

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Por entre máscaras e disfarces:
a escrita do *eu* em Camilo Castelo Branco.

Aldira Siqueira de Sant'Anna

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Por entre máscaras e disfarces:
a escrita do *eu* em Camilo Castelo Branco.

Aldira Siqueira de Sant'Anna

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como quesito para a obtenção do Título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africana).

Orientadora: Professora Doutora Monica do Nascimento Figueiredo.

Rio de Janeiro
Fevereiro/ 2010

Por entre máscaras e disfarces:
a escrita do *eu* em Camilo Castelo Branco.

Aldira Siqueira de Sant'Anna

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africanas).

Examinada por:

Presidente, Profa. Doutora Monica do Nascimento Figueiredo – UFRJ

Profa. Doutora Luci Ruas Pereira – UFRJ

Prof. Doutor Silvio Renato Jorge – UFF

Profa. Doutora Teresa Cristina Cerdeira – UFRJ, Suplente

Profa. Doutora Ida Maria Santos Ferreira Alves – UFF, Suplente

Rio de Janeiro
Fevereiro / 2010

FICHA CATALOGRÁFICA

SANT'ANNA, Aldira Siqueira

Por entre máscaras e disfarces: a escrita do *eu* em Camilo Castelo Branco/ Aldira Siqueira de Sant'Anna. Rio de Janeiro: UFRJ – Faculdade de Letras, 2010. 117 fls.

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro/ Faculdade de Letras/ Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2010.

Referências bibliográficas: f. 111-117.

1. CASTELO BRANCO, Camilo. 2. Narrativa autobiográfica. I. Figueiredo, Monica. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. III. Título.

RESUMO

Por entre máscaras e disfarces:
a escrita do *eu* em Camilo Castelo Branco.

Aldira Siqueira de Sant'Anna

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africana):

As aproximações entre a vida e a obra de Camilo Castelo Branco norteiam muitos estudos críticos sobre a narrativa camiliana. Partindo de leituras críticas que privilegiam a temática da autobiografia, esta dissertação pretende problematizar a presença do elemento autobiográfico no romance *Onde está a felicidade?* (1856), de Camilo Castelo Branco. O trabalho investiga de que maneira Camilo manipulou a sua realidade biográfica ao construir os personagens Guilherme do Amaral e o jornalista, considerados pela crítica e pelos biógrafos figuras especulares do autor oitocentista. Além disso, o estudo pretende observar como a insistente presença da voz narrativa cria, através do seu discurso, uma intertextualidade entre biografia e ficção. O objetivo desta pesquisa acadêmica é investigar como Camilo Castelo Branco se utilizou da sua biografia para arquitetar a ficção.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa/ Camilo Castelo Branco/ romance oitocentista/ autobiografia e biografia.

Rio de Janeiro
Fevereiro / 2010

ABSTRACT

Among masks and disguises:
the writing of I in Camilo Castelo Branco

Aldira Siqueira de Sant'Anna

Orientadora: Monica do Nascimento Figueiredo

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras Vernáculas (Literaturas Portuguesa e Africana):

The similarities between the life and work of Camilo Castelo Branco guide many critical studies about the narrative Camillian. Based on critical readings that emphasize the theme of autobiography, this thesis aims to discuss the presence of the autobiographical element in the novel *Onde está a felicidade?* (1856), by Camilo Castelo Branco. This work investigates how Camilo manipulated his biographical events to compose the characters of William Amaral and the journalist, considered by critics and biographers mirror of the nineteenth-century author. In addition, the study looks at how the insistent presence of the narrative voice creates, through his speech, an intertextuality between biography and fiction. The purpose of this academic research is to investigate how academic Camilo Castelo Branco was used his biography of the architect fiction.

Kew-words: Portuguese literature/ Camilo Castelo Branco/ nineteenth-century novel / autobiography and biography.

Rio de Janeiro
Fevereiro/ 2010

À minha mãe, sempre presente na minha memória e no meu coração, por ter me ensinado as primeiras letras.

À minha professora Monica, por me ensinar com amor os caminhos da literatura portuguesa.

AGRADECIMENTOS:

A Deus, por me ajudar e me proteger.

Ao Rafael, por compreender minhas ausências, por sempre me incentivar amorosamente, por seu companheirismo nos momentos de angústia e de alegria.

Às minhas irmãs Aline e Taline, amigas de todos os momentos, pelas palavras de apoio, pelo amor incondicional e pela generosa cumplicidade.

À minha avó querida Arlete, exemplo de força e coragem, por ter me ajudado desde a infância.

Ao Eduardo, pelas conversas amigáveis e enriquecedoras.

À Talita e Maíra, amigas sinceras com quem partilhei dúvidas, vitórias e sonhos.

À Sabrina e Tatiana, pela inestimável amizade e por me ouvirem com carinho e atenção.

Ao meu pai, observador distante da minha trajetória acadêmica, por ser um dos responsáveis pelas minhas conquistas.

Aos professores Cleonice Berardinelli, Antonio Carlos Secchin, Eduardo Coutinho, Luci Ruas, Gilda Santos, pelas preciosas aulas que certamente ajudaram a solidificar este trabalho.

SUMÁRIO

1. Do prefácio.....	p.11
2. Sobre a narrativa autobiográfica	p. 22
3. Do <i>eu</i> e suas máscaras	p.37
3.1. Guilherme do Amaral: a ficção como autobiografia.....	p.42
3.2. O jornalista: a autobiografia como ficção	p.65
3.3. O narrador: por entre ficção e autobiografia.....	p.81
4. Do posfácio	p. 99
5. Referências Bibliográficas.....	p.112

A verdade é algumas vezes o escolho de um romance.

Na vida real, recebemo-la como ela sai dos encontrados casos, ou da lógica implacável das coisas; mas, na novela, custa-nos a sofrer que o autor, se inventa, não invente melhor; e, se copia, não minta por amor da arte.

Camilo Castelo Branco

1. Do prefácio

A lição de pintura

*Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro*

*que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que leva a outra e a muitas outras.*

João Cabral de Melo Neto

Se uma obra de arte não acaba quando termina o trabalho do artista, cabe ao crítico a tarefa de *continuar* o trabalho de criação, pintando *ao além* do quadro, e assim descobrindo as muitas *portas* escondidas por uma obra. Ao pretender escrever *sobre* a obra de Camilo Castelo Branco, deparei-me com muitas portas já abertas, com muitos caminhos já percorridos que, no entanto, não poderia também deixar de percorrer. Porém, ensinada por João Cabral de Melo Neto, descubro que se pode continuar *sem fim* uma obra de arte e, mesmo sendo uma jovem voz crítica, decido embrenhar-me no universo camiliano através do romance *Onde está a felicidade?*¹(1856), seduzida que estou por ele, esforçando-me para que, ao final dessa aventura, ao menos tenha conseguido *esboçar* outro quadro possível para a obra do autor.

Apesar da extensa fortuna crítica que existe sobre a obra de Camilo – fazendo com que ele, incontestavelmente, figure entre os mais importantes escritores não apenas do seu país, como de toda a literatura em língua portuguesa –, sua produção foi considerada exemplo de “literatura para moças”, cuja qualidade artística era

¹ A edição por nós usada é da Caixotim, de 2003. Para citações do romance, utilizaremos a abreviação *OEF*, seguida do número da página.

menosprezada por muitos críticos. Talvez, poucas sejam as possibilidades temáticas a que Camilo não se tenha aventurado. Em suas narrativas podemos encontrar uma infinidade de variação de enredos que, do amor à sátira, parecem apostar que tudo pode ser matéria literária, concepção que acabou por marginalizar um autor muitas vezes considerado um *escritor menor*². No entanto, a diversidade em Camilo se deve ao fato de que o autor produzia conforme as exigências do mercado, escrevia segundo o pedido dos editores e o desejo do público a fim de vender seus romances e assim garantir seu sustento:

Camilo foi um escritor profissional e que, por isso, precisou vender a sua pena aos mais diferentes interesses. Se foi, e é, bem sucedido nessa venda (...) foi porque teve plena consciência das correntes literárias de seu tempo (...). Se escrevia para várias casas editoriais – cada uma delas com o seu nicho de mercado e seu público específico – é porque tinha consciência do que cada uma desejava e sabia moldar-se às várias e diversas necessidades. Ou seja, estaríamos diante de um escritor “mais imaginativo que sentimental”, capaz de fingir-se moralista, escandaloso, romancista histórico, o que necessário fosse. (OLIVEIRA: 2005, p.565)

Moldando-se às necessidades do mercado editorial, Camilo “fingia-se” do “que necessário fosse” para escrever seus romances e agradar aos leitores da época. Segundo Ian Watt (1990), o crescente público leitor que começou a surgir a partir do século XVIII buscava na leitura do gênero literário que começava a se impor – o romance –, principalmente, prazer ou distração. Esse público era formado em sua maioria por mulheres das classes altas e médias que, sem poderem participar de grande parte das atividades masculinas e sem necessidade de exercerem antigas atividades domésticas, viam na leitura uma forma de ocupar o seu ócio. A fim de satisfazer esse público, os editores preferiam publicar romances que exigissem uma leitura rápida e

² Em seu ensaio, “À esquina do cânone: olhares dissimulados, leituras oblíquas” (2005), Paulo Motta cita alguns trabalhos críticos que marginalizam a obra de Camilo Castelo Branco. Segundo o crítico, Teófilo Braga afirmou que faltava aos romances de Camilo uma idéia geral que desse uma unidade à sua produção. Nas análises sobre a literatura portuguesa romântica – e Motta cita *História Crítica da Literatura Portuguesa*, organizada por Carlos Reis, e o ensaio “Da literatura como interpretação de Portugal” de Eduardo Lourenço –, a obra de Camilo Castelo Branco parece quase ou totalmente esquecida pela crítica.

despreocupada. Camilo Castelo Branco muitas vezes escreveu aquilo que o público desejava ler, aquilo que os editores publicariam porque iria vender. Muitos de seus romances, portanto, respeitavam às leis de mercado da época, os desejos de um público, principalmente feminino, que aspirava a uma leitura distraída e apaziguadora.

Porém, se a obra de Camilo com seus enredos cheios de aventuras e desventuras amorosas preencheu o ócio das leitoras de sua época, se seus romances venderam porque ofereciam também prazer e distração, é preciso notar que, por detrás das histórias de amores impossíveis e lacrimosos³, o autor adulterou modelos, corrompendo os códigos da estética romântica e reavaliando criticamente a sociedade de sua época. É nossa certeza que, para além dos amores *pintados* nos romances, Camilo fez uma pontual reavaliação crítica sobre seu tempo histórico e sobre a mesma sociedade que consumia sua obra que nada tem de ingênua ou alienada.

Segundo Cleonice Berardinelli (1976), Camilo Castelo Branco, ao dar vida a seus narradores, – assim como também o fez Almeida Garrett, em *Viagens na minha terra* – criou uma voz narrativa sujeita a digressões que problematizam o enunciado através de uma forte interferência do sujeito da enunciação. Desta forma, os romances passionais de Camilo desviam-se da ortodoxia romântica – cujo exemplo mais bem acabado é *Eurico, o Presbítero*, de Alexandre Herculano – ao criar narradores que contestam os códigos românticos dos enunciados. Autor heterodoxo, Camilo Castelo Branco usou de sua ficção para questionar o próprio modelo ficcional ao qual estaria submetido, produzindo uma obra plena de reflexão metaficcional. Logo, a literatura que parecia ser feita para olhos entediados e ociosos, indicia uma crítica aos códigos românticos vigentes por detrás das histórias de paixões exacerbadas.

³Como afirmou Jacinto do Prado Coelho, em *Introdução ao estudo da novela camiliana* (2001), a novela amorosa era a dominante em Camilo Castelo Branco, pois o amor era, segundo o crítico, o problema central da sua vida.

Segundo Eduardo Lourenço (1991), a literatura dos oitocentos em Portugal percebeu a fragilidade histórica de seu tempo e problematizou o *ser* português no século XIX, através dos processos de “autognose pátria” e de “autognose do eu” a fim de descobrir “o *sentido do ser* português” (LOURENÇO: 1991, p.85). Marcado por sérias crises políticas, econômicas e sociais, o conturbado século XIX em Portugal fez com que a literatura vitoriana⁴ acreditasse que:

cabia-lhe recuperar no espaço de uma vida de homem, esse atraso *demencial*, que segundo o diagnóstico do mais precoce dos seus gênios tutelares, se cavara ao longo de três séculos, entre um povo, farol de mundos, e o mesmo povo agora convertido na *lanterna vermelha das nações civilizadas*. (LOURENÇO: 1991, p.90)

Inscrito num tempo em que o sentimento da fragilidade histórica transformou a literatura portuguesa em um espaço de problematização e de questionamento do social, Camilo não criou uma “literatura para moças” despreziosa, como alguns acreditaram que ele o fez, mas antes questionou os valores sociais da sua época. Como afirmou João Camilo dos Santos:

(...) por detrás da fidelidade aparente à ideologia e aos modelos estéticos dominantes, a voz rebelde [de Camilo] não deixou nunca de pôr em causa todos os valores essenciais da sociedade burguesa, anunciando revoluções de costumes e exigências de dignidade e liberdade que só o futuro havia de exprimir de maneira mais clara. (1991, p.74)

Camilo, portanto, questionou os modelos sociais e estéticos do seu tempo, anunciando uma crítica que, ainda naquele século, as correntes realistas e naturalistas concretizariam efetivamente. Camilo ludibriou o leitor, fazendo-o acreditar que suas histórias seguiam os valores ditados pela sociedade burguesa da época, quando, em verdade, discutiam os mecanismos de funcionamento das relações sociais dessa classe. Dessa forma, as histórias de amor escritas pela pena do artista escondem, nas

⁴Neste trabalho, utilizaremos o termo *vitoriano* conforme a definição de Peter Gay (1988), que demarcou historicamente a era vitoriana entre a ascensão da Rainha Vitória ao trono e a Primeira Guerra Mundial.

artimanhas do enredo e na ironia discursiva⁵, a voz rebelde de um escritor que a todo o momento contestou o discurso romântico e social de seu tempo.

Em *Onde está a felicidade?*, cuja trama central é a aventura amorosa mal sucedida entre os personagens Guilherme do Amaral e Augusta, percebemos a crítica camiliana à “ideologia dominante e às situações romanescas postas em cena” (SANTOS: 1991, p.74). Segundo Alberto Pimentel (1922), Camilo criou em *Onde está a felicidade?* uma galeria de personagens que refletem a atmosfera social da época. Guilherme e Augusta, por pertencerem a classes sociais distintas – ele é um rico provinciano que herdou sua riqueza dos pais, ela é uma pobre costureira com renda de apenas três vinténs por dia que vive numa casa simples em companhia da mãe, morta no início da narrativa – funcionam no romance como representantes das diferenças sociais do Portugal da época. Os protagonistas dividem a narrativa, criando dois pólos sociais distintos por onde transitam os demais personagens.

Segundo Jacinto do Prado Coelho (2001), além de questionar os valores inscritos na sociedade do seu tempo, o autor parece afastar-se da chamada literatura folhetinesca⁶ ao criticar a influência que ela exercia sobre os seus personagens, principalmente sobre Guilherme do Amaral. O protagonista, que “comprou centenaes de volumes franceses, leu de dia e de noite, decorou páginas, que lhe eletrizaram o coração combustível, [e] afeiçoou-se aos caracteres do *grosso terror* (...)”⁷(OEF, p.80), é visto como uma “vítima

⁵ No prefácio da 5ª edição de *Amor de Perdição*, por exemplo, Camilo ironicamente afirma que seus romances apresentam *inocentes* dramas amorosos, agradáveis às senhoras da época, que podiam lê-los “nas salas, em presença de suas filhas ou de suas mães, e não precis[ariam] de esconder-se com o livro no seu quarto de banho” (CASTELO BRANCO: 1968, p. 5), ao contrário dos romances de Eça de Queirós – *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio* –, vistos por Camilo exemplos de “literatura de alcova” a que não se podia levar a sério.

⁶ Em *Introdução ao estudo da novela camiliana*, Jacinto do Prado Coelho afirma que Camilo voltou-se, em 1854, para uma literatura folhetinesca que, pretendendo apenas agradar ao público leitor que se inclinava “para os longos romances folhetinescos, cheios de mistérios, crimes, disfarces, reconhecimentos e maravilhosas coincidências” (2001, 177), seguia a “corrente social do romance negro, representado por Eugène Sue, cujos longos e intrincados romances abrem o caminho que levaria ao Realismo”(2001, p.178). Segundo Coelho, dessa fase, podemos destacar da obra de Camilo, *Mistérios de Lisboa*, publicado primeiramente em folhetins, em 1854, e ainda nesse ano publicado como romance em três volumes.

⁷ Grifos do autor.

dos romances” (*OEF*, p.80) ironicamente ridicularizado durante a narrativa ao tentar imitar na vida os enredos literários oriundos da ficção.

Com o romance *Onde está a felicidade?*, Camilo Castelo Branco inaugura uma nova fase em sua literatura⁸ ao apresentar uma narrativa que contesta os moldes românticos e sociais da época. Apesar de eleger como tema central a vida amorosa de Guilherme e Augusta, o romancista “faz uma análise atenta do mundo que rodeia [os personagens], (...) concedendo-lhe uma importância fulgural no desenrolar da ação” (DUARTE: 2003, p.16).

Claro está que esse romance, mesmo privilegiando o retrato social da época, não pretendeu ser exemplo de fidelidade e análise do real como ilusoriamente propôs a escola realista-naturalista. Porém, é preciso notar que Camilo Castelo Branco, ao construir seus enredos, sempre insistiu em firmar, de diferentes maneiras, um pacto de veracidade de seus arditos enredos com o seu público leitor. Segundo Peter Gay (1999), grande parte da literatura do século XIX recorreu à verossimilhança a fim de atender às exigências de um público leitor que desejava encontrar nos romances aquilo que fosse o mais próximo da realidade. O desejo desse público burguês por uma ficção inscrita “na verdade” se deve à necessidade dessa nova classe social de estabelecer para si um percurso histórico que a validasse, mesmo que isso se desse através da ficção. Desta forma, “os sonhos narrados pela maioria das histórias [dos romances] eram sonhos de classe média”(GAY:1999, p.257), as aventuras das personagens refletiam as aspirações da sociedade burguesa da época. Na literatura camiliana, observamos a

⁸ No prefácio de *Onde está a felicidade?*, Marco Duarte afirma que os críticos que mais “têm se dedicado ao estudo da obra camiliana (Jacinto do Prado Coelho, Aníbal Pinto de Castro, Alexandre Cabral, entre outros), têm considerado [o romance *Onde está a felicidade?*] não só como um ponto de viragem na produção romanesca do autor, mas também como uma significativa agitação no marasmo em que se encontrava a ficção nacional de meados de Oitocentos, apontando nessas duas dimensões para uma maior naturalidade de estilo” (2003, p.9). Já na época de sua publicação, o romance de Camilo Castelo Branco foi visto como um marco na sua obra e na literatura portuguesa daquele século. Alexandre Herculano elogiou o romance camiliano, afirmando, no prefácio da 2ª edição de *Lendas e Narrativas*: “(...)Desde as *Lendas e Narrativas* até o livro *Onde está a felicidade?* que vasto espaço transposto?”

preocupação do narrador em confirmar com frequência a plausibilidade da história narrada, artimanha presente tanto no texto como nas notas de rodapé. Procurando legitimar o narrado, a voz narrativa muitas vezes assegura, por exemplo, que a história lhe foi contada por um amigo – como em *Vinte horas de liteira* –, ou simula a existência de documentos que corroboram com a intenção documental de sua ficção – como em *Coração, cabeça e estômago* e *Memórias de Guilherme do Amaral*.

Em *Onde está a felicidade?*, a preocupação com a suposta veracidade aparece desde o prólogo manifestada “não só na afirmação da veracidade da história, mas também na inserção dos acontecimentos num contexto histórico e político muito bem definidos” (DUARTE: 2003, p.23-4). Definindo-se como “o menos escandaloso dos inventores” (*OEF*, p.52), o narrador, no prólogo, apresenta a figura de João Antunes da Mota, um agiota de poucos escrúpulos que enterra sua fortuna no porão de sua casa temendo perder tudo para as tropas francesas que invadiam o Porto, naquele ano de 1809. Depois de enterrado seu tesouro, o Kágado, como era conhecido Antunes da Mota, acaba morrendo ao tentar fugir da cidade invadida. O que nos chama atenção no relato do narrador é a maneira como ele privilegia a situação histórica do país ao narrar a trajetória de Antunes da Mota. Apenas esboçando a infância desse personagem, o narrador privilegia o momento histórico da segunda invasão francesa, descrevendo a difícil atmosfera histórica. Percebemos então que, ao pretender dar veracidade à sua narrativa, Camilo aproximou realidade da ficção.

Ao aproximar a ficção do autor da sua própria biografia, a crítica camiliana⁹ percebeu que Camilo Castelo Branco se aproveitou da sua realidade biográfica para construir muitos de seus romances. Ao lermos algumas das biografias de Camilo Castelo Branco, percebemos que a vida desse escritor poderia facilmente se transformar

⁹ Aqui nos referimos a críticos como Jacinto do Prado Coelho, Aníbal Pinto de Castro, Alexandre Cabral, entre outros, que propuseram, com frequência, em seu trabalho crítico sobre Camilo Castelo Branco uma aproximação entre a vida e a obra desse autor português.

em romance. Da orfandade ao suicídio, de Fanny Owen a Ana Plácido, as narrativas biográficas relatam aventuras e desventuras, amores impossíveis ou custosamente realizados que, com certeza, poderiam servir como enredos para a ficção. Alberto Pimentel¹⁰ afirma que “muitos romances de Camilo poderiam chamar-se propriamente autobiografias”(1922, p.192). Pimentel recorreu com frequência a trechos de poemas e de romances de Camilo procurando traços biográficos para compor a biografia de um autor que parece não ter querido separar a sua própria vida da sua ficção.

Para João Bigotte Chorão, em *O essencial sobre Camilo*, Camilo “está presente, onipresente na sua obra, como se víssemos o seu rosto e ouvíssemos a sua voz” (1998, p.58). Para o crítico, “muitas das melhores páginas camilianas, ainda [que] na ficção, são páginas autobiográficas, como se [Camilo] não conseguisse nunca desprender-se da sua pele”(1998, p.58). Segundo Chorão, Camilo retratava a si mesmo em seus personagens, colocando um pouco da sua personalidade em cada um deles. Desta forma, é como se Camilo nunca tivesse conseguido ultrapassar a sua própria história ao criar a história de seus personagens.

Aníbal Pinto Castro, em “Para uma teoria camiliana da ficção narrativa” (1991), acredita que o caráter autobiográfico é um dos aspectos essenciais para a análise da estrutura narrativa dos textos camilianos. Isso porque a matéria diegética dos romances camilianos foi “essencialmente tirada do quotidiano observado [pelo autor português] e muitas vezes pessoalmente vividos [por ele]” (CASTRO:1991, p.54). Segundo o crítico então foi principalmente da memória que Camilo retirou o tema de seus textos. Para Castro:

Camilo conciliava, de modo perfeito, a observação com a memória, que lhe permitia enriquecer os dados da observação, manipulá-los, transformá-los e

¹⁰ Alberto Pimentel é considerado um renomado biógrafo de Camilo Castelo Branco. Amigo íntimo do autor português, Pimentel escreveu não só a biografia *O romance do romancista – vida de Camilo Castelo Branco*, como também publicou vários textos que privilegiavam a vida de Camilo como, por exemplo, *Os amores de Camilo*.

afeiçoá-los aos diapasão de sua sensibilidade ou à medida do gosto dominante no público que lia. (1991, p. 55)

Segundo Castro, Camilo confluía a observação com a imaginação em suas narrativas, manipulando “a memória do que vi[u], do que senti[u], do que experiment[ou]” (CASTELO BRANCO: 1863, p.90). Jacinto do Prado Coelho também tece uma intertextualidade entre a vida e a obra de Camilo Castelo Branco em sua *Introdução ao estudo da novela camiliana* (2001). Defendendo que a biografia de Camilo ajuda a compreender a sua obra, Coelho afirma:

são [as] circunstâncias biográficas – a bastardia, a orfandade, as tradições romanescas da família, a educação religiosa, o convívio com a paisagem física e humana das províncias do Norte, o conhecimento íntimo do meio portuense, as aventuras sentimentais, os lances da vida boêmia e turbulenta, a pobreza, os desgostos, a doença, o isolamento de S. Miguel de Ceide, o profissionalismo na carreira das letras – o quadro fundamental de referências para a leitura de Camilo (...). (2001, p.67)

Para Coelho, Camilo aproveitou a sua realidade biográfica para construir e enriquecer a sua ficção. Para o renomado crítico, o autor de *Coração, Cabeça e Estômago* construiu uma relação entre o fato e a ficção de forma tão elaborada que muitas vezes é difícil delimitar o que é matéria inventada e o que é matéria vivida. Ainda no século XIX, Camilo ensina às gerações futuras que a biografia também é uma forma de ficção.

Camilo Castelo Branco parece ter utilizado não só a sua vida como tema para a sua literatura, mas também a história de sua família. Um exemplo disso é a figura de Simão Botelho: tio de Camilo transformado em protagonista de uma das mais conhecidas novelas do autor, *Amor de Perdição*. Além de Simão Botelho, aparecem no livro outros personagens “familiares”, como a sua tia D. Rita Emília – irmã de Simão Botelho, com quem Camilo morou em Vila Real depois da morte do pai –, e o pai de D. Rita e de Simão, Domingos José Correia Botelho.

Segundo Alexandre Cabral (1989), em *Onde está a felicidade?*, o viés autobiográfico pode ser claramente identificado na aproximação entre o protagonista Guilherme do Amaral e Camilo Castelo Branco. Nesse romance, e nos dois seguintes em se que contam as aventuras amorosas de Guilherme do Amaral – *Um homem de brios*, publicado no mesmo ano que *Onde está a felicidade?*, e *Memórias de Guilherme do Amaral*¹¹, publicado em 1863 –, o protagonista experimenta na ficção a experiência amorosa que Camilo vivia naquela mesma época com Ana Plácido, considerada pelos biógrafos do autor português o caso amoroso mais importante de sua vida. É preciso notar, porém, que nos dois primeiros romances da trilogia, o relacionamento amoroso que engendra as narrativas é o do protagonista com Augusta, e no último o narrador funciona como um editor que publica as cartas do relacionamento amoroso entre Guilherme e Virgínia. Apesar de existirem semelhanças entre as duas personagens femininas e Ana Plácido, Cabral afirma que em *Onde está a felicidade?* e *Um homem de brios* é possível que a protagonista reflita outro relacionamento amoroso que Camilo teve naquela época¹², ao contrário de *Memórias de Guilherme do Amaral* em que, para o biógrafo, as aventuras amorosas do protagonista com Virgínia são claramente “a forma romanceada do processo de amores de Camilo e Ana Plácido” (1966, p.16).

Segundo Cabral, além de Guilherme do Amaral, outro personagem do romance funciona como *alter ego* do autor: o jornalista. Figura que aparece em toda a trilogia, o jornalista também reflete a personalidade do seu criador, sendo, portanto, mais um ponto de referência autobiográfica no romance. O jornalista tem uma participação mais efetiva na narrativa quando Guilherme do Amaral se apaixona por Augusta. Amigo de

¹¹ Os romances *Onde está a felicidade?*, *Um homem de brios* e *Memórias de Guilherme do Amaral* formam uma trilogia, intitulada por Alexandre Cabral (1989) trilogia da felicidade, ou ciclo da felicidade.

