



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA – UEPB  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E AGRÁRIAS – CCHA  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E HUMANIDADES – DLH  
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM LETRAS**

**JOÃO LUCAS ALVES JÚNIOR**

**A REPRESENTAÇÃO DAS FIGURAS FEMININAS EM “AMOR DE PERDIÇÃO”  
DE CAMILO CASTELO BRANCO**

**CATOLÉ DO ROCHA – PB**

**2018**

**JOÃO LUCAS ALVES JÚNIOR**

**A REPRESENTAÇÃO DAS FIGURAS FEMININAS EM “AMOR DE PERDIÇÃO”  
DE CAMILO CASTELO BRANCO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Letras e Humanidades – CCHA/CAMPUS IV, da Universidade Estadual da Paraíba, como um dos requisitos para obtenção do grau de Licenciado em Letras.

Orientadora: Profa. Ma. Marta Lúcia Nunes

**Catolé do Rocha – PB**

**2018**

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

A474r Alves Junior, Joao Lucas.  
A representação das figuras femininas em "Amor de perdição" de Camilo Castelo Branco [manuscrito] : / Joao Lucas Alves Junior. - 2018.  
48 p.  
  
Digitado.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Ciências Humanas e Agrárias, 2018.  
"Orientação : Profa. Ma. Marta Lúcia Nunes, Coordenação do Curso de Letras - CCHA."  
  
1. Literatura Romântica. 2. Perfis Femininos. 3. Condicionamentos Sociais.

21. ed. CDD P869.09

**JOÃO LUCAS ALVES JÚNIOR**

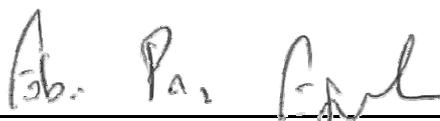
**A REPRESENTAÇÃO DAS FIGURAS FEMININAS EM “AMOR DE PERDIÇÃO”  
DE CAMILO CASTELO BRANCO**

**BANCA EXAMINADORA**



---

Orientadora: Profa. Ma. Marta Lúcia Nunes.  
UEPB – CCHA/DLH



---

Examinador: Prof. Me. Fábio Pereira Figueiredo  
UEPB – CCHA/DLH



---

Examinadora: Prof<sup>a</sup> Ma. Maria Fernandes de Andrade Praxedes  
UEPB – CCHA/DLH

Aprovado em 12 de junho de 2018

Dedico este trabalho aos meus pais:

João Lucas e Maria.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu grande Deus, presente em todas as horas, por conceder-me capacidade de escrever e inspiração de viver, ao seu filho Jesus, O Cristo, por ensinar-me o que é amor e ao Espírito Santo pela sua confortante presença.

À minha família, pela sua base e apoio dado, desde os primeiros passos no caminho do conhecimento até o presente momento.

Ao meu pai (*in memoriam*), embora fisicamente ausente, seus preceitos morais, formando-me como homem, permanecem vivos.

À professora Marta Lúcia Nunes, por ter me conduzido pelo caminho da pesquisa.

À minha amiga, Ângela Rane, a quem devoto profunda afeição e estima, por conceder-me o prazer de tê-la ao meu lado.

Aos professores do Curso de Letras da UEPB, que contribuíram ao longo dessa jornada trazendo-me o conhecimento.

Aos amigos que foram feitos e a todos que contribuíram direta e indiretamente.

*“As mulheres, se as tiram de cá, isto é imundo, a vida é um desterro, e a vaidade, o coração, a bravura, o talento, a glória são palavras sem significação”.*

CAMILO CASTELO BRANCO

## RESUMO

Na literatura romântica a mulher é geralmente representada como um ser angelical, dotada de características excepcionais; mas em diversas obras é representada como uma mulher real, desnudada da compleição etérea, ou por vezes, como um arquétipo da mulher fatal. Em *Amor de Perdição* (1862), Camilo Castelo Branco apresenta as figuras femininas de Teresa, a fidalga rica e Mariana, a mulher camponesa. Sendo assim, o presente artigo tem como objetivo analisar os perfis femininos das referidas personagens. Nesta perspectiva, a pesquisa, de caráter bibliográfico, apresenta inicialmente uma exposição sobre como a figura feminina é representada na literatura romântica portuguesa e alguns aspectos sociais relevantes da ficção camiliana, a fim de compreendermos como estão perfiladas as personagens em questão na produção de Camilo Castelo Branco. As personagens femininas aparecem motivadas pelos aspectos literários da época e pelos condicionamentos sociais que permeiam a produção literária do seu tempo. Para estas abordagens, foram utilizados como aporte teórico os estudos de Coelho (1982), Lopes e Saraiva (1996), Santos (1991), Vechi (1998), dentre outros.

**Palavras chave:** Literatura romântica. Perfis Femininos. Condicionamentos sociais.

## ABSTRACT

In romantic literature the woman is generally represented as an angelic creature, endowed with exceptional characteristics; but in various works she is represented as a real woman, stripped of the ethereal complexion, or sometimes as an archetype of the fatal woman. In *Amor de Perdição* (1862), Camilo Castelo Branco presents the feminine figures of Teresa, the rich noblewoman and Mariana, the peasant woman. This paper aims to analyze the female profiles of these characters. In this perspective, the bibliographical research initially presents an exhibition about how the female figure is represented in the Portuguese romantic literature and some relevant social aspects of Camillian fiction in order to understand how the characters in question are profiled in the production of Camilo Castelo Branco. The female characters are motivated by the literary aspects of the time and by the social conditioning that permeates the literary production of their time. For these approaches, the studies of Coelho (1982), Lopes and Saraiva (1996), Santos (1991) and Vechi (1998), and others, will be used as a theoretical contribution.

