Memórias de Guilherme do Amaral: A DESDITA DAS LETRAS E O VALOR ESTÉTICO DA EPISTOLOGRAFIA

Memórias de Guilherme do Amaral *(Guilherme do Amaral's Memoirs): The misery of the letters and the aesthetic value of epistolography*

Marcelo Franz*

RESUMO

Memórias de Guilherme do Amaral (1863) é o livro que fecha a chamada "trilogia da felicidade" de Camilo Castelo Branco, contemporânea de *Amor de Perdição* (1862), porção mais célebre e popular de sua ficção. A parte final da trilogia se destaca pela junção do debate crítico sobre a condição da mulher e a precária situação do escritor no contexto do romantismo à complexidade estrutural da narrativa. Este estudo se propõe a investigar a tematização da desdita das letras, seja para quem lê (caso de Guilherme do Amaral), seja para quem escreve (caso de Virgínia). Além disso, cogitaremos sobre o significado da ocorrência do discurso epistolar nas *Memórias* e o diálogo intertextual que o enredo do livro propõe com outros clássicos da ficção epistolar.

Palavras-chave: *Memórias de Guilherme do Amaral; Letras; Ficção epistolar.*

ABSTRACT

Memórias de Guilherme do Amaral (1863) is the book that closes Camilo Castelo Branco's so-called "trilogia da felicidade", and is contemporary to *Amor de Perdição* (1862), the most celebrated

* PUC/PR

and popular portion of his fiction. The final part of the trilogy highlights the junction of the critical debate on the status of women and the writer's precarious situation in the context of romanticism with the structural complexity of the narrative. This study aims at investigating the themes of misfortune related to the literature to readers (like Guilherme Amaral), or to writers (case of Virginia). Moreover, we will reflect upon the meaning of the occurrence of epistolary dicourses in the *Memórias* and the intertextual dialogue that the plot of the book suggests with other classics epistolary fiction.

Keywords: *Memórias de Guilherme do Amaral; Letters; epistolary fiction.*

Por ocasião da efeméride celebrada em 2012, a sempre bem vinda reflexão sobre a ficção de Camilo Castelo Branco, além de lançar luzes sobre o texto e o contexto de escrita e de recepção de *Amor de Perdição* em seus 150 anos, nos instiga a rever porções menos lembradas da sua ficção. Propõe-se neste artigo um debate sobre o significado literário da chamada "Trilogia da Felicidade", com acento na sua parte final, as *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863). Esse livro se destaca pela análise crítica da condição da mulher e da situação precária do escritor no contexto do romantismo, junto com a complexidade estrutural da narrativa, marcada por uma série de iniciativas metaliterárias que desmentem o julgamento redutor dos que veem um elo entre a popularidade de Camilo e a simplificação de seus recursos como novelista.

O centro de nosso estudo é a percepção no enredo das *Memórias* – em sintonia com as outras partes da trilogia – do que chamaremos de desdita das letras, revelada por uma reflexão sobre os danos a que se submetem aqueles que vivem, buscam ou se deixam levar pelo que há de ilusório na literatura. Observaremos como isso se vincula ao uso da epistolografia e com o diálogo intertextual que o enredo do livro propõe com clássicos da ficção epistolar, como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe e as *Cartas Portuguesas*, de Mariana Alcoforado. Mas para chegarmos a bom termo na consecução desse propósito, cumpre contextualizar a trilogia na obra de Camilo.

1. Guilherme do Amaral: Os Males do Ler

Memórias de Guilherme do Amaral, sendo também uma narrativa autônoma, é pensada pelo autor como continuação de *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios* (ambos de 1856). A escrita de novelas em série,

Revista Letras, Curitiba, n. 87, p. 109-123, jan./jun. 2013. Editora UFPR.
ISSN 0100-0888 (versão impressa); 2236-0999 (versão eletrônica)

com a retomada de ações e de personagens de antes, não é fato isolado na obra de Camilo, sempre pronto a entender e atender às demandas estéticas do público de seu tempo. A motivação mais remota de tudo é a incorporação – difusa no todo da produção ficcional romântica – das lições do folhetim, o que fazia com que, em alguns casos, a convivência do leitor com as aventuras de certos personagens se estendesse para além do espaço de um livro.

