

COLÓQUIO

AMOR DE PERDIÇÃO – OLHARES CRUZADOS | 16-18 NOVEMBRO 2012

Laura Castro – A sobrevivência *na e pela* imagem. O caso *Amor de Perdição*.

Sábado, 17 de Novembro, 14h30

Abertura

Não houve grandes ilustradores de *Amor de Perdição* de Camilo, no sentido em que houve um Dante ilustrado (em projecto) por António Carneiro, um Cervantes ilustrado por Júlio Pomar, um Vergílio Ferreira ilustrado por Júlio Resende ou um José Cardoso Pires ilustrado por João Abel Manta.

Não houve ilustradores emblemáticos de *Amor de Perdição* de Camilo, no sentido em que houve um António Correia de Oliveira ilustrado por António Carneiro, um Soeiro Pereira Gomes ilustrado por Álvaro Cunhal ou Manuel da Fonseca e Alves Redol ilustrados por Manuel Ribeiro de Pavia.

Não houve ilustradores típicos de *Amor de Perdição* de Camilo, no sentido em que na ilustração assenta a identidade de pertença a uma editora como a Civilização dos anos 30 com as capas de Augusto Gomes, como a Portugália dos anos 60 com as capas de João da Câmara Leme ou a colecção Vampiro com as capas de Cândido Costa Pinto.

Ao longo do tempo, as ilustrações de *Amor de Perdição* não revelaram a força das referidas nem a presença das capas assinadas pelos ilustradores mencionados, nem se transformaram em imagens icónicas de um espaço e de um tempo editorial, antes se observa nelas um andamento vagaroso e anacrónico.

As capas das sucessivas edições de *Amor de Perdição* arrastaram uma presença algo ingénua, responsável por uma popularização do livro e por uma tentativa evidente de massificar a sua publicação.

Antes de abordar as ilustrações concretas de *Amor de Perdição*, falaremos de ilustração.

1. Ilustração – a palavra e os modelos

A ilustração é uma decoração, um adorno, aquilo que serve para enfeitar e dar brilho a uma realidade que, por natureza, não o possui. A origem etimológica do termo envolve outras considerações relativas ao brilho: ilustrar corresponde a lançar luz, iluminar, aclarar, explicitar. Na primeira acepção ilustrar corresponde a acrescentar algo a um dado existente; na segunda acepção ilustrar implica revelar algo que não é visível sem o seu contributo. Ilustrar é,

portanto, uma acção próxima do acto de exemplificar – um facto ilustra um conceito tal como uma imagem ilustra um texto; não é apenas o seu ornamento, mas o factor que lhe garante limpidez e legibilidade. A utilização da palavra em tantos periódicos portugueses e estrangeiros – lembre-se apenas a *Ilustração Portuguesa* – aponta para essa dupla condição. A longa tradição que uniu a palavra à imagem ocorreu tão cedo na história como ocorre nas nossas vidas. Iluminura, ornamento das letras capitais, caligramas, poesias concretas, colagens-poema, banda desenhada, graffiti, encontram-se entre as práticas que cultivaram esta convivência. Fenómeno antigo na história é também uma experiência que acontece muito cedo nas nossas vidas, no tempo de aprender a ler e no início da convivência com o livro. Os trabalhos de ilustração configuram tipologias diferentes, de acordo com a relação que a imagem estabelece com o texto, com o seu carácter e, finalmente, com os seus destinatários. À ilustração para a infância caberá mostrar aquilo que as palavras dizem. Esta ilustração é, habitualmente, gerada na redundância, na literalidade, na criação de um apontamento de destaque ou de síntese. A relação desta ilustração com o texto é, em geral, de consonância plena e, com muita frequência é-lhe aposta uma legenda/citação que permita ao leitor situar rigorosamente o episódio seleccionado pelo ilustrador, contribuindo para uma unidade perfeita entre imagem e texto.

