente estabelecer um diálogo entre *A Sereia* e *Amor de Perdição*, romance consagrado pela crítica e pelo público. O que nos chamou a atenção foram as similaridades nos enredos das duas obras, a partir das quais depreende-se que, numa sociedade patriarcal na qual o poder financeiro prevalece, não há como o amor triunfar. Como defende Luciene Pavanelo (2013, p. 42) sobre *Amor de Perdição*, “Apesar de aparentemente o amor ser a força motriz dos acontecimentos, cuja impossibilidade de consumação teria sido responsável pelos sofrimentos dos personagens, podemos encontrar, na leitura do romance, algumas

passagens que contrariam essa perspectiva.” Embora, tanto nesse romance quanto em *A Sereia*, a história de amor ocupe o centro do enredo, seu papel é instrumental, pois é a partir dela que se revelam conflitos mais profundos de ordem social e histórica. O impedimento da relação amorosa, por si só, não explica a sucessão de tragédias nos dois romances, mas revela um sistema ancorado em normas ultrapassadas que são combatidas pelos heróis camilianos, frequentemente destinados a “uma maldição paterna e social” (SOUSA, 2007, p. 430). Segundo Sérgio Sousa (2007, p. 430), trata-se de personagens “audazes para romperem com a célula familiar e para lutarem contra esse regime de nobilitação e contra todas as formas de repressão politicamente conservadora” das instituições do Antigo Regime.

Dessa forma, no quarto capítulo da Dissertação examinamos como os personagens centrais de *Amor de Perdição* e de *A Sereia* encarnam o conflito das forças emergentes da modernidade, que defendem o livre-arbítrio do indivíduo, com um sistema arcaico — o patriarcalismo do Antigo Regime, que permaneceu na sociedade oitocentista. Nesse sentido, Simão, Teresa, Gaspar e Joaquina são personagens que, cada um a seu modo, confrontam as estruturas tradicionais que regulavam a vida social. Os quatro recusam os desígnios que os patriarcas de suas famílias lhes destinaram, porém, somente Gaspar e Joaquina conseguem concretizar a sua paixão, libertando-se, com a fuga para outro país, do poder patriarcal. Joaquina, em especial, destaca-se como uma personagem voluntariosa e corajosa, pois, ao fugir com Gaspar, assume ativamente as consequências de sua escolha, vendendo bens pessoais, como o piano e as joias, para tentar sustentar a vida conjugal. Gaspar, por outro lado, sucumbe às adversidades financeiras e à perda de seu *status* social, voltando para Portugal à procura do apoio de seu pai, mostrando-se novamente submisso ao poder patriarcal.

A “loucura” de Joaquina, longe de configurar mera patologia, pode ser simbolicamente lida como um excesso de lucidez: ela enlouquece não por alienação, mas por perceber com clareza demais a incongruência entre os valores que lhe são impostos e a realidade que a cerca. Com isso, a obra denuncia a desatualização das normas sociais vigentes, que se mostram incompatíveis com os avanços tecnológicos, políticos e culturais mencionados no primeiro capítulo do romance, produzindo um profundo descompasso entre o progresso material e a estagnação dos costumes.

Assim sendo, ler atentamente a ficção camiliana é perceber que o amor funciona como pretexto para uma crítica mais abrangente aos valores do Oitocentos. O fracasso da concretização da paixão, em *A Sereia*, confere ao romance um tom pessimista, mas também profundamente realista, pois mostra que o dinheiro e o *status* se sobrepõem ao amor. A tragédia que acomete os personagens camilianos representa a necessidade de uma transformação efetiva da sociedade, que com o fim do Antigo Regime pouco mudou.

Por fim, é impossível ler Camilo hoje sem reconhecer a permanência de muitas das hipocrisias que ele denuncia. Embora a organização social tenha se transformado — do Antigo Regime à República —, diversos mecanismos de exclusão, julgamento moral e controle dos afetos permanecem operantes. Nesse sentido, José Cândido de Oliveira Martins (2024, p. 59) destaca que “o lugar de Camilo [...] fica incompleto ou deficientemente perspectivado se não temos em devida conta o impacto literário desencadeado pela sua obra, quer logo entre os contemporâneos, quer sobretudo junto de leitores e de autores vindouros”. Assim, a modernidade de Camilo não se restringe ao seu contexto histórico, mas se afirma na permanência de sua influência estética e crítica, justamente por sua capacidade de dirigir-se a sucessivas gerações de leitores. Ler Camilo, portanto, é ampliar o olhar sobre a realidade, reconhecendo que, apesar das mudanças históricas, certos conflitos humanos e sociais continuam a se repetir, o que confere à sua obra uma atualidade incontornável.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Fernanda de. Manuscrito encontrado. In: BUESCU, Helena Carvalhão (Org.). **Dicionário do Romantismo Literário Português**. Lisboa: Caminho, 1997, p. 301-303.

