

# Do matricídio à eternidade: Camilo Castelo Branco

Raphael Hernandes Parra Filho<sup>i</sup>

Luciene Marie Pavanelo<sup>ii</sup>

## RESUMO

Quando pensamos em Camilo Castelo Branco imediatamente vem *Amor de perdição* no nosso imaginário. Porém, Camilo não é só o autor ultrarromântico como a maioria dos leitores o conhece e a crítica literária tradicional o classifica. O objetivo principal deste artigo é mostrar uma face menos conhecida de Camilo. Com *Maria, não me mates, que sou tua mãe!*, um folheto de cordel, baseado em um fato real e seu primeiro *best-seller*, Camilo demonstra a importância do uso do discurso sensacionalista para vender, por meio da confusão entre vida e arte, real e ficção. Através de um suposto matricídio usa sua imaginação para mostrar que o que está em volta do crime é tão ou mais importante que o próprio crime.

**Palavras-chave:** Camilo Castelo Branco; Cordel; Crimes; Matricídio.

## ABSTRACT

When we think about Camilo Castelo Branco, immediately it reminds us *Amor de perdição* in our imagination. However, Camilo is not only the ultra-romantic author as most readers know him and traditional literary criticism classifies him. The main objective of this article is to show a lesser known face of Camilo. With *Maria, do not kill me, I am your mother!*, a cordel leaflet, based on a real fact and his first best seller, Camilo demonstrates the importance of using sensationalist speech to sell, through the confusion between life and art, real and fiction. By means of a supposed matricide he uses his imagination to show that what is around the crime is equally or more important than the crime itself.

**Keywords:** Camilo Castelo Branco; Cordel; Crimes; Matricide.

---

<sup>i</sup> Doutorando em Letras na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP – São José do Rio Preto).

E-mail: [ra\\_3373@hotmail.com](mailto:ra_3373@hotmail.com)

<sup>ii</sup> Professora da Universidade Estadual Paulista (UNESP) na área de Literatura Portuguesa do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (IBILCE) do campus de São José do Rio Preto nos cursos de Licenciatura em Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras. É doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (US), com período sanduíche na Universidade do Minho (Portugal), líder do Grupo de Pesquisa Camilo Castelo Branco e Membro do Grupo Eça.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5027-7532> | [luciene.pavanelo@unesp.br](mailto:luciene.pavanelo@unesp.br)

Camilo Castelo Branco (1825-1890), com *Maria, não me mates, que sou tua mãe!* (1848), apresenta-se à literatura portuguesa e posteriormente à mundial, com uma escrita simples, direta e, neste momento, sensacionalista. Demonstra, nessa obra, que escrever requer mais imaginação e menos formalidade. Diante desse contexto pouco usado na literatura, neste artigo, procuraremos analisar um Camilo menos conhecido, que relatou um caso violento de matricídio na primeira narrativa que o celebrou.

Ao ficar órfão muito cedo, Camilo teve de ser educado por um tio, que era padre. Essa educação indica o seu profundo conhecimento do discurso religioso cristão, que é onipresente na narrativa analisada. Sem acesso à herança, usou a escrita como profissão para sobreviver. Atento às mudanças literárias da época, assim como à busca por uma literatura com linguagem mais popular e menos rebuscada, o jovem escritor percebe que era possível contar histórias simples e apelativas, sobretudo a um público menos elitizado.

Em Portugal do século XIX, eram muito populares os folhetos de cordel, que, partindo de um discurso sensacionalista, contavam acontecimentos cotidianos, sobretudo crimes, pois esses geravam ainda mais curiosidade e, conseqüentemente, rendiam possíveis leitores.

era uso proclamar pelas cidades os acontecimentos sensacionalistas; ainda em meados do século XX, em Lisboa, garotos e cegos vendiam, pelas ruas, narrações de crimes monstruosos e sucessos extraordinários; em 1848, Camilo integrou-se na tradição. <<Os jornais noticiaram então o assassinato duma pobre velha, atribuído à sua própria filha [...] Camilo escreveu uma noite o pequeno livro que ia sendo consecutivamente impresso. No dia seguinte a comovente narrativa, comprada sofregamente, salvava o poeta duma bancarrota>> (COELHO, 2001, p. 151-152).

Camilo, ainda um escritor desconhecido, apropria-se de uma história real para escrever seu primeiro sucesso literário: *Maria! Não me mates, que sou tua Mãe!*. O até então autor de poemas escancara duas das principais características que serão típicas da sua produção posterior: a sua veia publicitária e a confusão, proposital, entre o real e o imaginário, o fato e o literário. Para isso, mantém nomes, troca datas, cria personagens e idealiza até uma motivação para o suposto crime. Exalta, assim, que o homicídio é apenas um dos elementos a serem contados e que, diferentemente da linguagem jornalística, há muito mais para ser explorado pela literatura.

A fim de introduzir o assunto da narrativa, citaremos a seguir um trecho de um artigo recente publicado no jornal *Observador* (2019) que procura emular a notícia que teria saído nos jornais da época:

Foi então que João Ferreira [o homem que, por acaso, encontrou o cadáver da mãe de Maria] olhou para o cadáver com mais atenção: os braços estavam atados com uma “fita de linha”, as mãos tinham sido cortadas e a “magreza” era “extrema”, denotando “falta natural de saúde ou prisão forçada e continuada de privação de alimentos”. No peito havia 19 punhaladas, distribuídas por duas filas paralelas, 7 do lado esquerdo e 12 do lado direito. “As feridas já fechadas provavam que houvera tempo e coragem para lhes lavar o sangue”, escreveu a *Revista Universal Lisbonense*. Faltavam as pernas, cortadas pelas virilhas. Da cabeça, nem sinal. Os homens, em choque, foram chamar o Regedor da Paróquia de Santa Engrácia, que colocou a polícia a guardar o corpo (CIPRIANO, 2019).

Camilo, com *Maria, não me mates!*, não só transforma sua vida, como também renova a literatura de Portugal. Os escritores portugueses estavam, segundo as palavras de Abel Barros Baptista (2012, p. 106), em uma “dualidade de estratégias”: uma que tentava manter a literatura na sua condição de alta cultura; pretendia renovar, sem inovar. Ao passo que o outro caminho pretendia quebrar barreiras, sem se preocupar em reproduzir formas rígidas:

Multiplicam-se os pequenos gêneros baixos como zona em que o discurso procura falar de novos objetos sem necessidade de uma teoria que os explique, de um programa que os selecione ou de uma ética que os justifique. Quase tudo pode ser, nesse nível, objeto de discurso, e quase todos podem ter direito ao discurso (BAPTISTA, 2012, p. 107).