As *Memórias* obtiveram mais sucesso que os outros livros da série. Isso pode se dever à forma epistolar de escrita e à valorização desse tipo de construção ficcional à época. Mas também pode ter favorecido a popularidade que o livro alcançou o que há na narrativa do famoso biografismo camiliano, de resto disperso pelo todo de sua novelística. Sempre lembrada (sendo um verdadeiro chavão crítico que até seria urgente rechaçar), a ficcionalização das suas dores pessoais se faz ver não só nos modos como ele retoma – não raro reduzindo ou distorcendo tudo ao sabor dos seus interesses – lances de sua acidentada vida sentimental, mas também nos modos como repercute ficcionalmente sua identidade (pessoal e social) de escritor. Desnudando-se em praça pública (ou imaginando fazer isso?), o autor parece querer nos dizer: vejam como é dura a vida que escolhi e que alimenta a minha criação... Apesar de pretender ser pungente, essa forma de "ler-se" e "escrever-se" se inscreve num amplo debate sobre as fronteiras entre experiência e representação, que tem a ideologia romântica como base (o *sujeito* é o centro do mundo) e o contexto editorial, com seus modismos e demandas de circunstância, como pano de fundo.

O ultrarromantismo com que se costuma rotular a ficção de Camilo é multiforme, e assume na "Trilogia da Felicidade" algumas nuances formais que se percebem em outros textos seus desse tempo. A apologia do sentimento como concretização do ser em face das imposições do social com seu poder de cercear as individualidades é, como era de se esperar, uma das pedras de toque do que se constrói nos três livros. Mas, além disso, o narrador mostra-se preocupado com aspectos morais e com a proposição – quase sempre desencantada – de reflexões éticas voltadas para a edificação de atitudes nobres no leitor, principalmente no que se poderia denominar "ética amorosa". No decurso das três novelas, a voz narrativa aponta, pelo julgamento das atitudes dos personagens, aquelas que, por seus critérios, os enobreceriam ou rebaixariam. O protagonista Guilherme do Amaral, devido às suas más ações, descritas com mais destaque em *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, é alvo desse moralismo e se constitui, por seus infortúnios, como (anti-)exemplo ao leitor, principalmente pelo que o ligou – de modo passional e desastrado – à figura de Augusta nesses dois livros.

Mas um dos engenhos estruturais mais curiosos da trilogia é o fato de por vezes essa moralização se alimentar de uma subjacente teorização da

leitura e do literário. Em paralelo ao debate moral, e num complexo elo entre concepções éticas e estéticas, debate-se nos livros, por meio da metalinguagem, o poder da prosa de ficção, seja para conduzir, pela leitura "quixotesca" ou "bovarista", os leitores a atitudes reprováveis, seja, no sentido contrário, para conduzir a uma sorte de aprendizado do bem e do correto. O narrador afirma diante do leitor, por meio do moralismo encampado, o propósito de alcançar esse segundo alvo. De todo modo, é notável no projeto da trilogia o empenho assumido pelo autor, por meio das discussões propostas pelo narrador a respeito dos hábitos de leitura da época, o uso de um tom por vezes ensaístico e teorizante, entendido à luz dos conceitos de leitura então em voga.

Logo na abertura de *Onde Está a Felicidade?*, o narrador em terceira pessoa faz uma crítica ao que classifica como um "mal" romântico: a exagerada leitura de romances pelo público de seu tempo. Irônico que isso venha de um autor que tanto lutou pelo direito de viver da própria pena e que, em tese, dependeria da difusão em massa do romance. Mas a preocupação do narrador é com os supostos efeitos deletérios da leitura romanesca. Afirma que "os romances fazem mal a muita gente", principalmente aos leitores propensos "a adaptarem-se aos moldes que admiram e invejam na novela" (CASTELO BRANCO, 1970, p. 79), imitando por ingenuidade o que leem.

Vale notar que Guilherme do Amaral é, desde logo, apresentado como um típico representante dessa tendência, descrito como um leitor compulsivo de intrigas romanescas que não raro se projeta nas tramas lidas: "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" (CASTELO BRANCO, 1970, p. 80).

"Sincera" ou fruto da incorporação de um modismo oitocentista, essa preocupação do texto de Camilo com os "danos" ligados aos maus hábitos de leitura ecoa uma tradição que remonta à Idade Média – com suas prescrições dirigidas por censores às criações literárias – baseada na pressuposição dos malefícios que poderiam advir do que pudesse ser lido. Reprocessando-se historicamente, essa visão da "doença da leitura" chega com força ao século XIX, ampliada pela popularização da literatura, originada da massificação do material impresso, e pelo aumento do número de leitores sobretudo na classe média, já que a alfabetização também se massifica. Como se sabe, a literatura romântica, com o acento dado às questões subjetivas e emocionais – emblemáticas da ideologia do individualismo que então se cultuava – se baseava na prefiguração de um receptor capaz de "reconhecer-se" no que lia – por vezes às raias do dramático, como se vê no caso da chamada *Wertherfieber* ("febre de Werther"), descrita por Stefano Calabrese como a série de suicídios ocorridos na Europa no século XIX a partir da lei-

Revista Letras, Curitiba, n. 87, p. 109-123, jan./jun. 2013. Editora UFPR.
ISSN 0100-0888 (versão impressa); 2236-0999 (versão eletrônica)

tura do livro de Goethe. Os vetos ao romance são atribuídos, pelo raciocínio de Calabrese, ao primado da antiga (e ainda não nomeada) teoria da leitura segundo o qual o leitor seria um mero decodificador passivo do texto, daí a necessidade de que fosse tutelado em face dos perigos que corria diante do que lia (CALABRESE, 2009, p. 697). Como se vê, Camilo, no rastro de outros de seu tempo, intuía a possibilidade de existirem além de amores, leituras de perdição (e de salvação...).