¹² Cabral afirma que, em outro estudo biográfico sobre a obra de Camilo, já apontara, além da aproximação da protagonista com Ana Augusta Plácido, “vivas reminiscências dos amores do romancista com uma costureira, em cuja companhia habitou uma casita cercada de árvores, na pitoresca e ridente povoação do Candal, fronteira ao Porto” (1989, p.463).

Guilherme, o jornalista escuta as declarações amorosas do protagonista, funcionando como um conselheiro que, em tom profético, prevê o desenrolar do relacionamento amoroso do protagonista do romance.

De fato, as aproximações entre autobiografia e ficção rodearão nosso estudo crítico sobre o romance *Onde está a felicidade?*, porém, através da aproximação entre vida e obra, tentaremos investigar de que maneira a autobiografia e a biografia possivelmente inscritas nos romances camilianos são um jogo de máscaras da ficção. Interessa-nos investigar não a presença do elemento biográfico na narrativa camiliana – trabalho de todo já levado a cabo e com sucesso por outros críticos – mas antes mostrar como a biografia pode ser usada como *estratégia de criação*, como uma *possibilidade*, como *veículo* para a criação do texto ficcional. Pretendemos portanto ultrapassar uma leitura autobiográfica da obra de Camilo Castelo Branco, e apresentar outro percurso possível para o romance *Onde está a felicidade?*

2. Sobre a narrativa autobiográfica

A ficção autobiográfica dá a cada um a oportunidade de se crer um sujeito pleno e responsável. Mas basta descobrir-se dois no interior do mesmo “eu” para que a dúvida se manifeste e que as perspectivas se invertam. Nós somos talvez, enquanto sujeitos plenos, apenas personagens de um romance sem autor.

Philippe Lejeune

A crítica camiliana por muitas vezes estabeleceu uma estreita relação entre a vida e a obra de Camilo Castelo Branco, demonstrando que a obra do autor de *Vinte horas de liteira* revela através da ficção a biografia do seu autor. Defendendo, no entanto, a idéia de que a escrita autobiográfica e biográfica aparece na literatura camiliana como um jogo de ficção, pretendo fundamentar histórica e teoricamente a autobiografia literária a fim de problematizar o cunho autobiográfico no romance *Onde está a felicidade?*.

Em estudo histórico sobre antigas formas de escritas autobiográficas e biográficas, Mikhail Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética*, afirma que os textos biográficos e autobiográficos escritos durante a época clássica influenciaram “não só o desenvolvimento da biografia e autobiografia européias, mas também o desenvolvimento de todo o romance europeu” (1988, p. 250). Segundo Bakhtin, as narrativas antigas de cunho autobiográfico e biográfico privilegiavam os relatos de fatos públicos e históricos de sujeitos que servissem de exemplo a gerações posteriores. Porém, mesmo voltada para o registro da vida pública, as biografias e autobiografias antigas começaram a “manifestar a consciência privada do indivíduo isolado e solitário e [revelar] as esferas privadas de sua vida” (BAKHTIN: 1988, p.260). Assim, as formas

autobiográficas e biográficas da época clássica, apesar de ressaltarem o caráter público do homem em suas narrativas, iniciaram um “processo de privatização do homem e da sua vida” (BAKHTIN: 1988, p.260) ao utilizarem recursos narrativos que garantiram ao texto um caráter privado¹³. Fica claro que as formas narrativas antigas já indicavam o traço intimista que as biografias e as autobiografias na Europa teriam séculos depois.

Michel Foucault (2006) também analisa a presença de formas de escritas do *eu* na Antigüidade. Foucault afirma que, nos século I e II d.C., existiam duas formas escritas que, apesar de servirem para outros fins, partiam de discursos do *eu*: os *hupomnêmata* e a correspondência. Os *hupomnêmata* eram uma espécie de cadernetas individuais em que se “anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações que foram testemunhadas ou cuja narrativa havia sido lida, reflexões ou pensamentos ouvidos ou que vieram à mente” (2006, p.147). Foucault adverte que os *hupomnêmata* não têm semelhança com o diário, já que o objetivo deste é revelar o oculto, dizer o não-dito, enquanto aquele pretendia apenas “reunir o que se pôde ouvir ou ler” (2006, p.149). Para Foucault, os *hupomnêmata* são uma forma de escrita de si porque os copistas destas cadernetas, ao organizar aquilo que era ouvido e lido, acabavam por criar “sua própria identidade através dessa coleta de coisas ditas” (2006, p.152). Segundo Foucault, a correspondência na Antigüidade também foi uma forma de escrita do *eu* porque, mesmo sendo um texto destinado a outra pessoa, permitia o exercício de um discurso pessoal. A missiva seria então uma maneira de manifestar-se “para si mesmo e para os outros” (2006, p.156). Conclui então Michel Foucault:

(...) os *hupomnêmata* tratavam de constituir a si mesmo como objeto de ação racional pela apropriação, unificação e subjetivação de um já dito fragmentário e escolhido. (...) No caso do relato epistolar de si mesmo, trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se lança sobre si mesmo ao comparar suas ações cotidianas com as regras de uma técnica de vida. (2006, p.162)

¹³ Como, por exemplo, o discurso satírico-irônico, ou humorística, de si ou da própria vida e a utilização do discurso consolatório.(1988, p.260)

Durante a Antigüidade, de maneiras distintas, os *hupomnêmata* e a correspondência marcaram formas de escrita de si. Segundo as considerações de Mikhail Bakhtin e Michel Foucault, percebemos que a visão intimista do sujeito já aparece na Antigüidade mesmo que de maneira disfarçada.

No Renascimento, o tom confessional das autobiografias e biografias aumenta, mas “nem na biografia, nem na autobiografia o *eu-para-si* (a relação consigo mesmo) é elemento organizador constitutivo da forma” (BAKHTIN: 2003, p.138). Já no século XIX, observamos que as autobiografias e biografias apresentam claramente a consciência privada do sujeito, solidificando um aspecto que fora introduzido durante a Antigüidade.

Para Richard Sennett, no século XIX, “a visão intimista é impulsionada na proporção em que o domínio público é abandonado, por estar esvaziado” (1998, p.26). Segundo o historiador, no início do século XVIII, a palavra “público” já tinha seu sentido moderno, significando “não apenas uma região da vida social localizada em separado do âmbito da família e dos amigos íntimos,” como também “que esse domínio público dos conhecidos e estranhos incluía uma diversidade relativamente grande de pessoas” (1988, p.31). Desta forma, “público” era tudo aquilo que fosse vivenciado fora da família e dos amigos íntimos. No entanto, com o crescimento e desenvolvimento dos espaços urbanos, surgiram novos modos de agir na vida pública e na vida privada e o homem público começou a criar

ansiosamente modalidades de discurso, e até mesmo de vestuário, que ordenassem a nova situação urbana e que também demarcassem essa vida, separando-a do domínio da família e dos amigos. (...) Comportar-se com estranhos de um modo emocionalmente satisfatório, e no entanto permanecer à parte deles, era considerado em meados do século XVIII como um meio através do qual o animal humano transformava-se em ser social. (SENNETT: 1988, p.33)

Segundo Sennett, em meados do século XVIII, o sujeito deveria encontrar um equilíbrio entre o espaço público e privado nas suas relações sociais a fim de ser

considerado plenamente sociabilizado. Ao conseguir “separar-se” do público e, ao mesmo tempo, manter com ele um relacionamento satisfatório, o homem burguês desse século era identificado como um ser social.

No século XIX, o equilíbrio encontrado no Século das Luzes foi minado por algumas mudanças¹⁴, e a geografia do espaço público e do espaço privado foi modificada: enquanto “no Antigo Regime, a experiência pública estava ligada à formação da ordem social, a experiência pública [no século XIX] acabou sendo ligada à formação da personalidade” (SENNETT: 1988, p.40). Com isso, o espaço público foi novamente alterado:

o silêncio em público se tornou o único modo pelo qual se poderia experimentar a vida pública, especialmente a vida nas ruas, sem se sentir esmagado.(...) Esse muro invisível de silêncio, enquanto direito, significava que o conhecimento, em público, era questão de observação – das cenas, dos outros homens, dos locais. O conhecimento não seria mais produzido pelo trato social. (SENNETT: 1988, p. 43)

O homem agora deveria se comportar em público como um observador silencioso, sem participar das relações sociais. Isolando-se do *outro* no espaço público, o homem do século XIX começou a preocupar-se mais com o seu íntimo. Para Richard Sennett, “a intimidade é uma tentativa de se resolver o problema público negando que o problema público exista” (1988, p.44). O privado então passa a ocupar o lugar do espaço público agora abandonado.

Peter Gay afirma que o impulso à vida íntima no século XIX levou a um profundo interesse pelo desnudamento dos sentimentos, dos mistérios do “eu”. Nas artes, os românticos foram aqueles que mais “experimentaram e interpretaram o ‘eu’, investigando-o em seus esconderijos mais secretos” (1999, p. 54). Difundida largamente

¹⁴ Segundo Richard Sennett, três forças estavam na base da mudança dos espaços sociais: “em primeiro lugar, um duplo relacionamento que no século XIX o capitalismo industrial veio a ter com a vida pública nas grandes cidades; em segundo lugar, uma reformulação do secularismo, que começou no século XIX e que afetou a maneira como as pessoas interpretavam o estranho e o desconhecido; e, em terceiro lugar, uma força, que se tornou uma fraqueza, embutida na própria estrutura da vida pública do Antigo Regime” (1988, p.34). Essa última força, segundo Sennett, seria a “própria expansão de uma cultura urbana” (1988, p.38).

no século XIX, a literatura atraiu o público burguês ao voltar-se obsessivamente para o interior da alma, cultivando nos leitores o espírito da introspecção.

As autobiografias e biografias, segundo Gay, também ganharam a adesão do público leitor da época porque privilegiavam a vida íntima de um sujeito. Além disso, as narrativas autobiográficas, biográficas e históricas atraíram o público leitor da época porque “correspondiam à procura da utilidade que o passado poderia ter” (GAY: 1999, p.168). A leitura de biografias e histórias na época vitoriana mostra “o fato de aquela época sentir orgulho de seu domínio do passado, torna[ndo] as biografias e histórias particularmente importantes como testemunhos da auto-imagem burguesa” (GAY: 1999, p.168).

No entanto, se as narrativas autobiográficas e biográficas foram vistas pelo público das classes médias e altas da sociedade como uma maneira de conhecer e dominar o passado, essas formas narrativas começaram a conquistar todos os tipos de leitores também porque “mostravam a realização de desejos burgueses” (GAY: 1999, p.202). Segundo Peter Gay:

as biografias (...) acentuavam continuamente a idéia de que a fama e a fortuna, a grandeza na auto-renúncia ou no serviço à coletividade eram a consequência da honestidade e do trabalho intenso, do talento desenvolvido pela educação e do aproveitamento das oportunidades. A exibição de grandeza ajudava a amainar as ansiedades dos leitores, em particular as derivadas do isolamento e da ignorância.(1999, p.202-203)

As formas biográficas agradaram ao leitor do século XIX porque narravam histórias cujos personagens exemplificavam o ideal burguês de ascensão social através do trabalho e do esforço. Além de retratar através dos enredos o desejo burguês de ascensão social, as autobiografias e biografias talvez tenham adquirido prestígio na cultura burguesa vitoriana porque:

há uma íntima e evidente correlação entre o afirmar-se da literatura autobiográfica (...) e a ascensão da burguesia enquanto classe dominante, cujo individualismo e cuja concepção de pessoa encontram na autobiografia um dos meios mais adequados de manifestação. (MIRANDA: 1992, p.26)

Percebemos então que, assim como a ficção, as formas autobiográficas e biográficas conquistaram um grande número de leitores no século XIX porque manifestavam adequadamente a experiência privada da era vitoriana. Deste modo, as narrativas biográficas e as autobiográficas privilegiavam a visão intimista do sujeito numa época marcada pelo abandono do espaço público e pelo impulso ao espaço privado. A leitura de autobiografias e biografias foi impulsionada no século XIX por essas formas narrativas manifestarem o caráter individualista da sociedade burguesa. O consumo de textos de cunho autobiográfico e biográfico durante a era vitoriana – que só não foram “ultrapassadas pelos romances” (GAY: 1999, p.202) – mostra enfim o quanto esses gêneros se adequaram perfeitamente ao mundo burguês da época.

E como “o século XIX ainda não acabou” (1988, p.40), como afirmou Richard Sennett, na literatura contemporânea ainda observamos tanto um grande número de produções que privilegiam o autobiográfico e o biográfico, como um amplo mercado que consome sem cessar tais produções. Segundo Clara Rocha (1992), houve, na literatura contemporânea, uma explosão dos gêneros intimistas. Diários, autobiografias, memórias, entrevistas e confissões proliferaram de tal maneira que agora servem também como matéria de análise para outras áreas humanas, como a História e a Sociologia. O aumento de produções literárias intimistas, segundo Rocha, “se deve, em grande parte, à influência do individualismo” (1992, p.15), e as “transformações sociais de várias ordens, que tornaram ainda premente a necessidade de cada um afirmar a sua presença irrepetível no mundo” (1992, p.18). O indivíduo então procura afirmar o seu *eu*, a sua personalidade como garantia de confirmar a sua presença numa sociedade anônima e de massas.

Porém, se hoje a expressão intimista domina a paisagem contemporânea – de tal forma que se transformou numa atitude narcísica diante do mundo social – Rocha

acredita que foi mesmo durante o Romantismo que o tom confessional na escrita e o interesse dos leitores pelo testemunho pessoal cresceram consideravelmente. Apesar de existirem textos anteriores ao Romantismo em que a expressão intimista pode ser claramente percebida – como as *Confissões*, de Santo Agostinho –, Clara Rocha afirma que foi a partir do Romantismo “que se desenvolvem as várias formas de literatura autobiográfica” (1992, p.16). Segundo Rocha, a escrita do *eu*, iniciada durante o século XIX e perpetuada até a contemporaneidade,

(...) pode ser encarada como uma forma de salvação individual num mundo que começa a descrever de sucessivos modelos ideológicos de salvação coletiva. E para muitos a vivência da intimidade é uma garantia de autenticidade num tempo em que a vida pública se tornou uma espécie de “teatro do mundo”. (1992, p.19)

Escrever sobre si é uma forma de (de)marcar-se no coletivo. Porque o espaço público, esvaziado, é agora um mero palco em que se encenam papéis, resta ao homem do século XIX privilegiar a sua vida privada.

Através desse rápido percurso histórico da escrita autobiográfica e biográfica, percebemos como o olhar intimista da literatura romântica tem profunda relação com as mudanças sociais ocorridas naquele tempo, concluindo também que talvez o cunho autobiográfico e biográfico na obra de um autor romântico não seja apenas uma escolha pessoal em tratar a escrita como história da sua intimidade, mas fruto de um período histórico que pretendia privilegiar, desvendar o *eu*, já que a única vivência possível era a da intimidade.

Sabemos que, embora um texto apresente claramente uma proposta autobiográfica ou biográfica, as fronteiras entre o romanesco e autobiográfico podem ser difíceis de ser determinadas. Em “O pacto autobiográfico”, Philippe Lejeune define a autobiografia literária na tentativa de estabelecer possíveis diferenças entre este gênero e o romance. Lejeune define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história

individual, em particular a história de sua personalidade” (2008a, p.14). Um texto autobiográfico, segundo o ensaísta, deve ser obrigatoriamente uma narrativa cujo assunto principal seja a “vida individual, a gênese [de uma] personalidade” (2008a, p.15).

Definido o conceito de autobiografia, Lejeune estabelece a diferença entre o romance autobiográfico e a autobiografia. Para ele, a autobiografia “pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala” (LEJEUNE: 2008a, p.24), enquanto o romance autobiográfico é aquele em que essa identidade é negada, ou não afirmada pelo autor. Dessa forma, para Lejeune, enquanto o pacto autobiográfico é “a afirmação, no texto, da identidade [de nome entre autor, narrador e personagem]” (2008a, p.26), o pacto romanesco tem como aspectos a “*prática patente da não-identidade* (o autor e o personagem não têm o mesmo nome) [e] o *atestado de ficcionalidade*” (2008a, p.27). Caso um texto se afirme como romance e apresente, ao mesmo tempo, um caráter autobiográfico, ele apresentará, segundo o ensaísta, um pacto fantasmático em que “o leitor é convidado a ler o romance não apenas como ficção (...), mas também como fantasma revelador de um indivíduo” (2008a, p.43). O leitor, mesmo sem a obrigatoriedade de identificar personagem e autor, usaria então a autobiografia deste para compreender melhor a obra.

Defendendo que a autobiografia literária pressupõe sempre um contrato de identidade entre a figura física e real do autor e as figuras ficcionais do narrador e do personagem, Lejeune afirma:

em oposição a todas as formas de ficção, a biografia e a autobiografia são textos *referenciais*: exatamente como o discurso científico ou histórico, eles se propõem a fornecer informações a respeito de uma “realidade” externa ao texto e a se submeter portanto a uma prova de *verificação*. Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas a semelhança com o verdadeiro. Não é o “efeito de real”, mas a imagem do real. (2008a, p.36)

Comparando a autobiografia ao discurso histórico e científico, Lejeune afirma que o texto autobiográfico deve apresentar informações verídicas que possam ser submetidas a uma verificação. Os textos autobiográficos devem ter um pacto referencial claramente firmado com o leitor, pois “a autobiografia [e a biografia] tende[m] a assimilar as técnicas e procedimentos estilísticos próprios da ficção” (MIRANDA: 1992, p.30)

Reavaliando criticamente as suas considerações em “O pacto autobiográfico”, Lejeune publica algum tempo depois um novo ensaio – “O pacto autobiográfico (bis)” (2008b) – reconsiderando, dentre outras questões, o contrato de identidade entre o autor, o narrador e o personagem. Lejeune afirma agora que, mesmo diante do pacto autobiográfico, o leitor não precisa ler necessariamente o texto sob esse viés, ele “pode adotar modos de leitura diferentes do que [lhe foi] sugerido [pelo autor]” (2008b, p. 57). Além disso, muitos textos, apesar de terem um caráter autobiográfico, não apresentam um contrato de leitura explícito com o leitor. Ou seja, mesmo que o autor não estabeleça claramente um contrato de identidade entre autor-narrador-personagem com leitor, seu texto possui um cunho autobiográfico. Por permitir diferentes modos de leitura e de escrita¹⁵, Lejeune percebe então que a autobiografia literária pode aproximar-se do romanesco de tal maneira que seria difícil estabelecer a fronteira entre um e outro gênero. Como afirmou Wander Miranda, se a “distinção fundamental entre romance e autobiografia depende do pacto de leitura estabelecido entre autor e leitor” (1992, p.33), é preciso notar que, em muitos casos, “a fronteira entre ‘fato’ autobiográfico e ‘ficção’

¹⁵Lejeune afirma agora que o texto pode admitir diferentes formas de leitura e escrita conforme a utilização de certos elementos narrativos. Desta forma, seria preciso levar em consideração mais do que o contrato de identidade para reconhecer um texto como autobiográfico. Lejeune afirma: “Supervalorizei [em “O pacto autobiográfico”] aparentemente o contrato e subestimei os três aspectos seguintes: o próprio conteúdo do texto (uma narrativa biográfica recapitulando uma vida), as técnicas narrativas (em particular os jogos de vozes e de focalização) e o estilo” (2008, p.60). Segundo Lejeune, o conteúdo e as técnicas narrativas podem sinalizar ao leitor o gênero a que o texto pertence, antes mesmo da “relação entre o nome do personagem e do autor” (2008, p.60). O estilo – por “turvar a transparência da linguagem escrita, distanciando-a do ‘grau zero’ e do ‘verossímil’, e deixando visível o trabalho com as palavras” (2008, p.60) – pode tornar o discurso, que se pretendia verídico, menos referencial e mais artístico.

subjetivamente verdadeira é bastante tênue” (1992, p.33), fazendo com que os limites entre autobiografia e romance sejam difíceis de ser estabelecidos. Miranda acrescenta ainda que, para Starobinski, no vasto quadro da autobiografia, “podem-se exercer e manifestar estilos particulares os mais variados, não havendo estilo ou forma obrigatória, pois o que prevalece é a chancela do indivíduo” (1992, p.30). Logo, o gênero autobiográfico não poderia ser determinado pelo estilo do autor, pois cada um apresentaria um modo de escrita diferente. Para Miranda:

apesar do aval da sinceridade, o conteúdo da narração autobiográfica pode perder-se na ficção, sem que nenhuma marca decisiva revele, de modo absoluto, essa passagem, porquanto a qualidade original do estilo, ao privilegiar o ato de escrever, parece favorecer mais o caráter arbitrário da narração que a fidelidade estrita à reminiscência ou ao caráter documental do narrado. (1992, p.30)

Mesmo sem marcar textualmente uma mudança do autobiográfico para o ficcional, em algumas narrativas autobiográficas, o autor interrompe o caráter documental do texto e passa a privilegiar o trabalho com a linguagem, transformando sua narração autobiográfica numa ficção. Com isso, percebemos que, em muitos textos autobiográficos, a pretensa fidelidade ao real pode esbarrar na organização do discurso estilístico do seu autor.

Através dessas considerações teóricas sobre a autobiografia literária, percebemos que o gênero autobiográfico situa-se num espaço problemático: o conceito do gênero e as diferenças entre ele e o gênero romanesco ainda são questionados, e a proposta de fidelidade ao real pode ser substituída por um discurso arbitrário conforme o estilo adotado pelo autor. Observamos também que, se num texto de pretensão claramente autobiográfica, a fidelidade ao real já pode ser alterada de alguma forma, num romance em que aparecem traços autobiográficos e biográficos, dificilmente veríamos um retrato fiel de um sujeito, ou o aproveitamento integral de uma realidade na construção da ficção.

Marcello Mathias (1997) apresenta-nos outra maneira possível de lermos e compreendermos um texto autobiográfico. Segundo o crítico, a escrita autobiográfica, ao tentar fixar a personalidade de um eu, introduz “um elemento de reinterpretação – porventura sem disso se dar conta – que falseia a própria essência do que pretende provar” (1997, p.42). Mathias, ao pretender relatar a sua própria vida, está em verdade reinterpretando-a, pois há entre os fatos narrados do passado e o momento presente da escrita uma distância temporal e psicológica que transformam o olhar do escritor sobre a sua própria história. Desta forma, o autobiográfico nunca conseguiria apresentar um retrato fidedigno de um sujeito, já que seria impossível escrever o seu próprio *curriculum vitae* sem a interferência de um olhar crítico sobre o passado.

Para Mathias então, por ser impossível descobrir numa obra de cunho autobiográfico o que há de verdadeiro ou de falso – pois a escrita autobiográfica será sempre uma reinterpretação de uma vida, e não o seu registro fiel –, devemos então analisar um texto autobiográfico “sonda[ndo] a dimensão do diálogo de quem escreve e se descreve” (2006, p.42). Segundo Mathias, sondando o que há de semelhante e de diferente entre o *ser* do autor e o *ser* descrito pelo autor, descobrimos a verdade da obra. Isso porque, em verdade, “aquele que desejaríamos ter sido é tão ou mais importante na definição do que somos do que aquele que na realidade acabamos por ser” (2006, p.42).

A essência do projeto autobiográfico de “restituir, retificar, ou recompor uma evidência perdida e morta, e com ela se identificar” (MATHIAS: 2006, p.42) também seria o seu malogro, porque seria impossível escrever a vida e identificar-se completamente com o escrito. A autobiografia, que contraditoriamente pretender dar forma e sentido a algo inacabado – a própria vida –, acaba por ser um lugar pessoalíssimo que concilia “o vivido e o imaginado” (MATHIAS: 2006, p.59).

Clara Rocha aproxima-se da perspectiva de Mathias ao afirmar que, atualmente, ao analisar narrativas autobiográficas e biográficas, é preciso procurar observá-las não como uma representação mais ou menos fiel duma história pessoal, e sim como “uma combinação entre experiência vivida e efabulação” (1992, p.46). Segundo Rocha,

nesta perspectiva, a formação do *eu* através da palavra corresponde a um segundo nascimento, e o sujeito que (se) narra é um outro, um duplo da pessoa real. Esse *eu* é uma personagem, que apenas difere da personagem de ficção por ser protagonista duma vida da qual o próprio *eu* não é autor, é somente co-autor. (1992, p.46)

As autobiografias não podem ser lidas como uma tentativa falhada de escrita de uma vida, e sim como um outro nascimento de um sujeito. Ao escrever sua história pessoal, o autor cria um personagem que não é ele mesmo, mas um “duplo” seu. Clara Rocha acredita então que a narrativa autobiográfica não pode ser encarada como totalmente especular, já que o *eu* é também uma representação retórica:

O processo mimético que a escrita autobiográfica ativa é um modo de figuração entre outros, e o *eu* uma representação retórica. Essa representação pode ser metáfora ou, sobretudo prosopopéia (...). Deste modo, a ilusão da referencialidade é apenas uma consequência da estrutura retórica da linguagem. (1992, p.47)

Apesar de o texto autobiográfico propor reproduzir a vida de um indivíduo, o seu caráter mimético pode ser entendido como um *disfarce* da linguagem, já que o *eu* é uma figura retórica, uma *máscara* de um sujeito real. Logo, o sujeito afirma escrever um retrato fidedigno de si próprio enquanto na verdade está a iludir o leitor, pois o que está a fazer é um exercício de linguagem.

As considerações de Mathias e Rocha mostram que o personagem autobiográfico não pode ser visto como *espelho* de uma personalidade real, mas antes como uma criação em linguagem. A vida não pode ser reproduzida, mas sim recriada pelo discurso. Antonio Candido (1974) já nos ensinara que um personagem, mesmo que

apresentasse clara aproximação autobiográfica com o autor, não poderia ser idêntico à figura do autor. Para Candido, isso não seria possível

primeiro, porque é impossível (...) captar a totalidade de modo de ser de uma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (1974, p.65)

As personagens, portanto, mesmo que tenham alguma identidade com o autor, não conseguiriam nunca representá-lo fielmente porque elas vivem em um mundo menos complexo, onde as suas ações possuem sempre uma explicação – ao contrário dos seres humanos para cujas ações, muitas vezes, não conseguimos descobrir uma explicação. Mesmo diante da afirmação de um romancista de que sua personagem é uma cópia da sua realidade, a personagem é sempre um ser fictício, e nunca poderia ser igual a um ser humano. Além disso, quando o autor pretende ser apenas fidedigno à realidade que o cerca, seu texto deixa de ser uma criação artística e passa a ser um mero documento do real. Para Candido, na relação entre personagem e autor,

o personagem é (de)limitado pelo olhar do escritor, mesmo sendo uma tentativa de representação da complexidade do ser humano. (...) Nossa interpretação dos seres de papel pode até variar relativamente, mas o escritor deu [ao personagem] desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser.(1974, p.58-59)

Apesar de podermos aproximar uma personagem com um sujeito da realidade, nossa interpretação sobre essa personagem e o seu mundo ficcional nunca poderá ultrapassar os limites impostos pelo escritor. Em verdade, se pretendermos interpretar uma personagem somente através do que está *fora* do texto, na realidade do escritor, correremos o risco de extrapolar as fronteiras demarcadas pelo texto. Como nos alertou Gérard Genette,

não podemos nos esquecer: devemos analisar os personagens como personagens. Ou seja, ao analisar os sentimentos de uma personagem, devemos nos lembrar que eles não são sentimentos reais, mas sentimentos de ficção, e de

linguagem: isto é, sentimentos que se esgotam pela totalidade dos enunciados pelos quais o discurso narrativo os *significa*. (1972, p. 22)

Delimitado pela linguagem, o seu personagem não pode ser compreendido somente a partir de uma realidade para fora do texto. Para Genette, deve-se analisar os sentimentos, as ações dos personagens a partir do que o texto nos oferece, deve-se investigar os personagens lembrando-se sempre de que eles não existem para além do mundo ficcional em que estão inscritos. Segundo Candido, por mais que uma personagem mantenha um vínculo tanto “com uma realidade matriz, [ou com] a realidade individual do romancista, [ou com] o mundo que o cerca”, em verdade, “só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*” (CANDIDO: 1974, p.69), pois somente esta pode ser apreendida e compreendida totalmente pelo leitor.