É neste segundo viés literário que a liberdade impulsiona a criatividade dos escritores, surgindo o universo romanescos e dando vida a novos autores, como Camilo. De acordo com Baptista (2012, p. 108), “nesse território de exterioridade selvagem, as forças romanesecas podem desenvolver-se quase livremente”. Na literatura clássica ou na chamada alta cultura, com seus limites, formas e regras, não haveria a narrativa camiliana.

Sob esse ponto de vista, Camilo Castelo Branco seria o desbravador dessa nova literatura em Portugal, dessa nova forma de escrever e inaugura uma escrita sem objetivos estruturais rígidos, mas com o objetivo claro e popular de vender, buscando o leitor comum. Diante disso, adota a literatura de cordel – de linguagem simples e direta – para, a partir de um fato – um crime noticiado em um jornal –, criar sua primeira narrativa de ficção: a história de um matricídio.

Apesar de ter lançado o folheto de forma anônima, depois de algumas edições, em 1852, Camilo assina o texto (Cf. COELHO, 2001, p. 152). Isso o destaca no gênero do cordel e eleva a sua obra do *status* de uma literatura marginal para a categoria agora dominante: o romance, gênero que será predominante na produção literária de Camilo. Nesse diapasão, assevera Baptista a segunda característica diferenciada desse folheto de cordel camiliano:

A atribuição não faz justiça à passagem de um escritor genial por um gênero menor e desqualificado, porque o folheto nada tem de genial. Não se encontram nele qualidades exteriores ao tipo nem nada que o supere de modo assinalável: a sua importância e a sua originalidade estão justamente no fato de se integrar no gênero de modo bem pacífico. O que pode encarar-se é que, pelo folheto de cordel, passavam forças que depois se encontram em toda a obra de Camilo, mas essas forças não podem atribuir-se ao próprio Camilo senão por ilusão retrospectiva: são forças essencialmente romanescas que encontravam nesse tipo de discurso melhores condições e que, portanto, atuavam na massa de folhetos de cordel com que a época prosseguiu a tradição (BAPTISTA, 2012, p. 112).

Para escrever *Maria, não me mates*, Camilo lê uma notícia no jornal *A Revolução de Setembro* e faz desse fato a base para sua narrativa. Em 1848, a população portuguesa fica horrorizada com a notícia de um assassinato extremamente brutal e incompreensível, nas palavras do narrador, “o maior de quantos crimes se têm no Mundo!” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 5).

Apenas com as primeiras informações, a notícia já causaria arrepios e tristeza no leitor. Matar é crime. Matar e esquartejar é ainda pior. Sem falarmos na ausência das pernas e na falta da cabeça no cadáver encontrado, o que demonstra frieza extrema do assassino. Aliás, os jornais inicialmente apresentavam desconhecimento não só da autoria do crime, mas também de quem seriam aqueles pedaços de corpo que foram encontrados. Segundo o estudo recente publicado no jornal *Observador*,

Quando saíram as primeiras notícias do “crime horroroso” na imprensa lisboeta, no dia 14 de setembro, a cabeça ainda não tinha sido encontrada. Seriam precisos mais uns dias — mas poucos — até a investigação revelar a cara da vítima e os acontecimentos que tinham levado à sua trágica morte, há 170 anos (CIPRIANO, 2019).

O nome da vítima seria logo conhecido: Matilde do Rosário da Luz. A perplexidade só aumentava e as suposições caminhavam ainda mais rápidas que a investigação. A pergunta do momento era quem seria o autor de um crime tão cruel?

Relata Baptista que “[...] o mesmo jornal afirmava que recaíam suspeitas sobre a filha da vítima, muito provavelmente cúmplice dos assassinos.” (BAPTISTA, 2012, p. 110). O pesquisador aponta a necessidade de se diferenciar entre a narrativa de Camilo (ficção) e a notícia (fato):

Em primeiro lugar, o folheto não é reportagem, expressão que vulgarmente se encontra (repare-se que assim fala Óscar Lopes [crítico que também analisou a narrativa camiliana]), mas uma invenção. Mesmo que a dita Maria José fosse a verdadeira assassina de sua mãe, o folheto continuaria uma invenção. Na verdade, o que ele faz é satisfazer a curiosidade pública fornecendo uma espécie de explicação para o crime, garantindo-lhe a veracidade com uma retórica moralizante, mas demonstrando espantosa capacidade de penetrar portas adentro e saber tudo o que lá se passa sem qualquer obstáculo (BAPTISTA, 2012, p. 113).

Uma coisa é a reportagem, a notícia, baseada nos fatos, nas informações obtidas através da polícia; outra é a imagem criada, inventada por Camilo, que vai além do fato. Ademais, na sua narrativa, não há preocupação com a verdade, o autor inventa o que entende por verdadeiro à sua maneira.

Comparece-se com a notícia da *Revolução de Setembro* que acima se transcreveu: o jornal sabe do cadáver, sabe quem o encontrou, mas nada mais. A sua via de conhecimento é oficial. O folheto não: é onipresente, sabe tudo, tem todos os elementos necessários para explicar e atribuir o crime. De efetivo tem tanto como o jornal: o cadáver mutilado e as suspeitas recaindo sobre a filha da vítima. Mas diz mais, e é nessa capacidade de dizer mais que ele afirma a sua especificidade (BAPTISTA, 2012, p. 113).

Camilo como um escritor de ficção tem sua própria verdade ou, talvez, sua mentira inventada e é através dessa dicotomia entre o que é real e o que é imaginação que ele seduz e instiga seu público. Assim, como afirma Baptista: “inventa, esconde que inventa, mas ninguém lhe pergunta se inventa, a sua ‘verdade’ é consumida, e a impunidade total” (BAPTISTA, 2012, p. 113).

Posto o fato – o assassinato – e separando-o da obra, vamos, a partir de agora, à ficção. Camilo Castelo Branco se apropria da notícia e em uma noite escreve seu folheto de cordel:

*Maria! Não me mates que sou tua mãe. Meditação sobre o espantoso crime acontecido em Lisboa: uma filha que mata e despedaça sua mãe. Mandada imprimir por um mendigo, que foi lançado fora do seu convento, e anda pedindo esmolas pelas portas. Oferecida aos pais de famílias e àqueles que acreditam em Deus* (CASTELO BRANCO, 1991, p. 1).

Já no título o autor demonstra sua veia publicitária, pois, além de não assinar sua obra, atribui-a a um mendigo, o que trouxe curiosidade sobre seu suposto autor. Além disso, traz, também, um tom moralizador e, notadamente, religioso que irá percorrer toda a obra, oferecendo essa “[...] àqueles que acreditam em Deus” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 3).

Outro detalhe interessante do título é que, embora seja um crime o espectro central da obra, o autor, segundo Abel Barros Baptista, desvincula-se da categoria de romance policial. Não é essa sua vertente. Não há uma verdade a ser descoberta, não há o mistério da autoria: quem matou? Afinal, a assassina é revelada no próprio título.