BERARDINELLI, Cleonice. Garrett e Camilo: românticos heterodoxos?. **Bulletin des Études Portugaises et Brésiliennes**, Lisbonne, tomes 37-38, p. 61-81, 1977-1978. Nouvelle série.

BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

CABRAL, Alexandre. Introdução. In: **As Novelas de Camilo**. Lisboa: Portugália Editora, 1961.

CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA. Gazeta Literária ou Notícia Exacta dos Principais Escritos Modernos. Disponível em:
<https://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/GazetaLiteraria.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2025.

CASCÃO, Rui. Modos de habitar. In: MATTOSO, José; VAQUINHAS, Irene (Coord.). **História da Vida Privada em Portugal: a Época Contemporânea**. Lisboa: Temas e Debates, 2011, p. 22-55.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Anátema**. [S.l.]: Projecto Vercial, 2000.

CASTELO BRANCO, Camilo. **A Sereia**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2020a.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2020b.

CASTRO, Andreia Alves Monteiro de. A morte está no querer: liberdade, desejo e culpa em *A Sereia*. **Seda**: Revista de Letras da Rural/RJ, Seropédica, v. 1, n. 1, p. 213-219, jan./abr. 2016.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

DURÃO, Fabio Akcelrud. **Metodologia da Pesquisa em Literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. IX-L.

HESPANHA, António Manuel. A monarquia: a legislação e os agentes. In: MONTEIRO, Nuno Gonçalo (Coord.). **História da Vida Privada em Portugal: a Idade Moderna**. Lisboa: Temas e Debates, 2011, p. 12-31.

LOPES, Óscar. Formas de recepção a Camilo. In: Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 1991, Coimbra. **Actas....** Coimbra: Comissão Nacional de Comemorações Camilianas, 1994, p. 19-34.

MARTINS, José Cândido de Oliveira. Para o estudo da recepção literária de Camilo Castelo Branco: os contos de José Viale Moutinho. In: PAVANELO, Luciene Marie et al. (Orgs.). **Rumo aos 200 Anos de Camilo: do Oitocentos à atualidade**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 56-72.

MARTINS, Serafina. Viagens e paixão funesta no romanesco camiliano. In: RITA, Annabela et al. **Camilo: Leituras Críticas**. Porto: Edições Caixotim, 2003, p. 199-212.

MICHELLI, Regina. Caminhos da paixão e do amor na Literatura Portuguesa. **Solettras**: Revista de Letras da UERJ/São Gonçalo, n. 08, p. 96-105, jul./dez. 2004.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 137.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 2010.

NERY, Antonio Augusto. Romantismos, Realismos e Anticlericalismos em *Amor de Perdição* (Camilo Castelo Branco). **Revista Letras**, Curitiba, n. 87, p.151-168, jan./jun. 2013.

NERY, Antonio Augusto. Camilo e *O frade que fazia reis*. **Itinerários**, Araraquara, n. 57, p. 149-159, jul./dez. 2023.

NERY, Antonio Augusto. Camilo e *Anos de Prosa*. In: PAVANELO, Luciene Marie et al. (Orgs.). **Rumo aos 200 Anos de Camilo**: do Oitocentos à atualidade. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 123-136.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Aspectos do amor em Camilo: da heroína romântica à mulher comum. **Revista Letras**, Curitiba, n. 47, p. 123-130, 1997.

OLIVEIRA, Paulo Motta. O escritor e cânone: Camilo Castelo Branco no século XXI. In: VIII Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas, 2005, Santiago de Compostela. **Actas...** Santiago de Compostela: Da Galiza a Timor: a lusofonia em foco, 2008, p. 305-314.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Cartografia de muitos embates – a ascensão do romance em Portugal. **Floema**, Ano VII, n. 9, p. 249-282, jan./jun. 2011.

OLIVEIRA, Paulo Motta. Camilo Castelo Branco: sátira, paródia e ceticismo. **Acta Philologica**, Warsaw, vol. 58, p. 35-43, 2022.

ORDEM DO CARMO. Santa Teresa de Jesus. Disponível em: <https://www.ordem-do-carmo.pt/index.php/lampejos-carmelitas/355-santa-teresa-de-jesus>. Acesso em: 30 jun. 2025.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução de Paulo Farmhouse Alberto. São Paulo: Penguin Companhia, 2023.

PAVANELO, Luciene Marie. **Entre o coração e o estômago: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PAVANELO, Luciene Marie. **Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo**. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PAVANELO, Luciene Marie. As causas da decadência de Portugal no romance histórico de Camilo Castelo Branco. In: LEITE, Ana Mafalda; BERGAMO, Edvaldo A.; CANEDO, Rogério (Orgs.). **A Permanência do Romance Histórico**: Literatura, cultura e sociedade. São Paulo: Intermeios, 2021, p. 163-179.