Acreditando que “a vida da personagem não depende só da relação com a realidade, mas da organização interna do livro” (1974, p.75), Candido afirma ainda que uma personagem é verossímil quando ela é coerente em relação ao todo da obra, e não apenas quando há uma identificação entre ela e a realidade. Segundo Mikhail Bakhtin, numa relação esteticamente produtiva entre autor e personagem, deve haver

uma tensa distância do autor em relação a todos os elementos da personagem, uma distância no espaço, no tempo, nos valores e nos sentidos, que permite abarcar *integralmente* a personagem, difusa dentro de si mesma e dispersa no mundo preestabelecido do conhecimento e no acontecimento aberto do ato ético, abarcar a ela e sua vida e completá-la até fazer dela um *todo* com os mesmos elementos que de certo modo são inacessíveis a ela mesma e nela mesma.(2003, p.12)

Para que as personagens sejam vista integralmente é necessário que o autor dê a elas um plano de existência, que nunca poderia ser exatamente igual a sua própria trajetória. Mesmo em uma autobiografia, Bakhtin afirma que o autor deve “tornar-se outro em relação a si mesmo, olhar para si mesmo com os olhos de outro” (2003, p.13) a fim de se conseguir criar *outro eu*.

Inscrito num tempo histórico em que a autobiografia e biografia foram formas narrativas muito utilizadas, Camilo Castelo Branco talvez tenha utilizado com frequência do recurso autobiográfico e biográfico para compor seus romances. Porém, apesar de em sua obra muitas vezes existir um caráter autobiográfico, em *Onde está a felicidade?*, Camilo escreveu ficção, e todos os seus personagens desse romance são seres fictícios. Como ficção, o romance deve então ser analisado dentro dos limites impostos pelo escritor. Mesmo que para alguns críticos, haja aproximações possíveis entre a vida e a ficção, não se pode analisar sua obra *somente* a partir destas propositais coincidências, mas antes encarando o romance como construção de linguagem.

A partir dos apontamentos teóricos e históricos sobre a literatura autobiográfica, percebemos que, em *Onde está a felicidade?*, não devemos observar os personagens apenas como *espelhos* do autor, ou a narrativa como *mimesis* de sua realidade, mas sim perceber o quanto Camilo modernamente utilizou do autobiográfico e do biográfico, como recurso para construir sua ardilosa ficção.

3. Do *eu* e suas máscaras

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
 Serão bonitas, não importa
 São bonitas as canções
 Mesmo miseráveis os poetas
 Os seus versos serão bons
 (...)*
*Mesmo que os romances sejam falsos como o nosso
 São bonitas, não importa
 São bonitas as canções
 Mesmo sendo errados os amantes
 Seus amores serão bons*

Chico Buarque

Da extensa obra de Camilo Castelo Branco, há muitos romances que apresentam, para críticos e biógrafos, traços da biografia do autor. Segundo os estudiosos, Camilo muitas vezes criou um universo ficcional que coincidia, declarada ou veladamente, com a sua realidade biográfica. Como já ressaltamos, nossa intenção não é apontar aproximações autobiográficas na obra do autor, mas problematizar o recurso do autobiográfico tão caro à modernidade na obra de um autor oitocentista. Infelizmente só pudemos escolher para este trabalho, devido ao tempo e ao seu objetivo, apenas um romance do escritor português. Dentre os inúmeros romances camilianos em que a problemática vida e obra pode ser estudada, chamou-nos atenção *Onde está a felicidade?* pelas recorrentes aproximações tecidas por parte da crítica e de renomados biógrafos entre os personagens deste romance e a vida de Camilo Castelo Branco. Apesar de consideradas figuras especulares de seu criador, tentaremos demonstrar que os personagens Guilherme do Amaral e o jornalista indiciam que o autobiográfico na narrativa camiliana é mais do que um reflexo da personalidade do *eu* aortal. Ressaltando também a figura do narrador, averiguaremos de que forma essa entidade

ficcional, muito presente na narrativa camiliana, denuncia a presença de um autor consciente do ato criativo.

Contudo, é tentadora a vontade de considerar, mesmo que brevemente, outros títulos do autor em que o caráter autobiográfico inscrito nas narrativas possa ser problematizado. Por isso decidimos examinar rapidamente duas narrativas em que Camilo usa de sua biografia, de forma clara ou disfarçadamente, para a construção da sua ficção: *Amor de Perdição* (1862) e *Duas horas de leitura* (1857). A escolha por essas duas narrativas se deve à maneira distinta como ambas inscrevem o recurso do autobiográfico nos seus enredos.

Em *Amor de perdição*, Camilo inspira-se na sua biografia para construir sua ficção. Tentando dar veracidade à história de amor de Simão e Teresa, o autor se utiliza de figuras de sua família, transformando-os em seres ficcionais. No entanto, é curioso notar que se o narrador promete contar a paixão impossível de seu tio Simão por Teresa nessas “memórias de família”, a narrativa acaba por se aproximar do relacionamento amoroso vivido por Camilo e Ana Plácido na mesma época. Vale lembrar que Camilo escreveu *Amor de perdição* quando estava na cadeia, acusado por seu caso adúltero com Ana Plácido. Narrando o impedimento amoroso de Simão e Teresa, Camilo talvez tenha pretendido narrar a sua difícil situação naquele momento.

Segundo Annabela Rita, o sujeito camiliano é “um sujeito que vê e se faz ver, quer individualmente, quer na e à sua família, de determinado modo: marcado pela fatalidade de uma marginalidade devida à experiência-limite do amor” (1991, p.57). Para Rita, portanto, Camilo também se considerava um marginalizado como os seus personagens românticos devido às suas controvertidas experiências amorosas. Pretendendo se “fazer ver” para o leitor, o autor começa *Amor de perdição* com uma “Introdução” em que revela “onde está” e também “como esteve” Simão naquele

mesmo lugar (RITA: 1991, p. 57), aproximando a situação pela qual passou o personagem de sua própria realidade. Ainda sugerindo certa aproximação com o protagonista do seu romance, Camilo afirma ainda na “Introdução” que o “leitor decerto se compungia; e a leitora, se lhe dissessem em menos de uma linha a história de [Simão], choraria” (CASTELO BRANCO: 1968, p.8), criticando uma sociedade que o condenou por seu relacionamento amoroso com Ana Plácido, mas que se sensibilizaria no espaço da ficção com a história de amor de Simão e Teresa.

No entanto, conforme considerou Annabela Rita, Camilo ao conectar a sua história a de Simão e assim inscrevê-la no espaço romanesco não só “reforça o estatuto de veracidade do narrado, como também contamina aquela de ficcionalidade” (1991, p.57). Mesmo afirmando fingidamente que estava a contar a história verídica de um tio seu, ou apesar de disfarçadamente narrar um episódio de sua vida, Camilo escreveu em *Amor de Perdição* uma história de amor só possível de fato no universo ficcional, pois impregnou a “verídica” história que pretendia contar com a imaginação de que nunca conseguiu desprender-se.

Em um dos contos de *Duas horas de leitura*, título menos conhecido do autor português, o narrador-personagem conta sobre um estranho episódio de sua vida. A pequena narrativa intitulada “Impressão indelével” chama a atenção pela clara aproximação que se pode fazer entre o enredo e a biografia de Camilo. Nesse pequeno conto, o narrador comenta sobre a orfandade e a sua relação com a irmã. Ele se detém, porém, num namoro que teve aos quinze anos com uma bonita moça chamada Maria do Adro. Narrando essa sua paixão de infância, o narrador explica que se separou de Maria quando saiu de sua aldeia e foi para o Porto cursar Medicina. Ao voltar, durante as férias do curso, o narrador-personagem descobre que Maria do Adro adoecera e morreria. Pareceria apenas mais um trágico final de uma história de amor se não fosse o

estranho fato de o narrador-personagem, mesmo com o “coração em lágrimas” (1858, p.67), aceitar o pedido do seu cunhado, que era médico, de desenterrar o cadáver de Maria. Ao aceitar a proposta do cunhado, que desejava o esqueleto da jovem para estudar anatomia, o narrador mostra-se mais preocupado com o mau cheiro do cadáver do que com o sentimento que teria ao ver sua amada já morta. No final da história – que é contada a um interlocutor que não participa em nenhum momento da narrativa –, o narrador-personagem revela o destino dado aos ossos da jovem: “Falta dizer-te, meu caro Barbosa, que o esqueleto de Maria está no quarto de meu cunhado” (1858, p.71).

Para Alberto Pimentel, essa história presente em *Duas horas de leitura* realmente aconteceu com Camilo. A única diferença entre a ficção e a realidade, segundo o biógrafo, é que “Camilo não guardou os ossos de Maria do Adro” (1922, p.65). Para Pimentel, “tão caro [Camilo] pagou o capricho romântico da exumação, que nunca mais os quis ver” (1922, p.65). Porém, é intrigante pensar por que o autor não manteve até o fim da narrativa a fidelidade ao vero ao contar esse episódio de sua vida. Através das considerações de Pimentel, podemos pensar que Camilo quis dar um final ultra-romântico para aquela história, mesmo que não tivesse vivenciado aquela experiência amorosa com o romantismo pintado na ficção. Assim, o autor recria ficcionalmente o estranho episódio de sua biografia, indiciando que, mesmo numa narrativa sugestivamente autobiográfica, sempre há um cadinho da sua imaginação.

Amor de perdição aproxima-se de *Onde está a felicidade?* por apresentar o eu autorial como presença *insinuante* na narrativa. Em ambos os textos, Camilo indiretamente inscreve um episódio de sua vida, sugerindo certa aproximação entre o criador e seus personagens. Em *Duas horas de leitura*, porém, defende-se uma clara aproximação entre a biografia do autor e a história narrada em “Impressão indelével”.

No entanto, apesar do evidente caráter autobiográfico, essa narrativa acaba com um final diferente da do plano real, obedecendo aos apelos da escrita ultra-romântica.

Tanto em *Amor de perdição* com em *Duas horas de leitura* a possível pretensão autobiográfica de Camilo cede lugar à ficção. Se Camilo Castelo Branco, de forma insinuante ou declarada, *inscreveu-se* na sua ficção, ele também parece ter sempre injetado na sua tumultuada biografia episódios marcados por arroubos ficcionais. Acreditamos com isso que a proposta de Camilo foi sempre pela ficção tanto ao inscrever nas suas ardilosas narrativas a sua biografia, como em *Amor de Perdição*, quanto ao fazer da biografia uma forma de ficção, como em *Duas horas de leitura*.

Diante das possíveis aproximações entre vida e obra em Camilo Castelo Branco, muitos críticos têm tentado apenas distinguir o fato da ficção. No entanto, talvez seja mais válido descobrir nesse jogo entre vida e biografia a capacidade do autor de manipular com maestria o autobiográfico como instrumento do ficcional. Detendo-nos no romance *Onde está a felicidade?*, tentaremos entender a *proposta autobiográfica* de Camilo nessa narrativa. Para isso, dividiremos esse capítulo em três momentos. Primeiro, tentaremos averiguar *como* o personagem Guilherme do Amaral reflete a personalidade do seu criador. Depois, problematizaremos *por que* o *eu* autoral parece ter querido inscrever-se na figura do jornalista. Finalmente, examinaremos como o narrador apresenta um discurso ambíguo que o aproxima do autor.

Pretendemos, ao final da nossa apresentação, descobrir as estratégias utilizadas por Camilo Castelo Branco ao construir um romance que indicia um caráter autobiográfico através de uma sedutora narrativa que nunca abriu mão de ser antes de tudo exemplo de expressão artística.

3.1. Guilherme do Amaral: a ficção como autobiografia.

Quem propõe uma personagem de romance, inventada a partir de quem tenha realmente existido, apenas logrará seus intentos, se e quando a criatura que gerou principiar a distinguir-se da que lhe serviu de modelo.

Mário Cláudio

Depois de contar a tragicômica história de João Antunes da Mota no prólogo, o narrador-autor¹⁶ de *Onde está a felicidade?* inicia o primeiro capítulo com uma crítica à exagerada leitura de romances¹⁷ pelo público de sua época. Afirmando que “os romances fazem mal a muita gente”, principalmente aos leitores propensos “a adaptarem-se aos moldes que admiram e invejam na novela” (*OEF*, p.79), o narrador critica aqueles que, por não terem originalidade ou por serem originalmente tolos, “macaqueiam” tudo o que lêem nos romances, aceitando como “reais e legítimos os partos excêntricos de cabeças excêntricas” (*OEF*, p.79).

Depois da crítica à leitura ingênua e excessiva de romances, o narrador-autor apresenta-nos a figura de Guilherme do Amaral, um leitor compulsivo de histórias românticas que tenta sempre “macaquear” o comportamento romanesco¹⁸: “A sua paixão predominante não era a caça, nem a pesca, nem os cavalos: era o romance. Comprou centenares de volumes franceses, leu de dia e de noite, decorou páginas, que lhe eletrizaram o coração combustível (...)” (*OEF*, p.80). “Vítima dos romances” (*OEF*, p.80), Guilherme possui traços físicos que não desmentem o seu molde interior: a

¹⁶ Pautados nas considerações de Jacinto do Prado Coelho (2001), chamaremos o narrador desse romance também de “narrador-autor”. No capítulo em que trataremos dessa entidade ficcional, esmiuçaremos essa denominação defendida por Coelho.

¹⁷ Vale ressaltar, como já considerado na Introdução deste trabalho, que os “romances” a que se refere o narrador-autor são aqueles que privilegiam a temática do “terror grosso”.

¹⁸ Utilizaremos o adjetivo “romanesco” para caracterizar a linhagem de romance romântico criticada pelo narrador-autor.

palidez e o olhar indiferente e melancólico fazem com que ele fisicamente se assemelhe aos personagens dos romances que, em demasia, lia. O personagem exemplifica então a imagem do leitor exagerado e crédulo dos textos românticos criticados pelo narrador-autor.

Na ficção camiliana é comum a presença de personagens caracterizados como “vítimas dos romances”. Em *Coração, cabeça e estômago* (1862), por exemplo, o protagonista Silvestre da Silva é visto como um sujeito que “tinha muita lição de maus livros” (s/d, p.17). O personagem narra as suas experiências pessoais e, por detrás delas, repensa a sociedade de sua época. Por ter um distanciamento temporal que lhe possibilita a crítica, contrariamente a Guilherme do Amaral, Silvestre ironiza a influência romântica da qual era sujeito. Quando narra uma das experiências amorosas vividas na juventude, ele ridiculariza o falso sentimentalismo que tinha na época ao revelar que só se apaixonara porque “não tinha nada que fazer” (s/d, p.48).

A influência do romanesco em Guilherme do Amaral é criticada não apenas pelo narrador, como também por algumas personagens do romance. Ao deixar a sua província em direção a Lisboa a fim de pôr em prática a “lição escandecida” (*OEF*, p.80) dos romances – forma irônica com que o narrador-autor caracteriza os ensinamentos romanescos –, Amaral é ridicularizado na capital por refletir em seus discursos e em suas atitudes os ideais inscritos nos textos românticos. Rejeitado pela sociedade lisboeta, Guilherme decide então ir para o Porto, porém, às vésperas de sua partida, Amaral se encontra com certo personagem não nomeado, que lhe dá conselhos de como agir “em sociedade”:

Ora, se o seu cansaço é uma ficção, um irrefletido amor de celebridade, como amigo lhe aconselho que se deixe disso. Viva como toda a outra gente. Coma, beba, durma, ame, aborreça, seduza, infame, defenda as mulheres infamadas pelos outros (...). Leia, mas não imite; e, a querer sair da natureza, invente alguma novidade, que não o comprometa com os caprichos da opinião em voga. (*OEF*, p.84-85)

Sugerindo a Guilherme que se deve ler os romances mas não imitá-los, esse inominado personagem em grande medida modifica o comportamento do protagonista que, “como todos os homens sem originalidade, indefinidos na consciência própria, bisonhos da experiência das cousas” se reveste de “uma nova índole” (*OEF*, p.87) e chega ao Porto pronto para ser apresentado “à aristocracia, à mediocracia, e à população importante dos botequins” (*OEF*, p.88).

Ao aceitar as palavras de seu conselheiro¹⁹, Guilherme deixa de ser o ridículo provinciano que imitava as excentricidades romanescas, motivo de riso em Lisboa, e transforma-se num atraente rapaz que possuía uma moral impecável no Porto. Essa transformação do protagonista logo no início da narrativa revela uma crítica aos códigos sociais da época, pois para ser aceito pela sociedade, Guilherme teve que revestir seu temperamento e o seu discurso românticos com o cinismo e a falsidade que a sociedade burguesa daquele tempo exigia. Guilherme do Amaral é então ensinado a transformar a influência romanesca numa forma de representação social.

Segundo Richard Sennett (1988), a sociedade vitoriana sofreu mudanças na geografia do espaço público e do espaço privado: a vida íntima começou a ser impulsionada e a vida pública abandonada. Sennett afirma que, “à medida que o desequilíbrio entre vida pública e vida íntima foi aumentando, as pessoas tornaram-se menos expressivas [em público]” (1988, p.55) e o espaço coletivo passou a ser experimentado pelo sujeito como lugar de representação. De fato, a representação é uma convenção necessária à vida em público. Porém, num século em que “as relações íntimas determinam aquilo que será crível, convenções, artifícios e regras surgem apenas para impedir que uma pessoa se revele a outra” (SENNETT: 1988, p.55). Assim o homem do século XIX passou a representar em público um papel social para que a sua

¹⁹ É importante frisar que esse personagem inominado não é identificado na narrativa como o jornalista, que aparece mais tarde no romance e que também atua como conselheiro de Amaral.

expressão íntima não fosse de todo revelada. Com isso, Richard Sennett chega “à hipótese de que a teatralidade tem uma relação hostil com a intimidade; e (...) uma relação igualmente especial, mas amigável e cordial, com a vida pública e vigorosa” (1988, p.55-56). A teatralidade, ameaça às formas intimistas, serviu então para impedir que o homem oitocentista se revelasse ao outro mantendo a distância necessária em público.

Em *Onde está a felicidade?*, Guilherme do Amaral aprende a representar em público o comportamento romântico. Esse processo de aprendizagem pelo qual passa o personagem mostra criticamente o quanto a sociedade vitoriana fez da representação uma saída possível para a convivência social. Agora Amaral não vivencia os hábitos românticos, antes *encena* em sociedade certa atmosfera romântica. Ou seja, ele *teatraliza* o comportamento romântico quando este é conveniente à convivência em sociedade. Exemplo disso é quando começa a frequentar os salões do Porto e usa do discurso romântico para seduzir jovens senhoras. No entanto, é curioso notar que não só Amaral parecia encenar o tom romântico em seu discurso galanteador; igualmente muitas das senhoras conhecidas representavam através do discurso e da aparência as excentricidades dos romances que liam. D. Cecília, a interessante menina “que tinha olhos lânguidos, tez macilenta, e o sorriso melancólico” (*OEF*, p.88) tem desmascarado o seu ar romântico quando um dos personagens revela que ela só ganhava essa aparência porque “três dias antes de algum baile, não com[ia] nada, e beb[ia] vinagre para se fazer macilenta, e dar aos olhos aquele pasmo de coelho morto” (*OEF*, p.94). Vista como uma “tola excêntrica” (*OEF*, p.96), a personagem, tal qual aprendera Amaral, *encenava* quando lhe convinha o comportamento romântico em sociedade.

A narrativa apresenta assim um retrato aparentemente irremediável do Portugal daquele tempo, desvelando as artificiosas relações sociais dos personagens em meio a

realidade burguesa. Como vimos, para alguns críticos²⁰, Camilo não fez de sua literatura um veículo de crítica social. Porém, como afirmou Monica Figueiredo²¹, o autor de *Amor de perdição*, mesmo sem declarada intenção, criticamente retratou em sua obra o Portugal do século XIX. Claro está que tentar procurar na literatura camiliana a mesma intervenção política e social encontrada nas literaturas de Herculano, Garrett e Eça de Queirós só a condenaria a “uma avaliação injusta que (...) desmerecer[ia] a sua obra face à de outros autores do século XIX” (FIGUEIREDO: s/d, p.1). No entanto, Figueiredo defende que “se na narrativa camiliana os acontecimentos parecem se precipitar somente com a intenção de estruturar o enredo, há neles uma série de indícios que permitem definir a atmosfera histórica e política de sua época” (s/d, p.1.).

Em *Onde está a felicidade?*, percebemos que a mudança de Guilherme do Amaral também modificou a narrativa, dando um novo percurso à trajetória do protagonista e servindo para desmascarar o falso comportamento que regia as relações sociais burguesas. Diante desse quadro social, surge porém outro espaço que representa na narrativa a saída possível para a deteriorada paisagem social retratada até aqui. Esse novo espaço em nada se assemelha ao meio social em que Guilherme vivia e, consciente disso, o narrador-autor tenta justificar o aparecimento de Amaral ali:

(...) podíeis ter visto Guilherme do Amaral, só com os olhos amargurados além nas trevas do rio Douro, absorto, recolhido nesse esconderijo de tristeza que o homem de senso íntimo leva consigo a toda a parte. [Mas] achava-se aí, sem saber ao que viera (...).

O romanesco tem seus caprichos sórdidos. Amaral não trocava aquela atmosfera enjoativa pelos perfumes de nardo e rosas do toucador de alguma das suas numerosas admiradoras. (OEF, p.114-115)

Sem saber explicar como o seu protagonista foi parar naquele lugar de “atmosfera enjoativa”, o narrador culpa a estranha atitude de Guilherme como uma vil característica do romanesco. Afeiçoado aos romances de “*grosso terror*” (OEF, p.80),

²⁰ Como consideramos na Introdução deste trabalho, parte da crítica defende que Camilo Castelo Branco escreveu uma literatura despreziosa que visava apenas agradar o público leitor da época.

²¹ Este texto é inédito porque ainda se encontra em prelo.

Amaral parece deslumbrado por aquela paisagem exótica que ele só via nos romances que lia. A influência dos “maus livros” serve assim ao narrador-autor para justificar o passeio do protagonista por um lugar tão diferente da sua realidade burguesa.

Já vimos que Camilo Castelo Branco também se aventurou pelos romances de “terror grosso”. Por volta de 1850, o autor escreveu narrativas que privilegiavam a temática do romance negro a fim de agradar o público leitor da época que em sua maioria desejava ler histórias cheias “de mistérios, crimes, disfarces, reconhecimentos e maravilhosas coincidências” (COELHO: 2001, p.177). Em *Onde está a felicidade?*, publicado em 1856, o autor mostra-se já “desertado da escola de romance negro” (COELHO: 2001, p.188) ao apresentar um olhar crítico sobre essa linhagem do romance romântico. No entanto, é interessante observar que apesar da crítica ao romance de “grosso terror”, Camilo constrói um episódio na narrativa semelhante aos excêntricos episódios desse tipo de romance romântico. Mesmo tentando justificar o passeio de Amaral por aquele bairro miserável como uma influência dos “maus livros”, Camilo cria um clima de mistério semelhante ao dos romances negros. O autor então critica na enunciação determinada linhagem de romances românticos, mas ao mesmo tempo se utiliza, no plano do enunciado, das estratégias desse gênero para construir a narrativa²².

Este lugar que aparece de forma surpreendente na narrativa, no entanto, abriga personagens bem mais humanas do que as que encontramos na burguesia portuense. Numa das ruas desse bairro de aparência escura e pavorosa, vivia uma pobre costureira chamada Augusta. Conhece-a Guilherme quando, ao passar na frente da casa da moça, fica atraído pelos gritos que saíam lá de dentro. Ao bater à porta, e ser atendido pela costureira em prantos, Amaral percebe que a jovem acabara de perder a mãe e decide

²² Examinaremos, de forma mais esmiuçada, a construção desse discurso ambíguo do narrador no capítulo em que nos deteremos sobre essa entidade ficcional.

ajudá-la. Antes que o leitor pensasse numa possível remissão do protagonista, o narrador-autor ironicamente já indicia as intenções do jovem para com a pobre menina: “Dois dias depois, Guilherme do Amaral foi à rua dos Armênios (...) para cumprir a promessa que fizera de socorrer mais alguma necessidade da órfã. Não há intenção mais pura!” (*OEF*, p.121) Por mais que as atitudes de Amaral pareçam indicar certo altruísmo, na verdade ele só decide ajudar a rapariga porque vê aquela situação como uma “aventura romântica” para a sua vida que lhe parecia há tempos “pobre de sensações íntimas” (*OEF*, p. 112).