A evidência pública de um crime cria o mistério de uma verdade a descobrir: está aí o fulcro da constituição do romance policial em subgênero autônomo, mas um subgênero que anula a possibilidade romanesca de relativizar a verdade da culpa. O romance policial acaba quando encontra um culpado, mas o gênero romanesco procura o crime para representar aspectos que escapam à determinação do culpado, para mostrar que nenhuma atribuição esgota a história de um crime (BAPTISTA, 2012, p. 114).

O autor explora outros fatores que estão em torno do crime, aliás, esse é apenas o ponto de partida de vários aspectos que serão tratados na obra: a vítima, a assassina, o mistério do suposto coautor, a motivação.

Esses aspectos ressaltam que a lição moral que Camilo pretende passar ao leitor é mais importante que o relato do crime e o autor anuncia no título que fará uma espécie de sermão, dirigido aos filhos e, principalmente, aos “pais de famílias” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 3). Assim, antes mesmo de começar sua história, faz dela uma oportunidade para demonstrar que não há só uma infração à lei dos homens, mas, e principalmente, um atentado à família, reproduzindo o discurso conservador da época.

Em relação à expressão “pais de famílias”, Rebecca Atencio traz uma reflexão sobre a sociedade patriarcal da época, em que o poder masculino é evidente e a repressão da mulher está consubstanciada na família.

Embora o plural pais geralmente signifique pais (ou seja, pai e mãe) em português, a expressão pais de família, das paróquias latinas, refere-se especificamente aos pais [homens] como um grupo. Ao fazer essa distinção importante, o narrador exclui as mães de seu público-alvo em um gesto que é totalmente consistente com a mensagem subjacente de seu texto (ATENCIO, 2007, p. 100).<sup>1</sup>

A introdução da obra traz, além de detalhes macabros e sensacionalistas, algo mais importante: praticamente não esconde nada do leitor, ou seja, a história em si já é revelada e vai além: acrescenta a possível ocultação do cadáver ligada, é claro, à tentativa da não descoberta da autoria e, especialmente, promete revelar a motivação do crime:

Vereis uma filha matar sua mãe, **porque** esta lhe não deixava fazer o quanto desejava. Vereis como essa filha corta a cabeça de sua mãe e os braços e as pernas, e vai pôr cada pedaço de corpo de sua mãe em diferentes lugares, para que ninguém conhecesse o cadáver da morta, nem a mão que a matara e despedaçara. Vereis como a matadora de sua mãe – de sua mãe! – ó pais de famílias, de sua mãe, que a trouxera nas entranhas, que lhe dera o alimento dos seus peitos, que a criara a seu lado com beijos e afagos, que tirara o pão de sua boca para o dar a sua filha, que fora talvez pedir uma esmola para que a sua filha não tivesse fome, e não desse seu corpo em troca de um bocado de pão! (CASTELO BRANCO, 1991, p. 5, grifo nosso).

A assassina – suposta na notícia – está revelada no título da obra camiliana. Como não há mistério em torno do culpado ou culpada, o autor evidencia outros tipos de enigmas, outras perguntas e procura, no decorrer da sua escrita, envolver seus leitores em um crescente suspense sobre a motivação do crime e seus antecedentes (BAPTISTA, 2012, p. 115).

É claro que Camilo precisa do crime, pois este é seu ponto de partida, mas o que está em seu entorno é tão ou mais interessante que revelar quem é o próprio assassino. Ademais, logo no primeiro parágrafo da introdução, conforme transcrevemos, já aguça nossa curiosidade ao revelar o motivo de tão terrível acontecimento: “[...] porque esta [a mãe] lhe não deixava fazer o quanto desejava.” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 5).

Outro ponto que merece destaque também nas linhas introdutórias é o tom moralizador alicerçado na religião. A intimidação pelo temor ao pecado, que já estava no título, continua mais forte na narrativa e é como uma justificativa para que a história fosse escrita. Camilo cria um narrador-autor, “o mendigo que foi lançado fora de seu convento”, que supostamente escreve com sofrimento, mas precisa fazê-lo, porque tem o desejo de servir também como educação aos filhos para que esses, pelo medo do pecado, pelo temor a Deus, não façam o que Maria fez.

Pais de famílias! Eu vou contar-vos o mais triste e espantoso acontecimento que viu o mundo, e que talvez não torne a ver. Chamai vossos filhos para junto de vós. Lede-lhes esta história e fazei que eles a decorem, que a tragam consigo, e que a repitam uns aos outros (CASTELO BRANCO, 1991, p. 6).

Camilo, nesse trecho, escancara o tom apelativo que irá percorrer todo o seu texto. O narrador moralista dirige-se à família, mais precisamente aos pais – homens – da família, à religião e sugere que sua escrita deve servir como uma catequese aos filhos. Por fim, encerrando sua introdução eloquente, antecipa o julgamento da assassina perante Deus e revela que descobriu a autoria do crime por meio de um milagre: “Vereis como esta filha, sem alma, sem medo de Deus, sem temor das penas do inferno, é descoberta como matadora de sua mãe, por um milagre, pela providência de Deus!” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 6).

O início da narrativa localiza o leitor no espaço e no tempo do acontecido. Traz, inicialmente, quatro personagens: as duas mulheres protagonistas, mãe e filha, vítima e assassina; a irmã da assassina e o pai delas. E começa a traçar o perfil de cada uma.

Em Lisboa, na Travessa das Freiras, nº 17, havia um homem chamado Agostinho José, casado com Matilde do Rosário da Luz.

Tinham duas filhas, uma das quais se chamava Maria José. Farto de trabalhar para sustentar com o suor de seu rosto a honra de sua família, Agostinho José morreu, e deixou entregue à sua virtuosa mulher as suas duas filhas, dizendo-lhe:

— Matilde, quando não puderes trabalhar com tuas filhas, vai pedir esmolas para lhes dares um bocado de pão, mas não as deixes cair na desgraça de mundanas, porque eu não me poderei salvar, se minhas filhas desonrarem minhas cinzas (CASTELO BRANCO, 1991, p. 7).

Como explica Atencio, cabe destacarmos que Matilde do Rosário da Luz – mãe e vítima de Maria José – sofre uma pressão absurda do marido para não permitir que a miséria levasse-as à prostituição, pois, para a sociedade patriarcal, o moralismo era o que importava – mal sabia ele que poderia haver “pecados” piores, como o assassinato ou, ainda, o matricídio. O pai morre e deixa à sua esposa a responsabilidade da sua salvação nos céus, que para ele consistia unicamente em manter as filhas “puras”:

Ao mesmo tempo, porém, a eliminação da mãe também expõe a fraqueza do poder masculino, que reage à ameaça percebida do desejo feminino ao suprimir o materno. Acima de tudo, o apagamento das mães das narrativas de Camilo literaliza como a instituição da maternidade contém as mulheres nos estreitos papéis da participação e da criação das crianças, privando-as de linguagem, identidade e gozo (ATENCIO, 2007, p. 100).<sup>2</sup>

Assim, Matilde tem como herança o fardo de não deixar suas filhas “[...] cair na desgraça de mundanas [...]” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 7), ou seja, sua missão é privá-las dos prazeres da carne e obrigá-las a viverem de acordo com os preceitos



religiosos, pois, caso contrário, teria como consequência o inferno ao seu marido. Apesar de não a nomear, pois ela não será importante no enredo, há a menção de que a outra filha fora preterida pela mãe, pois é enviada para trabalhar fora, enquanto Maria José fica com a genitora, aparentemente felizes.