À ilustração científica, por outro lado, caberá mostrar mais do que o objecto real é capaz de patentear, precisará de dar ênfase, de intensificar. A relação desta ilustração com o texto científico é de demonstração.

E à ilustração literária caberá mostrar mais do que dizem as palavras. A relação entre esta ilustração e o texto vai da convergência à divergência e da consonância à dissonância, escapa à literalidade e apresenta-se por contraste, ironia, ambiguidade, reconfiguração, confronto.

Estes modelos apresentam uma questão comum na sua relação com o texto, a imposição de um regime fenomenológico face ao objecto livro:

- à imagem corresponde um ponto fixo no tempo e no espaço; uma pausa; uma contenção; um dado sintético;
- ao texto corresponde uma continuidade no tempo e no espaço; uma progressão; um movimento; um dado expandido.

A experiência de recepção de um livro ilustrado ocorre sempre nesta oscilação entre texto e imagem, na procura contínua de pontos de apoio, de sínteses parciais. No entanto, como se apreende de um só golpe, ao contrário da escrita que obriga a uma sequência e a um encadeamento gradual dos signos alinhados, temos a ilusão de que ela se apreende num acto imediato e único, como algo inato e automático.

A leitura de um livro não ilustrado e do mesmo livro ilustrado serão experiências muito diferentes, em tempo e em qualidade. Determo-nos sobre uma ilustração, observá-la cuidadosamente em todos os seus pormenores é um acto de grande satisfação. Nos livros que líamos em crianças ou durante a juventude, a ilustração representava o reconhecimento daquilo que acabáramos de ler, transmitia-nos segurança sobre o conteúdo da leitura e fornecia-nos a garantia de que percebíamos o autor.

Foram os artistas que resgataram a ilustração para o mundo dos adultos e à medida que a leitura se foi tornando mais complexa e a ilustração mais elaborada, deixámos de poder contar com esta como um acto de confirmação, a ilustração dialogava com a escrita, interpelava-a e, ao fazê-lo, colocava-nos interrogações e trazia-nos inquietações.

O texto *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco, no entanto, não nos permite assistir a esta passagem e todo o material visual que a seu pretexto foi produzido mantém-se rente ao texto nunca chegando a superá-lo e a constituir um outro texto.

2. Ilustração na história

Se passarmos do domínio das palavras e das tipologias das obras ao campo da história, perceberemos que, no plano artístico, a ilustração desempenhou um papel relevante. Ela está na origem do sistema artístico ocidental em que a pintura é, por natureza, ilustrativa. Ilustra um relato e requer o conhecimento aprofundado dos textos, das grandes narrativas históricas, religiosas, mitológicas, desenvolvendo-se num contexto intelectual, de pura erudição.

Este entendimento da ilustração intrínseco ao funcionamento da imagem alterou-se a partir do momento em que, de um contexto de representação, se passou a um contexto de não representação e em que a ilustração, enquanto narrativa visual, passou a ser subalternizada em relação à pintura de teor não representativo. A pintura emancipou-se do texto, do conteúdo literário e assumiu a sua visualidade, a sua especificidade visiva e plástica, de pleno direito, sem necessidade de uma retaguarda narrativa, caução erudita e critério de avaliação. A pintura e o desenho deixavam o domínio da ilustração para serem apenas pintura ou desenho.

Esta alteração sintetiza aquilo que ocorre na transição do século XIX para o século XX e que não terá retorno, o caminho para a pintura e o desenho como realidades em si, manifestações formais desvinculadas de textos, expressões independentes de um artista livre das amarras que o prendiam aos grandes géneros artísticos de matriz literária. A responsabilidade por este estado de coisas deve-se, em grande parte, ao paradigma modernista que procurou extrair o lado literário da obra e ao êxito da arte abstracta entre as duas guerras. O modernismo lançou,

de facto, um anátema sobre a possibilidade de olharmos a imagem com os recursos que utilizamos para ler um texto.