**Keywords:** Romantic literature. Women's profiles. Social conditioning.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>08</b>
<b>1 VISÃO PANORÂMICA DO ROMANTISMO</b>	<b>09</b>
1.1 Romantismo português: aspectos socioculturais	09
1.1.2 Aspectos sociais na obra de Camilo Castelo Branco	12
1.2 A figura feminina na literatura romântica portuguesa	15
<b>2. A FICÇÃO CAMILIANA</b>	<b>18</b>
2.1 A representação da figura feminina na ficção camiliana	25
<b>3. PERFIS FEMININOS EM AMOR DE PERDIÇÃO</b>	<b>28</b>
3.1 A fidalga Teresa	31
3.2 A camponesa Mariana	39
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>45</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>47</b>

## PRESENTAÇÃO

O Romantismo português surgiu em 1925 com a publicação da obra *Camões*, de Almeida Garrett, introduzindo novos valores que procuravam superar os padrões do Arcadismo. Costumeiramente dividido em três períodos distintos, este movimento inovador tem seu ápice na sua segunda geração. O segundo momento da estética romântica, conhecido como Ultrarromantismo teve como principal representante Camilo Castelo Branco, escritor de uma vasta obra, tanto em quantidade quanto em diversidade de gêneros literários, figura, ao lado de Eça de Queiroz, como um dos maiores escritores da literatura portuguesa.

A novela passionai foi o gênero que o destacou como ficcionista da sua época, trazendo o enredo de amores impossíveis e sua luta diante dos obstáculos sociais, que quase sempre tinha como desfecho, um fim trágico. *Amor de Perdição* (1862) é considerada a principal obra do referido escritor, assim com a novela amorosa mais representativa da prosa narrativa ultrarromântica em Portugal.

É constante a temática do amor na ficção camiliana, as personagens são sujeitas aos preceitos da “religião do amor”, atuando como “mártires do amor”. É nesse contexto temático que surgem as figuras femininas, as quais aparecem representadas e condicionadas aos valores sociais da época.

Em *Amor de Perdição*, figuram-se as personagens Teresa, a fidalga rica, e Mariana, a camponesa, ambas aparecem na descritas com características que as diferenciam, e com qualidades que as separam. Enquanto a primeira representa a heroína frágil e detentora de qualidades interiores excepcionais, a segunda assume uma postura mais realista diante da realidade.

A pesquisa que ora apresentamos traz, num primeiro momento, um levantamento dos aspectos sócio históricos do Romantismo português, assim como alguns apontamentos sociais que permeiam a obra de Camilo Castelo Branco. Seguidamente, discutimos a construção dos perfis femininos na literatura romântica portuguesa, a fim de entendermos como são construídas as personagens femininas na obra objeto de estudo.

# 1 VISÃO PANORÂMICA DO ROMANTISMO

## 1.1 Romantismo português: aspectos socioculturais

Com a decadência dos valores neoclássicos, surge na Europa no final do século XVII um movimento estético cultural, que em oposição às tendências clássicas da época, traz consigo uma revolução histórico-cultural que abrange não apenas a área das letras, mas trouxe também modificações em diversas áreas do conhecimento, da sociedade e do próprio indivíduo.

O Romantismo, no seu aspecto geral, foi um movimento literário influenciado por acontecimentos históricos e sociais que geraram profundas mudanças na sociedade e conseqüentemente na literatura. É indissociável o surgimento dessa nova tendência literária com a ascensão da burguesia, classe social que ascendera, enquanto os ideais sociais do absolutismo entravam em declínio. De acordo com Moisés (2005, p.116):

[...] os ideais românticos e burgueses acabam por confundir-se, numa rede inextricável de malhas que se repelem e se aproximam desordenadamente. Opera-se, em suma, o domínio amplo das fórmulas burguesas de viver e pensar, com todas as suas múltiplas e complexas conseqüências.

Nessa nova conjuntura social, dois acontecimentos marcam a estética romântica: a Revolução Industrial e a Revolução Francesa. Como consequência do progresso burguês, a Revolução Industrial transforma a sociedade e produz mecanismos que contribuíram para a divulgação dos ideais da estética romântica; tais como a invenção da imprensa, instrumento que permitiu a difusão do jornal assim como assumiu papel fundamental na formação de um público leitor, desenvolvendo uma consciência coletiva e social, que anteriormente estava reduzida a uma pequena porção da elite letrada. Diante desse amplo meio de difusão, acaba-se impondo um gosto estético que transfigura uma nova maneira de enxergar o mundo e também reflete a realidade social da época.

De acordo com Moisés (2005), embora o Romantismo tenha suas raízes na Europa, especialmente três países ganharam proeminência – Alemanha, Inglaterra e França, este último assumiu maior destaque em relação aos demais pelo seu papel na amplificação e divulgação – contudo, o movimento romântico ganhou evasões

que extrapolaram os limites da Europa, expandindo-se e assumindo contornos diversos e novas peculiaridades a cada desdobramento, sendo assim, torna-se quase impossível traçar uma definição que abarque a completude do mesmo, e qualquer definição a respeito, entra no risco de reduzi-lo ou apresentá-lo como uma pequena porção do todo. Neste aspecto, Moisés (2005, p. 116) ressalta:

Mais do que qualquer outro movimento estético, é impossível dizê-lo em poucas palavras, porque seu contorno extremamente irregular e movediço, abarca não raro tendências contraditórias ou contrastantes, porque corresponde muito do que uma revolução literária: sendo mais uma nova maneira de enfrentar os problemas da vida e do pensamento, implica numa profunda metamorfose, uma verdadeira revolução histórico-cultural, que abrange a filosofia, as artes, as ciências, as religiões, a moral, a política, os costumes e as relações sociais e familiares, e etc. Deste modo, torna-se inócua qualquer tentativa de sistematização das características do Romantismo.