Metia compaixão ver aquela mãe tão contente com a sua filha, depois de terem ambas repartido entre si os poucos lucros do seu trabalho, aplicados para um bocado de pão e uma sardinha; ver como ela ensinava à filha as orações que já sua mãe lhe havia ensinado, o modo de pedir a Deus um meio de passar a vida com honra e sem vergonhas do mundo! Maria José (era este o nome da filha) parecia que amava sua mãe com toda a sua alma e coração (CASTELO BRANCO, 1991, p. 8).

É curioso notar que o próprio nome da personagem, Maria José, em sua essência simboliza a presença da família sagrada de Jesus Cristo. No seu nome, é possível depreender as expectativas que a mãe tinha em relação à filha: esta deveria ser recatada, religiosa e sempre devota das questões morais, segundo os preceitos conservadores da época.

O narrador traz a informação importante de que Maria José tinha 29 anos (CASTELO BRANCO, 1991, p. 8), ou seja, uma idade bem avançada para uma moça continuar solteira no século XIX. Um pouco antes da morte de seu pai, sua mãe se incumbiu de torná-la uma moça “honrada”, que não se deixaria levar pelas questões “mundanas”. Isso não significa que, para a mãe, Maria José devesse se tornar freira e sim que se casasse com um rapaz, aos olhos da mãe, bom e decente, conforme postulava a moral da época.

Embora as suspeitas indicassem a filha como única autora do matricídio, já que não havia testemunhos de que outra pessoa estivesse no local do crime, poucos acreditavam na atuação sozinha de Maria. Muito provavelmente porque o olhar paternalista da época não conseguia conceber que uma mulher – quase sempre associada à inocência angelical – poderia ser capaz de cometer um crime tão cruel.

Só que a dúvida permanecia: teria Maria José sido capaz de matar a própria mãe, de esquartejar o seu corpo e de transportá-lo pelas ruas íngremes de Santa Engrácia ao longo de mais de um quilómetro? E sem a ajuda de ninguém? A imprensa lisboeta parecia ter dificuldades em acreditar. “É claro que ela não poderia perpetrar o crime sem auxílio”, comentou *O Patriota* (CIPRIANO, 2019).

Conclusão: um crime com requintes de crueldade, a suspeita sobre a filha, a dúvida. O terreno fértil está adubado e Camilo, continuando sua fantasia, precisa trazer mais informações, precisa trazer algumas certezas, que só ele – escritor – sabe, começando por um motivo para o crime. Neste ponto, o autor cria o personagem José Maria (curiosamente, um nome contrário ao de Maria José).

O narrador relata que o personagem era, inicialmente, um homem bom, com “boas intenções”, que expressava o desejo de casar-se com Maria. Essa demonstra total submissão à mãe e afirma que só aceitaria se a mãe aprovasse. Matilde, não querendo a filha, já velha, para freira, aprova o matrimônio e consente que se comesse a providenciar o casamento. Porém, o narrador revela que o personagem, na verdade, não tinha intenção de se casar tão cedo: “José Maria continuou a ir à casa da esposada, enganando-a que se estavam a ler os banhos” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 10).

A mãe não se esquecera da promessa que fizera ao seu finado marido de não deixar que sua filha – especialmente a escolhida – se desviasse dos preceitos religiosos e tivesse um relacionamento amoroso sem se casar. Então, começa a alertar Maria sobre suas desconfianças de que José Maria estaria mentindo sobre suas verdadeiras intenções. Maria, apaixonada, irrita-se com as lamúrias da mãe e revela seu verdadeiro lado e deixa de ser tão submissa à vontade materna, algo que o narrador moralista critica.

[...] Quando aquela boa mãe repreendia com boas maneiras a muita franqueza da filha, esta toda se arrufava, e virara as costas à mãe, resmungando palavras desobedientes. Filhas ingratas! mal sabeis vós que torcer os olhos de mau modo para uma mãe é o mesmo que cuspir nas tábuas da lei de Deus! (CASTELO BRANCO, 1991, p. 10).

O tom religioso é realçado – afinal o texto foi supostamente escrito por um mendigo que acabara de sair de um convento – e a narrativa traz trechos bíblicos, especialmente os relacionados à necessidade de honrar os pais: “Honra teu pai e tua mãe, a fim de que tenhas vida longa na terra que o Senhor, o teu Deus, te dá”. (Êxodo, 20: 12).

Mas ele parece se esquecer de que há também um trecho da Bíblia que traz um contraponto em relação aos pais, o qual aconselha esses a não irritar seus filhos: “Pais, não irrite seus filhos; antes criem-nos segundo a instrução e o conselho do Senhor.” (Efésios, 6: 1-4). Apesar de isso não ser mencionado na narrativa, podemos pensar se Camilo não questionaria se a atitude da mãe em contrariar a paixão da filha também não violaria as leis divinas. Essa leitura é reforçada se pensarmos que a tragédia

de *Amor de perdição* ocorre devido ao autoritarismo dos pais, que não permitem que seus filhos vivenciem o amor com quem desejavam. Ainda que não justifique seu assassinato, Matilde impõe sua visão moralista e religiosa sobre a filha, tentando convencê-la a acreditar que o inferno será seu destino, caso tenha um relacionamento amoroso sem se casar:

— Minha filha, eu muitas vezes te disse o que eram homens [...]. Disse-to muitas vezes e tu ou me respondias com arremesso e enfado, ou me viravas as costas em ar de desprezo. Não te pude valer. Deus Nosso Senhor me perdoe – se eu não tive forças de te castigar, porque eu tinha-te muito amor, e nunca me capacitei deveras que houvesse um tredo tão grande como o José Maria. Mas já agora que não tem remédio, minha filha, filha do meu coração, em bom pano cai uma nódoa. Minha filha, por alma de teu pai que está na presença de Deus a pedir o teu perdão; pelas cinco chagas te peço que deixes esse homem, que há de acabar de te lançar na perdição, onde não acharás meios de te salvar da justiça de Deus, e das vergonhas do mundo (CASTELO BRANCO, 1991, p. 11-12).