Esta posição, no entanto, está cheia de paradoxos: como sabemos, os modernistas foram grandes ilustradores, como nos mostra a história da arte portuguesa do século XX, e António Soares, Jorge Barradas, Stuart Carvalhais e Almada Negreiros. Outro paradoxo que neste paradigma modernista se detecta face ao entendimento acerca de imagem e texto consiste em tentar provar que a imagem não precisava realmente de qualquer texto. A expressão *a obra fala por si* pretendia afirmar essa superioridade arrogante da imagem, mas ao cunhar essa frase recorreu-se ao verbo falar, o que remete, de novo, para a ideia de texto e coloca reservas face à real independência dos dois registos.

O papel menor que no universo da arte foi sendo atribuído à ilustração é uma realidade inegável e só teve paralelo no papel menor que à decoração foi sendo consignado, num enquadramento em que a arte se elevava à sua expressão máxima, desde que não existisse para reverenciar outras realidades, como a literária. O crime do ornamento arrastava o crime da ilustração.

E poucos terão sido os artistas que, ao longo do século XX, ousaram dizer, como Matisse que *o decorativo é um valor extremamente precioso numa obra de arte. Toda a grande arte oriental indissocia o expressivo do decorativo [...]*.

O século XX foi, deste modo, dominado por aqueles que expurgaram do desenho e da pintura o elemento ilustrativo e decorativo exactamente como fazia a arquitectura ao banir qualquer resíduo de ornamentação. Com o predomínio de uma arte experimental foi-se perdendo também o fascínio pela imagem de representação a que a ilustração permanecia vinculada, como se ela constituísse um grau zero na produção de imagens, como se aceitasse uma hierarquia indesejável – do artista relativamente ao escritor –, como se a ilustração não pudesse implicar um mesmo grau de autoria.

Não podemos desligar desta situação a desconfiança da imagem que a arte manifestou, ainda, na segunda metade do século XX com a iconoclastia de movimentos que procuraram extrair do fenómeno artístico a dimensão visual que o caracterizava.

Apesar deste contexto de menoridade da ilustração, a actividade atraiu muitos criadores. A amizade com escritores, a ampliação do universo editorial e a popularização de edições de autores de referência intensificou a colaboração entre autores dos dois mundos, o visual e o literário. (No entanto, se verificarmos a biografia dos artistas, não é às ilustrações que o destaque principal é dado, como atestam tantas notas curriculares do tipo: *autor de uma vasta obra pictórica, é ainda autor de ilustrações para...*, neste *ainda* se relegando para um plano secundário os trabalhos de ilustração produzidos).

Em todo o caso, é difícil enumerar os exemplos que divulgaram a ideia de que *a poesia é pintura muda* e *a pintura é poesia que fala*, e os que tomaram como princípio a tese horaciana de equivalência *ut pictura poesis*, mas foram muitos os que desenharam uma linhagem em que escritores e artistas plásticos realizaram peças em que os códigos da escrita e da visualidade se interpenetraram e os territórios do visível e do invisível se misturaram. Os artistas que foram também ilustradores transportaram para o domínio da ilustração as propostas livres que tinham conquistado na pintura e no desenho e sentiram-se aptos a fazer todas as interpretações e até transgressões que a relação com o texto suscitava.

Quando cultivadas, as ilustrações deveriam conter aquelas qualidades de reinterpretação – que a simples ilustração não contemplaria; de metáfora – que a literalidade da ilustração não atingiria e de recriação – que o mero complemento decorativo da ilustração impediria.

Os critérios de apreciação fundar-se-iam, conseqüentemente, numa questão ontológica – a ilustração podia ser a mesma coisa que o texto e, nessa medida, ter menos interesse; ou podia ser coisa diferente do texto e, nessa dimensão, ter mais interesse enquanto entidade autónoma. Neste sentido, a ilustração poderia acrescentar significados inesperados à obra.