Em decorrência dessas transformações, o indivíduo passou a adotar uma nova postura diante do mundo e de si mesmo “o eu torna-se-lhes o universo em que vivem, ou ao menos, o centro do universo: o romântico autocontempla-se narcisisticamente, e faz-se espetáculo de si próprio” (MOISÉS, 2005, p.116). Por ter uma postura individualista diante da realidade, encontra-se no Romantismo, o culto ao egocentrismo, ao sentimentalismo, a abdicação da razão, sendo assim, sua visão de mundo não seria mais pautada no racionalismo, mas os sentidos seriam os agentes guias para a apreensão do mundo e daquilo que se projeta sobre o mesmo.

A revolução romântica ocorrida em Portugal no primeiro quartel do século XIX floresce atrelada primeiramente aos desdobramentos que ocorriam com mais maturidade nos países precursores da nova estética artística; mas, o encadeamento de fatores sociais, históricos e econômicos internos do país, atribuíram peculiaridades individuais ao movimento que começava a esboçar seus primeiros passos.

Com a “independência econômica do Brasil”, principal reduto das exportações portuguesas, e a conseqüente perda do mercado brasileiro, Portugal passou por um período de profunda turbulência interna, tanto na esfera política quanto no âmbito econômico. Tal conjuntura dificultou o pleno florescimento da nova concepção artística, somente a partir da Regeneração, período político que pôs fim à guerra civil

entre os adeptos do regime do Absolutismo Monárquico e os liberais, que defendiam uma visão progressista, este último grupo, que predominou no embate político, impõe uma nova constituição. É apenas após este período que a reforma romântica encontra ares favoráveis para o florescimento e para formação de um conjunto de características, já delineadas em outros países, e de artista para desenvolverem o ideário romântico.

Condicionado às vertentes românticas que surgiram na Europa e associados às particularidades de Portugal, surgem os primeiros escritores portugueses que aderiram à nova estética de criação artística. A datação postulada como o início do Romantismo em Portugal é fixada com a publicação do poema *Camões (1825)* de Almeida Garrett que, por meio de uma inovação estética na escrita, conduziu a literatura para além dos limites do neoclassicismo.

Embora Garrett tenha introduzido o Romantismo em Portugal, a afirmação e a consagração do movimento romântico apenas solidificou-se anos posteriores, com o surgimento de novas figuras que conseguiram depurar as características românticas, tornando-se escritores essencialmente românticos que elevaram os ideais românticos além dos limites estabelecidos.

De maneira geral, o movimento romântico português pode ser estruturado como postula Moisés (2005) em três momentos: um primeiro momento em que Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Antônio Feliciano de Castilho introduzem os ideais do Romantismo, contudo, ainda com compreensões clássicas que permeavam as novas concepções, em suma, eram “românticos em espírito, ideal e ação política e literária, mas ainda clássicos em muitos aspectos da obra que legaram”. (MOISÉS, 2005, p.128).

No segundo momento, os princípios clássicos que permeavam a criação artística dos primeiros românticos são desfeitos, o que entra em voga são os ideais puramente românticos: o sentimentalismo extremado, o culto ao noturno e ao mórbido, a fantasia, a imaginação, nos quais, os escritores encontravam o ambiente propício para suas criações artísticas, sendo que como amantes de si mesmos “purificam de tal modo as características do Romantismo que fatalmente caem no exagero e no esparramamento” (MOISÉS 2005, p.143).

Com o surgimento de novas correntes literárias que se afastam do ideal romântico, inicia-se a fase de transição em que há a diluição dos princípios antes cultivados, período esse que corresponde ao terceiro momento, que será suplantado

posteriormente pela estética do Realismo/Naturalismo. É nesse contexto de época que Camilo Castelo Branco cria a sua vasta produção literária, contudo entre os diversos momentos literários acima citados, Camilo situa-se, como digno representante, na geração ultrarromântica, embora o mesmo não fosse apreciador de rótulos.

### **1.1.1 Aspectos sociais na obra de Camilo Castelo Branco**

A maior parte da produção literária de Camilo Castelo Branco está voltada para as relações amorosas, ressaltando a figura da mulher pois, na sua concepção, as mulheres seriam as mais aptas a penetrar no mundo do amor, construindo o que alguns teóricos chamam de “religião do amor”, contudo, o que transparece claramente sobre a relação estabelecida entre o amor e as mulheres, transcende o objeto puramente em sua essência. O escritor não traz as relações amorosas em si mesmas, há toda uma conjuntura social que está indissociável das relações amorosas e dos personagens que estão engendrados nessa teia tecida pelo escritor.

A fim de compreender sua ficção, faz-se necessário discorrer sobre alguns fatores sociais que permeiam a produção camiliana. Assim sendo, é essencial estabelecer uma relação dialética entre produção literária e valores sociais como fatores indissociáveis. Neste sentido, a relação entre os aspectos literários de uma obra se estabelece com base na relação dialética dos valores sociais e históricos da época, sendo assim a literatura assimila tais valores, tornando-se um reflexo do meio social, transformando em aspectos ficcionais os modelos sociais da época.

Sobre este aspecto, Candido (2010, p. 13-14) afirma:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundido texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno.

Diante do exposto, podemos inferir que ao escrever seus romances e novelas, Camilo Castelo Branco construiu enredos e personagens inseridos numa

visão dialética, em que os aspectos observados na obra apropriam-se da conjuntura sócio-histórica que exercia influência na sociedade portuguesa oitocentista. Com base nesta concepção, entende-se como a representação na sua produção literária é motivada por valores vigentes da sociedade.

Camilo aborda principalmente a temática do amor, porém o que realmente “interessa a Camilo e aos outros autores da época é apresentar o amor, tendo em conta a suas coordenadas familiares, sociais e fisiológicas [...]”. (SANTOS,1991. p. 61). Sendo assim, embora suas obras iniciem trazendo um pano de fundo do surgimento de uma paixão, uma atração inicial entre dois jovens, como fio condutor da trama inicial, logo a seguir o que realmente importa na obra, não é a relação entre dois indivíduos, mas uma série de fatores exteriores que se entrelaçam na evolução dos fatos, trazendo à tona os aspectos sociais inerentes e indissociáveis na temática em questão.