Depois de certo convívio com Augusta, Guilherme percebe que a costureira possui “uma cousa especial” (*OEF*, p. 124): Augusta não era como as Cecílias que cruzaram o caminho do rapaz, pois seus olhos negros e seus gestos revelavam “todos os segredos do [seu] coração” (*OEF*, p.128). Guilherme nota assim que Augusta era bem diferente das senhoras que ele conheceu nos salões do Porto:

Amaral viu esta mulher, como até ali não vira alguma, a olho nu, sem a impossível formosura ou a monstruosa deformidade das novelas, sem os ensaios prévios da sedução, sem o doble artifício que o desejo da celebridade lhe ensinara, privando-lhe de liberdade a natureza ingênua, crente e expansiva. (*OEF*, p. 142)

Augusta possuía uma ingenuidade natural impossível a todas as mulheres que Amaral conhecera nos lugares da moda por já terem o caráter deformado pela leitura de romances, ou o comportamento moldado segundo os hipócritas ensinamentos dos salões. Apesar de pertencer a um meio social bem inferior ao seu, Amaral vê na jovem características positivas que nenhuma das suas aventuras amorosas até agora havia oferecido. Seduzido por Augusta, o rapaz convida-a para ir morar com ele. A costureira não aceita de imediato a proposta, pois temia a reação da sociedade que via com maus olhos um caso amoroso sem a legitimação do casamento. Insistente, Guilherme do Amaral tenta convencê-la:

(...) Pois a menina persuade-se que só o casamento faz as inclinações e a honra de uma mulher? Está muito enganada, e (...) nada sabe do mundo. A mulher casada não é feliz quando se não conforma com as inclinações do marido, e vive num contínuo inferno portas a dentro. A mulher casada não tem honra, quando, obrigada por um mau marido, esquece os seus deveres, ou julga que não tem nenhuns com um marido que falta aos seus. (*OEF*, p. 163)

Guilherme do Amaral tenta convencer a pobre menina a ir morar com ele se utilizando de um discurso hipócrita roubado dos discursos românticos. Desejando uma aventura amorosa parecida com a dos romances que compulsivamente lia, o protagonista usa da valorização do amor inscrita nos folhetins em favor do seu próprio benefício. Persuadida pelo falso discurso de Guilherme, Augusta decide aceitar a sua proposta e vai com ele para uma casa no Candal. Guilherme passa a viver então uma experiência amorosa semelhante às inscritas nos romances românticos da época. Decidido a exhibir a bela jovem para a sociedade portuense, o rapaz resolve ensinar a amante a se “comportar” em sociedade, apresentando-a aos romances e pagando-lhe aulas de piano. Augusta tornara-se para o rapaz uma espécie de “obra” inacabada que ele a todo o custo tentava, através da “educação” dos salões, terminar. Porém, como a própria Augusta havia previsto, o caso amoroso dos dois é mal visto pela sociedade. Quando assume publicamente sua união com Guilherme, Augusta sofre as conseqüências do seu ato: ao ir ao teatro e expor-se em público como amante de Amaral, Augusta “foi saudada com uma bateria de binóculos” (*OEF*, p. 182) que, curiosa, olhava com crítica para a bela jovem. Tentando esconder-se dos olhares condenatórios, ela resolve isolar-se no Candal, abdicando de qualquer vida em público:

- Seja esta a primeira e última vinda ao teatro, sim, meu anjo?
- (...)
- Mas que impressão foi essa?! Ofendeu-te o olhar de alguém?...
- Não sei se alguém me olhou... eu não vi ninguém; sei que o sangue me faltava o pulso, e me subia em ondas à cabeça. Eu estive a pedir-te, no segundo ato, que nos retirássemos. Estava doente, sentia um desgosto profundo, uma vontade de chorar, que não sei como ta explique... (...)
- Efeitos do nosso último romance...
- Não, meu querido Guilherme, os romances não me dão nem me tiram a tranqüilidade. (*OEF*, p.185)

Ao contrário de Amaral, para quem “camarotes e platéia eram-lhe indiferentes” (*OEF*, p.183), Augusta não consegue ficar confortável sabendo que todos a observavam com crítica. O “parvalheira melancólico” (*OEF*, p.105) chega a pensar que sua amante imitava aquele comportamento dos romances, porém Augusta afirma que não tinha sido influenciada pelo discurso romântico, mostrando que seus gestos, apesar da semelhança com o tom romântico, eram verdadeiros e genuínos. Percebemos com isso que a pobre costureira da rua dos Armênios “não aprendeu”, como Amaral “aprendera”, que era preciso teatralizar seus sentimentos para ser aceita pela sociedade burguesa. Por não ter conseguido imitar dos romances uma personagem para a possível convivência social, Augusta é rejeitada pelo meio burguês.

A apresentação de Augusta à sociedade acontece justamente no teatro e isto não parece gratuito. Como afirmou Richard Sennett, a teatralidade foi importante para o século XIX onde o domínio público, cada vez mais esvaziado, impulsionava a intimidade. De fato, Sennett defende que a idéia do *theatrum mundi* há muito já problematizada, em que “os homens são [vistos] como atores, e a sociedade como um palco” (1988, p.59), é muito cara ao século XIX, tempo em que a expressividade humana em público se transformara em representação. Em *Onde está a felicidade?*, enquanto os atores encenavam no palco, a platéia representava um determinado papel social. Mas Augusta “não sabia fazer, como muita gente faz, fingir-se, estereotipar[-se]” (*OEF*, p.198) e sem conseguir *teatralizar* suas emoções, essa má atriz foi rejeitada por não caber no teatro burguês.

No século XIX, a literatura era muito difundida entre a classe burguesa que, devido à melhoria do seu padrão de vida, começou a ter mais tempo para ler. Atraída pelos ideais românticos, essa classe social passou a buscar principalmente o romance romântico. Mas se a literatura romântica conquistou o público burguês da época, as

histórias de paixões desenfreadas e impossíveis não eram vistas pela sociedade vitoriana como algo a ser seguido ou vivido, mas antes experienciado apenas no espaço da ficção. Para Peter Gay (1999), se os heróis românticos eram movidos pela emoção exacerbada, os vitorianos continuavam exigindo que o amor fosse sempre experimentado a partir das convenções sociais impostas pela época. O público leitor da classe média mantinha então com a literatura romântica uma relação paradoxal, pois ao mesmo tempo em que lia avidamente a literatura marcada pelo espírito livre dos românticos, também acreditava que as extravagâncias românticas não poderiam servir de modelo, já que o amor não deveria obedecer ao *pathos*, mas sim aos valores sociais com o risco de comprometer toda a organização “civilizada”.

Escritos para a burguesia, os amores românticos da ficção acabaram seguindo os valores ditados pela classe média burguesa da época. Apesar dos enredos românticos muitas vezes “fantasiarem” a realidade, as histórias deveriam sempre evidenciar os códigos sociais e familiares da sociedade burguesa. Com isso, a ficção transformou-se numa espécie de “exemplo” para aqueles que desejavam a rebelião contra as normas sociais impostas. Segundo Peter Gay, nessas histórias de amor vitorianas,

(...) a rebelião contra os clichês aceitos a respeito do lugar do homem e da mulher na sociedade estava reservada para personagens que terminam mal. Em sua mensagem, as histórias de amor degustadas por milhares de leitoras eram uma força a serviço do conservadorismo na cultura burguesa, acompanhado a passo lento a vida real. (1999, p. 257)

Os trágicos desfechos dos amantes rebeldes da ficção mostravam aos leitores da época, e principalmente às leitoras, que a contestação e a violação dos códigos sociais só levariam à perdição social. Isso ajudava a preservar o conservadorismo burguês, mantendo cada qual no papel social que lhe foi estabelecido.

Em *Onde está a felicidade?*, vale notar a crítica do narrador-autor às normas sociais impostas ao feminino no curto relacionamento amoroso de Guilherme do Amaral e Cecília. Apesar de parecer moldada pelo comportamento romântico, a voz

narrativa revela, com ironia, que essa personagem segue à risca os valores sociais impostos à mulher. Ao mostrar que Cecília sonhava com os braços de seu amado, o narrador adverte aos leitores que esse desejo era muito honesto, pois a senhora, ao idealizar essa cena, já via Guilherme como seu marido. A censura ao livre desejo amoroso de D. Cecília por Guilherme indicia a crítica a um tempo histórico que lia romances plenos de amores impossíveis e lacrimosos, mas que ao mesmo tempo exigia que eles estivessem condicionados aos códigos familiares burgueses.

Augusta, mesmo temendo ser rejeitada, uniu-se a Guilherme, mostrando ter uma natureza ingênua, ainda livre dos artifícios necessários para a convivência em sociedade. Ao se expor publicamente como amante de Amaral, ela percebe tardiamente que era preciso seguir certas normas para ser aceita pelo meio social a que ele pertencia. Sofrendo as conseqüências de seu ato, Augusta entristece-se. Guilherme do Amaral, porém, não se sensibiliza com o seu sofrimento e logo se enfastia com a tristeza da amante. Aborrecido, ele tenta se afastar de Augusta que, mesmo sofrendo, procurava, sem sucesso, salvar o seu relacionamento com o “melancólico parvalheira” (*OEF*, p.105). A princípio, Amaral afirma à amante que o seu aborrecimento era culpa da sua “organização” romanesca (*OEF*, p. 224), porém, quando a jovem se oferece para ir ao teatro novamente com o rapaz, Guilherme mostra que já não lhe interessava expor-se publicamente ao lado de Augusta, pois temia que um tio visse com maus olhos esse caso amoroso. Diante da resposta de Guilherme do Amaral, que desejava esconder o envolvimento amoroso dos dois, Augusta reage com lágrimas:

As lágrimas, de improviso, saltaram dos olhos de Augusta. A serenidade com que ela disse: “tens razão...” [a Guilherme] foi um heroísmo dos muitos que passam ocultos entre a mulher ferida no coração e o homem que lhos não compreende, ou lhos recompensa, cravando-lhe mais dentro do peito o ferro do escárnio ou do desprezo.

Guilherme, enjado das lágrimas, ergueu-se com arremesso, entrou no seu quarto e fechou-se. Já não foi pouca a generosa tolerância de a deixar sozinha com as suas lágrimas!... Muitos há que vituperam essa fraqueza, raivando contra a facilidade impostora de chorar... (*OEF*, p.225)

Vendo Augusta agora como “mais uma mentira, uma decepção como outras muitas” (OEF, p.209), Guilherme não tolera nem mesmo as lágrimas da amante, consideradas por ele como uma desprezível encenação. Menosprezando os sentimentos da jovem, ele condena-a e rejeita-a, assim como fez a sociedade. Guilherme do Amaral, portanto, recusa-se a continuar com aquela aventura amorosa em que tanto investiu, desejoso que estava de uma vida artificialmente parecida com a dos personagens dos romances que lia. Agora que tem a chance de viver na “realidade” uma aventura amorosa semelhante à dos romances românticos, o rapaz prefere “fechar” o romance e abandonar a sua suposta heroína.

Problematizando a figura do homem na literatura dos oitocentos, Monica Figueiredo questiona como “um século que apostou no progresso e no desenvolvimento, que estabeleceu valores que norteariam os dois séculos vindouros”, também foi capaz de criar uma “literatura de heróis adoecidos, inaptos e superficiais, todos incapazes de um único gesto que justificasse o orgulho histórico que acompanhou o tempo referencial que os fez nascer” (2008, p.5). Para a crítica, a imagem do homem construída pela literatura oitocentista destoa do modelo viril burguês, pois os personagens masculinos não parecem conseguir “lidar com os valores fundamentais erguidos pela sociedade burguesa” (2008, p.9). Assim como Bentinho, de *D. Casmurro*, e Carlos da Maia, de *Os Maias* – personagens analisados por Figueiredo –, Guilherme do Amaral também parece fugir à “responsabilidade que a vida exigia” (2008, p.9). “Enjoado das lágrimas” de Augusta, o rapaz se recusa a continuar vivendo com sua amante, temendo que seu relacionamento fosse descoberto por um tio. Ele, que tanto desejou uma aventura romanesca, quando percebe que a sua realidade se transformou num episódio digno de qualquer literatura folhetinesca, prefere fugir à responsabilidade de apoiar a amante a ver sua confortável vida burguesa comprometida. Abandonando a

pobre costureira no Candal, Guilherme vai para a Inglaterra, atrás de uma prima sua, por quem já acreditava estar perdidamente apaixonado, mostrando mais uma vez que a aventura romântica era para ser lida mas nunca efetivamente vivida.

A reação de Augusta, diante do desprezo com que Guilherme do Amaral a trata, sensibiliza o narrador-autor que caracteriza a atitude da jovem como um verdadeiro ato de heroísmo. Em Camilo Castelo Branco, é comum a valorização de personagens femininas que pertençam à classe popular. Mariana, de *Amor de perdição*, é o exemplo mais conhecido de personagem camiliana representante do povo que ganha destaque na narrativa por sua humana atuação. A personagem demonstra uma natural heroicidade e uma singular coragem e resistência, características vistas como positivas pela voz narrativa e que não estão presentes nem mesmo na figura daquela que deveria ser a verdadeira heroína da novela: Teresa. Através da valorização de personagens comuns, “Camilo reavalia criticamente a realidade referencial, subvertendo-a, ao dar à gente simples do povo um caráter heróico, marcado por sentimentos nobres e desinteressados” (FIGUEIREDO: s/d, p.5).

Em *Onde está a felicidade?*, a costureira também age com heroicidade diante das provações sociais que enfrenta e, por isso, ganha o apoio da voz narrativa. Assim como Mariana, Augusta parece valer muito mais do que as fidalgas daquele tempo por ter resistência e ousadia para enfrentar as imposições sociais a que foi exposta. Ao ver-se abandonada por Guilherme do Amaral, Augusta prefere voltar à rua dos Armênios a permanecer na casa do Candal que Guilherme lhe deu, acreditando que com isso consolava-a por sua partida. Solidarizando-se com Augusta, a voz narrativa decide abandonar o protagonista e passa a ter olhos apenas para o destino da pobre moça. Retomando mais uma vez *Amor de perdição*, vemos que ali o narrador também abandona a sua heroína e se solidariza com a honesta Mariana. Quando percebe que se

esquecera da sua protagonista, o narrador chega até mesmo a perguntar-se “E Teresa?” (CASTELO BRANCO: 1968, p.125), ironizando o seu estranho esquecimento.

Acompanhando o destino da jovem Augusta, vemos que a moça, ao retornar à sua antiga casa, percebe que está grávida e sem nenhum recurso. Augusta vê no casamento com um primo seu, Francisco, a única saída para sua difícil situação. Morto nasce o fruto do seu amor com o fidalgo e Francisco resolve sepultá-lo ali mesmo na casa simples da rua dos Armênios. Ao cavar a terra, no entanto, Francisco acha um baú cheio de dinheiro e jóias. Esse baú era o mesmo que João Antunes da Mota, no prólogo da narrativa, havia enterrado temendo ser assaltado durante a invasão francesa em 1809.

Depois de descoberto o tesouro de João Antunes por Augusta e Francisco, parece que nos aproximamos de um final feliz para a pobre Augusta e o próprio narrador-autor tem consciência de que era sobre o destino de sua heroína que ele deveria narrar: “(...) Aqui o que precisa saber-se, e quanto antes, é o que fez Augusta daquele dinheiro, e daqueles brilhantes” (OEF, p.312). Porém, o leitor se surpreende com o passar de cinco anos e o reaparecimento de Guilherme do Amaral, o que suspende o desfecho da história de Augusta.

Sabemos que Camilo Castelo Branco era considerado um “profissional das letras” e por isso suas novelas eram “organizadas segundo um princípio da necessidade, se desenvolvendo numa temporalidade absolutamente controlada pela vontade do autor” (FERRAZ: 2003, p.168). Em *Onde está a felicidade?*, parece que realmente o enredo não foi estrategicamente estruturado anteriormente. Os personagens, como Guilherme do Amaral e o jornalista, aparecem um tanto quanto indefinidos ao serem caracterizados inicialmente, como se não tivessem sido planejados pelo autor antes de ele começar a escrever sua história. Além disso, por parecer escrita “ao correr da pena”, a narrativa parece privilegiar, em certo momento, apenas a história de Augusta, esquecendo-se do

presumível protagonista. Quando percebe que havia abandonado Amaral, o narrador-autor suspende o final de Augusta e retoma a figura do “melancólico parvalheira” (*OEF*, p. 105). Como em *Amor de Perdição*, Camilo parece ter se perguntado “E Guilherme do Amaral?”. Interessante notar, no entanto, que Camilo consegue, ao adiar o final de Augusta, criar um suspense na narrativa, utilizando novamente de uma estratégia inscrita nos enredos dos romances negros.

Retomando a trajetória de Amaral, a narrativa revela-nos que o rapaz havia retornado a Portugal. Em Lisboa, Guilherme se reencontra com o seu confidente e conselheiro, o jornalista, que lhe deseja contar o que aconteceu com a pobre costureira depois de sua partida. O galã provinciano, porém, não parece interessado na história:

- (...) Que histórias trazes?
- A de Augusta... queres ouvi-la?
- Di-la aí em duas palavras. Isso deve ser simples...
- Não, que ela não se diz em duas palavras. O caso vale tantas como a tua.
- Temos romance? (*OEF*, p. 332)

A ironia de Guilherme não impede o jornalista de contar – talvez fazendo a vontade do narrador-autor e dos leitores – no último capítulo do romance a trajetória de Augusta após a sua partida: depois de abandonar o Candal, a jovem adoecera e com fome e grávida “entregou-se, alheou-se, vendeu-se” (*OEF*, p. 336). Narra o jornalista a Amaral que a sua antiga amante, depois de inúmeros amantes, acabou só. Doente, a pobre moça foi para um hospital e lá faleceu. O fim que o jornalista conta a Amaral se assemelha ao desejo do jovem – influenciado que era negativamente pelos romances – que, numa carta ao seu conselheiro, lhe havia dito que preferiria vê-la “passar de amante em amante, corromper-se, esquecer-se [dele] a imaginá-la (...) devorando-se de saudades inúteis” (*OEF*, p.288). Depois de ouvir que Augusta tivera o fim romanescamente imaginado, Guilherme desespera-se e chora. Claro está que a história contada pelo jornalista não passava de uma invenção sua. A estratégia do jornalista leva novamente o leitor a pensar numa possível remissão de Amaral. Triste com o rumo que

a vida de Augusta tinha tomado, ele poderia finalmente demonstrar que não chorava apenas pelos finais trágicos da ficção. No entanto, o desespero e a tristeza de Guilherme do Amaral não levam ao arrependimento ou à culpa. Logo depois de saber que contribuiu para a perdição da jovem, Amaral pede ao jornalista que o ajude “a criar um outro coração” (*OEF*, p.338) para poder amar novamente. O rapaz mostra mais uma vez que as suas artificiosas tentativas de imitar os romances não alteravam o seu caráter de homem burguês.

Mas o destino da pobre costureira da rua dos Armênios não acaba ignorado pelos leitores e por Amaral. Na “Conclusão” da narrativa, Guilherme se surpreende ao ver Augusta viva, rica e freqüentadora dos salões portuenses, rodeada daqueles que antes a condenaram. Descobrendo que a história contada pelo jornalista era falsa, Amaral ouve do seu amigo que a moça não teve o final trágico que antes lhe contara. Guilherme, no entanto, não parece acreditar num desfecho tão surpreendente e feliz para sua antiga amante, e pergunta ao jornalista:

- Considerá-la feliz?
- É feliz.
- Não posso acreditar-te. Aquela mulher deve ansiar por uma alma.
- Como a tua naturalmente... Deixa-me dar a mais santa das gargalhadas... Já nos conhecemos há muito, Amaral... Querias, talvez, por comiseração, esmolar-lhe com o teu amor a felicidade que lhe falta? Não te aflijas esse zelo do bem-estar de Augusta... o teu amor-próprio pode irritar-se, mas deixá-lo: deves acreditar que não influís nada na vida daquela mulher. (...) (*OEF*, p.349)

Vendo Augusta rica e baronesa, Guilherme pensa em reconquistá-la, acreditando que ela poderia ter, apesar da bonança, uma alma infeliz. A fingida intenção de Amaral é ironizada pelo jornalista que ridiculariza a pretensão do rapaz de conquistar com um discurso tão artificial a mulher por ele abandonada. O desejo de Amaral de reconquistar Augusta depois de ver que ela passou de uma pobre costureira a uma rica e respeitada baronesa mostra o quanto as suas escolhas eram movidas segundo os interesses burgueses e não a partir dos seus caprichos românticos. Se antes Guilherme rejeitou

Augusta por não se integrar ao meio burguês a que ele pertencia, depois que ela foi aceita graças à sua ascensão financeira, ele resolve seduzi-la novamente. O protagonista de *Onde está a felicidade?* mostra assim que durante toda a narrativa sempre foi um *falso* herói romântico, pois seus interesses não seguiam os duvidosos ideais românticos mas principalmente os valores burgueses.

É dado à Augusta, portanto, um final diferente do trágico desfecho comum às protagonistas românticas. Segundo Maria Lúcia Lepecki, nas novelas passionais camilianas a heroína sempre se opõe aos códigos sociais e familiares ditados pela classe burguesa. Para Lepecki, parece assim que “a extensa galeria de amores impossíveis na ficção camiliana significa a impossibilidade de exercício de qualquer forma de liberdade” (1976, p.34) do feminino na sociedade da época. Pela oposição à estrutura social e pela fidelidade ao amor, a heroína camiliana termina sempre com uma “morte real, simbólica (loucura e/ou entrada no convento) ou, ainda, com ambas” (1976, p.32).

Em *Onde está felicidade?*, Augusta viola os códigos sociais da época ao ter um relacionamento amoroso com Guilherme. Porém a heroína do romance, ao invés de ter um final trágico, como muitas heroínas camilianas, acaba rica e adquire *status* social que não tinha nem mesmo durante o seu caso amoroso com o fidalgo. O jornalista, afirmando que Augusta era feliz, talvez tenha tentado provar que é o dinheiro e não o amor que traz a felicidade. Mas será que essa conclusão caberia em um autor tão anti-burguês como Camilo? Permitindo a Augusta um aburguesado final, Camilo talvez tenha querido ensinar a Guilherme do Amaral e aos leitores que nem sempre as histórias precisam terminar tragicamente. No entanto, acreditamos que, diante de um romance que insistentemente colocou à prova a validade do discurso romanescos, seria impossível terminar a narrativa imitando os finais trágicos dos romances que, durante todo o texto, ele criticou. Por mais que por alguns momentos o autor tenha inscrito na sua narrativa

episódios semelhantes ao dos romances negros criticados no texto, ou tenha se utilizado algumas vezes de um discurso romântico, ele sabia da impossibilidade de dar um final trágico a uma história tão falsamente passional. Guilherme estava longe de ser o típico herói romântico que “am[ava], perd[ia]-se e morr[ia] amando” (CASTELO BRANCO: 1968, p.8), e seu envolvimento amoroso com Augusta não poderia nunca ser considerado uma história romântica modelar. Defendemos então que Augusta teve um final diferente das demais heroínas camilianas porque o desfecho da sua história tinha que ser verossímil a uma narrativa que pouco ou nada tinha de passional.

Em ensaio, Vergílio Ferreira afirma que a verossimilhança tem a ver não apenas com a organização interna da obra, mas que “inevitavelmente a ‘época’ [também] aponta referências à organização desse discurso”(1972, p.7). Para Ferreira, a obra está contaminada pelo discurso do tempo histórico do autor. Por mais que os escritores afirmem apenas construir um retrato fiel de sua realidade, como quiseram os da escola realista, a verdade é que “toda a realidade é já uma ‘leitura’ dela, por mais elementar que seja, já é a afirmação da interpretação [do autor]” (1972, p.8). Segundo Ferreira, a realidade pintada no romance reflete portanto a “leitura de mundo” do artista sobre o seu tempo histórico. Assim, para o crítico:

(...) um romance é o que dele faz um grande romancista (...). Mas a “escolha” que [ele faz] coordena-se necessariamente com tipo de propostas de seu tempo – que naturalmente tem a ver com a “escolha” (não arbitrária) que outros fizeram antes deles. (1972, p.8)

O romance se constrói, portanto, a partir de uma “escolha”, de um ponto de vista do romancista sobre a sua realidade. Além disso, o artista sempre parte das “escolhas” que outros já fizeram para recriar a realidade em sua obra. Logo, a verossimilhança de uma obra não está apenas na organização interna do texto, mas também na forma como o autor inscreve a sua época.

O desfecho nada passional de Augusta foi verossímil numa narrativa que pretendeu a todo o momento desvelar os falsos comportamentos românticos. Mais do que isso, porém, inscrevendo seu tempo histórico através de um olhar crítico, Camilo dá a sua protagonista o único final feliz possível àquela realidade retratada no romance. O final aburguesado de Augusta era, portanto, a única maneira de ela acabar bem aos olhos dos demais personagens e até mesmo dos leitores da época.

Como já apontamos, para Alexandre Cabral (1989), há uma proximidade biográfica entre Guilherme do Amaral e Camilo Castelo Branco. Em *O romance do romancista* (1922), Alberto Pimentel chega a afirmar que Guilherme – personagem que aparece não só nos romances da trilogia da felicidade, como também em *Anos de Prosa e Vingança* – reflete, sem disfarces a personalidade de seu criador. Jacinto do Prado Coelho também aproxima biograficamente o protagonista de *Onde está a felicidade?* do autor português, afirmando que Guilherme do Amaral “representa algo de Camilo” (2001, p.222). Claro está que *Onde está a felicidade?* não pode ser considerado uma narrativa autobiográfica modelar, pois como afirmou Philippe Lejeune (2008a), para que um texto narrativo seja considerado uma autobiografia é preciso que haja uma identidade de nome entre autor, narrador e personagem, o que não acontece no romance. No entanto, a aproximação biográfica entre autor e personagem defendida por críticos e biógrafos poderia levar o leitor a ver o romance não só como ficção, mas também “como fantasma revelador do indivíduo [Camilo Castelo Branco]” (LEJEUNE: 2008a, p.43). A narrativa não apresentaria claramente o pacto autobiográfico defendido por Lejeune, mas poderia ser lida indiretamente como narrativa autobiográfica *incidental*, já que nela haveria um jogo entre ficção e autobiografia, que com maestria insere o criador como presença insinuante em seu mundo ficcional.

Observando o romance a partir dessa proximidade biográfica entre Camilo e Guilherme, poderíamos sugerir que a rejeição social à união de Guilherme e Augusta reflete o julgamento sofrido por Camilo e Ana Plácido pela sociedade da época. Ficcionando o seu caso amoroso com Plácido, Camilo condenaria, através de *Onde está a felicidade?* – assim como pode ter feito com *Amor de perdição*, como já consideramos –, uma sociedade que lia compulsivamente seus romances, mas que não aceitava, nem na ficção, nem na realidade, relacionamentos amorosos que violassem os códigos sociais. Percebemos assim que possivelmente Camilo se utilizou de um episódio de sua vida para construir, na ficção, uma crítica à sociedade de seu tempo.

Todavia, como já apontamos, o autor não examina criticamente a sociedade portuguesa oitocentista apenas quando Augusta e Guilherme iniciam seu relacionamento amoroso. Durante todo o romance, a trajetória de Guilherme do Amaral é vista sob o olhar crítico do narrador-autor. Se a vida de Guilherme é considerada um espelho da tumultuada biografia de Camilo, resta-nos saber *por que* o autor decidiu aproximar a sua vida da trajetória de um personagem tão ironizado e criticado pela voz narrativa.

Acreditamos que é possível que Camilo Castelo Branco também se considerasse uma “vítima dos romances”, pois, assim como o seu personagem, ele tentou (sobre)viver à sua realidade através da ficção do amor. Aproximando vida e ficção, Helena Carvalhão Buescu defende que, se a ficção de Camilo parece muitas vezes ter sido construída a partir de sua biografia, a sua trajetória também foi influenciada pela sua ficção. Explica-nos a crítica:

o que eu quero aqui significar é que (...) Camilo vive como vive porque escreve o que escreve como escreve. Isto é, que a sua vida é, até certo ponto, exemplar, na medida em que *não é dissociável do projeto romanesco* que consistentemente o anima e dos *modelos imaginários* que pratica, tanto quando escreve como quando vive. (1995, p. 140)²³

²³ Grifos da autora.

Buescu acredita que a ficção camiliana parece se alimentar da realidade, mas também esta parece ser construída a partir do ficcional. Para a crítica, portanto, há na vida e na obra de Camilo Castelo Branco um jogo em que se cruzam “formas de viver” e “formas de escrever” (1995, p.140). Jacinto do Prado Coelho percebeu também que, na última fase da vida de Camilo, a vida do autor parecia imitar a obra, apesar de Camilo já não “ocupar mais o lugar central do palco” (2001, p.58).