Retomo o que disse há pouco: o texto *Amor de Perdição* de Camilo Castelo Branco não suscitou matéria visual que valesse como um corpo próprio.

3. Ilustrações e capas para “Amor de Perdição”

A origem das ilustrações de *Amor de Perdição* situa-se na Edição Monumental da Casa Editora Alcino Aranha, de 1891, em que surgem extratextos de José Júlio Souza Pinto (1865-1939), Caetano Moreira da Costa Lima (1835-1898) e José d’Almeida e Silva (1864-1945) – paisagem e género, referenciados como “seis desenhos de página”, “belos quadros”, “expressamente executados por reproduzidos em phototypia”.

Estes desenhos de recorte naturalista, feitos por artistas habituados a gerir as paixões humanas nos géneros da história e da paisagem (porque a paisagem naturalista é sempre povoada) e, principalmente, os valores do pitoresco, seleccionam um conjunto de episódios que marcará de forma decisiva o futuro da ilustração de *Amor de Perdição*, sobrevivendo ao tempo à medida que surgem reproduções suas em capas de edições brasileiras, por exemplo, e até na edição galega de *Amor de Perdição*, de 1986, num contraste absoluto com a imagem da capa. Se perguntarmos que razões presidem de tais ilustrações encontramos, entre outras:

- dar corpo ao carácter visual que o texto já possui; dar aparência ao que o texto veicula; dar vida figural à secura do texto; situar num tempo e num espaço, num contexto de adereços próprios, o que o escritor nos indica, mas também, trazer ao quotidiano o que se idealiza a partir do texto, enraizar no conhecido e aproximar do familiar o que o escritor propõe. Pistas

de leitura deste teor são as que aparecem plasmadas nas ilustrações dos três “laureados”, expressão que os identificava na apresentação da obra.

A fortuna das ilustrações da Edição Monumental é visível em duas edições brasileiras onde surge o episódio da “Morte de Simão no navio que o levava ao degredo” e uma cena no convento tributária do esquema compositivo da de José d’Almeida e Silva.

O episódio mais vezes reproduzido foi terá sido o dos “Últimos instantes de Teresa, no convento de Monchique”. Seria esta a ilustração do livro que marcaria decisivamente a imagem dominante das sucessivas edições do texto, a que se agregaram outras situações num quadro espacial muito semelhante: o interior do convento, a janela e o rio ao fundo onde surge teresa entre as freiras do convento, desfalecendo ou avistando a partida do barco que leva Simão.

E se a edição monumental surgira envolvida de uma missão vulgarizadora, uma vez que era editada em fascículos, foram as sucessivas edições populares de *Amor de Perdição* que se mantiveram fiéis àquele enquadramento e à figura de Teresa. O trabalho dos ilustradores incidiu sobre a representação desse lugar – mais ou menos caracterizado – e da experiência ocorrida.

As edições de vocação escolar, da Porto Editora, difundiram exaustivamente as cenas referidas. As sucessivas edições da designada “Coleção Portuguesa”, que publicava o texto revisto por Augusto Pires de Lima, mantiveram-se fiéis ao contexto conventual e à vista sobre o rio.

As variantes desta cena, sobretudo em tempos de maior eficácia gráfica, podem implicar a presença de um elemento de síntese que, habitualmente, é a janela do convento com ênfase no elemento grade. Desde um modelo de ressonância histórica e patrimonial até um modelo juvenil de sentido decorativo, com ou sem a presença de personagens, o elemento janela ganha um estatuto de emblema do livro, a avaliar pelas numerosas utilizações, especialmente nas edições de carácter didáctico, por vezes de uma factura que revela a vontade de talhe histórico a esbarrar com a falta de mestria do ilustrador (Edição Maravilhosa, Brasil, 1953).