No princípio das ações da trilogia, Guilherme é descrito como um provinciano rico e irresponsável, herdeiro de uma família influente que, na juventude, se instala em Lisboa. Em que pese o fato de ter podido viver na capital uma série de experiências dignas do seu refinamento, a migração de Beira Alta para Lisboa é marcada pelo choque sofrido diante da ridicularização vinda daqueles com quem passa a conviver, já que não se pode deixar de observar o artificialismo – que surge da ingenuidade – com que imita o comportamento de personagens dos romances que lê. É desse choque e da percepção (sofrida) de que deve se adaptar às regras do jogo social, separando, apesar das injunções de seu sentimentalismo, vida de literatura, que surge a sua decisão de deixar Lisboa e ir para o Porto.

Antes de partir, porém, o protagonista tem um interessante diálogo com um interlocutor não nomeado que, em tom professoral, lhe dá conselhos úteis para sobreviver na selva das relações pessoais na alta sociedade. Um dos ensinamentos que recebe então é o de que se deve, sim, ler os romances, mas não imitá-los. Isso ecoará nas decisões futuras do personagem. No Porto, f–requentando a aristocracia da cidade, Guilherme em pouco tempo se constitui como a perfeita representação do "dândi" de província, aberto aos modismos comportamentais dos mais informados e abastados. E é nesse ambiente que se define o seu perfil de galanteador e conquistador, sendo que, no bojo dessas transformações, suas atitudes, no que se refere à "ética amorosa", começam a se mostrar controversas.

Há a evidência de que tal mudança representaria, em linhas gerais, a perda da pureza e da autenticidade. Mas o pensamento expresso pelo texto é mais complexo: se, por um lado, o narrador apontara no início o temor dos danos advindos da leitura de romances, por outro constata que a alternativa que se põe a Guilherme do Amaral é igualmente "danosa" já que, ao buscar – sem de todo conseguir – não se projetar ingenuamente nos conteúdos lidos, ele aos poucos se torna uma figura adaptada, rendida aos interesses do sistema, o que o levará, no limite, a tomar as decisões que se configuram como o centro crítico do enredo de *Onde Está a Felicidade?*, com reflexos para o todo da trilogia.

Suas atitudes, no que tange aos interesses de conquista a que se dá, passam a ser as que são aceitas, valorizadas ou recomendadas social-

mente. Nisso o seu "ser romântico", para além dos estereótipos e reduções anotados pelos que o ridicularizaram em sua estada em Lisboa, é admitido em certa medida e em certas circunstâncias, mas é também artificializado, tornado mero trejeito. Todavia, o calculismo com que ele emprega os usos românticos aprovados – em detrimento do derramamento sentimental de antes – acaba conotando a ausência da "sinceridade", entendida como sério mal que acomete o protagonista.

É essa falta de sinceridade o que o levará a se envolver com a costureira Augusta, personificação idealizada da população pobre frente à falta de escrúpulos dos ricos. Os dois se conhecem num momento em que Guilherme já vive o tédio da vida afetada que levava, vindo a encontrá-la por acaso, em uma andança por lugares pobres do Porto, numa circunstância trágica: a da morte da mãe dela. Ainda levado pelo "mal" da leitura, o rapaz encanta-se com a visão das idealidades angelicais tipicamente românticas da moça, tomando-a como a concretização do que vê nos livros. Tornam-se amantes, mas Guilherme, depois de ter arranjado até um local para os encontros, demonstra enfado logo depois da conquista – que foi marcada por uma relativa resistência da parte dela e pela concorrência que teve de um outro rapaz –, e abandona a jovem (a quem engravidara), seduzido pela beleza de uma prima sua, Leonor, como ele, representante de uma casta social superior.

As seguintes peripécias sentimentais do enredo acabarão por redimir a pobre abandonada. Em síntese, basta lembrarmos que, apesar de grávida, Augusta é aceita por Francisco, seu primo. O bebê nasce morto e, ao enterrá-lo debaixo do assoalho, Francisco descobre uma fortuna escondida por um personagem citado de passagem no início da trama (João Antunes da Mota, um usurário que, durante a invasão francesa enterrara sua fortuna em sua casa antes de fugir de Portugal). Subitamente rico, o casal evolui socialmente e Augusta, a modesta costureira desonrada por Guilherme, se tornará a baronesa de Amares.