Camilo confluíu vida e ficção, moldando não só a sua escrita com a sua realidade, mas também vivendo na realidade os modelos imaginários construídos na sua ficção. Exemplo disso foi o suicídio do autor que, segundo Buescu, apareceu encenado várias vezes por ele na ficção, exprimindo afinal “um *projeto de vida* em tudo assimilável ao *projeto de escrita*”²⁴ (1995, p.147). No entanto, Buescu adverte que “dizer que Camilo (...) escreve assim porque vive assim é dizer a verdade, mas não dizer *toda a verdade*” (1995, p.145). Segundo a crítica:

se Camilo (...) “encena” na realidade episódios claramente aparentados com a sua produção ficcional, e se esta não se liberta por vezes de uma forte componente autobiográfica, é também porque a estratégia romântica concebe a convergência entre projeto vivencial e projeto de escrita como claramente pertinente. Longe de exorcizar demônios e fantasmas, longe de os cantonar a terras distantes por um afastamento que a escrita também pode permitir (...), o Romantismo sugere uma convivência diária com eles, uma vivência arrebatada. (1995, p.146-147)

Para Helena Buescu, se Camilo confluíu a sua biografia com a sua obra foi porque o projeto romântico sugeria essa convergência entre a realidade e ficção. Annabela Rita também acredita que Camilo manipulou na escrita e na vida a estratégia romântica. Segundo Rita, em Camilo “(...) as fronteiras entre a literatura e a vida se esbatem, se confundem, chegam mesmo a tornar-se indistintas. Procurando no real o que o ficcional lhe sugere e buscando na ficção a imagem do real sentido” (1987, p.45). Camilo Castelo Branco então pode ser visto como uma “vítima dos romances” porque

²⁴ Grifos da autora.

também foi um “imitador” de romances como seu personagem de *Onde está a felicidade?*. Vivendo a experiência romântica tanto na vida como na ficção, o autor pode aproximar-se de Guilherme do Amaral, pois também parece ter tentado imitar, ou representar, o tom romântico em sua vida social.

É preciso ressaltar, no entanto, que Amaral, quando imitava os romances, não enxergava a “realidade” à sua volta. Apenas reproduzindo artificialmente o discurso romanescos, o personagem não tinha um discurso próprio que o levasse a ver criticamente a sociedade de seu tempo. Depois de aprender que não devia imitar os romances, o personagem passa a agir em sociedade segundo os “caprichos da opinião em voga” (*OEF*, p.85), não se dando conta de que, mais uma vez, só estava repetindo o discurso de “outrem”. Diferente de Amaral, Camilo transformou os seus romances numa saída possível para sobreviver à sua inhospita realidade. Consciente de que vivia em um tempo histórico em crise, o autor se utilizou de suas histórias de amor para ludibriar a sua própria realidade. Parece-nos então que, ao contrário de seu personagem, Camilo sempre conseguiu burlar os vários discursos à sua volta e repensá-los criticamente.

Guilherme do Amaral então dificilmente poderia ser considerado um espelho do *eu* autoral. De fato, já consideramos que, mesmo numa narrativa declaradamente autobiográfica, pautada na afirmação de identidade entre autor, narrador e personagem, “o sujeito que (se) narra é [sempre] um outro, um duplo da pessoa real” (ROCHA: 1992, p.46). Como vimos, segundo Clara Rocha, nas narrativas autobiográficas e biográficas cria-se uma ilusão referencial de que se está a contar a história verdadeira de uma pessoa, mas na verdade o *eu* retratado na narrativa não é uma imagem fidedigna do autor, e sim uma representação retórica. Claro está que “o *eu* é, de fato, o princípio e o fim da autobiografia” (ROCHA: 1992, p.45) e, portanto, na narrativa autobiográfica o

eu é “a pessoa de quem se fala e também a que fala” (1992, p.45). Porém, Rocha adverte que, se graças à presença desse *eu* é que podemos reconhecer o caráter autobiográfico de um texto, não podemos nos esquecer também de que o *eu* é uma construção textual e, portanto, é uma “recriação, uma combinação entre uma pessoa real e uma personagem inventada, o resultado de um processo simultaneamente de auto-descoberta e de modelação de uma imagem” (1992, p. 49). Desta forma, mesmo que Camilo pretendesse construir, através de Guilherme do Amaral, um personagem autobiográfico, ele na verdade não estaria reproduzindo a si mesmo, mas se *recriando*, ou criando um duplo seu.

Se Camilo pretendeu criar um personagem que como ele sobrevivesse à realidade pela ficção do amor, de qualquer forma, sua criação parece ter escapado do desejo do criador. Incompetente por suas escolhas erradas e por fugir às responsabilidades da vida, Guilherme não conseguiu se tornar um quixotesco personagem de quem riríamos, mas também nos compadeceríamos. Segundo Maria Fernanda Abreu, é comum a presença de personagens na obra de Camilo com características quixotescas. Definindo Quixote como “aquele que, por pernicioso influência da leitura de ‘maus livros’ confunde as esferas do real quotidiano e da imaginação literária” (1994, p.447), a crítica aproxima algumas personagens camilianas à figura de D. Quixote, como Calisto Elói, de *A queda dum anjo*, e Silvestre da Silva, de *Coração, cabeça e estômago*. Em *Onde está a felicidade?*, a influência negativa dos romances em Guilherme do Amaral faz com que ele não consiga ver a sua realidade sem o véu do romanesco. O personagem, portanto, parece desajustado à sua realidade social, o que lhe daria um certo ar quixotesco. Porém, Amaral mal acaba de ser apresentado no romance como um pateta sentimental, já se transforma num corrompido

burguês que aprende a usar o “conhecimento” do romanesco como um meio de sobreviver à sua corrupta realidade.

É verdade que o narrador-autor censura ironicamente a influência do romanesco em seu personagem. No entanto, quando Amaral investe a favor da aceitação social e se utiliza da lição dos romances para isso, o narrador parece opor-se ainda mais às atitudes de seu personagem. Ao iniciar seu relacionamento com Augusta, chega a parecer ao leitor que Amaral será salvo pela voz narrativa: declarando o seu amor para a costureira, o rapaz “pela primeira vez falava, na sua linguagem nativa, embalsamada com os perfumes próprios, (...) grata aos ouvidos, não viciada pela música dos conquistadores por estilo” (*OEF*, p.150). Contudo, não haveria como mudar o personagem novamente e lhe dar uma possível imagem quixotesca. Guilherme era já uma “falsificação; todos os seus pensamentos, e palavras (...) um artifício” (*OEF*, p. 137), e por isso o narrador-autor parece preferir ridicularizar de vez Amaral, não lhe dando uma qualidade sequer que o pudesse salvar.

Se, em *Onde está a felicidade?*, defende-se que Camilo Castelo Branco inscreveu a sua biografia através da ficção, Guilherme do Amaral não nos parece ser um falhado reflexo do autor. O personagem parece ser mais um *incidental disfarce* do eu aitoral, pois não conseguiu ser um modelo, mesmo que inacabado, de um autor que quixotescamente confluiu realidade e ficção, tanto na escrita, como na vida.

3.2. O jornalista: a autobiografia como ficção.

Mesmo as situações mais fictícias são sempre a imaginação de ter visto o que não viu, (...) mesmo as personagens mais fictícias são sempre a memória aitoral de ter sido quem não é.

Helder Macedo

O jornalista aparece pela primeira vez na narrativa como um observador irônico das hipócritas relações sociais presentes na sociedade da época, desmascarando o falso comportamento romântico encenado pelos personagens do meio social burguês. Apresentado a Guilherme do Amaral como o “poeta caudatário de Cecília” (*OEF*, p. 96), o literato ridiculariza o discurso sentimental inscrito nos seus poemas românticos ao revelar que o seu interesse pela jovem senhora era uma “especulação literária” (*OEF*, p.96). Explica assim o poeta o sentido desse sintagma:

- (...) O meu amor àquela mulher tem quatro estações em cada ano, e cada estação tem três meses. (...) Cada semana, escrevo-lhe uma poesia palpitante de ternura. No fim de três meses, são doze poesias. (...) No fim do ano de quarenta e oito semanas, tenho quarenta e oito poesias, que vendo a um editor por cinquenta moedas, o mínimo. Compreenderam-me agora?
 (...) Quando os poetas, à míngua de inspiração, se calam como as cigarras em Setembro, eu canto todo o ano, e já vou no terceiro da publicação da minha atormentada existência. (*OEF*, p.97)

O jornalista se mantém apaixonado pela jovem senhora apenas para que o estado amoroso lhe inspire alguns versos que possam ser vendidos a um editor. A manutenção do amor só serviria então para garantir um lucro no final de um ano. Revelando o falso sentimentalismo inscrito em seus poemas, o poeta mostra que, num século burguês, não há como acreditar nas expressões amorosas presentes nos textos românticos, pois tudo, até mesmo a arte, transformou-se em mercadoria.

Jorge Fazenda Lourenço (1998) afirma que há na ficção oitocentista uma insistente presença de poetas como personagens e recorrentes referências à poesia. Segundo Lourenço, esse interesse pela figura do poeta e pela discussão da poesia surgiu nos primeiros romances românticos com o objetivo de enobrecer o romance, gênero ainda pouco valorizado. Os romancistas viam na aliança com a poesia uma forma de dar certo prestígio a esse gênero literário que começava a ser divulgado. No entanto, em Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós, por exemplo, a figura do poeta como personagem não era mais usada como um recurso para enobrecer o gênero romance, ao

contrário, o poeta começou nesses, e depois em outros autores portugueses, a ser visto negativamente e o seu discurso passou a ser ridicularizado.

Camilo usou e abusou da imagem do poeta que, “ditado pelos impulsos repentistas do amor” (LOURENÇO:1998, p.69), é sempre ironizado pela voz narrativa. Em *Coração, cabeça e estômago*, Silvestre da Silva inscreve de maneira cômica a *Primavera* de Castilho nas suas “memórias”. Enamorado de uma jovem fidalga, ele decide mandar-lhe um trecho do poema do poeta português para demonstrar seu amor. Interessante notar, porém, que Silvestre comenta sobre o “errado juízo” (s/d, p. 52) que teve dos versos de Castilho: o apaixonado rapaz creu que Castilho em uma das estrofes de seu poema, que se inicia com o verso “Começaremos ofertando às ninfas”, aconselhava aos amadores ofertarem realmente os objetos a que se referia em seu poema, e sensibilizado pelos versos “Festões, grinaldas, passarinhos, frutos,/ E capelas de búzios e de conchas”, resolve então comprar para a amada “muita flor, de que mand[ou] tecer uma grinalda (...), e seis pêsegos aveludados, de cobiçável frescura” (s/d, p.52) para mandar-lhe junto com o poema. Silvestre continua o seu irônico discurso afirmando que, apesar de não ter conseguido arranjar búzios, nem conchas, “ao preceito dos passarinhos, porém, f[oi] muito feliz: compr[ou] um lindo periquitinho (...)” (s/d, p.52). Depois de ridicularizar o discurso romântico de Castilho, o narrador-personagem declaradamente critica o poema desse conhecido poeta romântico, comentando que a poesia do “Ovídio português” – como ironicamente o narrador-personagem caracteriza Antonio Feliciano de Castilho –, não “se conforma ao século”(s/d, p.55), pois nele estranhamente o eu lírico deseja cantar à sua amada cantigas de amor, forma poética segundo ele já fora de moda. Percebemos assim que, em *Coração, cabeça e estômago*, Silvestre da Silva ironiza o discurso romântico e a influência que os “maus livros” exerceram nele durante a sua juventude.

Em *A queda dum anjo* (1866), o narrador ridiculariza os versos que Calisto Elói escreve para a sua amada, Adelaide, apresentando o seguinte comentário antes de transcrever o poema do personagem:

Nunca em sua vida poetara Calisto Elói de Silos. O amor não lhe havia dado o beliscão suavíssimo que, por vezes, abre torrentes de metro da veia ignorada. Eis que o corisco da inspiração lhe vulcaniza o peito. Levanta maquinalmente a mão à frente, como a palpar a excrescência febril que todo o poeta apalpa no conflito sublimado do estro. Senta-se, pega da pena, e o coração distila por ela este fragmento de madrigal que, ao meu ver, foi o último que o sincero amor sugeriu em peito português” (s/d, p.67).

Num tom irônico, o narrador comenta sobre a poesia desse “poeta de um só poema” (LOURENÇO: 1998, p.70), satirizando-lhe a inspiração ao caracterizá-la como um “beliscão suavíssimo” do amor. Além disso, o narrador ironicamente enaltece o “sincero amor” inscrito na poesia de um personagem já corrompido pela Lisboa oitocentista. Em *A queda dum anjo*, é possível perceber uma intrínseca relação entre fazer versos e estar apaixonado, mas os versos do amator, resultado do seu estado amoroso, não são enaltecidos mas sim ridicularizados pela voz narrativa.

Depois que “decidiu que amava a pobre costureira de suspensórios” (OEF, p.131), Guilherme do Amaral ansiou por uma alma que lhe entendesse o coração e aproximou-se do jornalista, por acreditar que ele era a única pessoa para quem se poderia mostrar “verdadeiramente”. Isso porque “o poeta arrancara-lhe muitas vezes [a sua máscara]: surpreendera-o em emboscadas traiçoeiras; conhecia-o, e dava-lhe uma distinta prova de estima, espionando-o, sem denunciá-lo à vindicta pública” (OEF, p.143). Tornando-se o confidente de Amaral, o jornalista começa a participar de forma permanente na narrativa, passando a atuar como conselheiro no relacionamento amoroso do rapaz com Augusta.

Na verdade, o narrador-autor já anteriormente revelara que o jornalista era o “homem que mais de perto tratava Guilherme” (OEF, p.136). Tentando explicar como

Guilherme do Amaral afeiçoou-se a alguém como o jornalista, a voz narrativa interroga-se sobre as motivações do rapaz, fazendo assim um retrato do literato:

(...) O cantor de Cecília, sua fecunda inspiração de quarenta e oito poesias por ano, era um falador, que não impacientava: riqueza e nervo de pensamentos, crítica, sarcasmo, riso fulminante, ironias apimentadas, que faziam saltar a língua aos que lhas provavam, experiência comprada a preço de todas as suas quimeras, desenvoltura tolerada ao seu talento, ou imposta à força pelo terror da sua pena molhada em fel... seriam estas as qualidades que atraíram Amaral? Foram; nem o poeta tinha outras que lhe granjeassem a estima, ou desprezo, visto a olho nu, e não estudado vagarosamente. (*OEF*, p. 137)

O tom irônico e o olhar crítico diante da sociedade fizeram com que o jornalista ganhasse a estima de Guilherme do Amaral. O rapaz, que encenava em sociedade os ares românticos graças aos ensinamentos do seu inominado conselheiro de Lisboa, viu nas “preleções baratas do jornalista” (*OEF*, p.137) a chance de saber um pouco mais sobre como agir “em sociedade”. É interessante notar, porém, nessa descrição do personagem que o narrador-autor também parece afeiçoado ao caráter do jornalista. O narrador chega até mesmo a tecer uma defesa em favor da atitude sarcástica do jornalista, argumentando que o seu cepticismo era consequência da hipocrisia social:

A desilusão não era um cálculo, nem a imoralidade uma vocação no autor de quarenta e oito poesias. Descreu, porque era mentira tudo o que lhe prometera a infância; teve razão para descrer. Desmoralizou-se, porque precisava comungar no orçamento social; não era silfo para viver do ar, nem abelha que se desjejuasse no pólen das flores: teve razão de desmoralizar-se. E quem mais logicamente explicava a sua desmoralização era ele. Vencia e convencia, a ponto de Guilherme do Amaral, em rasgos de sinceridade, confessar que a corrupção do poeta era de todas a mais racional. (*OEF*, p.137-138)

O narrador-autor afirma que a descrença e a desmoralização do poeta refletiam na verdade a corrupção daquele meio social burguês. Se a desmoralização de Guilherme do Amaral – que, ridicularizado pela sua paródia aos romances, decidiu adequar-se à sociedade – não é justificável para o narrador, o jornalista parece ter o apoio do narrador ao eximir a corrupção desse personagem de qualquer tipo de censura. A solidariedade do narrador-autor com o jornalista se deve ao fato de esse personagem, contrariamente a Amaral, preferir criticar a reproduzir a hipocrisia social. Desta forma, se o discurso

romântico do poeta parece ser corruptível é porque não era possível construir uma imagem de um amor sincero naquele ambiente social decadente a que estava circunscrito.

Para Aquilino Ribeiro, em *O romance de Camilo* (1961), o jornalista – personagem presente na trilogia da felicidade, bem como em *Vingança* – parece refletir muito mais a personalidade de Camilo Castelo Branco do que Guilherme do Amaral. Observando a caracterização do poeta na narrativa, notamos que Camilo parece realmente construir o personagem a partir de características suas, como se estivesse a criar um retrato de si. O olhar irônico e negativo do jornalista sobre a sociedade também se aproxima do posicionamento crítico de Camilo Castelo Branco para com o meio social.

Vale ressaltar que outro autor oitocentista português também parece ter pretendido retratar-se assim num personagem. Eça de Queirós, em *Os Maias*, construiu um personagem cujas características se aproximavam da sua personalidade. Considerado na narrativa o “maior ateu, o maior demagogo, que jamais aparecera nas sociedades humanas” (s/d, p.302), João da Ega parece funcionar como um *alter ego* do autor. Ega possui até mesmo traços físicos que o aproximam do autor do romance: o personagem era “uma figura esgrouviada e seca, [tinha] os pêlos do bigode sob o nariz adunco, um quadrado de vidro entalado sobre o olho direito – tinha realmente alguma coisa de rebelde e de satânico” (s/d, p.303). Assim como Camilo Castelo Branco, podemos sugerir que Eça de Queirós também *insinua* a sua presença na ficção. Mas não só o indício autobiográfico aproxima os personagens de Camilo e Eça de Queirós, como também a maneira de ambos atuarem na narrativa: João da Ega é, *grosso modo*, o amigo íntimo de Carlos da Maia que o aconselha sobre seu relacionamento amoroso com Maria Eduarda; o jornalista parece ser a única pessoa em quem Guilherme do Amaral

podia confiar para confidenciar sua paixão pela jovem Augusta. Comentadores críticos de sua realidade, esses personagens discutem a crise moral e social do Portugal dos oitocentos. Se já apontamos uma possível aproximação entre Guilherme do Amaral e Carlos da Maia, por ambos fugirem à “responsabilidade que a vida exigia” (FIGUEIREDO: 2008, p.9), mais uma vez podemos aproximar as narrativas camiliana e queirosiana agora para mostrar um certo interesse desses autores portugueses por personagens que, (des)locados no seu tempo, entremostravam, através da ficção, o discurso crítico de seus criadores sobre a paisagem social da época.

Em *Onde está a felicidade?*, portanto, o caráter autobiográfico defendido por críticos e biógrafos pode ser sugerido não só na aproximação entre Guilherme do Amaral e Camilo Castelo Branco, como também na proximidade entre o jornalista e o autor. Criando um personagem cujas características se assemelham à sua própria personalidade, Camilo sugere através do comportamento do jornalista ante a sociedade a sua própria postura social, indicia nas palavras desse personagem as suas próprias idéias, caracteriza enfim esse sujeito denunciando a si mesmo.

Quando Guilherme do Amaral escolhe o jornalista como seu confidente e amigo, o poeta começa a profetizar o destino do protagonista, mostrando ter um conhecimento sobre os acontecimentos futuros de Amaral que só o autor poderia ter. As profecias do jornalista ajudam então a corroborar a idéia de que ele pode ser um *alter ego* de Camilo Castelo Branco no romance. Maria de Lourdes Ferraz afirma que o “inominado literato aparece, desde logo, como a voz de um conhecimento que faltava a Guilherme do Amaral” (2003, p.169), e que essa voz “tem razões de ser que só o autor conhece não só pelas informações que pode dar, como pelas interpretações e apreciações que se permite fazer” (2003, p.169). Porém Ferraz adverte que, mesmo diante dessa fusão entre o personagem e Camilo, o jornalista não pode ser visto apenas como *espelho* do autor na

narrativa, pois ele nunca deixa de ser personagem. O literato é “elemento da história como Augusta ou Guilherme, ou até Francisco, sujeito como eles à verossimilhança temporal, à lógica ficcional do desenrolar de eventos com uma certa cronologia” (2003, p.169-170) e por isso deve ser considerado um personagem do romance, e não somente uma figura especular do autor na narrativa. Mesmo que o personagem tenha traços peculiares que o aproximem do seu criador, ele “é um ser fictício” (CANDIDO: 1974, p. 69), sujeito à verossimilhança da narrativa.

Tendo em mente que “não há como interrogar-se sobre a *realidade* (fora do texto) dos sentimentos, das ações” (GENETTE: 1972, p.22) desse personagem, poderemos entender a capacidade do jornalista de prever o destino de Amaral como uma forma de marcar um certo conflito entre o imaginário e o real, que nos parece ter sido um dos objetivos de Camilo com esse romance. Por ter um olhar crítico para a paisagem social, o poeta consegue discernir as intenções e as atitudes hipócritas do seu meio social. No caso de Guilherme, o jornalista age contrastando a artificiosa vida romântica que o rapaz tenta levar aos códigos sociais burgueses que de fato ele seguia. Exemplo disso é a censura do poeta à decisão de Amaral de unir-se a Augusta. Para o jornalista, o sentimento do rapaz pela costureira é apenas “um capricho de vinte e quatro horas” (*OEF*, p. 144) fruto das “frescas reminiscências do último romance” (*OEF*, p.145) que lera. Desta forma, se ele prevê que o romance de Guilherme com Augusta nunca se tornará uma modelar história romântica é porque sabia que seu amigo de fato não seguia mais os moldes românticos, mas sim os valores burgueses. O jornalista funciona então como um contraponto na narrativa para desmascarar as falsas intenções do protagonista.

O literato acreditava assim ir “adiante dos projetos do provinciano” (*OEF*, p. 169). e previa que a aventura amorosa de Amaral e de Augusta seria encantada, mas

também efêmera. No entanto, ao ver a amante de Amaral pela primeira vez, o poeta abraça o rapaz e renega as suas teorias, dizendo-lhe que “a felicidade duradoira [era] possível com [aquela] mulher” (*OEF*, p.180). Notando a bela jovem que se esforçava para fazer todos os caprichos de seu amante, o jornalista acredita que Guilherme poderia sentir-se realizado e feliz. Mas Amaral não via como o jornalista as possibilidades que Augusta podia lhe oferecer. Depois de “educar” Augusta através dos romances, Amaral ficou satisfeito com a transformação da moça, envaidecido com “*sua obra*” (*OEF*, p. 181). Porém, quando Augusta é rejeitada pelo meio social burguês na sua ida ao teatro, ela se entristece e decide seguir a sua própria vontade e não a vontade do amante. O fidalgo percebe que não havia conseguido “transformar” a costureira honesta como acreditara e começou a ver o seu relacionamento amoroso como um empecilho à sua vida burguesa. O aborrecimento de Amaral leva o jornalista a concluir que o amor não mudara Guilherme e, para que o rapaz não abandonasse a pobre moça, concretizando assim a sua profecia, ele tenta convencer seu amigo de que não desistisse de uma mulher como Augusta, que era como “um tesouro” (*OEF*, p.204). O jornalista chama a atenção do rapaz sobre Augusta. Ela não se transformara com os romances, mas modificara-se pelo amor:

(...) O amor pode muito, transfigura muitas índoles, dá formas novas à mulher magnetizada; mas não é onipotente, não produz o milagre, que se viu, e que se vê todos os dias operar em Augusta o teu amor... Tu és um ingrato a Deus e a ela, se a abandonas! (*OEF*, p.204)

Assim como a voz narrativa, o jornalista também parece afeiçoar-se à heroína. O poeta acredita que essa mulher “simples, imaculada, santa, perante a corrupção e doblez de todas a que [Amaral] conhece[ra]” (*OEF*, p.204) era a única que mostrou, sem artifícios, o seu amor pelo fidalgo. Diferente do sincero amor de Augusta, o jornalista afirma que o amor de Guilherme é na verdade um capricho de juventude, sujeito à aprovação dos outros:

(...) O homem que ama apaixonadamente não cura de saber o valor que os outros dão à mulher que ama. Mas este não é o teu amor. Se o amor, por qualquer condescendência, declina, o amante, o cego ontem, abre hoje um olho, e duvida se ela efetivamente é aquilo que lhe parecia ontem. Na dúvida, pergunta aos olhos: “Que vos parece aquela mulher?” (...) Se a má fé, ou a grosseria responde: “não presta”, o amador indeciso odeia a indiscreta resposta, e persiste na dúvida, que é sempre de pior partido para a mulher, sujeita à alta e baixa no mercado.(...) (*OEF*,p.211-212)

Por sua amante não ter sido aceita pela sociedade, Guilherme fica indeciso, duvidando se realmente era possível manter um relacionamento amoroso com alguém como Augusta. Para o poeta, a dúvida de Amaral mostra que o amor do rapaz não era sincero e verdadeiro como o de sua amante, pois ele parecia hesitar quanto aos seus sentimentos pela jovem. A rejeição de Amaral à pobre costureira só confirma então o quanto ele era incompetente para amar.

Ao conhecer uma prima sua, Leonor, Guilherme do Amaral decide abandonar de vez Augusta e investir nessa nova aventura amorosa, concretizando assim a profecia do jornalista. A decisão do provinciano é vista com censura pelo amigo que ironiza essa “paixão fulminante” por uma senhora que “há apenas cinco horas” (*OEF*, p.221) conhecera. Descobrimo que Guilherme do Amaral decide duelar com um pretendente de Leonor, o poeta ridiculariza essa disparatada disputa e ironiza as pretensões românticas de Guilherme de conquistar dessa forma o coração de Leonor. É relevante observar que não só o jornalista ri da decisão de Guilherme de duelar, como o narrador-autor também se aproveita dessa idéia descabida do “parvalheira melancólico” (*OEF*, p.105) para mais uma vez escarnecer seu personagem. Ao narrar que Amaral, examinando melhor as circunstâncias, recusa-se a duelar e prefere, aconselhado por seu tio, viajar para a Inglaterra atrás de sua prima para aí sim, longe do rival, tentar conquistá-la, a voz narrativa ironiza o pouco heroísmo desse imitador de romances que “não era desmedidamente corajoso” (*OEF*, p.240) e logo se controlou quando percebeu que o duelo não provaria em verdade seu amor por Leonor, ainda mais se ele morresse.

O episódio de um duelo que não aconteceu é interessante nesse romance que, a todo o momento, critica as estratégias românticas. Isso porque a imagem do duelo é muito cara à estética romântica. Em *Onde está a felicidade?*, a pretensão de Amaral de lutar romanticamente pelo amor de sua prima serve para desmascarar mais uma vez as fingidas intenções do fidalgo de viver uma experiência semelhante à dos romances românticos. Diferente de Simão Botelho, em *Amor de Perdição*, que estava decidido a duelar com Baltasar pelo amor de Teresa, Guilherme resolve abdicar do duelo e “lutar” pelo coração de sua prima de uma maneira que não o levasse a um possível desfecho trágico. A risível fuga de Amaral revela que, não só no seu caso com a costureira, mas também na sua investida amorosa com Leonor, ele não era capaz de um gesto que mostrasse de alguma maneira uma expressão sincera de amor.