Analisando os elementos sociais que circundam as personagens da obra, camiliana, Santos (1991. p. 61) observa:

Ela e ele têm pais e irmãos, família, e todos vivem em sociedade. Ora viver em sociedade é situar-se (simbolicamente antes de mais nada) na hierarquia (essencialmente econômica, embora o caráter econômico das relações se esconda, mais ou menos dissimuladamente, por detrás de outras aparências). Basta que os pais de um dos amantes se imaginem dotados de um estatuto social de superioridade em relação aos pais do outro para que a relação amorosa entre os dois jovens se torne um inferno.

Nesta acepção, as questões familiares se sobrepõem ao próprio amor, que num sentido avesso, o que era para ser uma história de amor entre dois indivíduos, torna-se uma situação centrada no ódio entre duas famílias que representam o obstáculo à consumação do relacionamento, ou em outras ocasiões, são os interesses econômicos, seja o dinheiro ou o prestígio social. Neste sentido, o que se percebe é uma crítica acentuada aos valores materiais que se sobrepunham aos interesses individuais, trazendo assim, um retrato de uma sociedade movida pelo dinheiro, logo, o que aparentemente parecia uma história de amor entre dois jovens de famílias que não se relacionam, eminentemente por questões sociais e econômicas, passa a ser uma forma de desmascaramento da realidade e representação de uma determinada engrenagem social.

Em outro sentido, a problemática ou a impossibilidade resultam da ausência de independência econômica dos jovens, que são dependentes do pai, autoridade da célula familiar, assim “o que os leva a escrever sobre o amor é sobretudo o caráter eminentemente social e econômico da relação amorosa, caráter social e econômico que é a razão de conflitos e dramas. (SANTOS,1991. p. 62).

Trazendo este aspecto para o social, o que aparece em questão é uma representação do patriarcalismo português, visto que neste quadro, todas as decisões que se tomam no ambiente familiar, partem da figura paterna, um legítimo protótipo do modelo e dos valores que dão coesão e manutenção dos valores sociais. No tocante ao viés econômico, como já exposto, o que movia o amor para os pais dos amantes, nada mais era do que a ânsia pelo valor patrimonial, ascensão do prestígio social, ou seja, sentimentos e interesses mútuos, não era o valor que mantinha o amor e sim uma visão completamente materialista da vida.

Sintetizando essa reflexão sobre os condicionantes sociais e econômicos que são trazidos sob o pretexto do amor, Santos (1991, p. 62) afirma:

As ficções de Camilo dizem-nos que, em si mesma, e apesar da sua complexidade, o amor é bem pouca coisa na sociedade burguesa. O que torna difícil e trágico é o facto de as relações amorosas serem impensáveis e impossíveis à margem dos condicionamentos famílias, sociais, temperamentais e fisiológicos. Não que Camilo pense forçosamente que o amor em si seja pouca coisa, mas constitui facto inegável que a simples (na realidade complexa) relação amorosa não é o que mais interessa a ele e aos romancistas do século XIX de maneira geral.

Outro aspecto marcante dos condicionamentos externos que afetam o amor e, por conseguinte, a mulher, é o estatuto dado ao casamento. O amor dentro da sociedade burguesa tinha por objetivo o casamento e tal instância de união era uma instituição puramente social e econômica já que “o matrimônio e o patrimônio confundem-se, interferem constantemente um com o outro” (SANTOS, 1991. p. 63), sendo que nos valores burgueses, tratava-se de uma forma de submissão aos ditames da ordem estabelecida.

Nesta conjuntura, cabia ao pai, proprietário das escolhas dos filhos, assumir a responsabilidade de escolher alguém que desse continuidade aos padrões vigentes da sociedade. O casamento, neste sentido, consistia em um valor social inalienável, dada a autoridade paterna: “o casamento é uma forma de submissão a ordem

estabelecida, à lei vigente – sempre a ‘lei do pai’” (SANTOS;1991. p. 63). Assegurando essa afirmação referente a estrutura social e sua relação entre os valores do amor, casamento e sociedade, Santos (1991, p. 63), assegura:

Nesta época, o amor torna-se incompreensível se não se estender que a meta é para a sociedade burguesa, o casamento, ou seja, é desde já, a socialização do amor, a integração (para não dizer domesticação) do amador e da amada nas (pelos) estruturas sociais (e consequentemente econômicas). E tal circunstância condiciona tudo o que acontece quando dois jovens se encontram, se amam e o dão a saber (ou deixam descobrir a outros a atração fatal que pretendiam manter secreta).

Diante dos aspectos percorridos, percebe-se que as relações amorosas nas obras literárias de Camilo Castelo Branco, embora possam parecer, numa análise superficial, um simples enredo de amor, tal valor não vem isolado como um objeto puramente em sua essência, mas vem engendrado de particularidades sociais já que “[...] a sociedade impede o amor de se desenrolar como um acontecimento independente. O amor é para Camilo, como para os românticos, os realistas e naturalistas em geral, inseparável das estruturas sociais” (SANTOS, 1991. p. 62).

Dessa forma, as temáticas e os sujeitos da criação literária transcendem o objeto puramente isolado dos condicionamentos externos, assim como a genialidade do escritor em captar as estruturas sociais e transfigurar, por toda a tessitura da escrita, uma construção dos tipos humanos e sociais na sua relação entre o literário e o social.