Sem ter conseguido responder de modo satisfatório à pergunta que dá título à primeira parte da trilogia, Guilherme do Amaral seguirá trôpego na busca da felicidade vivenciando escolhas sentimentais que se mostram infrutíferas. Em *Um Homem de Brios*, depois de tempos (e com alguma presunção), o protagonista se reaproxima de Augusta, incomodado com o fato de ela ter, sem ele, reconstruído sua vida. Ele duvida que ela possa ser "feliz". A abordagem é marcada pela sua intenção de seduzi-la, seja porque há um resquício da crença no amor verdadeiro que cabe reconstituir – romanticamente –, seja porque sua vaidade assim determina. Mas a reconquista, que a princípio é impulsionada por uma "questão de honra" do seu ego, será podada, devido a alguns desastres, por outra "questão de honra", no sentido moral do termo. Numa intrincada série de movimentos da trama,

Revista Letras, Curitiba, n. 87, p. 109-123, jan./jun. 2013. Editora UFPR.
ISSN 0100-0888 (versão impressa); 2236-0999 (versão eletrônica)

ironicamente, ele acabará por ser salvo de uma emboscada pelo próprio marido dela, a quem fica agradecido. Por respeito (afinal, é um homem de brios) deixa de cortejar Augusta, e o amor se mostra impossível e de inviabilidade irrevogável, sentida como drama pelos que (ainda? de fato?) se amam.

Há na narrativa da segunda parte da trilogia um jogo entre o amor e os compromissos morais. Nota-se que, no seu comportamento a um tempo arredio e estimulante dos avanços do antigo amante, Augusta busca vingar-se pelo que ele fizera, ao abandoná-la por motivos materiais. Mágoas à parte, para ela, igualmente, a resistência de agora teria como causa mais forte a manutenção da posição alcançada pela sorte e o resguardo do que lhe garantem o dinheiro e o baronato. Guilherme conclui, de todo modo, que sua recusa à sedução seria "mais orgulho que virtude".

Dá-se que a percepção da impossibilidade de tudo conduz a história dos antigos amantes, com suas idas e vindas, ao inevitável desfecho trágico: ela, que em muitos momentos esteve a ponto de ceder – e, de certo modo, alimentou a abordagem dele –, temendo a morte do antigo amor, permite-se uma investida que agora só pode – pelos brios que ele se obriga a ostentar – ser rechaçada por Guilherme. Na sequência disso, ela adquire tuberculose e morre. Ele enlouquece e se recolhe, sendo, por um tempo, amparado pelo mesmo Barão de Amares a quem por pouco não traiu...

O trinômio leitura romanesca (o mal originário, base de todos os acidentes da vida de Guilherme), passionalidade (que o leva ao descontrole e à perda da ética amorosa) e apego ao dinheiro (que impõe a perda da pureza) opera, ao fim de tudo, na construção da infelicidade de todos.

2. As Cartas de Virgínia: Os Males do Escrever

Os fatos posteriores aos dramas das duas primeiras partes da "Trilogia da Felicidade" são tratados com mais detalhes no engenhoso prefácio das *Memórias de Guilherme do Amaral*. Talvez não fosse imprescindível para a análise da parte final da trilogia esse detalhamento. Porém, como o conteúdo das *Memórias* emerge do espólio do agora falecido dândi, cabe lembrar que na "Introdução" do terceiro livro da trilogia compõe-se uma intrincada narrativa paralela à de Guilherme e que tem como personagens seu amigo e confidente, o jornalista e escritor Ernesto Pinheiro, que teria sido o responsável por levar ao editor todos os incidentes que resultaram nas tramas de *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*. Esse "editor" (que se proclama também "autor" da trilogia) é que assume a voz narrativa nos livros, identificando-se como organizador dos dados que lhe teriam sido

repassados por Ernesto. Há na "Introdução" uma série de remissões aos livros anteriores e uma grande quantidade de informações sobre as relações do narrador com o jornalista e deste com Guilherme. Em tudo se percebe um debate metaliterário que tem o desencanto com as letras como tema central, quer porque, como escritor, as letras não deram a felicidade a Ernesto, quer porque, como leitor, as letras teriam sido a perdição para Guilherme.

Apresenta-se nesse texto inicial um diálogo que tem o ausente Guilherme como assunto, no qual o jornalista conta ao editor/narrador da demência final – provocada pela falta de Augusta – e da triste morte do amigo. O que, em resumo, nos interessa é que Ernesto faz chegar ao editor alguns papéis de Guilherme do Amaral, que lhe foram repassados pelo Barão de Amares. Em meio a esse espólio, têm destaque uns cadernos intitulados "Memórias", que Ernesto achou por bem entregar ao narrador-"autor" para que as publique e conclua a descrição da vida de seu amigo. Dramaticamente, ele revela também querer livrar-se, com isso, da sombra – atraente – de qualquer contato com a literatura, que tanta infelicidade traz a quem a ela se dá. Vemos nisso a onipresença do debate sobre a desdita das letras.