A atitude de Amaral de viajar atrás de sua prima a fim de conquistá-la também é condenada pelo jornalista. Criticando a pretensão de Guilherme de querer casar-se com Leonor com a ajuda de seu tio, mesmo se ela não lhe devotasse seu amor, o poeta severamente censura “o código moral” (*OEF*, p. 241) que ele parece seguir:

(...) Concedida a hipótese de que tua prima vai ser tua mulher, a só idéia de que a possuis por estratagemas cavilosas, e indignos do homem generoso e honrado, ser-te-á uma acusação da consciência, que não te dói hoje, mas há-de pungir-te o ânimo frio, depois da posse. Casado, não poderás amá-la por hábito. Estás passando por uma crise decisiva. É uma febre, uma congestão moral, que a reflexão não cura, porque as circunstâncias tanto apressam o desfecho que te não deixam refletir. Tens uma única evasiva. Refaz-te de valentia de ânimo: sê varonil, e diz: “Não quero ser vil! hei-de ser honrado por amor de mim! desprezo a mulher, que só pode entregar-se-me, forçada por um assédio de violências, e que eu serei o instrumento desonroso na mão do pai. (*OEF*, p. 242)

O conselho severo do jornalista impressiona até mesmo Guilherme do Amaral que, abalado, não ousa replicar as austeras palavras do poeta. O literato, que sempre usou de um discurso amigável e satírico para censurar as artificiais aventuras românticas de seu amigo, agora parece aconselhar seriamente Amaral, como se já não agüentasse mais tantas despropositadas e ridículas idéias. Para o literato, Amaral só desejava se

casar com Leonor por brio. O poeta tenta convencer o amigo de que o casamento com sua prima não era como a aventura romântica que viveu com Augusta, mas um compromisso do qual ele não conseguiria desvincular-se facilmente quando a vontade e o fastio o dominassem.

Já notamos que Guilherme do Amaral destoa do “modelo viril erguido pela sociedade burguesa” (FIGUEIREDO: 2008, p.2). O rapaz sempre prefere abdicar das suas “escolhas românticas” quando estas ameaçam a sua confortável vida burguesa. Amaral covardemente fugiu ao duelo pelo amor de Leonor, porém acredita que renunciar de todo àquela investida amorosa não parece a atitude mais correta a tomar. Opondo novamente, agora de forma mais rígida, realidade e ficção para Amaral, o poeta mostra ao amigo que suas decisões insensatas motivadas pela sua insistente mania de *fingir-se* romântico, tornou-o uma pessoa vil, e que agora só a renúncia a essa “vida romântica” poderia salvá-lo e lhe dar um pouco de virilidade e honradez.

O corrompido Amaral, no entanto, não escuta o aviso do jornalista e parte para a Inglaterra atrás de Leonor, deixando aos cuidados do amigo uma ajuda financeira para Augusta. O poeta ainda tenta persuadir Guilherme daquela atitude impensada, mas desta vez o rapaz não silencia:

- (...) Queres que eu case com ela? Ora meu amigo, guarda a tua moral para os folhetins, e não me faça biocos de virtudes, que te não vão bem à fisionomia. (...)
- (...) meu caro Amaral... Acabas de fulminar-me!... Não tenho que te responda... A costureira deve ser imediatamente expulsa [do Candal], porque teve a audácia de lembrar-se de ser honrada. E não só expulsa! Voto que seja afogada (...). A costureira é uma mulher infame, que teve o descoco de reputar-se credora da tua amizade, pelo simples fato, tão glorioso para ela, de tu a tirares da Rua dos Armênios, onde tinha o péssimo gosto de viver com honra, trabalhando no ridículo exercício dos suspensórios! Voto que a costureira seja queimada como Joana D’Arc! A costureira... (OEF, p.245)

Guilherme do Amaral interrompe o jornalista, criticando o seu alterado discurso irônico que, segundo o fidalgo, era caro apenas aos folhetins moralizadores do literato. Mais uma vez, o jornalista mostra-se impaciente com as atitudes de Amaral. Se a sua

ironia não é uma forma de moralizar Amaral, pois afinal, como bem informou o narrador-autor, esse personagem nunca poderia ser considerado um moralista, por detrás do seu irônico comentário notamos na verdade o seu apoio à costureira de suspensórios e, principalmente, uma crítica à decisão de Amaral.

Segundo Lélia Parreira Duarte, a ironia “é o vírus da liberdade que acomete Camilo Castelo Branco” (1995, p.351). Segundo a crítica, esse “vírus”:

(...) imuniza e simultaneamente perverte [Camilo], para que raramente se deixe exaltar por um sentimentalismo extremo: ao fazê-lo recusar o encantamento pleno, preserva-o do total desencanto, através de uma lucidez que tem parentesco próximo com o trágico. (1995, p. 351)

Para Duarte, a ironia faz com que Camilo abdique de um exaltado discurso sentimental, deixando-o, portanto, lúcido em relação à realidade. No entanto, essa tentativa de manter uma lucidez pode também tornar trágico o seu olhar perante o mundo. Em *Onde está a felicidade?*, o jornalista se utiliza de um discurso irônico para desmascarar o falso sentimentalismo inscrito na sociedade da época. O recurso da ironia, caro à narrativa camiliana, é aqui usado por um personagem que, em muitos sentidos, sugere certa proximidade biográfica com o autor. No entanto, para criticar a falta de hombridade de Guilherme do Amaral ao deixar Augusta sem nem mesmo despedir-se, o poeta usa de um discurso irônico que beira a tragicidade. Se a ironia foi durante toda a narrativa uma forma de o literato imunizar-se do “sentimentalismo extremo” que influenciava aquele ambiente social, agora ela parece ter se transformado numa trágica maneira de ver a sua deteriorada sociedade cheias de heróis falhados como Guilherme do Amaral.

Contando a Augusta sobre a viagem repentina de Guilherme, o jornalista se sensibiliza com o sofrimento da pobre moça. Ao ver a jovem debilitada pelo abandono de Amaral, o poeta até tenta fixá-la como “objeto de estudo, mas o coração doía-lhe, e o respeito compassivo a tamanha angústia emudecia-o” (*OEF*, p.249). Acreditando que

Augusta era uma “heroína deslocada neste século de trivialidades, tipo fértil de observações, e futura inspiração de um drama” (*OEF*, p. 249), o jornalista decide dedicar sua atenção à pobre costureira mais do que Guilherme lhe incumbira:

Amador de tragédias, e curioso investigador de tudo que pudesse aumentar o seu grosso cabedal de experiência, o poeta, neste caso, não era só observador: entrava de coração no enredo do futuro romance, que devera ser de lavra sua, se o não encarregasse a pessoa menos hábil que ele. (*OEF*, p. 259)

Depois da partida de Amaral, o jornalista, sensibilizado com a difícil situação de Augusta, decide participar ativamente do “enredo” daquele romance. Se antes seu envolvimento naquela “tragédia” era o de apenas um observador atento que dali poderia retirar algum drama para seu folhetim, agora ele decide “entrar” na história, dela participando como personagem de um “futuro romance” seu. Contrariamente a Guilherme do Amaral que diante das inúmeras cenas românticas que fingidamente tentou protagonizar preferiu “fechar” o romance, o poeta mostra-se sensível ao sofrimento da jovem e, “amador” daquela história de amor, resolve tornar-se o personagem romântico que Amaral não quis ser.

O literato, visto pelo narrador-autor como um “nobre coração” (*OEF*, p.268) abandona o seu irônico comportamento e o seu crítico discurso e passa a agir como um sentimental. Antes, o poeta de quarenta e oito poesias, que escrevia inspirado por um falso estado amoroso, agora escreve versos legítimos, marcados por uma “dor sincera” (*OEF*, p. 268), e não mais marcados por uma “pena molhada em fel” (*OEF*, p. 137). Se antes a voz narrativa parecia privilegiar um discurso crítico do romanesco com apenas alguns momentos de sentimentalismo, a partir do momento em que o poeta resolve participar do “romance”, observamos que o narrador-autor passa a usar com mais frequência um tom romântico, parecendo também se envolver com o “drama” de sua heroína. A mudança do jornalista faz com que ele passe a ser visto não pela sua atuação crítica em sociedade, mas pela sua compaixão por Augusta:

(...) O poeta nunca pudera convencer-se que Augusta fora costureira, e estava na vulgar situação de uma costureira. Dizia ele, e ainda diz, que lera sempre na frente daquela mulher um destino superior, muito superior à sua condição. Nenhuma mulher outra lhe impusera tanta reverência nos modos, e tão pensada reflexão nas palavras!

Era poeta...

Sabeis o que é ser poeta?

É querer encravar a roda teimosa das cousas deste mundo, e sair com o braço partido. (*OEF*, p. 282-283)

Quando o jornalista começa a apoiar Augusta e a participar de seu “drama” amoroso, o narrador-autor passa a ter uma visão emocionada desse personagem. O literato que, de início, tinha “riqueza e nervo de pensamentos, crítica, sarcasmo, riso fulminante, ironias apimentadas, que faziam saltar a língua aos que lhas provavam, experiência comprada a preço de todas as suas quimeras” (*OEF*, p. 137), que escrevia quarenta e oito poesias apenas para lucrar no final de um ano, demonstra agora que tinha um fingido discurso romântico devido à ausência de heroínas românticas em quem pudesse se inspirar. Só depois de conhecer Augusta, uma verdadeira protagonista romântica, é que o poeta podia escrever uma poesia sinceramente sentimental. Camilo Castelo Branco que por muitas vezes ridicularizou em seus romances a imagem do poeta, em *Onde está a felicidade?* confere ao personagem poeta um tom diferente, pois sugere que não era possível ser poeta no espaço social decadente a que o jornalista estava inscrito. Quando conhece a costureira da rua dos Armênios, no entanto, o poeta apresenta um sentimentalismo até então não revelado, lutando pela sua heroína mesmo sabendo que provavelmente sairia “com o braço partido”. Através desse personagem, vemos que Camilo ridiculariza o discurso romanesco, mas ao mesmo tempo usa desse mesmo discurso para construir o enredo e dar vida aos personagens.

Reencontrando-se com Guilherme do Amaral, o jornalista volta a usar um discurso irônico, mas não deixa de defender Augusta até o fim: ao ser interrogado sobre Augusta, o poeta demonstra a Amaral a sua solidariedade para com a jovem, chamando

de “cínico” (*OEF*, p.321) o fidalgo que desmerece o seu antigo relacionamento amoroso com a costureira. Sem se abalar com o sentimentalismo do jornalista, Guilherme do Amaral conta-lhe sobre a viagem para a Inglaterra, comentando que a experiência no estrangeiro foi mais uma prova da desmoralização da sociedade, pois, quando lá chegou, percebeu que sua tia não só apoiava o secreto caso amoroso de Leonor com o rapaz com quem quase duelara, como mantinha há anos um adúltero relacionamento.

Dessa artilosa narrativa camiliana, já sabemos que o jornalista inventou um trágico desfecho para Augusta bem ao gosto romântico de Amaral. Depois que descobriu a verdade sobre a sua antiga amante, Guilherme, que ainda acredita na infelicidade de Augusta, é ironizado pelo jornalista que lhe pergunta:

- (...) queres saber ONDE ESTÁ A FELICIDADE?
- Se quero!...
- Está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinqüenta contos de réis... E adeus. Vou ao baile.(*OEF*, p.349)²⁵

Nesse diálogo que encerra o romance, o jornalista responde à pergunta que dá título à narrativa camiliana. Como vimos, esse final aburguesado de Augusta era a única maneira de possível de essa personagem sobreviver definitivamente dentro da deteriorada paisagem social burguesa construída pela narrativa. O jornalista defende que a felicidade se encontra no dinheiro, e não no amor. Essa conclusão a que o personagem chega destoa do seu sentimentalismo frente a história de Augusta. Quando o jornalista toma conhecimento de que o primo da costureira, Francisco, volta a frequentar a casa na rua dos Armênios, e imagina-a casada com o fabricante, o “desfecho do drama parec[e]-lhe ridículo e indigno” (*OEF*, p.270). Talvez, o sentimental poeta também esperasse um final mais trágico para a sua heroína, semelhante ao inventado por ele para Amaral. Porém, já defendemos que, se com Augusta o jornalista se tornou um poeta sentimental compadecido de sua heroína romântica, ele também atuou na narrativa opondo a

²⁵ Grifos do autor.

“realidade” à artificiosa vida romântica de Guilherme do Amaral e, por isso, a sua resposta para o fidalgo talvez fosse mais uma maneira de ironizar a pretensão de Amaral de conquistar novamente Augusta com seu discurso romântico artificial.

Apontamos que, segundo Aquilino Ribeiro, o jornalista reflete mais perfeitamente a personalidade de Camilo Castelo Branco do que Guilherme do Amaral. De fato, é possível que esse personagem possua realmente características que o aproximam biograficamente do seu criador. Todavia, entendendo-o como personagem, percebemos que o jornalista vai além de uma figura especular do autor na narrativa, mas funciona como um enviesado Sancho Pança para um Guilherme de Amaral que estava bastante distante de ser um quixotesco personagem.

Acreditamos, a partir disso, que, se *Onde está a felicidade?* sugere uma aproximação autobiográfica entre o jornalista e Camilo Castelo Branco, talvez o autor tenha tentado se assemelhar a esse personagem, não para construir uma imagem narcísica de si mesmo, mas para tentar retratar uma realidade que por ser tão próxima de si, tanto o incomodava. *Disfarçando-se propositadamente* na figura do jornalista, Camilo mostra que, assim como o seu personagem, nunca conseguiu adequar-se a uma paisagem social que ora olhava com crítica, ora arditamente fantasiava.

3.3. O narrador: por entre ficção e autobiografia.

Não cuidem que podem ler um romance, logo que soletram. Precisa-se mais conhecimento para o ler que para o escrever. Ao autor basta-lhe a inspiração, que é uma coisa que dispensa tudo, até o siso e gramática. O leitor, esse precisa mais alguma coisa: inteligência – e se não basta esta, valha-se da resignação.

Camilo Castelo Branco

Em *Introdução ao estudo da novela camiliana* (2001), Jacinto do Prado Coelho afirma que, na narrativa camiliana, o narrador faz sentir a sua presença, “exprime a cada passo ora as reflexões (não raro irônicas, maliciosas, mordazes), ora as emoções que a matéria da narração lhe provoca” (2001, p. 397). Para o crítico, o narrador camiliano:

está sempre vigilante, atento às relações entre a diegese, dum lado, e o leitor, do outro, e umas vezes se dirige a uma personagem, outras se dirige a um hipotético leitor, não deixando, entretanto, de se ir dando a conhecer nos seus modos de pensar e de sentir, nas suas recordações e pontos de referência culturais. (2001, p. 398)

Por suas interpelações constantes, Jacinto do Prado Coelho defende que o narrador camiliano não conta apenas uma história, mas também intervém nela, direta ou indiretamente, a partir de comentários, supostos diálogos com o leitor ou com personagens da narrativa. Pela sua insistente e interventiva presença, Coelho chama essa entidade ficcional em Camilo Castelo Branco de narrador-autor.

Em “Pela mão do narrador”, Cleonice Berardinelli afirma que no texto camiliano “é do autor que se fala, atribui-se-lhe o ato não só de criar o texto, mas o de emití-lo entrando em diálogo com o leitor” (1994, p. 224). A crítica concorda com a denominação dada por Jacinto do Prado Coelho para essa entidade narrativa. Segundo Berardinelli, “só numa muito pequena minoria o narrador se oculta (...), em vários sua presença é discreta, em muitos é freqüente ou freqüentíssima, em dois é avassaladora: *O Anátema* e *O que fazem mulheres*” (1994, p. 234). Para a crítica, então a figura do narrador aparece na maioria das narrativas camilianas, “afirma[ndo]-se, nega[ndo]-se, p[ondo] em cheque a enunciação e o enunciado” (1994, p. 235).

A figura do narrador em Camilo, portanto, “faz sentir a cada passo a sua presença” (COELHO: 2001, p.397). Em *Onde está a felicidade?*, o narrador se intromete na narrativa desde o início, intervindo diretamente no enredo e tecendo comentários sobre a história. Se é bem verdade que o narrador é uma invenção do autor,

como advertiu Berardinelli (1994), Camilo parece diluir as fronteiras entre narrador e autor por referir-se com frequência ao ato da escrita.

No prólogo do romance, o narrador aparece como um comentador irônico da narrativa. Ao apresentar o personagem João Antunes da Mota, ele ironiza o início da história de Antunes da Mota afirmando que nela não havia “nada de extraordinário” (OEF, p. 49). Caracterizando a sua narrativa como “fria e desgraciosa” (OEF, p. 49), o narrador mostra-se indeciso sobre como começar a história e comenta sobre a maneira como os romancistas iniciam seus romances. Quando resolve voltar à história de João Antunes da Mota, a voz narrativa porém afirma não saber mais “o que [estava] dizendo...” (OEF, p. 49):

Penso que minha idéia era apresentar o Sr. João Antunes da Mota. Devia ser outra melhor. Tive-a e esquecia-a. Qualquer que ela seja, a todo o tempo que tornar, nunca virá tarde: o leitor será, então, indenizado da pobreza, do trivial, do estilo esfalfado com que venho a depravar-lhe o paladar, afeito às apimentadas iguarias do romance, cuja cabeça vem sempre, ou deve sempre vir, sacudindo rajadas e fuzilando relâmpagos. (OEF, p. 49-50)

O narrador confessa que se esquecera da “idéia” que tinha em mente para começar a sua narrativa, e desculpando-se com o leitor pelo “estilo esfalfado” da sua história, assegura que, caso consiga lembrar-se da “idéia” que anteriormente tivera, mudará de imediato a narrativa. A promessa do narrador ao leitor sugere que ele se preocupa mais em agradar o leitor do que em dar certa organização à sua narrativa. No entanto, isso parece na verdade ser uma forma do o narrador-autor mostrar que as ações e os personagens estão sob a sua vontade e que não apenas conta a história, como também a cria. Desta forma, os comentários do narrador de *Onde está a felicidade?* sobre a narrativa evidenciam que essa entidade ficcional tem certa autoridade autoral sobre o relato que se inicia.

Além de indiciar que a presença do narrador está para além do narrado, o suposto diálogo que a voz narrativa tem com o leitor denuncia também os possíveis

leitores do seu romance: advertindo que irá “depravar o paladar” dos seus leitores “afeito[s] às apimentadas iguarias do romance”, ele parece acreditar que sua história será lida por um público que, em sua maioria, esperava um enredo cheio de surpreendentes acontecimentos e incríveis peripécias, bem ao gosto do romance negro. Se o narrador-autor ridiculariza a figura de Guilherme do Amaral por sua paródia aos “monstruosos moldes dos romances [de grosso terror]” (*OEF*, p. 83), a crítica a essa linhagem de romance romântico aparece desde o prólogo, quando a voz narrativa insinua ironicamente para os leitores que seu romance será “pobre” e “trivial” em relação aos surpreendentes enredos de grosso terror que esperavam ler. Logo, o narrador-autor só fingidamente pede desculpas pelo “estilo” da sua história, pois o que na verdade está a fazer é criticar o gosto dos leitores de sua época por narrativas de “*grosso terror*” (*OEF*, p.80).

Cleonice Berardinelli acredita que os comentários e as confissões do romancista “são feitas a brincar, para que não se tomem a sério” (1994, p.226). Para a crítica, o narrador-autor intervém na narrativa de forma lúdica, dizendo “que é defeito o que sabe que é qualidade” (1994, p. 236). Em *Onde está a felicidade?*, o narrador-autor desculpa-se pelos “defeitos” da sua narrativa, porém, ao mesmo tempo, critica o público leitor de sua época que, segundo ele, não ficaria atraído pelo seu romance. Como num jogo, o narrador-autor questiona o narrado, mas ao mesmo tempo indicia que o seu “estilo esfalfado” é na verdade uma “qualidade”, pois não está simplesmente reproduzindo as estratégias de um certo tipo de literatura romântica.

De forma mais direta, outro autor português oitocentista também criticou de forma irônica a estrutura romanesca através de sua narrativa. Em *Viagens na minha terra*, o narrador garrettiano revela aos leitores a “receita para fazer literatura original

com pouco trabalho” (2003, p.33). Segundo ele, os romancistas usam os seguintes ingredientes para construir seus romances:

Uma ou duas damas,
Um pai,
Dois ou três filhos de dezenove a trinta anos,
Um criado velho,
Um monstro encarregado de fazer maldades,
Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios. (2003, p.35)

Utilizando essa receita, os romancistas conseguem então fazer a sua “literatura original” (2003, p.35). Através disso, percebemos que o narrador-autor de *Viagens na minha terra* e de *Onde está a felicidade?* se aproximam por inscrever em ficção as estratégias de sua escrita. Semelhante a Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco também contou, a partir de suas histórias, “a história de sua própria criação” (MACEDO: 2003, p. 31).

Depois de desculpar-se com o leitor pelo “estilo esfalfado” da sua narrativa, o narrador-autor resolve descrever o inescrupuloso João Antunes da Mota: “usurário, avarento, devoto da Senhora das Dores dos Congregados, particular amigo do bispo-governador, relacionado com famílias nobres, (...) o Sr. João Antunes (...) era inquestionavelmente o mais maroto de todos [os kágados], sem lisonja” (OEF, p. 52). A partir dessa descrição de Antunes da Mota, o narrador-autor acredita justificar o descabido início do seu romance:

E aí está bem cabida a justificação do desasado começo deste romance, nata dos romances verídicos, milagre da literatura mercantil, como infelizmente é esta em que a desenvoltura da imaginação faz que o leitor esperto não creia as sinceras crônicas de que sou editor, eu, o menos escandaloso dos inventores. (OEF, p.52)

O narrador defende que o despropositado início da narrativa se deve à presença de um personagem de poucos escrúpulos, como Antunes da Mota, por quem não se deveria “gastar muita cera” (OEF, p. 50). Pela fidelidade à imagem desse personagem, o narrador – que se considera apenas um “editor” dos fatos que está a narrar – acredita

assim justificar a pobreza e a trivialidade da narrativa. Com a pretensa intenção de dar veracidade ao seu romance, o narrador mostra mais uma vez que não é apenas uma voz que conta a história, mas também um indiscreto comentador que a todo o momento tece observações e faz declarações sobre a sua narrativa, aproximando-se assim da figura do autor.

É comum a presença de prólogos, prefácios, introduções, advertências, preâmbulos na narrativa camiliana. Em *Onde está a felicidade?*, porém, de início a história de João Antunes da Mota apresentada no prólogo não parece ter relação com a trajetória de Guilherme do Amaral. Só no capítulo V, quando Guilherme conhece Augusta, o narrador insinua que a casa da jovem era a mesma em que Antunes da Mota enterrou seu tesouro. A desconfiança do leitor é confirmada no capítulo seguinte quando a costureira conta a Guilherme sobre a história da casa da rua dos Armênios. No entanto, vemos que a história do prólogo serve à trama central do romance não só para justificar a ascensão financeira da jovem Augusta no final do romance, como também para revelar a presença de um narrador-autor que, através de seus comentários irônicos, afirma sua presença na narrativa e questiona o discurso romântico de sua época.

A partir da figura do narrador-autor é possível pensar que, em *Onde está a felicidade?*, haveria um caráter autobiográfico. Se Guilherme do Amaral e o jornalista são identificados por críticos e biógrafos como personagens especulares do *eu* autoral, o narrador, por afirmar sua presença como criador do texto, também poderia ser considerado, nessa narrativa autobiográfica *incidental*, um reflexo da personalidade do autor. No entanto, essa aproximação autobiográfica no romance não parece viável, se concordamos com as considerações de Jacinto do Prado Coelho e Cleonice Berarinelli sobre a questão do narrador camiliano. Em nenhum momento, os críticos consideram a presença freqüente e interventiva do narrador em Camilo Castelo Branco como um

reflexo autobiográfico. Na verdade eles defendem que o autor fez da figura do narrador uma maneira de manipular com maestria a sua escrita “pela interpelação, pelo diálogo – implícito ou explícito –, pelo questionamento, pela exclamação” (BERARDINELLI: 1994, p.223).

Além disso, a presença de um narrador que indiscretamente se faz ver ao leitor é comum na narrativa romântica. Segundo Peter Gay (1999), o impulso à vida íntima no século XIX levou a uma intensa preocupação com o *eu* que chegava à neurose. Segundo Gay, “em meados do século XIX a tentativa de revelar ou ocultar – pelo menos de compreender – a vida secreta do *eu* havia se tornado o esporte favorito, levado muito a sério” (1999, p.12). Na literatura, os românticos cultivaram esse espírito de introspecção, professando “um interesse pelas demandas secretas e pelas emoções conflitantes ocultas sob a superfície da civilização” (1999, p.13). Esse impulso à intimidade fez com que o romântico expressasse uma evidente “subjetividade no *contar*” (MACEDO: 2003, p.31) e criasse narradores com uma aparência autobiográfica.

Porém, é importante ressaltar que a presença insistente do narrador na narrativa camiliana, além de corresponder à estratégia romântica que promove certo *disfarce* autobiográfico, também contribui para desvelar uma crítica aos códigos sociais vigentes. Através da voz narrativa, Camilo muitas vezes problematizou o seu tempo histórico através do narrado. Se a literatura portuguesa oitocentista percebeu a fragilidade histórica de seu tempo histórico, problematizando o *ser* português no século XIX, como percebeu Eduardo Lourenço (1991), Camilo questionou a crise por que passava o Portugal de sua época através da figura do narrador que com frequência não apenas contava uma história, mas a partir dela comentava a realidade histórica.

Depois de insinuar no prólogo uma crítica à influência romanesca sobre os leitores da época, o narrador-autor apresenta a figura de Guilherme do Amaral, caracterizando-o como uma “vítima dos romances” (OEF, p.80) por tentar “macaquear” as excentricidades romanescas. Quando o protagonista começa a encenar os moldes românticos nos salões portuenses para ser aceito pela sociedade, o narrador passa a criticar o falso discurso romântico do rapaz e mostra que não apenas ele, como os que pertenciam àquele meio social, principalmente as senhoras, também representavam certo ar romântico em sociedade. Numa das festas de que Amaral participou no Porto, o narrador se aproveita para criticar o cinismo e a falsidade dos personagens. Esse episódio da festa, que era uma despedida dos portuenses a Guilherme do Amaral que anunciara uma longa viagem pelo mundo – o que não aconteceu, pois o fidalgo apaixonou-se por Augusta –, chama a atenção pela ironia mordaz do narrador-autor. O narrador conta-nos que os convidados, “depois de esgotadas as saudações à ilustre dona da casa, [D. Cecília], voltaram as atenções, um pouco alcoolizadas, para Amaral” (OEF, p. 131). Os elogios alcoolizados a Guilherme do Amaral vêm acompanhados de observações irônicas da voz narrativa. No discurso de um eloqüente deputado a Amaral – que sempre fazia grandes discursos no parlamento sobre a fabricação de um azeite, como ironicamente comenta o narrador –, a voz narrativa intervém escarnecendo, através de observações entre parênteses, o discurso esvaziado e o comportamento hipócrita dos personagens. Apesar de um pouco extenso, esse trecho vale ser citado, pois demonstra de forma modelar o olhar crítico do narrador-autor para a paisagem social retratada no romance:

- Damas e cavalheiros! *Silentium ore facundius*. É muda a expressão, fala o silêncio! Traduziria eu, com a consciência de ter dito o mais que pode dizer-se na presente conjuntura... (*Engasga-se, e crava os olhos num Cupido pintado no teto*) pode dizer-se na presente conjuntura... se... se... (*uma dama imprudente funga um frouxo riso de contagioso...*) se a voz da amizade, da honra e do dever me não inspirassem no momento solene deste angustiado adeus. (...) Em verdes anos, não o conhecereis mais prudente, mais cauto, mais instruído, mais

respeitador dos sãos costumes, mais (...) honrado que esse de todos nós querido, de todos nós respeitado, de todos nós... (*“Bom é que não diga de todas nós” – observação maliciosa, à parte, de uma dama que conhecia perfeitamente as outras*) de todos nós saudade pungentíssima, e gloriosíssima recordação! (...) Sim, senhores! (...) O modelo exemplaríssimo dos mancebos, que em suas virtudes nos afigura uma senilidade precoce, vai partir! (*Guilherme recomenda, em oração mental, o orador ao diabo.*) (...) E que não haja um ímã, que o prenda! E que não haja um grilhão suavíssimo, que o algeme! E que não haja... e que não haja... (*“um bacamarte!”... murmúrio de um jornalista malcriado sem graça nenhuma*) que não haja... que não haja (...) um amigo que o restitua aos seus amigos!... (*estrandosos bravos, e arrotos*). Pois bem, cumpra-se o destino! (...) eu proponho um brinde ao nosso meritíssimo amigo Guilherme do Amaral!! (*Gritaria caótica; bebem prodigiosamente: um comendador, por desculpável engano, leva aos lábios a taça de água morna, onde lavara os dedos. Duas senhoras a rirem, estalam quatro colchetes. O orador está radioso.*)²⁶ (OEF, p. 132-133)

Escarnecendo o discurso do deputado, o narrador descreve com ironia a atitude dos ouvintes diante dos exclamativos elogios do parlamentar para Amaral. Recepcionada com “estrandosos bravos, e arrotos”, as frases de admiração do deputado são ridicularizadas pela voz narrativa através de comentários seus e dos personagens. Uma das damas, por exemplo, usa o discurso exagerado do deputado para tecer uma irônica crítica às senhoras de seu meio social. Mesmo sendo a fonte de inspiração dos inúmeros elogios do parlamentar, Guilherme do Amaral aparece enfasiado com o discurso, “recomenda[ndo] (...) o orador ao diabo”. O jornalista discretamente ironiza o discurso exaustivo e hiperbólico do deputado, sugerindo um bacamarte como solução possível para dar fim aos elogios do orador.