À medida que Maria José convivia com o moço, apaixonava-se cada vez mais de modo intempestivo e avassalador, o que a incitava a ter outro tipo de comportamento, agora com “furor quase primitivo, instintivo, pré-lógico”, como afirma Moisés (2013, p. 206) ao analisar as personagens camilianas afetadas pela paixão. Segundo o crítico, a paixão é “Sentimento incendiário, vulcânico, impetuoso e alucinante, realiza-se livremente à margem e à revelia do casamento, mas em franco litígio contra vestígios inconscientes de moralismo burguês”. (MOISÉS, 2013, p. 206).

Maria José é cada vez menos descrita pelo narrador como aquela filha angelical do início da narrativa e torna-se a personificação do mal, como se a paixão a tivesse transformado – de forma negativa, aos olhos do narrador moralista, afinal a filha que inicialmente afirma ao pretendente que só aceitaria suas investidas amorosas se houvesse o consentimento da sua mãe, agora, não mais obedece à mãe e esnoba seus conselhos.

— Minha mãe – respondeu a filha – ora deixe-me que não estou para aturá-la. Ainda vinha a tempo com os seus sermões. O valer-me era a tempo, agora que eu sou dele como se fosse sua mulher, hei de ser com ele desgraçada até a morte (CASTELO BRANCO, 1991, p. 12).

A personagem, diante do desespero da sua mãe, canta, ri e chega ao ponto de sugerir que a mãe saia da própria casa: “Se quer estar comigo, há de ver, ouvir e calar, que é regra do bem viver, se não quiser a rua é larga, o mundo é grande” (CASTELO

BRANCO, 1991, p. 12-13). Matilde tenta mudar a forma de lidar com a filha, busca uma autoridade que, efetivamente, nunca existiu e, ademais, faz uma autocrítica na sua própria forma de educar, como se o carinho até então tivesse sido um erro. E, em tom de ameaça, afirma que irá queixar-se às autoridades caso a desobediência continue. No entanto, a própria Maria José, em tom irônico, contesta a ameaça da Mãe, e afirma: “[...] pela constituição não se prende ninguém por seduzir raparigas, e de mais foi muito do meu gosto, acabou-se, está dito” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 13-14). Porém, a mãe desafia a filha — “Veremos, Maria, veremos qual de nós é a que vence!” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 14). Começa aí uma disputa entre genitora e filha. Uma pautada na religião e na necessidade de cumprir a promessa ao marido falecido e a outra com dois sentimentos muito próximos: paixão (por José Maria) e ódio (pela mãe, que a contrariou).

A filha riu-se de escárnio, e ao mesmo tempo estava com ódio a sua mãe. Deus não quis tocar-lhe o coração porque Ele quis ver até que ponto poderiam chegar os crimes no século de desmoralização e pecado em que vivemos (CASTELO BRANCO, 1991, p. 14).

Há na citação acima, além do ódio expresso, duas questões que merecem destaque na obra camiliana: a primeira é a forma como o narrador, onisciente de tudo, inclusive da vontade de Deus, afirma que Esse não acalma o coração da filha, pois teria o desejo de ver até que ponto aquele pecado chegaria; a segunda é a crítica ao século XIX, vista sob o ponto de vista de um narrador conservador e moralista, horrorizado com a mudança da sociedade promovida pelo fim do Antigo Regime. Como explica Baptista,

existe também uma apreciação da instabilidade familiar que se vivia e um jogo com o discurso tradicionalista típico dessas épocas: era o momento em que já não há respeito, em que os jovens não são mais educados como eram antes, em que os costumes se corromperam e a boa educação escasseia, ou seja, o momento em que o mundo ficou às avessas e os valores familiares se abalaram (BAPTISTA, 2012, p. 116).

Na obra, Maria José conta a José Maria que a mãe não o quer mais na casa e relata também que, se ele for visto, Matilde irá acusá-lo ao conselho da administração, o que faz o rapaz aconselhá-la a matar a sua mãe (CASTELO BRANCO, 1991, p. 15).

O narrador informa que José Maria “já tinha sido acusado como vadio e ratoneiro” e que “era bem conhecido pelos beleguins da administração” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 14). Temos então um rapaz sem emprego fixo, que cometia pequenos crimes e era conhecido dos agentes policiais, portanto, alguém que poderia se complicar caso

Matilde de fato se queixasse às autoridades. Por receio de ser denunciado por Matilde e por outros motivos que logo serão conhecidos, José Maria sugere a ela que mate a sua mãe.

Neste cenário de ameaças e receios, Matilde tentou fugir de casa, mas foi impedida pela filha e seu amante que “não a deixaram sair por temerem que a velha se fosse à administração do conselho queixar das afrontas que lhe faziam” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 17).

De forma apelativa, o narrador conversa com Deus e implora a Esse que faça alguma coisa, como se suas palavras – rogando a intervenção divina – pudessem mudar o rumo da história que já tinha acontecido:

— Oh Céus, onde estão os vossos raios que não caem sobre a cabeça deste infame, que pede a uma amante que mate sua mãe, para mais a salvamento gozar os seus escandalosos e torpes desejos! Oh Céus, como quereis que um homem vos insulte tão claramente, atrevendo-se a proferir estas palavras: *ó filha, mata tua mãe!!?* Meu Deus, eu sou um fraco bichinho na terra, e atrevo-me a interrogar a vossa alta sabedoria! Perdoai-me, meu Deus! (CASTELO BRANCO, 1991, p. 15).

É importante ressaltar que o folheto camiliano foi lançado em um contexto literário em que se valorizava o sentimentalismo exagerado, o enredo passionai e trágico, a morbidez e o tom soturno. O narrador procura incitar no leitor o sentimento de pena em relação à mãe, vítima do crime e, sobretudo, procura despertar o ódio em relação à assassina, caracterizada como “perversa filha”, retratando a sua insensibilidade perante a cena de ver a mãe chorar ajoelhada:

— Minha desgraçada filha! (exclamou ela) Atende às lágrimas de tua mãe; bem vês que é aquela que te deu ao mundo, que sofreu as dores de mãe, que se lança de joelhos a teus pés, pedindo-lhe que não lhe cubras a cara com o negro véu da vergonha nos últimos dias da sua vida. A mãe ia continuar, quando a perversa filha, interrompendo-a, lhe gritou com desesperação e raiva:  
— E olhe que se assim continuar não há de viver muito. Das duas uma, ou o José Maria há de ter aqui entrada a toda a hora do dia e da noite, ou então... então... (CASTELO BRANCO, 1991, p. 16).

No último parágrafo do trecho, a ameaça muda de lado. Agora é a filha que ameaça a própria mãe. Assim, a narrativa passa a abordar o tema do matricídio, como o maior de todos os crimes e o maior de todos os pecados, segundo o olhar cristão. O crime demonstra, na linguagem direta do cordel, o absurdo que é matar e ainda mais o absurdo

que é uma filha matar a própria mãe. Tirar a vida de outrem é algo que viola todas as regras, em termos jurídicos, faz parte do chamado Direito Penal Duro ou núcleo duro do Direito Penal. Ou seja, a vida sempre foi, é e será o bem maior a ser tutelado por toda e qualquer sociedade. É um dos chamados direitos supraestatais, ou seja, está além da proteção do próprio Estado.