Cabe aqui anotar uma importante questão relacionada às particularidades estruturais da trilogia, quando vista em panorâmica: as duas primeiras partes, *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, são conceituadas como novelas passionais, com um narrador em terceira pessoa. A composição da ação é tipicamente romanesca, havendo a preocupação com a descrição do desenvolvimento da trama numa lógica sequencial organizada pelo narrador e sua onisciência. Já as *Memórias* se definem como novela confessional, e sua composição – por obra do que se conta na "Introdução" a respeito do espólio de Guilherme – é feita de cartas, diários e poemas, organizados de modo fragmentário. As vozes narrativas – multiplicadas – são as dos próprios personagens. Há por sobre tudo, estabelecendo nexos e comentando as formas como os fragmentos textuais lhe chegaram, a figura ordenadora do "editor". Porém, o tom que prevalece nos textos é típico da escrita íntima, o que parece estratégico em vista das intenções mercadológicas da sempre calculada relação de Camilo com seu público.

Lembremos que o século XIX se caracteriza pelo *boom* de uma literatura confessional motivado pela redefinição histórica por que passam os conceitos de público e de privado. Isso leva, segundo Peter Gay, à ampliação da curiosidade dos leitores pelo sujeito pessoal íntimo, uma construção ideológica impensável fora do contexto da emergência da burguesia. Os autores românticos são os que mais "experimentaram e interpretaram o 'eu', investigando-o em seus esconderijos mais secretos" (GAY, 1999, p. 54). As formas discursivas reveladoras dessa intimidade (cartas, diários, confissões) são encampadas pelo texto ficcional e projetam a ideia de uma

Revista Letras, Curitiba, n. 87, p. 109-123, jan./jun. 2013. Editora UFPR.
ISSN 0100-0888 (versão impressa); 2236-0999 (versão eletrônica)

"autenticidade" que os autores intuíam ser demandada pelo público que apreciava tais desnudamentos subjetivos.

Também se deve observar que, a despeito do que sugere o título, estruturalmente as *Memórias* se distanciam do que se espera da narrativa memorialística, que costuma se fazer do relato testemunhal do que viveu – e sentiu, já que predomina a autorreflexão calcada na lembranças – um homem ilustre. Na novela camiliana, em que pese a sugestão do título, nem Guilherme do Amaral é o único titular da fala confessional nem é preferencialmente de sua vida que se trata no livro. Somos levados a cogitar que o que se intitula "memórias" é mais propriamente um conjunto disperso de anotações, junto com uma correspondência mantida com alguns amigos que, tendo sido guardada por Guilherme – e posteriormente compiladas pelo editor – registram uma fase da trajetória portuense do protagonista, anterior à sua relação com Augusta, tempo em que seu divertimento maior era a conquista amorosa nos salões que frequentava.

A constituição confessional do texto tem nas cartas o seu eixo estrutural mais importante. Embora haja a incorporação de outros registros discursivos, o livro poderia ser definido como narrativa epistolar, o que não é raridade no muito que escreveu Camilo Castelo Branco. A ficção de cartas, que é antiga na tradição literária, se difunde no romantismo na voga de obras de autores como Richardson, Rousseau e Laclos. Há que se notar, contudo, que a proliferação dessa modalidade discursiva, centrada no confessional, tem no projeto ficcional de *Sofrimentos do Jovem Werther* a sua realização mais paradigmática. No texto de Goethe, o intimismo das missivas anda a par (e é usado em prol) do confronto com os valores sociais, já que há o choque entre a vontade pessoal (privada) – imperiosa e incontida – e as determinações de papéis sociais (públicos) impedindo a livre expressão do eu. Escrever cartas é, nesse sentido, usar de um discurso densamente privado para se refugiar e ao mesmo tempo fustigar, ainda que por meio da mortificação e do martírio, como acontece com Werther, as mazelas da experiência pública. Isso se constitui, tanto formal como tematicamente, numa das mais típicas recorrências da ficção oitocentista, fazendo-se ver em vastas porções da obra camiliana e na parte final da "Trilogia da Felicidade".

O livro tem na correspondente Virgínia (uma das conquistas de Guilherme, ausente das outras tramas da trilogia) a voz mais completa e complexa do livro, a ponto de ela poder ser vista como a verdadeira protagonista de *Memórias de Guilherme do Amaral* se não for a figura mais interessante de todo o projeto ficcional das três narrativas. Mais do que para nos trazer dados sobre a "atuação" de Guilherme como galanteador – em seu trato com as mulheres que conquista ou tenta conquistar –, a presença de Virgínia na trama serve para nos revelar, pela complexidade do seu au-

torretrato, facetas da sua relação com o desilusório mundo das letras, com o agravante de que, na condição de mulher essas desilusões – que, no tom melodramático do discurso camiliano, são invariavelmente "desditosas" – são para ela ainda maiores.