O narrador não só ridiculariza o discurso do deputado, como faz rir o leitor com a cena dum comendador que bebe a taça “onde lavara os dedos” e de duas senhoras que, de rirem do comendador, arrebentam os ganchos que prendiam seus vestidos. Segundo Jacinto do Prado Coelho, nas novelas exclusiva ou predominantemente humorísticas de Camilo Castelo Branco, a ironia aparece de duas formas diferentes: ou há o domínio de uma “ironia reflexiva, mais elevada, sutil que põe em causa problemas morais experimentados pelo autor” (2001, p.214), como em *Coração, cabeça e estômago* e *A*

²⁶ Grifos do autor.

queda dum anjo; ou o riso aparece pela “farsa, [pel]a graçola e [pel]o cômico dos caracteres, a traços grossos” (2001, p.214), como em *A filha do arcediogo*. Contudo, segundo Coelho, mesmo as novelas consideradas passionais apresentam certa comicidade. O crítico cita, por exemplo, as falas de certas freiras no *Amor de perdição*, e o tom chocarreiro em *O que fazem mulheres* “quando entra em cena gente plebéia e charra, negociantes lorpas e maridos enganados” (2001, p.214). Em *Onde está a felicidade?*, narrativa pretensamente passional, o narrador troça dos seus personagens ao tornar o discurso laudatório do deputado numa cena cômica. Apresentando uma ironia mais próxima da farsa e do cômico, considerando a denominação de Coelho, a voz narrativa critica o espaço social retratado na narrativa, desvelando os fingidos comportamentos e os esvaziados discursos dos personagens.

Como já apontamos, o narrador se utiliza de um discurso irônico desde o prólogo para construir sua crítica aos códigos sociais e estéticos de seu tempo histórico. Porém, como vimos, a ironia é usada também por um personagem do romance, o jornalista, que satirizou, assim como o narrador-autor, a sociedade de sua época e os fingidos comportamentos romanescos dos outros personagens. Principalmente no caso de Guilherme do Amaral, o jornalista ridicularizou as intenções do “parvalheira melancólico” (*OEF*, p. 105) de viver uma aventura romântica como os personagens dos romances que lia.

No entanto, não apenas o narrador-autor e o jornalista são os únicos a usarem de um tom irônico e crítico na narrativa. Ainda na cena da festa, assistimos a um descabelado agradecimento de Guilherme do Amaral às palavras do deputado. O protagonista constrói um falso discurso romântico para agradecer ao orador de cujas palavras ele mentalmente havia desdenhado. Diante da “cômica seriedade” (*OEF*, p. 133) com que Amaral discursa, o narrador-autor não se contenta em ficar em silêncio e

tece, mais uma vez entre parênteses, comentários perniciosos sobre o fingido discurso de Amaral. É interessante notar que agora ele decide desvelar a hipocrisia social através das diferentes reações dos ouvintes ante a fala do fidalgo: “uma senhora chora, e a filha, que está defronte, ri-se” (OEF, p. 134); “alguns que devem aos vinhos secos o sexto sentido da poética sensibilidade, têm os olhos aguados” (OEF, p. 135); outros porém parecem não entender Amaral. Um comendador, por exemplo, chega a perguntar ao membro municipal, seu vizinho de mesa: “- Que diabo diz ele?!” (OEF, p. 135). O jornalista vê tudo como uma “tremenda estopada”, uma “observação judiciosa”, segundo o narrador (OEF, p. 135). Comentando com ironia as diversas reações suscitadas pelo discurso de Amaral, o narrador critica novamente a encenação de comportamentos e discursos na sociedade da época.

Segundo Lélia Parreira Duarte, “Camilo lê com fina ironia à sua época, criticando uma sociedade em crise” (1995, p. 351). Analisando *A queda dum anjo*, a crítica defende que essa novela apresenta um exemplo de ironia camiliana nos dois planos da narrativa: no mundo narrado e na enunciação. Para Duarte, a ironia em *A queda dum anjo* estaria então não apenas no plano do enunciado, como nos comentários do narrador-autor sobre a narrativa. Segundo a crítica, Camilo acaba por criticar “a si mesmo e à sua obra, no enunciado desta e na explícita consciência da enunciação do seu texto” (1995, p. 351).

Em *Onde está a felicidade?*, a ironia camiliana também se encontra nos dois níveis da narrativa. No prólogo, observamos que o narrador-autor comenta sobre a sua história, ironizando a pobreza e a trivialidade da sua narrativa que, segundo ele, é bem diferente dos perniciosos romances negros. Na cena do jantar, a voz narrativa ridiculariza o comportamento dos personagens, mostrando um olhar irônico também para o enunciado. Logo, tanto no nível do enunciado, através dos personagens e do

narrador, quanto no nível da enunciação, através da voz narrativa, o romance apresenta um viés irônico que vai desde a sutil ironia à galhofa.

Quando Guilherme do Amaral confessa ao jornalista seu amor pela costureira da rua dos Armênios, o narrador-autor também não deixa de tecer irônicos comentários sobre a paixão do fidalgo por Augusta. Em verdade, a voz narrativa não parece querer transformar o seu romance numa narrativa passional. Ao declarar-se à jovem, Amaral demonstra certa sinceridade de coração. No entanto, o narrador interrompe a cena sentimental dos dois, ao fazer aparecer Francisco, o primo de Augusta, no momento em que a jovem iria responder a Amaral se também o amava. Depois da interrupção de Francisco, Guilherme “senti[u]-se, como se diz, falsamente situado na presença do artista silencioso, e da costureira vexada” (*OEF*, p. 152) e resolveu, sem que lhe ocorresse “uma frivolidade com que sa[ísse] do aperto” (*OEF*, p. 152), despedir-se de Augusta e ir embora. Diante desse rompimento da cena romântica entre os protagonistas, o narrador comenta: “Não há notícia de um desenlace tão prosaico em cena que promettesse tanto!” (*OEF*, p.152). A cena parece trivial até mesmo aos olhos do narrador que interpreta a inusitada aparição de Francisco como um “desenlace prosaico” para aquele episódio amoroso. O narrador parece portanto tentar resistir a um tom romântico para a sua narrativa, pois mesmo Amaral parecendo sincero em seu amor por Augusta, o narrador-autor interrompe a cena romântica protagonizada pelo casal.

Como já notamos, o narrador de *Onde está a felicidade?* não apenas critica o romance negro, como se utiliza das estratégias dessa linhagem de romance romântico para construir alguns episódios de sua narrativa. Logo, apesar de não ser vontade do narrador-autor criar uma verdadeira história romântica, ele começa a se utilizar com frequência justamente de uma estratégia romântica para construir seu romance. No capítulo X, o narrador chega a abdicar completamente da sua visão crítica e irônica e

usar apenas um discurso exemplarmente romântico. Narrando o primeiro beijo de Guilherme e Augusta, o narrador emprega um discurso romântico digno de qualquer novela passional. As promessas de Amaral para a costureira pareciam sinceras e o seu sentimento por Augusta, verdadeiro aos olhos do narrador:

Guilherme do Amaral nunca fora tão sincero.(...)
 Se ele se enganar, a culpa não é dele: culpai a inconstante natureza. Se ela mente, como pode ser responsável a vítima! Não basta ao homem ser atraído por ela! Quem perde senão o pobre sonhador de venturas impossíveis! Julgam-no mau, porque o infeliz não encontra gozo duradouro, que a imaginação lhe impõe? Condenam-no, porque ele se devora em paixões incessantes, e envelhece na mocidade? Injuriam o sequioso viajante no deserto, porque não encontra uma gota de água? (*OEF*, p. 167)

O narrador-autor defende o seu personagem através de um discurso sentimental. Mostrando-se profundamente sensibilizado por Guilherme do Amaral pela primeira e única vez no romance, a voz narrativa tenta desculpar a natureza vil de seu personagem. Se no início da narrativa, o narrador, ao caracterizar Guilherme como uma “vítima dos romances” (*OEF*, p.80), quis criticar a influência negativa dos romances nesse personagem, agora ele parece perdoar o seu personagem pela artificial atitude romanesca em sociedade.

Notando a estrutura do romance, podemos sugerir que Camilo percebeu a estranheza desse capítulo em relação à narrativa como um todo, pois permaneceu nele por apenas poucas páginas. Considerando que os outros capítulos apresentam um número de páginas significativamente maior do que este, suspeitamos que o autor pode ter percebido essa repentina mudança do protagonista e resolveu encerrar rapidamente o cariz romântico que deu ao personagem, terminando o capítulo. Isso tanto parece proceder que, no capítulo seguinte, o narrador decide anunciar a impossibilidade de um final romântico para a história de amor de Guilherme e Augusta:

Amando-a, tentando-a, julgou fácil convencê-la. Fantasiou, como já vimos, o que há de melhor na vida, o amor verdadeiro, o amor sem emboscadas, a perfeição do amor. Não sabia ele que além da perfeição está o fastio: não lera esta verdade eterna proferida por uma mulher: “O amor só vive pelo sofrimento;

cessa com a felicidade; porque o amor feliz é a perfeição dos mais belos sonhos, e tudo que é perfeito, ou aperfeiçoado, toca o seu fim”. (OEF, p. 172)

Apesar do tom extremamente romântico, a máxima que a voz narrativa afirma ser de uma mulher mostra que o amor perfeito não existe. Assim, para o narrador, mesmo que Amaral verdadeiramente estivesse disposto a viver com Augusta uma experiência amorosa semelhante à dos romances românticos que lia, ele nunca conseguiria, porque a felicidade acaba quando se realiza o amor. Com isso, o narrador-autor já parece eliminar qualquer possibilidade de um final feliz para os protagonistas, indiciando para o leitor como terminaria aquela paixão amorosa: Guilherme, ao se unir à jovem costureira, não encontraria a felicidade, mas sim o fastio.

A breve e passageira mudança no comportamento medíocre e artificial do protagonista do romance parece destoar das intenções de um narrador-autor que, com frequência, opôs sua narrativa a romances descabelados e sentimentais. Camilo parece tender por um momento para o drama de que tentou se esquivar, e depois rapidamente voltar o romance para o fio narrativo anterior. Talvez, preocupado com a possibilidade de o leitor perceber esse desvio, Camilo enuncia a máxima sobre o amor e encerra qualquer possibilidade de um final romântico para a sua história. De protagonistas esquecidas, como a Teresa de *Amor de perdição*, a personagens indefinidos, como Guilherme do Amaral de *Onde está a felicidade?*, tudo é contornado por Camilo graças a um narrador interveniente que consegue tornar o “defeito” uma “qualidade”. A presença insistente de um narrador não deixa portanto o leitor se perder por mais que as histórias parecem desviar do seu curso.

A solidariedade ao sofrimento de Augusta faz com que o narrador-autor abandone o seu protagonista e passe a contar apenas o drama da pobre costureira da rua dos Armênios. Assim como o jornalista, que também se sensibiliza com a situação da jovem e adota um discurso sentimental, a voz narrativa se utiliza com mais frequência

de um discurso romântico ao narrar as dificuldades por que passava a pobre Augusta. Se Guilherme não merece a simpatia do narrador-autor, nem mesmo quando parece falar com sinceridade, a jovem Augusta ganha o apoio da voz narrativa que abandona em parte o tom irônico de seus comentários.

O narrador-autor na verdade parece se intrometer menos na narrativa e tecer somente pouquíssimos comentários mordazes à sociedade da época. É através do jornalista, que agora participa mais intensamente da narrativa, decidido que estava a entrar de “coração no enredo do futuro romance” (*OEF*, p. 259), que assistimos ao desfecho da história de Augusta e de Guilherme. Pelas conversas entre o jornalista e a costureira, descobrimos as dificuldades por que a moça passou depois de sair do Candal. Ainda pelas conversas entre o jornalista e Guilherme do Amaral, sabemos sobre a viagem do fidalgo para a Inglaterra e conhecemos o falso e o verdadeiro final da heroína do romance.

Segundo Maria de Lourdes Ferraz, o diálogo “é uma forma de representação que mais obriga o autor a distanciar-se do mundo representado” (1991, p.27). Por ser um “encenador vigilante das histórias que conta”, Ferraz defende que Camilo só foi “um autor puramente dramático em esboço” (FERRAZ: 1991, p.26). Segundo a crítica:

A composição exclusiva em diálogo que o drama prevê (...) retirava-lhe prerrogativas que não poderia perder, sob o risco de enfraquecer irremediavelmente a sua arte, prerrogativas que meticulosamente cultivou: as constantes intervenções autorais no universo ficcional (as quais constituem pausas temporais com que suspende o fio narrativo) e as sínteses-sumários que lhe permitem, em poucas linhas, dar o mais impressionante de uma história ou em poucas frases traçar um caráter, liquidá-lo ou salvá-lo. (1991, p.26)

Em *Onde está a felicidade?*, podemos observar as prerrogativas da narrativa camiliana expostas por Ferraz: no prólogo, o autor invade o romance e tece considerações sobre a sua escrita através da voz narrativa; no primeiro capítulo do romance, sintetiza a personalidade do protagonista, caracterizando-o como uma “vítima dos romances” (*OEF*, p.80). Para Ferraz, o diálogo “concretamente como elemento da

narrativa, obriga uma nada fácil resolução compositiva para quem como Camilo tem um discurso tão obviamente marcado pelo seu *dizer* de romancista e pelo seu *ser* do narrador” (1991, p. 27).

No entanto, os diálogos não deixam de aparecer na narrativa camiliana. É freqüente, por exemplo, o suposto diálogo com o leitor, considerado por Jacinto do Prado Coelho como uma das formas de o autor marcar-se na narrativa. Para Ferraz, a “participação” do leitor serve a Camilo para defender e reforçar a veracidade de suas histórias. Em *Onde está felicidade?*, vimos no prólogo um exemplo dessas “conversas” entre o narrador-autor e o leitor na narrativa camiliana. Ali, a voz narrativa tenta convencer o leitor da veracidade da sua narrativa, e assim eliminar possíveis críticas ou oposições ao seu “estilo esfalfado” (*OEF*, p. 49). Mas, segundo Ferraz, o diálogo em Camilo também tem a função natural de ação e caracterização dos personagens. Os diálogos entre o jornalista e Guilherme do Amaral, e o poeta e Augusta são exemplos disso em *Onde está a felicidade?*. Através dos diálogos entre o jornalista e os protagonistas ficamos sabendo tanto sobre as aventuras de Guilherme na Inglaterra, quanto sobre a ascensão social e financeira de Augusta.

Desta forma, parece que o narrador-autor parcialmente se omite na narrativa e deixa que os personagens apresentem através de diálogos o desfecho da narrativa. É curioso um narrador que pouco se agradava da idéia de se esconder por detrás de suas histórias e que com freqüência reivindicava para si a criação do enredo, interferindo na narrativa através de comentários sobre o narrado, preferir esconder-se no final da narrativa. Na “Conclusão”, o narrador-autor participa da narrativa tecendo um comentário irônico sobre a reação de Guilherme ao saber da mentirosa história do jornalista sobre Augusta. Revelando que Amaral sequer sonhou com o “fantasma da costureira” (*OEF*, p. 342), ele critica o personagem por não se mostrar sensibilizado

com o final trágico de sua amante. Porém, a voz narrativa parece não querer comentar sobre o desfecho de Augusta e responder à pergunta que dá título ao romance, encarregando o jornalista de ambas as tarefas.

Partindo de um olhar biografista, podíamos pensar que, pela proximidade autobiográfica entre o jornalista e o narrador-autor, não se incomodou o último de deixar para o literato o final da história, pois seria este personagem de certa forma uma voz autoral dentro da narrativa. No entanto, como vimos, o jornalista era, assim como os outros personagens, sujeito à verossimilhança da narrativa. Logo, o jornalista não poderia ver para além do universo ficcional a que estava condicionado.

Sabemos que o narrador-autor observou de forma crítica e irônica a paisagem social retratada na narrativa. O protagonista Guilherme do Amaral aparece a todo o momento criticado pelo narrador que tanto censura a sua paródia aos romances, como a sua corrupção social. No entanto, notamos que o narrador, em certo momento da narrativa, usa de um discurso sentimental para narrar a paixão do jovem fidalgo pela pobre costureira. Esse tom romântico destoa da postura crítica que o narrador-autor assume desde o início do romance. Dando-se conta disso, tenta então o narrador contornar aquele *desvio* narrativo, retornando ao discurso irônico e crítico. Sensibilizado com o sofrimento de Augusta, abandonada por Guilherme do Amaral, o narrador passa a usar com menos frequência a sua veia satírica. É como se novamente ele se desviasse do objetivo principal desse romance: criticar a influência negativa dos romances e o espaço social adoecido. Opondo a realidade aos fingidos comportamentos e discursos dos personagens “em sociedade”, o narrador-autor parecia pretender mostrar o quanto a sociedade só falsamente desejava viver segundo o modelo romântico em moda. Desta forma, se o narrador continuasse a ser a voz narrativa principal, ao contar sobre o desfecho de Augusta, ele teria que usar um discurso romântico do qual tentou fugir.

Assim, para não se *desviar* mais uma vez de sua proposta, o narrador-autor transforma o jornalista num sentimental e faz com que ele participe mais da narrativa, deixando ao seu cargo a narração das dificuldades por que passa a heroína. A parcial omissão do narrador-autor parece ser portanto apenas uma *recusa* de Camilo a um discurso sentimental de que durante toda a narrativa ele tentou escapar.

4. Do posfácio

Tudo acaba, leitor; é um velho truísmo, a que se pode acrescentar que nem tudo o que dura, dura muito tempo.

Machado de Assis

Eis a hora do fim. Infelizmente “tudo acaba”. Porém, resisto ainda, apesar de consciente de que “nem tudo que dura, dura muito tempo”, considerando agora brevemente os romances que junto com *Onde está a felicidade?* compõem uma trilogia: *Um homem de brios* e *Memórias de Guilherme do Amaral*.

Camilo Castelo Branco retoma de *Onde está a felicidade?* seus principais personagens para construir dois outros romances, formando, segundo Cabral (1988), uma trilogia da felicidade. Em *Um homem de brios*, a narrativa bem ao gosto camiliano inicia-se com um prefácio intitulado “Antes de principiar”. No prólogo, o narrador-autor ironiza sobre o fracasso editorial do seu anterior romance:

Tenho eu visto que cinco análises adadoras produzem, no máximo, dez compradores, devo dar muitas graças a Deus se se venderam, sem uma análise, vinte exemplares do meu romance. Este raciocínio é concludente. (1917, p.5)

Diante de um romance que não rendeu nenhum comentário por parte da crítica literária do seu tempo, o narrador-autor parece acreditar que *Onde está a felicidade?* alcançou um grande sucesso editorial com seus vinte exemplares vendidos. Se o prólogo de *Onde está a felicidade?* sugere uma crítica aos leitores “afeitos às apimentadas iguarias dos romances” (*OEF*, p. 49), em *Um homem de brios* essa crítica é reforçada através dos comentários irônicos do narrador-autor sobre a pouca aceitação de seu romance pelo público da época.

O narrador continua a comentar com ironia a ínfima repercussão de seu romance, apresentando as críticas dos únicos dois leitores que o leram até o fim. O narrador-autor esclarece que esses dois leitores leram todo o romance apenas com a “louvável intenção de [lhe] dizer que o romance não acaba bem” (1917, p. 7). Segundo o narrador – que claramente se afirma como autor –, as observações críticas dos que leram *Onde está a felicidade?* podem ser assim enumeradas:

Das razões que os meus benévolos censores aduziram, colhi: 1º que o romance acaba mal; 2º que estava em pouco a fazê-lo acabar bem; 3º que a baronesa de Amares não devia ficar viva, ou pelo menos com juízo, visto que eu podia matá-la, ou, por grande favor, enlouquecê-la; 4º Guilherme do Amaral não devia fazer o que faz muito boa gente – seduzir, esquecer, comer, beber, dormir, e acordar para seduzir, esquecer, comer, etc.; 5º eu devia dizer o fim que tivera a baronesa, o barão, o filho adotivo da costureira, a prima do Amaral, e o poeta. (...)

Para estes o romance, que visa à exatidão dos costumes, é frio, e não pode acabar bem. (1917, p.7)

Camilo apresenta os “defeitos” da sua narrativa, segundo os dois leitores, enumerando as suas críticas sobre o romance. Analisando essa “lista”, o autor insinua que os leitores perceberam a mudança do narrador em relação ao protagonista em determinado momento da narrativa, quando ele justifica o caráter vil de seu personagem e começa a ver certa sinceridade em suas ações. De fato, através da lista das imperfeições do seu romance, o autor faz uma discreta e rápida análise de *Onde está a felicidade?* e parece ver os defeitos apontados pelos hipotéticos leitores não como erros, mas como qualidades de um texto que visou “à exatidão dos costumes”. Mais uma vez, Camilo ironiza o público leitor de seu tempo histórico, que não se agradava de ver “escritas em letra redonda” (1917, p.7) histórias tão semelhantes à sua realidade. Por não cumprir o seu “ofício de arrepiar os cabelos, e espremer lágrimas nos olhos rebeldes às muitas dores da realidade despercebida”, Camilo critica a rejeição social, ao mesmo tempo que problematiza a atividade de escritor na sua época, indiciando o quanto os

escritores pareciam emparedados por uma sociedade que impunha os seus códigos também à ficção. (1917, p.7)

Segundo Jacinto do Prado Coelho, “se Camilo exagerou nos *Mistérios de Lisboa* embrulhando a intriga até ao absurdo, n’*Um homem de brios* caiu no excesso contrário: a novela enfastia porque não tem ação” (2001, p. 228). Tal como fez em *Onde está a felicidade?*, o autor português parece então construir uma narrativa contrariando a vontade do público leitor da época, pois não transforma *Um homem de brios* num romance “de mistérios, crimes, disfarces, reconhecimentos e maravilhosas coincidências” (COELHO: 2001, p.177) como apreciavam os leitores. Para Coelho,

Enquanto Augusta não morre e Guilherme não enlouquece, Camilo (...) limitou-se a encher laudas e laudas com reparos morais e conversas intermináveis, em que Guilherme repele apaixonadas, discute os seus problemas com o jornalista e chora junto com Augusta a desgraça comum. (2001, p. 229)

Comentando, quase no final da narrativa, que o leitor provavelmente já deveria estar enfastiado com o romance que “esmerava em ser fiel à pintura das coisas como elas acontecem” (1917, p. 206), o narrador-autor mostra que tem consciência da ausência de ação na narrativa. Enchendo as páginas com discursos sentimentais dos protagonistas e conversas entre Guilherme do Amaral e o jornalista que parecem não ter fim, Camilo tenciona deixar somente para o final do romance o desfecho trágico desejado pelos seus supostos leitores, matando Augusta e deixando Guilherme louco devido à morte da amada.

Um homem de brios enfastia porque lhe faltam as “rajadas” e os “relâmpagos” (OEF, p. 49) que Camilo não quis dar em *Onde está a felicidade?*. Apresentando no prólogo os “defeitos” do romance anterior, Camilo sugestivamente cria uma narrativa que só no final satisfaz as vontades de seus “benévolos censores” (1917, p.5). Tolhido por uma realidade inóspita, Camilo fez da escrita a única maneira possível de libertar-se das imposições sociais, criticando-as não só através dos rasgos de realidade em *Onde*

está a felicidade?, mas também pelo fastio amoroso, em *Um homem de brios*. Rejeitado pelo público por mostrar em *Onde está a felicidade?* o que considerava verdadeiro – que “o amor leva à sedução, a sedução leva ao fastio [e] o fastio leva ao abandono” (1917, p.7) –, Camilo se vê obrigado a criar um outro romance embasado nos códigos morais burgueses. *Um homem de brios* porém não parece ter sido escrito para agradar o leitor. A enfastiada narrativa é mais uma forma de Camilo criticar o seu tempo histórico com um discurso irônico e propositadamente pouco sedutor. O romance parece ser uma resposta malcriada de um escritor já cansado de ter que escrever segundo os desejos da sociedade de sua época.

Na “Nota preliminar” de *Memórias de Guilherme do Amaral*, Alexandre Cabral (1966) comenta o ínfimo sucesso editorial de *Onde está a felicidade?* e *Um homem de brios* em relação ao êxito alcançado pelo último livro da trilogia da felicidade, que conseguiu duas edições no ano em que foi publicado. Cabral também compara o sucesso editorial das *Memórias de Guilherme do Amaral* com outros títulos conhecidos do autor, como as *Novelas do Minho* e *Vinte horas de liteira*, que demoraram quase trinta anos para terem uma segunda edição. Para Cabral, isso mostra que os livros de Camilo não vendiam tanto em sua época e que as *Memórias*, portanto, fogem à regra. Para o biógrafo, em relação à trilogia, esse romance não “tem virtualidades que justifiquem tão marcada preferência, quer no tema, quer no tratamento literário” (1966, p. 7). Cabral acredita que esse romance, publicado sete anos depois dos dois primeiros romances da trilogia, chamou a atenção do público leitor da época porque apresentava reconhecíveis elementos autobiográficos para o leitor “que assistira, com a recriminação impiedosa nos lábios, à profanação conjugal e, por fim, à apropriação feita pelos perjuros da casa que pertencera ao marido desfeito” (1966, p. 14). Segundo o biógrafo, portanto, foi a curiosidade sobre o adúltero relacionamento entre Camilo e

Ana Plácido que levou os leitores da época a comprar o romance do autor português como nunca antes fizeram.

Como já consideramos, para críticos e biógrafos há uma clara aproximação biográfica entre Guilherme do Amaral e Camilo Castelo Branco. Para Alexandre Cabral, toda a trilogia da felicidade possui um viés autobiográfico. Porém, o renomado estudioso defende que, em *Onde está a felicidade?* e *Um homem de brios*, o mal sucedido relacionamento amoroso entre Guilherme do Amaral e Augusta não reflete plenamente o caso amoroso vivido por Camilo e Ana Plácido, como em *Memórias de Guilherme do Amaral*. Cabral acredita que Virgínia – a personagem que tem o caso amoroso com Guilherme nas *Memórias* – aproxima-se mais da figura de Ana Plácido na ficção do que a costureira da rua dos Armênios, pois “enquanto Virgínia era uma mulher culta e experiente no amor (...), a pobre Augusta achava-se incólume dos verdetes da civilização, identificando-se em corpo inteiro com o ideal de mulher que o herói há tanto tempo buscava” (1966, p. 15).