## **1.2 A figura feminina na literatura romântica portuguesa**

Na vigência do Romantismo, a figura feminina foi objeto de criação artística e fonte de inspiração fundamental de grande parte das obras produzidas na época, por isso, faz-se necessário discorrer sobre a figura da mulher na literatura romântica. A partir dessa compreensão, o perfil feminino na estética romântica, como objeto artístico, apresenta-se transfigurado e descrito de forma idealizada, revestida de excepcionais, refletindo o ideal de pureza e santidade, um alvo inatingível, representando o mais alto nível de perfeição. Neste sentido Proença Filho (1995, p. 224) afirma que “a mulher, entre os românticos, aparece convertida em anjo, em figura poderosa, inatingível, capaz de mudar a vida do próprio homem. ”

O romântico, por cultivar uma visão contraditória do mundo e daquilo que o cerca, acaba por construir personagens femininas que representam essa oposição entre forças contrárias, numa típica visão maniqueísta entre o Bem e o Mal. Em decorrência desta visão, os perfis femininos são, não raras vezes, caracterizados por uma representação dicotômica: a mulher como um Anjo do lar, ou na figura tentadora que leva o homem ao pecado.

O romântico é impregnado por uma visão maniqueísta da vida, ou seja, concebe o mundo como cenário de disputa de dois princípios opostos: o bem e o mal. Essa visão age na tipificação das personagens, identificadas com um ou outro princípio. Em relação à mulher, essa dicotomia fará com que surjam, nos textos românticos, a mulher santa, assexuada e digna de amor – que será a mãe, a irmã e aquela que, com estas, possa ser assemelhada -, e a mulher satânica, a que se dirige o desejo e cuja voluptuosidade torna ameaçadora e nociva. (CADERMATORI, 1986, p. 40)

Na literatura romântica portuguesa, a representação da mulher não foge à regra daquilo que se propõe no Romantismo como um todo, Antônio José Saraiva e Oscar Lopes em *História da Literatura Portuguesa* (1996) pontuam a mesma tendência entre os românticos portugueses, que nas suas temáticas e enredos o “herói romântico desesperado, gasto pelos excessos do coração, que ora o amarra à mulher fatal de mármore, ora a mulher angélica de que se enfastia” (SARAIVA; LOPES.1996. p.776).

Para os teóricos acima citados, a produção literária de Almeida Garrett, precursor do Romantismo em Portugal, quando se propõem a tratar da figura feminina, apresenta a mulher como um objeto de sedução que leva o homem ao abismo do pecado, “[...] um homem fatal perseguido por remorso e alternativamente como vítima sem remédio da mulher fatal, com ela despenhado no abismo da perdição” (SARAIVA; LOPES.1996, p.699). Neste sentido, referindo-se a obra de Garrett, Saraiva e Lopes, pontuam que:

Mantém-se em toda a obra um conflito, aberto ou latente, entre a ideia cristã da corrupção carnal e um erotismo que através da sua carreira assumirá os estilos, ou máscaras, mais diversos, sem nunca deixar de ser a seu modo sagrado, no mais fundo e ambivalente (angélico ou demoníaco) significado desta palavra. (1996, p.679-680)

Em relação a Alexandre Herculano, poeta e romancista, aclamado por consolidar o romance histórico, suas personagens são construídas seguindo um estilo de cunho bíblico e com uma apologia cristã. De modo geral, suas produções apresentam figuras humanas que vendem sua alma a um demônio travestido em corpo de mulher. “As personagens de Herculano são como encarnações, dotadas de força sobre-humanas, anjos ou diabos consagrados a uma obra de maldição ou de santificação” [...] (SARAIVA; LOPES, 1996, p.711). No seu afincamento pela temática de cunho religioso, Herculano, por vezes, apresenta a figura da mulher como a personificação do próprio diabo. Referindo-se a esse aspecto em Herculano, tanto na sua ficção como na poesia, tem-se, de com Saraiva e Lopes:

[...] o próprio diabo sob a forma de mulher. Esta polarização bem romântica entre dois extremos do sagrado (o divino e o demoníaco) transparece na adjetivação (*solene, santo, maldito, precito*) e em imagens tiradas do culto (lâmpada do santuário, anjo do senhor, etc.). É [também] uma estrutura comum à poesia de Herculano. (SARAIVA; LOPES, 1996, p.711, grifo do autor)

Em se tratando de Júlio Diniz, que entre os seus contemporâneos portugueses tem a alcunha de “romancista das famílias”, por produzir uma ficção voltada para o espaço doméstico, os seus romances abordam o espaço restrito do lar. Como pontuam Saraiva e Lopes (1996), a produção de Júlio Diniz retrata o espaço familiar do lar, neste ambiente as personagens são próprias do meio em que são descritas, geralmente enquadradas em uma vida rústica e campesina, se afastando da visão dicotômica da descrição angélica e demoníaca.

No tocante ao espaço doméstico, sua obra traz, não apenas a idealização dos personagens, mas também o próprio espaço assume um estatuto de local ideal onde a mulher desenvolve as suas funções domésticas. Assim, a descrição da figura feminina na produção de Júlio Diniz é evocada como anjo do lar que mantém o organismo familiar em comunhão, como esclarece Ribeiro (1990, p.19),

A mulher, anjo do lar, zela pela casa e pelo seu funcionamento como um corpo vivo. O homem tem de saber ganhar esse espaço – encontrar e reconhecer a mulher certa, perpetuar a família, trabalhar e perpetuar outro espaço, o do pai, o da produção da riqueza e do conforto.

De maneira geral, os principais autores românticos, desde Garrett a Júlio Diniz, seguindo o que a estética romântica preconiza, construíram suas obras seguindo os contornos acima descritos. Muito dessa forma de representar a figura feminina advém da maneira como a mulher era vista na sociedade, a esfera social em muito contribui para que tal idealização dos perfis femininos assumissem as configurações entre os extremos do sagrado. Em outra acepção, há também um retorno ao ideal feminino medieval que acaba por desenvolver a idealização, percebida nas inúmeras personagens construídas com base nos padrões românticos.