Abre o livro uma carta anônima dirigida a Guilherme em que uma admiradora, que diz tê-lo conhecido numa festa de carnaval no Porto, em 1840, confessa, num discurso elevado e sentimental, a perturbação que lhe causou a troca de duas palavras com ele. A moça afirma que desde então (e sem que nada mais tivesse se passado naquele baile):

> A minha alma senhoreou-se de sua vida, Guilherme. Senti-o, quando recebi da sua, misteriosamente, consolação e vida. Abençoado seja, ó confidente das amarguras do meu desterro! Em meu seio estremece a vida em renovos Cantam-me as aves a primeira primavera. Está azul céu, o ar tem cânticos, e as florestas acções de graças. Tudo me festeja! (CASTELO BRANCO, 2012, p. 19).

Dizendo amá-lo, ao mesmo tempo, por recato, ela afirma não contar com a sorte de poder ser correspondida e que isso não a incomoda, já que "este amor, por muito veemente e delirante que seja, não fará jamais imolar o pudor" (CASTELO BRANCO, 2012, p. 19), e que se aceita como alguém fadado a não se realizar amorosamente.

Intrigado (e envaidecido) com essa abordagem, Guilherme escreve a um amigo não nomeado pedindo-lhe que procure informações sobre a anônima missivista. Mas, junto com a curiosidade, há a revelação de uma dívida ocasionada pela preciosidade do texto lido. Ele chega a duvidar que a carta tenha sido escrita por uma mulher. Em resposta, o amigo lhe assegura: "É mulher. Tem vinte e quatro anos. Chama-se Virgínia" (CASTELO BRANCO, 2012, p. 21).

A troca de escritos se intensifica a partir de então, mesmo que, em sua resposta à primeira carta, Guilherme tenha estabelecido limites, num tom dramático:

> É tarde, Virgínia, para lhe oferecer uma alma. O que de mim posso oferecer-lhe é espinhos da minha coroa, coroa que em mim é martírio, e em Vossa Excelência seria ignomínia. Se não pode odiar-me, esqueça-me. Se a piedade a santifica até me estimar, aceite o adeus de um irmão. Vou deixar Portugal (CASTELO BRANCO, 2012, p. 23).

Ocorre que o que chega a Guilherme a partir de então é uma grande quantidade de textos além das cartas, que constituem uma miscelânea

Revista Letras, Curitiba, n. 87, p. 109-123, jan./jun. 2013. Editora UFPR.
ISSN 0100-0888 (versão impressa); 2236-0999 (versão eletrônica)

de gêneros textuais. O conteúdo da pasta a que o amigo jornalista diz, na "Introdução", ter tido acesso e que chega às mãos do "editor" para que este o organize e publique inclui variados textos atribuídos a Virgínia, parte deles – preferencialmente cartas – enviados diretamente por ela e parte enviados por uma prima depois de ela ter morrido, nesse mesmo tempo da correspondência. Esse "segundo volume" de textos, de cujo envio ela não seria a responsável, contém escritos íntimos. Há, por exemplo, trechos de diários dela, poemas que ela escreveu e a narrativa dos infortúnios de uma amiga, Raquel, "outra mulher que morreu de paixão" (CASTELO BRANCO, 1967 p. 43).

Chama a atenção a descrição, desde as primeiras cartas, de Virgínia como mulher culta e autônoma, assumindo, ainda que por escrito, a corte em relação a Guilherme, que ao mesmo tempo se envaidece e se intimida. Ao longo da correspondência, o intelectualismo de Virgínia vai aos poucos incomodando-o. Em seus escritos, muito menos inspirados que os de Virgínia, Guilherme copia fórmulas retóricas de livros franceses, mas sem sinceridade, sem, de fato, estar envolvido com a moça. A fama de galanteador sempre dependeu, em certo sentido, da posição superior que ele marcava para si nos relacionamentos. É por isso que, considerando o alto nível do que ela lhe apresenta, se corresponder com ela é algo difícil. Por isso, ele prefere tratá-la como irmã.