Existem condutas que sempre foram reprimidas em qualquer sociedade com um mínimo de organização, como o homicídio, o roubo, o estupro, etc. São chamados crimes naturais, previstos no passado, sendo punidos hoje e, certamente, serão objeto de censura no futuro, posto que salvaguardam bens pessoais que interessam à sociedade como um todo. A obediência a comando legal é medida natural, assim como a punição ao infrator. Contrapõem-se a esse modelo os crimes de plástico, que são condutas que apresentam um particular interesse em determinada época ou estágio da sociedade organizada, de acordo com as necessidades políticas do momento, tal como ocorre atualmente nos crimes contra relações de consumo, os crimes contra o meio ambiente e os delitos de informática, etc. (PONTE, 2008, p. 37-38).

Mais a fundo sobre esse crime, é mais que um homicídio, é um parricídio, gênero que tem como espécies o patricídio e o matricídio (caso retratado na narrativa camiliana). Assim sendo, o relato do crime (matricídio), a descoberta da autoria (Maria José) e da coautoria (José Maria), bem como o *modus operandi* (modo de agir dos criminosos) são a espinha dorsal do relato contado por Camilo Castelo Branco para, essencialmente, cativar e vender sua obra. José Maria insiste para que Maria assassine a sua mãe, ameaçando-a de deixá-la, o que faz a personagem revoltar-se ainda mais com a mãe e, assim, revelar o seu desejo matricida, com o agravante de querer decapitá-la. Além disso, conclui a discussão com um chute, que é um crime, ainda que leve, de lesão corporal:

— Você su estupor velho, é a causadora da minha perdição. O meu regalo era pegar nesta faca e cortar-lhe a cabeça com ela. Su estafermo saia daqui... E dizendo isto deu um pontapé na mãe, que não teve remédio senão sair do lugar onde estava para o patamar da escada (CASTELO BRANCO, 1991, p. 19).

Portanto, tivemos uma série de crimes: José Maria induz Maria José a matar sua própria mãe; Maria José ameaça sua mãe de morte; José Maria e Maria José, em coautoria, praticam cárcere privado em relação à mãe cada vez mais acuada e o crime de lesão corporal, acima descrito.

Em seguida, o narrador relata que Matilde fora procurar o dinheiro que guardara ao longo da vida para que, quando falecesse, pudesse pagar missas para ela e seu marido.

Segundo o narrador, “este dinheiro já a filha lho tinha roubado para o dar ao amante” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 19-20). Para evitar que seu crime de roubo fosse revelado pelos gritos da mãe, Maria José resolve finalmente assassiná-la. A narrativa, assim, traz mais uma motivação para o assassinato. Antes, o motivo era livrar-se da mãe que era um obstáculo à paixão e agora se tem a necessidade da ocultação da autoria em relação ao crime patrimonial, já que a filha e seu amante tinham medo de serem delatados pelo roubo que cometeram.

Moisés (2013, p. 207) mostra que o traçado de um panorama dramático e trágico na vida das personagens camilianas constitui-se pela presença de três ingredientes em conflito: o amor passionai, a honra e o dinheiro. Esses conflitos são representados, respectivamente, pela Maria José, Matilde e José Maria. Percebe-se que o último mantém o seu relacionamento com Maria José para também tentar tirar dela algum tipo de vantagem financeira. Ela, por sua vez, encontra-se em uma progressiva paixão destemperada que danifica o seu relacionamento com a mãe, ainda mais quando esta defende a recorrente ideia da honradez humana como forma de proteger a imagem do julgamento da vizinhança e se salvar perante a justiça divina. Como reforça Moisés, “exaltadas ao limite da anestesia moral, as personagens ganham força e justificativa para enfrentar as injunções do meio e da consciência, e dar livre expansão às chamadas dos sentidos e dos sentimentos” (MOISÉS, 2013, p. 206).

A fim de tentar se livrar da provável acusação de assassinato, que já tinha em mente, Maria tenta forjar um alibi:

A filha primeiro quis fazê-la calar à força, pondo-lhe a mão na boca; mas, vendo que nada conseguia, foi-se ter com Antônio Ferreira do Sol, regedor da freguesia de Santa Engrácia, e disse-lhe que mandasse meter sua mãe no hospital, que estava doida, e berrava que a queriam matar (CASTELO BRANCO, 1991, p. 20).

O trecho supracitado é importante não só pelo surgimento, em termos jurídicos, de mais um crime, a injúria – Maria José acusará sua mãe de estar doente mental –, mas há algo aqui que será muito importante logo mais: a mentira da filha será o início da descoberta da autoria do crime. O narrador continua com seu tom apelativo, a ponto de nós, leitores, passarmos a sentir pena dele e ficarmos horrorizados com a história contada: “Oh! meu Deus! Dai-me forças para poder continuar, e enxugai-me estas lágrimas dos olhos!” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 21).

Em meio às súplicas, volta à tona o educador. Não é apenas uma história inventada: é uma lição aos filhos, para que não façam o que Maria José fez e aos pais, para que, através dessas palavras, eduquem corretamente seus filhos.

Filhas que amais vossas mães, tremei, tremei de horror! Mães que amais vossas filhas, chorai, chorai de compaixão! Pais de famílias que me ledes, fazei por dar uma educação a vossos filhos, que não deixe remorso na hora tremenda em que vossas almas estiverem para voar à presença de Jesus Cristo! (CASTELO BRANCO, 1991, p. 21).

Segundo Moisés (2013, p. 208), a presença do narrador intruso, ou seja, daquele que se intromete no fluxo da trama narrativa, por meio de comentários, é “uma das facetas mais relevantes, mais modernas da arte de Camilo Castelo Branco”.

José Maria, além de induzir Maria José – criando nela a ideia hedionda de matar sua mãe – também auxilia emprestando-lhe duas facas de sapateiro, ou seja, em termos jurídicos, o auxílio é moral – através do induzimento – e material, ao fornecer os instrumentos para a prática do crime.

O que segue agora é um suspense. O mendigo escreve que a filha, com as duas facas no bolso, “[...] sentou-lhe ao pé da mãe e disse-lhe se queria que a catasse<sup>3</sup>” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 22). As facas fazem barulho, a mãe se assusta e Maria, friamente, responde que eram facas sim, mas que as trazia apenas para amolá-las; a mãe se cala e continua a deitar no colo da filha e finalmente o assassinato acontece.