## 2. A FICÇÃO CAMILIANA

Para discutirmos a ficção camiliana, faz-se necessário fazer alguns apontamentos do contexto sobre o qual sua obra está inserida, embora sua produção seja um reflexo dos desdobramentos históricos, culturais e literários que nortearam o estilo da época, Camilo soube explorar a efervescência literária da época, conferindo-lhe um aspecto original e atribuindo a sua vasta produção literária, um caráter universal e ao mesmo tempo individual que transcende a estética romântica da época.

Nesta perspectiva, Pavanelo reitera esse aspecto da ficção camiliana afirmando que:

[...] os romances camilianos compartilham o fato de apesar de aparentemente reproduzirem a literatura em voga, não aderirem plenamente a ela, sendo antes veículo de crítica a essa mesma literatura. Com isso, ao focar na realidade social, Camilo nos mostra a sua mundivalência arguta e cética, distante da alienação e do idealismo que se esperaria encontrar num escritor romântico. (2008, p.39).

É importante conhecer algumas particularidades da vida de Camilo Castelo Branco para o entendimento de alguns aspectos da sua produção literária, principalmente no tocante as aventuras amorosas, temática que o consagrou como romancista. Sua obra foi, de certa forma, influenciada pelas suas andanças e relacionamentos que lhe serviram de fonte inspiradora. Jacinto do Prado Coelho, em *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana* (1982), ressalta a importância de se

conhecer o meio social em que Camilo viveu e que períodos atravessou para compreender a gênese e o sentido da sua obra, ou seja, averiguar as vicissitudes pessoais que contribuíram para enriquecer e condicionar a sua experiência íntima.

São estas 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 gostos, a doença, o isolamento em São Miguel de Ceide, o profissionalismo na carreira das letras - o quadro fundamental de referências para a leitura de Camilo, enquanto a experiência biográfica o modelou e enriqueceu [...]. (COELHO, 1982, p. 102).

Nascido em Lisboa em 1825, aos dez anos de idade já havia perdido pai e mãe, sendo criado por uma tia e posteriormente por uma irmã. Suas aventuras amorosas tornaram um dos aspectos mais recorrentes na sua vida: aos dezesseis anos casou-se e, no mesmo ano, separou-se deixando uma filha. Em 1848 foi para Porto, onde novamente envolveu-se com uma nova paixão amorosa, Patrícia Emília, entregando-se por completo à vida boêmia, manteve posteriormente um episódio clandestino com a freira Isabel Cândida. Em meio a uma vida dissoluta, vivenciou momentos de profunda crise religiosa, culminando para seu ingresso na vida religiosa, especificamente de reclusão no seminário.

Contudo, o fato que mais marcou sua vida foi o seu amor por Ana Plácido, mulher casada com um rico comerciante abastardo. Diante da impossibilidade de realizar-se sentimentalmente com o grande amor da sua vida por meios legais, Camilo acabou fugindo com a mesma, o que posteriormente culminou com a prisão de ambos, por crime de adultério. É neste momento de clausura na prisão do Porto que escreveu sua célebre obra, *Amor de Perdição*<sup>\*</sup> (1862), o que o tornou conhecido no meio literário. Após a morte do marido de Ana Plácido, os dois puderam viver o grande amor antes impedido, foram morar em S. Miguel de Ceide em 1864, vivendo das posses que sua mulher herdara do ex-marido.

A vida de Camilo Castelo Branco foi muito atribulada, problemas com filhos, crises financeiras, consequências nefastas na saúde, resultantes de uma vida desregrada nas relações amorosas, e isso o levou ao um fim trágico, embora

---

<sup>\*</sup> A edição de "Amor de Perdição" utilizada para análise neste trabalho é CASTELO BRANCO, Camilo. Amor de Perdição. São Paulo. Moderna, 1994. Será utilizada a sigla AP, para referir-se a obra.

gozasse de prestígio pela sua vasta produção, Camilo cometeu suicídio no dia 1º de junho de 1890.

Um dos pontos centrais que notabilizou Camilo Castelo Branco como um dos grandes escritores da literatura portuguesa, se não o maior, disputando até a atualidade esse título com Eça de Queiroz, grande romancista do Realismo, foi a sua vasta produção literária, não apenas no que se refere a quantidade, mas também na diversidade de gêneros que o mesmo ousou trabalhar.

Em relação aos gêneros que cultivou, Camilo produziu poesia, teatro, crítica literária, jornalismo, folhetim, historiografia, epistolografia, polêmica, romance, novela e conto. Sendo assim, em quantidade, torna-se tarefa árdua contabilizar o grande cabedal de centenas de produções literárias. Para Moisés (2005. p.146), dois aspectos notabilizaram a produção literária de Camilo:

[...] impressiona primeiro que tudo pela aventuresca e trágica vida que levou: um como estigma de desgraça marcou-lhe a existência desde cedo. Impressiona ainda pela quantidade de obras que escreveu somam dezenas, formando a obra talvez mais extensa e variada em Língua Portuguesa.

Descrevendo de forma sucinta a produção bibliográfica de Camilo, na poesia escreveu: *Os Pundonores Desagravados* (1845), *A Murraça* (1848), *Nostalgias* (1888) e *Nas Trevas* (1890). No teatro produziu *Agostinho de Ceuta* (1847), *O Marquês de Torres Novas* (1849), *A Morgadinha de Val de Amores* (1882), dentre outras; na historiografia compilou, *Perfil do Marquês de Pombal* (1882), como crítico literário alista-se as obras *Esboços de Apreciações Literárias* (1865), *Curso de Língua Portuguesa*, etc. Na polêmica: *Os críticos do Cancioneiro Alegre* (1979), *Questão Sebenta* (1883), dentre outras publicações e gêneros literários.