Memórias de Guilherme do Amaral também apresenta uma “Introdução” em que o narrador-autor claramente assume a autoria dos romances anteriores da trilogia. A voz narrativa conta sobre seu encontro com o jornalista, um antigo amigo do narrador, cujo nome ficamos conhecendo: Ernesto Pinheiro. O literato, a quem o narrador-autor afirma dever “grande número de histórias obscuras, que passam como obra de invenção [sua]” (1966, p. 28), conta-lhe sobre a última vez que viu Guilherme do Amaral antes de morrer endoidecido pelo sofrimento. Além disso, o jornalista revela ao narrador que o barão de Amares, Francisco, entregou-lhe dois baús do falecido fidalgo e que dentro de um deles havia “uns cadernos de papel escrito intitulados MEMÓRIAS” (1966, p. 47) que o literato resolveu guardar.

São essas memórias do protagonista de *Onde está a felicidade?* e *Um homem de brios* que construirão o novo romance. Sem desejar publicar as Memórias de Guilherme, o jornalista entrega-as ao narrador que, depois de lê-las, decide publicá-las, assumindo-se apenas como um editor dos escritos de Amaral. De fato, a preocupação com a veracidade está em todos os romances da trilogia da felicidade. Em *Onde está a felicidade?*, o narrador defende que a pobreza e a trivialidade de sua narrativa se deve a sua preocupação de ser fidedigno à verdade. Em *Um homem de brios*, o autor afirma ter sido o poeta que lhe deu “os apontamentos dos dois romances” que escrevera (1917, p. 230), tentando dar assim uma suposta veracidade à história narrada. No último romance da trilogia, o autor justifica o descabido ressurgimento de Guilherme do Amaral a partir da descoberta dessas memórias do fidalgo.

Segundo Helena Carvalhão Buescu, em *Memórias de Guilherme do Amaral*, há uma “interseção (ficcionalmente criada) entre a personagem civil Camilo Castelo Branco e o romancista” diluindo as “fronteiras, tão pouco caras aos românticos em geral, e a Camilo em particular, entre ficção e realidade” (1995, p.217). Para Buescu, Camilo conflui, mais do que nos outros romances da trilogia da felicidade, a figura daquele que conta com aquele que cria. Esta obra então, segundo a crítica:

Parece comportar todo um esquema narrativo que privilegia a reflexão sobre as próprias condições do fenômeno literário, da sua apropriação narrativa e do seu consumo. Paralelamente, e de forma consentânea com essa problemática, encontramos uma questão cara aos românticos: que tipos de relação existem, ou podem existir, entre ficção e realidade? A resposta fornecida por este romance pode colocar-se, de forma emblemática, nas perspicazes palavras com que o editor termina o prefácio:

“É isto verdade; o contrário também é verdade; neste mundo ou tudo é verdade, ou não há verdade nenhuma” (1995, p.223)

Para Buescu, *Memórias de Guilherme do Amaral* indiciam uma reflexão sobre as estratégias narrativas, problematizando uma questão cara aos românticos: as relações entre ficção e realidade. Através da “Introdução”, Camilo tenta dar veracidade a uma narrativa que ressuscita um personagem morto há sete anos pela sua pena. Apesar de

designar-se como o editor das memórias de Amaral, o narrador muitas vezes se intromete no romance, composto apenas por cartas e diários de Amaral, de seus amigos e de suas amantes, tecendo observações e advertências sobre as “memórias” do protagonista.

Mesmo com a proximidade biográfica defendida por Alexandre Cabral, é possível ler *Memórias de Guilherme do Amaral* não apenas como uma narrativa autobiográfica, como talvez fizeram os leitores da época de Camilo, mas como mais um texto camiliano que problematiza, assim como *Onde está a felicidade?* e *Um homem de brios*, o próprio fazer literário.

Em *Onde está a felicidade?*, vimos que Guilherme do Amaral não pode ser considerado um espelho do *eu* autoral. Primeiro, porque *Onde está a felicidade?* não pode ser considerada uma narrativa autobiográfica modelar, conforme as considerações de Philippe Lejeune (2008a), pois não há nela uma identidade de nome entre autor, narrador e personagem. Depois, porque mesmo que Camilo quisesse construir um retrato autobiográfico, o *eu* da narrativa é sempre uma construção textual, exercício de linguagem, como salientou Clara Rocha (1992). O falhado Guilherme do Amaral só parece aproximar-se do seu criador quando ainda tem a inocente, mas satirizada, visão de mundo romântica. Influenciado pela leitura dos romances, Amaral lembra um Camilo que por muitas vezes confluiu vida e ficção.

O protagonista porém não permanece uma “vítima dos romances” (*OEF*, p.80) durante toda a narrativa. Diante da paisagem social do Portugal dos oitocentos, Camilo parece não ter conseguido criar um quixotesco protagonista em *Onde está a felicidade?*. Ao sair de sua província e ir para a cidade, Guilherme do Amaral deixa de ser uma “vítima dos romances” (*OEF*, p. 80), por parodiar o comportamento e o discurso romanescos e passa a agir segundo os moldes sociais. Aprendendo com um inominado

conselheiro como deveria agir “em sociedade”, Guilherme transforma a influência romanesca numa forma de representação social. O “parvalheira melancólico” (*OEF*, p. 105) passa então a *teatralizar* em sociedade os ares românticos. Atraído pela pobre costureira da rua dos Armênios, Amaral tenta seduzir a jovem com um discurso roubado dos romances românticos que lia. Se a princípio ele pareceu revelar certa sinceridade em seu amor por Augusta, quando percebe que seu relacionamento amoroso com a jovem começava a atrapalhar sua confortável vida burguesa, decide abandonar a costureira de suspensórios e ir atrás de uma nova paixão. Guilherme do Amaral, portanto, estava bem distante do herói romântico modelar, pois apesar de se sensibilizar pelos descabelados amores dos romances, preferiu seguir os hipócritas códigos burgueses.

O jornalista, contrariamente a Amaral, parece ter o apoio da voz narrativa. Considerado o *alter ego* de Camilo Castelo Branco, o poeta apresenta muitos traços que o aproximam biograficamente do autor de *Amor de salvação*. Além disso, os seus comentários irônicos e seu apoio à jovem Augusta refletem certa proximidade entre o personagem e o narrador-autor. O jornalista começa a participar mais efetivamente na narrativa quando Guilherme do Amaral inicia seu relacionamento com Augusta. Aconselhando o jovem e profetizando o seu destino, o literato opõe a realidade às intenções do fidalgo de viver com a costureira uma história romântica modelar. Advertindo Amaral sobre as conseqüências da sua pretensão de conquistar Augusta, o jornalista afirma:

A verdade está, severa e nua, debaixo destes enfeites de estilo. O que tem feito mal a muita gente não é a mentira; é o invólucro de palavras artificiosas com que se doira a algema que as verdades lançam ao pulso do homem. Em verdade, em verdade te digo (...) que de hoje a um ano não serás mais feliz, e terás feito uma desgraçada. (*OEF*, p.147)

O poeta tenta convencer Amaral de que a felicidade sonhada por ele ao lado de Augusta não se realizaria, mostrando a realidade escondida por detrás do discurso “enfeitado” pelo estilo romântico do fidalgo. Contrastando a “verdade nua e crua” aos

artifícios desejos de Amaral, o jornalista se difere do inominado conselheiro do início do romance, porque não tenta corromper ainda mais Guilherme do Amaral, mas ensiná-lo que nem sempre é possível se utilizar de um discurso hipócrita para viver em sociedade.

Contando-nos de forma irônica a desmoralização de Guilherme do Amaral, o narrador-autor de *Onde está a felicidade?* aparece desde o prólogo criticando a influência dos romances românticos, seja nos seus personagens, seja nos seus leitores. Intrmetendo-se com frequência na narrativa, o narrador mostra um olhar crítico para a paisagem social retratada no romance. Através do protagonista, a voz narrativa censura os artificiais comportamentos e discursos presentes na sociedade portuguesa oitocentista.

No prólogo, observamos que o narrador já evidencia uma crítica à influência negativa dos romances nos leitores da época. Num suposto diálogo com o leitor, ele censura o gosto de um público “afeito[s] às apimentadas iguarias do romance” (*OEF*, p. 49). A conversa hipotética com o leitor indicia que Camilo se deixava entrever através da voz narrativa ao construir seus romances, mostrando seu ponto de vista sobre o narrado. Por diluir as fronteiras entre autor e narrador, Camilo mostra que não fez a literatura despretensiosa como alguns críticos defenderam, mas questionou os valores da sociedade de sua época, através da figura do narrador. Criticando o espaço social não apenas no nível do enunciado, mas também no nível da enunciação, *Onde está a felicidade?* apresenta um narrador-autor, que a partir da subjetividade no *contar*, questionou o seu tempo histórico. O *disfarce* autobiográfico do narrador caro ao Romantismo e conquistado graças ao subjetivismo romântico, permitiu a Camilo contestar tanto os códigos burgueses de seu tempo, quanto os moldes estéticos dos romances românticos.

De fato, podemos pensar que o índice autobiográfico em Camilo Castelo Branco se deve a um interesse pelo público leitor do seu tempo por narrativas que privilegiassem a introspecção. Num tempo intimista, a literatura romântica inscreveu narradores que por desejarem serem vistos pelo leitor, evidenciavam certa aparência autobiográfica. Mas é bem verdade que uma vida como a de Camilo gerava e ainda gera bastante curiosidade. Profissional das letras, Camilo talvez tenha aproximado vida e imaginação a fim de vender seus romances para um público afeiçoado a uma literatura intimista. No entanto, o autor de *A queda dum anjo* conseguiu criar uma obra cuja qualidade vai além do que a simples amostra da sua capacidade de manipular o autobiográfico e biográfico. Camilo criou amores impossíveis e descabelados, heróis e vilões, parvos e poetas, sem se esquecer de prendê-los a um tempo histórico que sutilmente ou galhofeiramente ironizava. Mais do que a sua tumultuada biografia, ele colocou em seus romances a sua realidade social, criticando não só o que via, mas também a forma como impositivamente deveria dizê-lo.

Camilo Castelo Branco ainda hoje suscita o interesse da crítica. Sua extensa e variada obra, que o torna um autor inclassificável, ainda atrai a curiosidade de muitos que, como eu, tentam desvendar um pouco de seu universo ficcional. Não só aos críticos, Camilo parece também atrair a admiração de muitos escritores de hoje que acabam por demonstrar isso através de suas ficções. Mário Cláudio e Agustina Bessa-Luís são só alguns exemplos de escritores portugueses que envolvidos pela biografia e pela ficção de Camilo Castelo Branco resolveram escrever romances cruzando a vida e a escrita desse autor. Privilegiando o recente romance de Mário Cláudio, *Camilo Broca* (2006), percebemos a influência que Camilo ainda hoje exerce na literatura.

Claro está que o interesse da literatura contemporânea por narrativas autobiográficas e biográficas não é gratuito. Segundo Clara Rocha (1992), há um grande

interesse pelos gêneros intimistas atualmente. Dando continuidade à tendência confessional cultivada pelo Romantismo, o tom autobiográfico e biográfico ainda hoje parece atrair escritores e público. *Camilo Broca*, porém, não chama atenção apenas pelo cunho biográfico, caro à modernidade, mas também pela forma como Mário Cláudio aproximou as “formas de viver” e as “formas de escrever” (BUESCU: 1995, p.140) de Camilo Castelo Branco. Segundo Maria Alzira Seixo, *Camilo Broca*:

É uma viagem no tempo, que faz desfilar gerações dos Brocas. E uma das questões interessantes é que o próprio Camilo projetou contar em romance a história da família, sendo portanto ambíguo o intento de Mário Cláudio, revelando tanto da história como da ficção. (2006, p.22)

Segundo Seixo, a narrativa privilegia a história dos antepassados de Camilo Castelo Branco. De fato, Camilo projetou escrever um romance que contasse a vida de seus antepassados. Segundo Alberto Pimentel (1922), Camilo chegou a pedir a um conhecido genealogista da época informações sobre seus ascendentes. Logo, para a crítica, Mário Cláudio em *Camilo Broca* revela não só a história dos antepassados de Camilo, como também concretiza o projeto ficcional do escritor oitocentista.

No romance, o narrador-personagem Camilo inicia contando sobre a sua infância: a perda do pai, as poucas lembranças da mãe, a ida para Vila Real com a irmã. A narrativa suspende o relato do narrador quando jovem e passa a contar, agora em terceira pessoa, a trajetória dos antepassados do escritor oitocentista. No recuo genealógico das gerações dos Brocas, a voz narrativa apresenta histórias ficcionalizadas de alguns familiares de Camilo, como Domingos Correia Botelho, seu terceiro avô paterno, e Manuel Correia Botelho, seu bisavô²⁷. Num terceiro, e último momento da narrativa, quem fala é Carolina, irmã de Camilo. A voz narrativa volta à biografia do escritor, retomando a infância e a juventude de Camilo e narrando a sua morte. Assim, conforme mostrou Seixo, da vida de Camilo pouco se diz no romance de Mário

²⁷ As fontes genealógicas aqui citadas foram retiradas da biografia de Alberto Pimentel, *O romance do romancista* (1922).

Cláudio, “resumindo-se [a sua biografia] a sentimentos e reações de infância e juventude” (2006, p. 22). Segundo a crítica, o que se sublinha na narrativa é “a sua escrita” (2006, p.22), pois parece que Mário Cláudio tenta se aproximar mais da escrita de Camilo do que de sua biografia. Diante disso, Maria Alzira Seixo conclui que:

A vida de Camilo, que foi rica e desgraçada, é no fundo como a de qualquer um de nós. Seremos menos ricos em acontecimentos, e muito menos desgraçados, e sobretudo não escrevemos a sua obra – mas dela pouco falam as ditas biografias... Ora qualquer vida pode dar uma biografia interessante, e até, se escrita e composta com talento, converte-se em obra literária. *Camilo Broca* não chega a converter-se, porque parte logo desse objetivo, e desejo, de composição. (2006, p.23)

Muitos são os que aproximam a vida e a ficção do autor português oitocentista, tentando descobrir e demonstrar as diversas e engenhosas maneiras como ele confluiu biografia e imaginação. Através da leitura de algumas biografias sobre o escritor português, percebemos que a maioria desses biógrafos se utilizou da obra camiliana para narrar a sua tumultuada biografia. Em *Camilo Broca*, segundo Seixo, no entanto, o projeto de Mário Cláudio não foi escrever uma biografia que se convertesse em obra literária, mas criar uma narrativa em que Camilo Castelo Branco fosse de fato um personagem, um ser fictício.

Em *Onde está a felicidade?*, críticos e biógrafos defenderam uma aproximação biográfica entre os personagens Guilherme do Amaral e o jornalista, e Camilo Castelo Branco. Além disso, a presença insistente de um narrador poderia levar o leitor a construir certa aproximação entre a voz narrativa e o romancista. Todavia, vimos que o autor não criou personagens autobiográficos, e sim um jogo de *máscaras* em que ficção e vida se (con)fundem. Antecipando-se modernamente, Camilo mostrou o quanto a biografia pode ser uma *estratégia* de criação. O autor não pretendeu fazer de *Onde está a felicidade?* uma biografia que se transformasse em obra literária, mas escreveu um romance que, composto pelo viés ficcional, literário, *disfarçadamente* inscrevesse a sua biografia.

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ABREU, Maria Fernanda de. “De novo, Camilo e os seus cavaleiros andantes, paródia e modelos.” In: CASTRO, Aníbal Pinto de (org.) *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos, 24-29 de Junho de 1991*. Coimbra: Instituição Comissão Nacional das Comemorações Camilianas, 1994.
2. ALMEIDA, Maria do Socorro C. L. de. “*A Queda dum Anjo*, narrativa contra-ideológica.” Trabalho apresentado à professora Cleonice Berardinelli, no curso *O romance romântico*. UFRJ, 1973.
3. AMARAL, Maria João Pais do. “Camilo: romance e verdade ou a verdade do romancista.” In: *Românica – Revista de Literatura*. Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. nº 1/2. Lisboa: Edição Cosmos, 1992-93.
4. ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia Completa*. vol. único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.
5. BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
6. _____. *Questões de literatura e de estética. A teoria do romance*. São Paulo: Editora UNESP/ HUCITEC, 1988.
7. BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa.” In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
8. BERARDINELLI, Cleonice. “Garrett e Camilo: românticos heterodoxos?.” In: *Convergência Lusíada*, nº 1 – Jul/ Dez, 1976. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1976. p. 63-78.
9. _____. “Pela mão do Narrador.” In: *Actas do Congresso Internacional de Estudos Camilianos*. Jun. 1991. Coimbra: 1994.
10. BESSA-LUÍS, Agustina. “O romanesco em Camilo: *A Enjeitada*.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 54. Mar. 1980, p. 5-13.
11. _____. “Riso e castigo em Camilo Castelo Branco”. In: *In Memoriam Camilo Centenário da Morte*. Porto: Comissão nacional das comemorações camilianas, 1992.
12. BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. 2ª ed. revista. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2008.

13. BUESCU, Helena Carvalhão. “Discurso e constituição do sujeito: o caso de Memórias de Guilherme do Amaral. In: _____. *A lua, a literatura e o mundo*. Lisboa: Cosmos, 1995.
14. _____. “Enlaces e desenlaces da biografia: o caso de Camilo”. In: _____. *Ibidem*. Lisboa: Cosmos, 1995.
15. _____. “O romantismo e a gênese do romance moderno. O romance histórico.” In: *Lendas e narrativas de Alexandre Herculano*. Lisboa: Comunicações, 1987.
16. CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Caminho, 1989.
17. _____. “Nota preliminar.” In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias de Guilherme do Amaral*. 7ªed., conforme a segunda revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966. p.5-26.
18. CALVÃO, Dalva. *Da narrativa biográfica a outras artes: reflexões sobre a escrita literária e criação estética na Trilogia das Mãos, de Mário Cláudio*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
19. CANDIDO, Antonio. “A personagem do romance.” In: CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.
20. _____. “Ficção e confissão.” In: _____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
21. _____. *Literatura e sociedade*. 9ª ed revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.
22. _____. “Poesia e ficção na autobiografia.” In: *A educação pela noite*. 5ª ed revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.
23. CASTELO BRANCO, Camilo. *A queda dum anjo*. Coleção Clássicos da Literatura Portuguesa. Porto: Porto Editora, s/d.
24. _____. *Amor de Perdição*. São Paulo: Editora Saraiva, 1968.
25. _____. *Duas horas de leitura*. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1858.
26. _____. *Coração, cabeça e estômago*. 2ª ed. Portugal: Europa-América, s/d.
27. _____. *Memórias de Guilherme do Amaral*. 7ªed., conforme a 2ª revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1966.
28. _____. *Onde está a felicidade?*. Porto: Caixotim, 2003.

29. _____. *Um homem de brios*. 6ª ed., conforme a 3ª revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1917.
30. _____. *Vingança*. Porto: Casa de Cruz Coutinho, 1858.
31. CASTRO, Aníbal Pinto de. “Camilo e a História.” In: MARINHO, Maria de Fátima(org.) *Literatura e História – Atas do Colóquio Internacional*. Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2003. p. 135-144.
32. _____. *Narrador, tempo e leitor na novela camiliana*. Universidade do Minho: Casa de Camilo, 1976.
33. _____. “Para uma teoria camiliana da ficção narrativa.” In: *Arquivos do Centro Cultural Português*. vol. XXIX. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1991. p. 53-70.
34. CHORÃO, João Bigotte. *O essencial sobre Camilo*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.
35. CLAUDIO, Mário. *Camilo Broca*. Lisboa: D. Quixote, 2006.
36. COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao estudo da novela camiliana*. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.
37. DUARTE, Lélia Pareira. “Artimanhas da ironia camiliana em *A Queda dum Anjo*.” In: *Cleonice, clara em sua geração*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995. p. 351-357.
38. DUARTE, Marco Paulo Nicolau. “Prefácio.” In: CASTELO BRANCO, Camilo. *Onde está a felicidade?* Porto: Caixotim, 2003.
39. FERREIRA, Vergílio. “Da verosimilhança.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 8. Jul. 1972, p. 5-11.
40. FERRAZ, Maria de Lourdes. “Camilo e o Romantismo: a retórica do sentimento.” In: RITA, Annabela et alii. *Camilo: leituras críticas*. Porto: Edições Caixotim, 2003.p.147-173.
41. _____. “Como nasce e morre uma personagem de Camilo.” In: RITA, Annabela et alii. *Camilo: leituras críticas*. Porto: Edições Caixotim, 2003. p. 165-173.
42. _____. “Diálogos de Camilo.” *Revista Colóquio/Letras*. nº 119, Jan. 1991, p. 25-34.
43. FIGUEIREDO, Monica. “Na perdição do amor, a salvação da narrativa – a propósito de *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco.”²⁸

²⁸ Este texto é inédito porque ainda se encontra em prelo.

44. FOUCAULT, Michel. “A escrita de si.” In: *Ditos e escritos*. vol. 5. 2ª Ed. Forense Universitária, 2006.
45. FRANÇA, José Augusto. *O romantismo em Portugal. Os anos da razão*. v.3. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
46. GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud. A educação dos sentidos*. vol 1. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
47. _____. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud. A paixão terna*. vol.2. Tradução de Sérgio Flaksman. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
48. _____. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud. O cultivo do ódio*. vol. 3. Tradução de Sérgio Góes de Paula e Viviane de Lamare Noronha. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
49. _____. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud. O coração desvelado*.vol. 4. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
50. _____. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média: 1815-1914*. São Paulo: Cia das Letras, 2002.
51. GENETTE, Gérard. “Verossímil e motivação.” In: GENETTE, Gérard et al. *Literatura e Semiologia*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972. p. 7- 34.
52. _____. “Fronteiras da narrativa”. In: BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
53. HERDEIRO, Bernardette. “A problemática camiliana das relações vida-ficção: um baile de máscaras.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 86. Jul. 1985, p. 5-13.
54. _____. “Tocar o corpo da língua – retórica e passionalidade em *A Queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco.” In: *Revista ICALP*. vol. 19. Mar. 1990. Lisboa: Instituto Camões, 2006. p. 14-25.
55. LEJEUNE, Philippe. “O pacto autobiográfico.” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 13-47.
56. _____. “O pacto autobiográfico (bis).” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p.48-69.
57. _____. “Autobiografia e ficção.” In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria

- Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. p. 103-109.
58. LEPECKI, Maria Lúcia. “Sobre o arquétipo do mal na ficção camiliana : *A Neta do Arcediago*.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 30. Mar. 1976, p. 30-40.
59. LOURENÇO, Eduardo. “Da literatura como interpretação de Portugal.” In: *O labirinto da saudade – Psicanálise mítica do destino português*. 4ª ed. Lisboa: D. Quixote, 1991.
60. _____. “Do Romantismo como mito e os mitos do Romantismo.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 30. Mar. 1976, p. 5-12.
61. _____. “Nós e a Europa: ressentimento e fascínio.” In: *Nós e a Europa, ou as duas razões*. 2ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1988. p. 25-37.
62. LOURENÇO, José Fazenda. “Poetas do romance: alguns casos e o caso de Tomás de Alencar.” In: *Revista Colóquio/ Letras*. nº 147/148. Jan. 1998, p. 67-80.
63. LOPES, Óscar. “Claro-escuro camiliano.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 119. Jan. 1991, p. 5-24.
64. MATHIAS, Marcello Duarte. “Autobiografias e diários.” In: *Revista Colóquio/Letras*. nº 143/144. Jan. 1997, p.41-62.
65. MELO NETO, João Cabral. *Poesia completa e prosa*. volume único. Organizador Antonio Carlos Secchin. 2ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.
66. MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Ironia e ambigüidade: o herói camiliano*. São Paulo: Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1983.
67. OLIVEIRA, Paulo Motta. “À esquina do cânone: olhares dissimulados, leituras oblíquas.” In: *I Encontro Paulista de Professores de Literatura Portuguesa – História, Memória, Perspectivas*. Universidade de São Paulo, 11 a 13 de maio de 2005. p. 560-568.
68. _____. “Camilo Castelo Branco.” In: *Convergência Lusíada*. nº 22. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 2006. p. 323-326.
69. _____. “Da ficção camiliana como interpretação de Portugal.” In: *Anais do XIX Encontro Brasileiro de Professores de Literatura Portuguesa*. vol.1. Curitiba: 2003. p. 849-855.
70. PASCOAES, Teixeira de. *O penitente (Camilo Castelo Branco)*. Porto: Livraria Latina Editora, 1942.
71. PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus*: seleção poética. 15ª ed. Seleção e nota editorial de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

72. PIMENTEL, Alberto. *O romance do romancista – vida de Camilo Castelo Branco*. 2ªed, revista pelo autor. Lisboa: Guimaráes & Cia, 1922.
73. QUENTAL, Antero de. “Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos.” In: *Prosas escolhidas*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal LTDA., 1942. p.95-142.
74. QUESADO, José Clésio Basílio. *Garrett, Camilo e Eça entre Quixote e Sancho*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985.
75. RIBEIRO, Aquilino. *O romance de Camilo*. vol I e II. Lisboa: Livraria Bertrand, 1961.
76. RITA, Annabela. “Romantismo e diabolismo.” In: *Boletim da Casa de Camilo*. S. Miguel de Ceide. III Série. Nº 9-10. Dezembro 1987.
77. _____. “Um pacto de leitura.” In: *Revista Colóquio/ Letras*. nº 119. Jan. 1991, p. 56-59.
78. ROCHA, Clara. *Máscaras de narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.
79. RODRIGUES, Antonio Basílio. “Camilo Castelo Branco: o autor, o contexto e o texto.” In: *Convergência Lusíada*, nº 1 – Jul/ Dez. 1976. Rio de Janeiro: Real Gabinete Português de Leitura, 1976. p. 57-63.
80. SANTOS, João Camilo dos. “Aquilo a que se chama amor: as histórias por detrás das histórias que conta Camilo.” In: *Revista Colóquio/ Letras*. nº 119. Jan. 1991, p. 60-75.
81. SEIXO, Maria Alzira. “Camilo fabuloso.” In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. 25 de Maio a 7 de Jun. 2005.
82. _____. “Camilo por Mário Cláudio”. In: *Jornal de Letras, Artes e Idéias*. 13 a 26 Set. 2006.
83. _____. “Valor histórico-literário da novela camiliana.” In: *O rio com regresso e o diálogo no romance: ensaios camilianos*. Lisboa: Presença, 2004.p. 13-22.
84. SENNETT, Richard. “O domínio do homem público.” In: *O declínio do homem público. As tiranias da intimidade*. Tradução de Lygia Araujo Watanabe. São Paulo: Cia das Letras, 1998.p.15-44.
85. _____. “Papéis.” In: *Ibidem*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.p.46-64.
86. TODOROV, Tzvetan. “A verossimilhança que não se pode evitar.” In: GENETTE, Gérard et al. *Literatura e Semiologia*. Tradução de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972. p. 89- 94.

87. _____. “As categorias da narrativa literária.” In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 2008.
88. WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)