A escrita de Virgínia, marcada pelo sentimentalismo e rica em informações, é prolífera e variada, podendo-se ver desde as primeiras cartas o que, pela metade do livro, ela assumirá: estamos diante de uma escritora em potencial. Saliente-se isso: em potencial... Ela admite ter enviado originais de um livro para que fossem avaliados por um jornalista. Em sua dimensão de metaliteratura, o livro assume a tematização da relação da mulheres com as letras no século XIX, tempo em que havia a pressuposição discriminatória de que mulheres não seriam talhadas para as lides literárias. Porém, sem deixar de manifestar – como é esperado de um escritor desse tempo – um olhar para o literário que é em tudo "androcêntrico", nas *Memórias de Guilherme do Amaral* Camilo encarrega Virgínia de ser a porta-voz de um conjunto de críticas dirigidas à vilania do mundo das letras e ao desditoso espaço legado aos que se embrenham por esse caminho. A obra, por meio do que se lê nas cartas de Virgínia é, assim, dotada de uma indireta autoconsciência criativa, com a crítica ao contexto artístico do romantismo e à pobreza da vida literária de então em Portugal.

Na variação das formas discursivas assumidas por ela, em que pese a possibilidade de se evidenciar eventuais incoerências, seus textos se segmentam quanto aos temas e aos tons de intimismo a que se dão. Nem sempre se verá a Virgínia pudica das primeiras cartas, que assume com

resignação que "O meu amor alimenta-se de si mesmo, vive de sua própria vida. Amo-o, Guilherme. A minha felicidade é esta união imaterial, contra a qual nada podem as distâncias multiplicadas" (CASTELO BRANCO, 2012, p. 19). Em muitos momentos, nas cartas enviadas, nota-se até um halo espiritualizado, evidenciando o apego a certas convenções e julgamentos correntes sobre a suposta pureza a se esperar das expressões do feminino: "Isto, Guilherme, é amor, é vida, é divinização. Deus é poder, razão, e amor; e o homem também em si encerra uma trindade santa; ser, razão, e amor; três faculdades que formam uma só alma, uma mesma vida, e uma natureza idêntica" (CASTELO BRANCO, 2012, p. 28).

Nota-se, contudo, uma separação estilística, por exemplo, entre as cartas que de fato foram enviadas, caracterizadas pelo tom mais contido, e os textos do que se apresenta como páginas de seu diário íntimo, que funcionam como "cartas secretas". São ousadas as expansões que Virgínia se permite nesses escritos – que, como vimos, chegaram a Guilherme depois de ela morta –, como o que se lê abaixo:

> Deixa lá dizer que o meu amor por ti não passa de uma exaltação de cabeça. Mentem. O que eu sinto é paixão profunda que destrói todas as outras; é adoração; é a imperiosa necessidade da tua presença, da tua companhia, e reciprocidade do teu fogo (CASTELO BRANCO, 2012, p. 78).

Michele Perrot nos informa, a respeito desse tipo de discurso, que "São numerosas as mulheres às quais o código das conveniências proíbe a publicação e que suprem graças ao diário sua necessidade, quando não a fúria de escrever" (PERROT, 2009, p. 249).

Já os poemas atribuídos a Virgínia chamam a atenção pelo que têm de sensualizado. Neles o ultrarromantismo de Camilo encontra discretamente o sexo – ou ao menos o desejo – sem que isso se constitua como fator de moralização, já que, diferentemente de outras mulheres sensuais da ficção do autor, como a Palmira de *Amor de Salvação*, Virgínia não é uma "mulher fatal". É o que se vê nessa sequência:

> No coração, como eu sinto
> fogo e inferno abrasador,
> que me devora, e me alenta,
> que me dá prazer e dor!
> Que me tortura, e suaviza,
> que me mata... Es tu, amor?
> Ai! és! Amo, e com delírio,

Revista Letras, Curitiba, n. 87, p. 109-123, jan./jun. 2013. Editora UFPR.
ISSN 0100-0888 (versão impressa); 2236-0999 (versão eletrônica)

> com insólita paixão,
> com desejo audaz, violento,
> que me faz ver num vulcão
> o refrigério do lume,
> que me escalda o coração. (CASTELO BRANCO, 2012, p. 60).

De modo geral, ante a incongruência entre o ideal e a realização do sentimento, vivendo a opressão dos limites impostos, Virgínia faz densas reflexões sobre o amor, vendo-o como algo tão divino quanto doloroso, o que potencializa o impasse que a dilacera até o desfecho, marcado pela mortificação. Também ela morre de tuberculose, que Susan Sontag define como uma doença emblemática do heroísmo de transgressores ou puros, figuras típicas do romantismo (SONTAG, 2004). É justamente o tom assumido pelo relato íntimo dela nessas cartas – acrescido do fato de haver uma intertextualidade assumida pelas palavras do romance – o que permite a visão da força tutelar das cartas de Mariana Alcoforado no que Virgínia produz. Ela confessa em um trecho de carta:

> Pedes-me que te convença de que o amor não é uma palavra, vã, banal, e revelha. Gracejavas, meu amigo? Pois vou responder-te seriamente, assim com ares de quem defende uma tese, ou dilucida obscuridades do amor como soror Mariana Alcoforada, cujas cartas me enfastiam, e me fazem recear que as minhas te não divirtam mais (CASTELO BRANCO, 2012, p. 28).