Como ficcionista, Camilo escreveu narrativas históricas, gênero que não explorou com profundidade. São exemplos *Luta de Gigantes* (1865), *O Santo da Montanha* (1874), *O Judeu* (1866), *O Senhor do Paço de Ninães* (1868), *O Regicida* (1874), *A Filha do Regicida* (1875). Seguindo o gosto da época e os ditames das apreciações do gosto burguês pelas novelas de terror, aventura e mistério, Camilo produziu uma vasta quantidade de narrativas folhetinescas, das quais merecem destaque: *Os Mistérios de Lisboa* (1854), *O Livro Negro do Padre Diniz* (1855) e *O Esqueleto* (1865).

O autor também se destacou por produzir novelas de cunho satírico, traçando o retrato de uma sociedade movida pelo dinheiro e os prazeres. Neste gênero são exemplos: *O que fazem as mulheres* (1858), *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), *As Aventuras de Basílio Fernandes Enxertado* (1863), *Amor de Salvação* (1864) e *A Queda dum Anjo* (1866). De toda a produção camiliana, o gênero no qual destacou-se foi a novela passional, dentre as produções que se destacam nesta esfera novelista estão as seguintes novelas: *Onde está a felicidade* (1856), *Um Homem de Brios* (1856), *Carlota Ângela* (1856), *O Romance de Um Homem Rico* (1861), *Amor de Perdição* (1862), *Memórias de Guilherme do Amaral* (1865) e *A Doida de Candal* (1867).

Para Moisés (2005), Camilo sobressaiu-se em tal produção, embora o mesmo não tenha iniciado o gênero em Portugal, por trazê-la com uma especificidade que só ele soube depurar.

[Camilo] definiu-a no gosto público e os ingredientes fundamentais, monopolizou-a totalmente depois de certa altura e tornou-se lhe o mais alto representante. Para alcança-lo, Camilo contava com determinados favoráveis, dentre os quais predominavam os lanches de aventura galante com que pontilhou sua existência e uma especial talento e sensibilidade para tratar dos problemas do coração. (p.147)

No que se refere a novela passional camiliana, por ser o gênero que o notabilizou como escritor, é importante ater-se a uma melhor compreensão quanto aos termos e ao próprio modelo literário. Muitos críticos utilizam o termo romance para definir a produção de Camilo no plano ficcional, visto que, de certa forma, o gênero novela sofre um estigma de rebaixamento quando comparado ao romance.

Caracterizando de maneira genérica a novela, embora em Camilo a mesma assuma certas particularidades, o gênero constrói-se numa narrativa constituída por uma progressão contínua e sucessiva de quadros dramáticos, privilegiando-se a ação e o desenrolar dos eventos, encadeada em começo meio e fim, o que lhe confere uma estrutura aberta e linear que pode dar ao novelista a possibilidade de inserir novas células dramáticas. Numa definição menos teórica, a novela constitui:

Prato variado, mas ligeiro, não se detém no exame da vida e apenas se preocupa com o pitoresco que seduz e desaparece de pronto. Coloca-se, assim, em posição quase diametralmente oposta à do conto e do romance, pois o panorama que das coisas oferece é bem outro. (MOISÉS apud VECHI, 1998. p.58)

Concluindo a sua rica produção literária, próximo ao final da sua vida, Camilo envereda pela estética Realista/Naturalista que começa a substituir o Romantismo, trazendo novos moldes na sua criação literária da época. Camilo aventura-se nos pressupostos estéticos do novo movimento, escrevendo quatro romances, nos quais se propõem a fazer uma produção sob a influência do Realismo e do Naturalismo e consonantemente fazer, por meio da sua escrita, uma crítica ao próprio movimento.

O referido autor escreveu: *Eusébio Macário* (1886), *A Corja* (1880), *A Brasileira de Prazins* (1882) e *Vulcões de Lama* (1886). Mesmo mostrando toda a sua capacidade de adaptação as novas concepções estéticas que começaram a surgir, “[...] o escritor não se sente à vontade dentro da estética naturalista, pois a objetividade, o apartidarismo e a impessoalidade que marcam o estilo desse movimento literário são empecilhos para seu gênio criador” (VECHI, 1998. p. 37).

Com pontua Moisés (2005), Camilo se adaptara à nova tendência com uma certa facilidade, que se tivesse vivido mais, ou se tivesse deixado a função de profissional das letras para dedicar-se à construção de um projeto literário livre da atuação como escritor profissional, teria construído um projeto literário sólido.

Seu “realismo” não confunde quando o interpretamos como manifestação antecipada duma metamorfose estética apenas em gestação durante os anos que levou a compor o retrato da burguesia portuense. Feito o balanço, é de crer que o brilho ainda vivo de sua obra venha justamente da aliança entre observação e fantasia, que o Realismo desconhecerá para favorecer a visão objetiva da realidade. (p. 151)

Como apontam alguns críticos, dentre eles Teófilo Braga (1892), Camilo não consolidou um projeto literário em virtude da sua ocupação como escritor profissional que produzindo para viver, escrevia para satisfazer a necessidade do mercado editorial da época, que apresentava um gosto pela leitura bastante diversificado.

Camilo foi o primeiro escritor português a viver do seu ofício. Numa sociedade que não dispunha de um número expressivo de leitores, num tempo em que os direitos autorais estavam começando a ser reconhecidos (a lei dos direitos de autor, proposta por Garrett é de 1851), Camilo teve de escrever muito. (FRANCHETTI, 2003. p.9)

Diante dessa extensa e variada produção camiliana, Saraiva e Lópes (1996) sintetizam sua obra em três períodos distintos, seguindo o fluxo de sua maturidade literária até chegar as suas obras de cunho realista/naturalistas. No primeiro período da ficção camiliana aparece “[...] a influência do historicismo e do moralismo grandiloquo de Herculano, [...] a tendência melodramática para o enredo de perseguição, expiação e terror macabro[...]” (SARAIVA; LOPES, 1996. p. 781). Além das influências do seu conterrâneo, dos seus folhetins de viés histórico e moralista, Camilo busca influências dos escritores do pré-romantismo inglês, H. Walpole e Ana Radcliffe e dos românticos franceses, dentre eles, Eugène Sue e Vitor Hugo. No segundo período, “[...] por meados da década de 50, com efeito, pode considerar-se definitivo o carácter literário de Camilo [...] pelo seu sabor balzaquiano, é só por si indício de uma evolução realista[...]” (SARAIVA; LOPES, 1996. p.782). Nesta fase, Camilo alcança sua maturidade como escritor ao produzir novelas passionais e satíricas.