As imagens da Porto Editora mantêm, ao longo dos anos, um certo sabor de ilustração histórica de onde retiravam, certamente, a dignidade e a gravidade que convinham ao público a que se destinavam. Se pensarmos nas gerações que adoptaram estas edições como leitura obrigatória, percebe-se bem a resistência do modelo proposto nos finais do século XIX.

A mais moderna do pequeno grupo reproduzido, de 1978, apresenta já uma alteração significativa, deslocando do desgosto de Teresa para a relação amorosa, o núcleo da ilustração. A presença das figuras principais do enredo levará à utilização de fotografia (D. Quixote, 2006), que introduz de imediato bom senso e bom gosto, uma sobriedade que o desenho colorido

não induzirá, e de obras da pintura ocidental, particularmente do impressionismo e do simbolismo, raramente articulando, em minha opinião, os ingredientes identificadores do texto.

A proposta de capa da Porto Editora assinala já uma outra corrente de imagens para *Amor de Perdição*, marcada pela procura de figuras de corpo e alma. As de Simão, Teresa e Mariana ocuparão ostensivamente dezenas de capas com grandes planos de rostos de registo telenovelesco (Ática, Brasil, 1994 e 1997 e diversas edições Martin Claret, Brasil, de 2002 e 2011, Diário do Nordeste, 2001) ou com os efeitos oportunistas da nudez (L&PM, Brasil, 1998, 2002). Nestes casos é fácil reduzir à condição de “bonecos” ou de “figuras recortadas e coladas” as personagens em questão.

São, possivelmente, as edições brasileiras as que se situam próximo de uma imagem popularizada, básica sob o ponto de vista, quer da elaboração da ilustração, quer da componente gráfica. E é também no Brasil que, numa página (<http://diceia.blogspot.pt/2008/10/webquest-para-faminas.html>) que ensina a fazer trabalhos escolares a partir da web, se sugere que, no âmbito do estudo de *Amor de Perdição*, se encontre um novo título para a obra e uma nova capa.

Mas também há capas de edições portuguesas que vêm adoptando este modelo como acontece em exemplares recentes, em que a aparência melancólica dos pré-rafaelitas se cruza com um estranho gosto folclórico, numa imagem apropriada (Difel, 2004). A vulgarização massiva deste título de Camilo levou a uma utilização das personagens como elemento topófilo das capas, tributário de um gosto kitsch a exigir uma adesão rápida e pouco exigente. Outros ilustradores preferiram corporizar o sentimento dominante da obra em sinais emblemáticos e efeitos de evocação e sugestão. É uma tendência que começa com a edição Domingos Barreira, de 1934, que apresenta um coração e que se percebe na adaptação ao teatro de Romeu Correia, aqui com ecos de cavalheirismo, e que se prolonga tempo fora com um coração desenhado sobre a areia (Ciranda Cultural, Brasil, 2007) a evocação do sangue (Ática, Brasil, 2010), pétalas vermelhas de um flor (Ciranda Cultural, Brasil, 2008), uma mão que segura uma rosa (Klick, Brasil, 1999) uma lágrima, de Rui Belo (1980) (D. Quixote - Leya, Livros de bolso, 2008), as cartas e a presença da água, de Danuta Wojciechowska (1960) (Porto Editora, 2010). No caso destes últimos, considerando a renovação gráfica que implicam e a opção por um estilo de ilustração jornalística que também não deixa transparecer o tom dominante e a natureza da obra.

Em certos casos, raros, a composição da capa constrói-se a partir da combinação de todos estes aspectos. É o que acontece em dois casos, um interessante, de Guilherme Parente para Livros Horizonte (1981) e outro mais recente em que se articulam as personagens, a janela, as

cartas, passarinhos nos ramos de árvore, nada que faça prever a atmosfera trágica da obra (Book.it, 2011).