PAVANELO, Luciene Marie. O herói romântico parodiado por Camilo Castelo Branco. **Acta Philologica**, Warsaw, vol. 58, p. 57-68, 2022.

PAVANELO, Luciene Marie. (Re) ler *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, no século XIX. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. São Paulo: Nversos, 2024, p. 7-26.

PAVANELO, Luciene Marie. Camilo Castelo Branco na historiografia literária: uma imagem cristalizada. **Convergência Lusíada**, Rio de Janeiro, v. 36, n. 53, p. 148-170, jan./jun. 2025a.

PAVANELO, Luciene Marie. Mário Barroso, leitor de Sérgio e Lawton? Sobre *um Amor de Perdição*. **Colóquio Letras**, Lisboa, n. 218, p. 62-71, jan./abr. 2025b.

PAVANELO, Luciene Marie. *A Sereia* e *O Senhor do Paço de Ninães*, de Camilo Castelo Branco: quebrando as expectativas em torno do romance histórico. In: SOUSA, Sérgio Guimarães de et al. (Orgs.). **Camilo Castelo Branco, 200 Anos**

Depois [título provisório]. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo – Centro de Estudos, no prelo.

PAVANELO, Luciene Marie; RODRIGUES, Giovana Evelyn. O controle patriarcal em *A Sereia*, de Camilo Castelo Branco. **Revista Portuguesa de Humanidades**, Braga, vol. 29, n. 1-2, p. 43-56, 2025.

PEREIRA, Daiane Cristina. Uma análise da representação das mulheres em *Eusébio Macário* e *A corja*: a personagem Pascoela Trigueiros. In: PAVANELO, Luciene Marie et al. (Orgs.). **Rumo aos 200 Anos de Camilo**: do Oitocentos à atualidade. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 274-290.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

PÚBLICO. Corpo da Guarda. **Público**, 11 abr. 2008. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/04/11/jornal/corpo-da-guarda-256620>. Acesso em: 4 jul. 2025.

QUEIRÓS, Eça de. **O Crime do Padre Amaro**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2022.

RÉGIO, José. Camilo, romancista português. In: **Ensaios de Interpretação Crítica**: Camões, Camilo, Florbela, Sá-Carneiro. Póvoa de Varzim: Brasília Editora, 1980, p. 71-165.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Volume V. O Romantismo. Lisboa: Verbo, 1993.

RESSURREIÇÃO, Jorge Filipe de Araújo da. **A Construção do Trágico em A Sereia, de Camilo Castelo Branco**. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Românicos) – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2014.

SALES, Bruna de Oliveira. Reflexões sobre as concepções de beleza aristotélicas em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco. In: PAVANELO, Luciene Marie et al. (Orgs.). **Rumo aos 200 Anos de Camilo**: do Oitocentos à atualidade. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 351-370.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase & Cia**. São Paulo: Ática, 2000.

SANTOS PÉREZ, José Manuel. Juan Casado (João Casado Jácome). Disponível em: <https://brasilhis.usal.es/pt-br/personaje/juan-casado-joao-casado-jacome>. Acesso em: 17 abr. 2025.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17ª ed. Porto: Porto Editora, 1996.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. **Revolta e Melancolia**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

SAYRE, Robert; LÖWY, Michael. **Anticapitalismo Romântico e Natureza**. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

SILVA, Allan Rooger Moreira. A face enganosa de Eros: a ilusão da paixão na psicanálise e na literatura. **Revista Acadêmica Online**, v. 11, n. 59, p. 1-12, 2025.

SILVA, Fabio Mario da. **Ana Plácido e as Representações do Feminino no Século XIX**. Recife: Editora Universitária da UFRPE, 2023.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. Crimes de Amor? Tradição crítica de *Amor de Perdição*. **Diacrítica**: Revista do Centro de Estudos Humanísticos, n. 21, p. 417-440, 2007.

SOUSA, Sérgio Guimarães de. O amor como doença, o sangue e o dinheiro: *Memórias de Guilherme do Amaral* e *O Sangue*. In: PAVANELO, Luciene Marie et al.

(Orgs.). **Rumo aos 200 Anos de Camilo**: do Oitocentos à atualidade. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024, p. 305-314.

VAQUINHAS, Irene. Linhas de investigação para a história das mulheres nos séculos XIX e XX. **Digithéke**: Revista da Faculdade de Letras do Porto, III Série, vol. 3, p. 201-221, 2002.

VAQUINHAS, Irene. A família, essa “pátria em miniatura”. In: MATTOSO, José; VAQUINHAS, Irene (Coord.). **História da Vida Privada em Portugal**: a Época Contemporânea. Lisboa: Temas e Debates, 2011, p. 118-151.