Virgem MARIA, suspendei o braço dessa filha que vai matar sua mãe!  
Maria José ergue o braço e dá uma facada no lado direito do peito daquela que lhe dera o ser. A infeliz vê-se ferida – dá um grito, ninguém a ouve, a matadora fica-se como espantada, e com o braço erguido diante de sua mãe que já lutava com os arrancos da morte. Matilde, umas vezes de joelhos, outras encostada, já com o suor da morte gota a gota pelo rosto abaixo, disse estas tristes palavras a sua filha:  
Maria, por que me matas? Maria, minha filha, tiveste coração de enterrar uma faca no peito de tua mãe? Tiveste coração de rasgar aquelas entranhas que te geraram? Maria, por que me matas? Que mal te fiz eu, minha filha, para me dares esta facada por onde me foge a vida: e se tinhas tenções de me matar, por que me não mandaste confessar, ou ao menos fazer o ato de contrição? Ah Maria, Maria, que tens de dar contas a Deus pela minha e pela tua alma.  
(CASTELO BRANCO, 1991, p. 22-23).

No trecho acima, encontramos vários pontos que merecem ser analisados. Primeiro, o narrador implora a Virgem Maria para que impeça o crime, mesmo que ele já tenha acontecido. Além disso, é interessante que os nomes dos criminosos são Maria José e José Maria, como se fosse uma referência à Virgem. O segundo ponto que merece



destaque é o relato detalhado do *modus operandi*, isto é, do meio de execução. Há crueldade e dificuldade de defesa da vítima porque é pega de surpresa. Relembrando o título do folheto, “Maria, não me mates, que sou tua mãe!”, esse trecho demonstra que, a despeito da súplica da mãe para que a filha não a matasse, Maria José não se compadecera de Matilde.

Segundo o ideal cristão, a mãe é a maior expressão do amor sublime, incondicional, é a representação inquestionável de doação de amor ao filho. Matilde lança o maior argumento que poderia reverter a decisão tomada pela filha: “sou tua mãe!”.

O narrador, após a cena acima descrita, continua o “iter criminis”, isto é, o percurso do crime da assassina e, principalmente, as reações da mãe ao sentir sua vida se perdendo.

Ia para ajoelhar-se diante de uma velha cruz que estava à cabeceira da cama, quando Maria José lhe deu outra facada no pescoço. A desgraçada ainda disse: – Meu Pai do Céu, perdoai-me! E morreu.  
Cobre-te de luto, ó natureza! Chora no Céu, VIRGEM MARIA, que também fostes – Mãe carinhosa! Chorei aves do ar que criais vossos filhos debaixo de vossas asas! Chorai, que aí saiu uma boa mãe, morta com duas facadas aos pés duma filha já condenada (CASTELO BRANCO, 1991, p. 23-24).

A comparação com a Virgem Maria é mais uma forma de fazer com que nós, leitores, tenhamos pena da mãe se desfalecendo, por meio das mãos da filha e, ao mesmo tempo, revela o ódio descomunal dessa, com “alma de tigre” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 6).

Falta mostrar como a assassina – já conhecida de todos desde o título – age após a ação homicida. O relato dessa ação talvez seja tão ou mais assustador que o próprio matricídio e cause ainda mais repulsa no leitor:

Depois de morta sua mãe, Maria José com a maior presença de espírito e ânimo de carrasco, com a mesma faca começou a cortar-lhe a cabeça, e vendo que não podia arredondar o osso, foi cortar com segunda faca, e como ainda não pudesse, começou a dar-lhe golpes de machada, até que de todo lhe despegou a cabeça do pescoço. Depois, cortou-lhe as orelhas e o nariz e os beijos e deu-lhe mais de vinte golpes na cara, e queimou-lhe o cabelo. Depois levantou um tijolo do lar e enterrou os pedaços da cara e da cabeça.  
Depois cortou-lhe as pernas e as mãos. E à noite embuçou-se num capote e pegou no tronco da mãe e foi pô-lo nas obras de Santa Engrácia. Tornou à casa, pegou nas pernas e nas mãos e foi pô-las na travessa das Mônicas. E depois voltando para casa, pôs-se a lavar a roupa ensanguentada da mãe e deitou-se nos mesmos lençóis onde sua mãe dormia com ela dois dias antes, e com a

cabeça dessa mesma mãe enterrada aos pés da cama (CASTELO BRANCO, 1991, p. 24).

A riqueza de detalhes da descrição e, ao mesmo tempo, o excesso de crueldade e frieza com que o autor retrata o crime de Maria José é algo que choca o leitor: as orelhas foram cortadas, o nariz foi cortado, até os beijos não escaparam do relato do suposto mendigo. Mais vinte golpes na cara e, depois, não satisfeita, queima o cabelo de sua mãe. Camilo consegue transformar os atos posteriores ao crime, o esquartejamento, em algo ainda mais cruel e chocante do que o próprio crime de matricídio, que já era abominável. Esse efeito sobre o leitor é conseguido pelo fato de o escritor não apenas descrever objetivamente o estado do cadáver encontrado – que é o que a notícia de jornal faz –, mas sim de descrever o crime no momento em que ocorre, como se o narrador estivesse assistindo à cena.

Camilo descreve, no fragmento supracitado, a tentativa de a assassina não ser descoberta espalhando os pedaços de sua mãe em dois pontos de Lisboa – nas obras de Santa Engrácia e na travessa das Mônicas.

Assim sendo, diante do viés moralizador da narrativa, não seria possível Maria José não ser descoberta, mesmo esquartejando o corpo e ocultando a cabeça. A autora do crime, já anunciada no título, não poderia ficar impune, senão não haveria sentido o oferecimento da narrativa como ensinamento à família cristã. Embora a lição fosse “aos pais de famílias”, que – para não repetir o exemplo da narrativa – deveriam educar melhor as suas filhas, Maria, evidentemente, também deveria ter uma lição. Aqui surge aquele Deus do autor que, embora, no início, deixara tudo acontecer para ver até onde iria a maldade humana, agora volta em cena no final da história para “inspirar” os responsáveis pela captura da assassina.

No dia seguinte saiu de casa e foi-se pôr a ver o corpo e as pernas de sua mãe entre aquela multidão de pessoas que lastimavam aquele acontecimento. Aconteceu estar aí o mesmo regedor a quem ela pedira que mandasse meter sua mãe no hospital dos doidos. O que o regedor por uma inspiração do céu mandou prender aquela mulher, e levando-a à casa passaram a perguntar-lhe por sua mãe, e ela respondia que não sabia. Mas no quintal da mesma casa estavam a enxugar algumas roupas tintas de sangue. O regedor escavando no lar achou a cabeça e os pedaços da cara [...] (CASTELO BRANCO, 1991, p. 25).