Também numerosos estudos sobre Camilo e a sua obra aproveitaram as imagens da obra que nos ocupa como marca indiscutível do escritor. Apenas dois exemplos: de Oldemiro César, *Camilo e o Amor de Perdição* (Porto: Ed. Domingos Barreira 1947) retoma um tópico já abordado, num desenho de Fernandes da Silva; de Maria de Lourdes A. Ferraz, o Dicionário de Personagens da Novela Camiliana (Lisboa: Caminho, 2002) chama à capa duas personagens do *Amor de Perdição*, numa ilustração de Ana Maria Plácido. Outros exemplos existirão certamente deste exercício de redução do autor a uma das suas obras.

Não poderíamos esquecer que certos ilustradores optaram por uma imagem segura, não relacionada com o conteúdo da obra, mas com o seu autor e recorreram a um dos retratos de Camilo Castelo Branco para a capa, aparecendo um caso interessante de sobreposição do retrato e de um autógrafo do escritor (Caixotim, 2006) e um trabalho gráfico curioso (Saraiva, Brasil, 2009).

Uma nota breve sobre as edições estrangeiras que apresentam uma diversidade de soluções surpreendente. Uma edição cubana, de 1981 apresenta uma capa com um tratamento gráfico que, um coração partido pertencente ao contexto literário não pode deixar de evocar uma atmosfera caracterizada por propósitos de comunicação bem diferentes; uma edição galega, 1986, com capa de Xosé Díaz que actualiza o universo iconográfico desde sempre associado à obra num contraste acentuado com as ilustrações que vêm da edição monumental de 1891; uma edição russa, de 1990, com ilustrações e vinhetas no início de alguns capítulos, de gosto um pouco anacrónico e uma edição chinesa, 2001 com fulgurantes ilustrações.

Em último lugar, nestas pontuações sobre as edições estrangeiras, uma referência à edição espanhola de 1942 com ilustrações de J. Narro reproduzidas na exposição. Trata-se de uma edição muito cuidada com uma ilustração distribuída ao longo de toda a obra, conferindo-lhe uma cadência muito particular e extremamente elegante, num gosto modernista que em Portugal andou um pouco arredado deste livro.

4. Outras fontes de imagens

Procurei dar um panorama muito sucinto das ilustrações que se produziram a partir do momento inaugural da Edição Monumental. Mas há uma outra origem da iconografia de *Amor de Perdição* que se situa no teatro e no cinema e na ópera.

Os cartazes que circularam aquando da estreia dos diversos filmes que surgiram entre 1921, data do filme de Georges Pallu, da Invicta Film e – 2008, data do filme de Mário Barroso, contribuíram também para a sobrevivência do *Amor de Perdição* através da imagem. E,

curiosamente, a publicidade e o material destinado à imprensa acerca do filme de Mário Barroso apresentam-se, na web, sob o formato de um livro que se desfolha. A analogia e a literalidade do processo publicitário faz-nos pensar na permanência de certas sugestões que envolvem o livro, objecto de uso intimista, pessoal, recatado, próximo de uma caneta e um tinteiro de sangue.

Podemos pensar na encarnação das personagens que acontece nestes suportes como fontes quase insubstituíveis para a produção de uma imagem na memória de quem assistiu aos espectáculos. Os actores, as situações, os ambientes e os lugares funcionarão, a partir desse momento, como elementos a associar a qualquer leitura posterior.

Se a partir da ópera, de João Arroyo, não se registaram apropriações – pelo menos que eu conheça –, o mesmo não aconteceu com o cinema e o teatro, de onde se extraíram cenas que alargaram muito a numa circulação do material visual em questão.

Legitimado ao longo do século XX com a vasta trama de citações e apropriações, o procedimento que retoma imagens para uma finalidade diversa daquele que as viu nascer, aparece na sua formulação mais clara, na recuperação de cenas dos filmes sobre a obra de Camilo, particularmente os realizados por António Lopes Ribeiro (1943) e por Manoel de Oliveira (1978).