As cinco *Cartas Portuguesas* atribuídas à freira do século XVII, reclusa no Convento de Beja, à parte toda a já desgastada polêmica que envolve as questões da autoria, da procedência, da tradução e da "nacionalidade" dos textos, compõem a narrativa epistolar mais célebre da tradição portuguesa. No desespero de sua intenção de comunicação com o Conde Chamilly, Soror Mariana estabelece em seu discurso poético, carregado de marcas – ainda que incidentais – da estética barroca, um poderoso paradigma de escrita íntima feminina, que opõe a constatação dos impedimentos da livre expressão ao furor do desejo, o que, na sua contradição, tangencia o desequilíbrio emocional e a loucura. Trata-se de uma escrita que tanto é de perdição como de salvação. Sem chegar à dramaticidade do relato de Mariana, as cartas de Virgínia as visitam, o que não causa estranheza, dado o conhecido vínculo entre certos aspectos das mundividências barroca e romântica.

A explicitação da intertextualidade, quase num tom de homenagem, quer conduzir o trajeto do leitor à percepção das aproximações. Contudo, mais

do que mais uma mulher que "morreu de amor" (esse incontornável chavão novelístico camiliano), Virgínia se mostra, pelo vínculo com o drama de Mariana Alcoforado, uma representação da perdição da expressão verbal – e, no seu caso, "literária" – do ser feminino. Seu problema acaba por se revelar um problema de linguagem. Nisso se tem que, para além das desgraças do amor, as *Memórias de Guilherme do Amaral* – assim como partes da outras obras da trilogia – tratam das desgraças das letras e do drama vivenciado por quem marca o seu destino com elas.

Conclusão

A parte final da "Trilogia da Felicidade" se caracteriza por uma introversão metaliterária um tanto complexa. Sem que se vislumbre essa intenção no primeiro plano de leitura (no qual nos deparamos com a narrativa de mais um desastre amoroso), o texto de Camilo deslinda um contexto de pensamento em que o debate sobre a natureza e a função do literário põe a vivência das letras na berlinda. Na qualidade de ficcionista mais popular e polêmico de seu tempo, Camilo chega a propor uma autorreflexão na medida em que, seja pelo que conta do "mal" da leitura que acomete Guilherme, seja pelo que narra do sofrimento da escrita pelo qual passa Virgínia, trata dos modos como a literatura em geral (e a sua em especial) cobra alto preço de quem a isso se dá.

É claro que essa concepção fatalista é baseada num tanto de estereótipos e reduções, que ele incorpora a fim de, hiperbolicamente, falar de modo direto com a compreensão do leitor médio, afeito, por certo, a simplificações. Também é verdade que, por sua celebridade, alcançada à custa de escândalos, Camilo, por meio do biografismo que comete em muitas passagens da trilogia, parece reclamar, em linhas gerais, de não poder viver dignamente da própria pena, descarnando o atraso cultural de Portugal. Além disso, Camilo se ressente do preconceito dirigido aos comportamentos tachados como transgressores, o que tem origem nas humilhações públicas de que se dizia vítima – eventualmente buscadas por ele, a título de tornar-se célebre.

Contudo, cremos que, no plano do artifício criativo com que isso nos é informado, mais do que a "mensagem" passada, seja ela "certa" ou errada", justa ou injusta, importa observar os meios de expressão empregados. E nisso se revela o valor da arte de Camilo, no seu tempo e para além dele.

Revista Letras, Curitiba, n. 87, p. 109-123, jan./jun. 2013. Editora UFPR.
ISSN 0100-0888 (versão impressa); 2236-0999 (versão eletrônica)

REFERÊNCIAS

ALCOFORADO, Mariana. *Cartas portuguesas*. Tradução: Eugênio de Andrade. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

CALABRESE, Stefano. "*Wertherfieber*, bovarismo e outras patologias da leitura romanesca". In: MORETTI. Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. Sao Paulo: Cosac Naify, 2009

CASTELO BRANCO, Camilo. *Memórias de Guilherme do Amaral*. Disponível em: <http://groups.google.com/group/digitalsource>. Acesso em: 27/08/2012.

_____. *Um Homem de Brios.* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1967.

_____. *Onde Está a Felicidade?* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1970.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. Coimbra: Editora Atlântida, 1946. v. I.

GAY, Peter. *A experiência burguesa*: da rainha Vitória a Freud. O coração desvelado. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. v. 4.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Tradução: Fausto de Klabin Segal. São Paulo: Itatiaia 1987.

PERROT, Michele. *História da Vida Privada.* Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SONTAG Susan. *A Doença Como Metáfora*. Rio: Graal, 2004.

Submetido em: 09/04/2013
Aceito em: 30/06/2013