Diante de um crime que subverte toda a ordem natural, como ensina Hungria (1959, p. 25), o crime “é a mais chocante violação do senso moral médio da humanidade

civilizada”, só restaria a Maria José de Camilo o arrependimento. A culpa que, na maior parte das vezes, é a pior das punições. Neste sentido,

[...] Essa é, por exemplo, a lição magistral do Dostoiévski em *Crime e castigo*, romance em que, desde o início, conhecemos o crime e o culpado, sem que a história do crime se esgote aí ou passe fundamentalmente pela descoberta do culpado, que se torna problema de alguém no interior da intriga, mas não problema do leitor. Ora, o folheto camiliano começa e pode começar porque tem um culpado ao início, partindo daí para a invenção de uma vivência particular entre paredes. Não lhe interessa, não lhe pode interessar a meditação sobre o crime, que isso pode ter lugar noutros lados, mas produzir uma verdade particular sobre os antecedentes do crime, verdade que, sem crime e sem culpado, não teria razão de ser (BAPTISTA, 2012, p. 114-115).

Segundo Baptista, Camilo tem a culpada desde o início assim o que lhe importa mais são os antecedentes do crime e, principalmente, os efeitos posteriores a este. O crime é importante, mas os fatos anteriores e, notadamente, os *post mortem* são ainda mais macabros do que a própria morte. Além disso, o pesquisador aponta que, ao contrário do romance magistral de Dostoiévski, a criminosa do folheto camiliano não padece de culpa. Portanto, nesta obra camiliana, a culpa não é um assunto a ser explorado. Pelo contrário, não há remorso, não há arrependimento, e sim frieza, indiferença, um quadro que poderia revelar uma personalidade psicopata em Maria. Isso é aclarado em sua reação após o regedor, finalmente, encontrar o pedaço do corpo de sua mãe que faltara, a cabeça: “[...] Ele perguntou a Maria José se conhecia aquela cabeça, ela respondeu comendo melancia com pão: – Conheço, é de minha mãe!!” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 25).

Não há explicação racional para a reação de Maria José, a não ser o conhecido pendor humorístico de Camilo: por que melancia com pão? O autor, antes de encerrar seu folheto, traz a data da condenação – 5 de novembro – e também a sanção – “[...] sofrer morte natural para sempre na forca [...]” (CASTELO BRANCO, 1991, p. 25) e, ainda, a necessidade de a condenada passar pelos lugares em que jogou os pedaços da sua mãe, como se isso fosse um castigo ainda maior a quem fizera tudo aquilo e diante da cabeça da mãe comeria melancia com pão.

Do princípio ao fim da narrativa, o narrador assume uma postura crítica e julgadora acerca das ações de Maria. O narrador faz um convite para o leitor mergulhar na história, a fim de, junto com ele, meditar sobre o terrível crime e, ao se deparar com um soturno e trágico desfecho, ambos (narrador e leitor) chegarem à conclusão de que tudo não teria passado de um reflexo da “miséria humana”, presente não somente no

século XIX (momento em que a narrativa foi produzida), mas permanente na atualidade e, talvez, característico de todos os tempos, tendo-se em vista que esse tipo de crime sempre aconteceu.

Vale ressaltar que, na década anterior ao crime e ao folheto, ocorreu uma Guerra Civil em Portugal, entre 1832 e 1834 (conhecida como uma guerra entre irmãos – D. Pedro IV contra D. Miguel). Além disso, em 1835, ocorreu a aparição do cometa *Halley*, o que, talvez, ajude a compreender o encerramento da narrativa com a profecia de fim do mundo.

Aqui tendes, ó povos, o maior crime que viu o mundo, praticado em Lisboa no ano de 1848!

Estes atentados contra Deus, esta guerra de irmãos contra irmãos, estes acontecimentos de filhos matarem pais, e esses sinais que nos aparecem no céu, tudo indica que o fim do mundo está chegando (CASTELO BRANCO, 1991, p. 25-26).

Em *Maria, não me Mates*, temos um narrador a ecoar uma voz crítica, que denuncia os atos humanos mais horríveis, ao mesmo tempo que relata, de modo sensacionalista, um crime que foi noticiado naquele momento, produzindo uma narrativa que chama a atenção e atrai leitores. Camilo também utiliza um discurso moralizador e religioso, de forma a agradar aos leitores conservadores da época e se proteger de possíveis acusações de quebrar o decoro. Apesar de descrever de maneira explícita os detalhes que imaginou para o crime, seu objetivo não seria contribuir para a corrupção dos costumes, pelo contrário, ele teria a intenção de moralizar e isso é feito por meio da inserção do discurso religioso, reiterado a todo momento na narrativa.

## Referências

ATENCIO, Rebecca J. Camilo's m(other) women: two matricidal narratives. *Portuguese Literary & Cultural Studies*, n. 12, p. 95-106, 2007. Disponível em: [https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS12\\_Atencio\\_page95/301](https://ojs.lib.umassd.edu/index.php/plcs/article/view/PLCS12_Atencio_page95/301). Acesso em 24 jul. 2019.

BAPTISTA, Abel Barros. *A futilidade da novela*. A revolução romanesca de Camilo Castelo Branco. Campinas: UNICAMP, 2012.

BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*: contendo o antigo e o novo testamento. Tradução de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1966.

CASTELO BRANCO, Camilo. Maria, não me mates, que sou tua mãe! Matricídio sem exemplo. In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Maria, não me mates, que sou tua mãe!; O cego de Landim*. São Paulo: Edições Loyola; Edições Giordano, 1991. p. 1-26.

CIPRIANO, Rita. Há 170 anos Maria matou a mãe por amor a um namorado que nunca ninguém viu. *Observador*, Lisboa, 18 jan. 2019. Disponível em: <https://observador.pt/especiais/ha-170-anos-maria-matou-a-mae-por-amor-a-um-namorado-que-nunca-ninguem-viu/>. Acesso em 20 abr. 2019.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.

FRAGOSO, Claudio Heleno. *Lições de direito penal*. Parte geral. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1995.

HUNGRIA, Nelson. *Comentários ao código penal*. Rio de Janeiro: Forense, 1959.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2013.

PONTE, Antônio Carlos da. *Crimes eleitorais*. São Paulo: Saraiva, 2008.

Recebido em: 25/05/2021

Aceito em: 17/07/2021

---

<sup>1</sup> Tradução nossa do original: “Although the plural pais usually means parents (i.e. father and mother) in Portuguese, the expression pais de família, from the Latin paterfamilias, specifically refers to fathers as a group. By making this important distinction, the narrator in effect excludes mothers from his target audience in a gesture that is wholly consistent with the underlying message of his text.”

<sup>2</sup> Tradução nossa do original: “At the same time, however, the elimination of the mother also exposes the weakness of male power, which reacts to the perceived threat of female desire by suppressing the maternal. Above all, the effacement of mothers from Camilo’s narratives literalizes how the institution of motherhood contains women within the narrow roles of parturition and childrearing, depriving them of language, identity, and jouissance”.

<sup>3</sup> Expressão utilizada para procurar insetos, piolhos.