O primeiro filme será utilizado na ilustração da Domingos Barreira, de 1943, mediante a inserção de 13 fotografuras extraídas do filme. Também a imagem do cartaz, da autoria de Manuel Lapa (1914-1979) serviu para a capa da edição.

O segundo, dos anos 70, servirá à Porto Editora para lançar uma edição ilustrada com recurso às imagens do filme e uma edição escolar. Uma cena do mesmo filme aparece na edição francesa da obra.

Um melodrama de Luiz Francisco Rebello, *Todo o Amor é um Amor de Perdição* (Lisboa: SPA/D. Quixote, 1994) transmitido na RTP em 27 de Outubro, 3 e 10 de Novembro de 1990 deu vida a uma edição ilustrada com imagens dessa representação teatral.

Fica por abordar um campo ainda vasto de possibilidades de sobrevivência pela imagem em suportes como os selos, os calendários, os postais, em que se detecta um trabalho de teor gráfico, delicado e miniaturista que também surge em algumas edições, nomeadamente em molduras para o retrato de Camilo ou para a ornamentação global de uma capa através de elementos vegetalistas de gosto romântico.

Quando nos referimos à ilustração, não estão apenas em causa dois registos – o registo visual e o registo escrito. A imagem não nasce na mera conexão com o texto, nasce de um referente que o texto também utiliza. Há uma triangulação de inter-relações complexas em que se geram nexos entre o campo referencial, o campo do texto e o campo da imagem. Por sua vez,

o campo referencial pode duplicar-se, uma vez que supõe, quer o conjunto de referências de quem escreve e de quem ilustra – coincidentes –, quer o conjunto de referências de quem escreve e que evocam, em quem ilustra, um outro conjunto de alusões – divergentes, portanto –; e pode triplicar-se, já que supõe o conjunto de referências de quem escreve, de quem ilustra e de quem lê.

Palavra e imagem enredam-se numa trama de associações intrincada: a palavra requer imagens como forma de concretizar a visão que já possui ou como forma de dar corpo à imaginação que lhe é própria; e a imagem requer palavras que a decodifiquem.

Esta trama reduz-se ao elementar quando a procuramos nas ilustrações e nas imagens concebidas para “Amor de Perdição”. De facto, as estratégias e os recursos mobilizados visam a convergência plena entre a referencialidade popular da figuração utilizada e a sugestão que esta desperta no leitor, na correspondência a vivências simples ...

Quando intitulei esta comunicação “A sobrevivência *na* e *pela* imagem” não tinha ainda começado a trabalhar e a palavra sobrevivência tinha sido pensada num contexto diferente daquele que se me afigurou. De facto, ao olhar para as capas e as imagens que as preenchem aquilo a que se assiste é a uma sobrevivência das imagens que parecem querer apelar a um gosto juvenil, de romance, triângulo amoroso e boa figura.

No contexto da maioria das capas observadas os sinais de aventura convertem-se no aventuroso, o estilo no estiloso, a novela na fotonovela, o histórico no antigo – enunciado de modo simplório – o trágico no desgosto passageiro.

Corresponderá esta falta de espessura crítica, esta avassaladora necessidade de simplificar e de rebaixar a um plano sem profundidade, esta popularização àquilo que realmente o texto é? É noutras razões, que todos conhecemos, que reside esta escolha, o que me leva ao início desta intervenção sobre a inexistência de um ilustrador de *Amor de Perdição* que pudesse fazer por este livro aquilo que este livro fez por Camilo, tornar-se o seu elemento identificador e funcionar por antonomásia.

Esta intervenção teve como base o espólio e a pesquisa conduzida na Casa de Camilo/Centro de Estudos Camilianos ao longo de vários anos. Limitei-me, portanto, a observar e a elaborar sobre esse acervo, cujas imagens me foram facultadas e que se encontram, em parte, disponíveis na internet e em exposição por estes dias. Agradeço, portanto, o convite para falar neste colóquio e, principalmente, a acessibilidade ao espólio iconográfico desta instituição.