Desde então, até cerca de 1875, Camilo depura o esquema da novela passional, dando-lhe o máximo de intensidade dramática, avivando-lhe o ritmo narrativo, circunstanciando-a, em geral, com notas sóbrias, mas precisas, das condições históricas que decorrem entre as Invasões Francesas e a extinção dos morgadios, e do meio social da burguesia portuenses ou das mais diversas camadas rurais minhotas. (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 782)

O terceiro período da sua maturidade literária “assinala uma acentuada transformação na maneira camiliana de construir a ficção novelesca” (SARAIVA; LOPES, 1996. p. 786). Nesta fase o que se nota é um novo ajuste da novela satírica de costume que caminha em direção ao Realismo/Naturalismo, culminando posteriormente com as produções *Novelas do Minho* (1876), *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), obras que ensejam o esforço do escritor para aderir aos novos ditames da escrita em voga.

Apesar da ficção camiliana ser dividida em fases de maturidade literária, conforme exposto acima, Saraiva e Lopes (1996), apresentam a ficção de Camilo construída com base em duas categorias: a novela passional e a novela satírica. No âmbito da primeira, evoca o idealismo passional/sentimental, já na segunda mostra a face do materialismo e ações movidas pelas relações econômicas da sociedade, tais tendências que se firmam na oposição entre idealismo-materialismo são percebidas,

respectivamente, em *Amor de Perdição* (1862) e *A Queda dum Anjo* (1866). Sobre esses aspectos da ficção camiliana, os teóricos acima citados afirmam:

Camilo desenrola o gênero da novela satírica de costumes, voltando do avesso o idealismo passional e dando-nos um quadro de uma vida inteiramente dirigida pela sordidez argentária, pelos prazeres da digestão planturosa, pela ânsia hipócrita, refalsada e brutal da supremacia social, e por outros gozos vulgares. (SARAIVA; LOPES, 1996. p.782)

No âmbito da novela passional, esta é tipificada pela exaltação do idealismo amoroso, onde os sentimentos são elevados à esfera do imensurável, apresentando-se assim o amor na condição de religião. O homem possui uma disposição de combate ante as barreiras sociais que se interpõem entre o objeto a que se anseia e o prosseguimento da relação dos enamorados. Acompanha-se no herói um diálogo sentimental e contraditório entre o fastio e o pesar ou em uma instância superior, o sentimento da eternidade do amor ante a morte. Ressaltando essa dimensão da novela passional, a concretização do amor é seguida pela sensação de delito em que:

[...] sentimento moral do crime, o sentimento religioso do pecado, andam inseparáveis, ligados a toda a tentativa de consumação do amor, como se as mais profundas relações afectivas entre o homem e a mulher nunca devessem sair do plano super-real do sagrado, do intocável e a mulher sentida na carne tivesse necessariamente de ser uma vítima angélica, ou uma aniquiladora mulher fatal. (SARAIVA; LOPES, 1996. p.784)

Trazendo uma descrição mais acurada da novela passional, em se tratando de como as personagens reagem ao longo da narrativa, movidas pelos sentimentos que os lançam a uma predestinação fatalista ao trágico, Moisés (1987, p. 89) afirma:

[...] personagens de um mundo de espectros, por assim dizer, tal clima carregado de obsessões, idéias fixas, a conduzir para desenlaces trágicos ou dramáticos através de atos extremistas baseados na paixão desenvolvida ao grau mais elevado. Criaturas impulsionadas por uma espécie de fatalismo do sentimento, entregam-se ao amor, que é paixão e não desejo de elevar-se pela contemplação do outro, - guiadas por instintos, por imperiosas necessidades físicas. A exacerbação dos sentimentos arrasta-as a negar qualquer força coercitiva, social ou moral, de que sobrevêm; orientarem-se por códigos individualistas ou de base exclusivamente sentimental.

Na novela satírica de costumes, evidencia-se um cenário social no qual a vida não está mais sob o signo do idealismo, e quando está, vem seguida de um tom caricatural, carregada de humor e ironia. No particular, o que marca a novelística satírica camiliana é a avidez argentária, os desejos mais vulgares do homem, sua hipocrisia transfigurada por um falso moralismo. No tocante as personagens e temáticas expostas no gênero em questão, Camilo se expressa com uma comicidade grossa, uma ironia cortante, por vezes carregada de humor. Referindo-se as personagens construídas por Camilo e as temáticas abordadas nas suas novelas satíricas têm-se, conforme afirmam Saraiva e Lopes (1996. p. 785):

Na novela satírica de costumes, ou nas contracenações satíricas do enredo passional, o tipo do filho-família boçal e sobretudo o do brasileiro são de um grotesco de farsa; [...] o adultério, e a sedução apresentam-se de uma luz irônica, que os reduz por vezes a casos de anedotário picante, apesar de o autor erguer de quando em quando um véu de considerações moralistas; Camilo compraz-se em caricaturar a motivação digestiva, sexual ou argentária, em nobilitar ironicamente as motivações psicológicas inferiores.

De modo geral, embora a produção de Camilo Castelo Branco seja costumeiramente dividida em duas linhas de estudo, sua ficção ultrapassa essa conceituação hermética e tendo em vista sua vasta e diversificada produção torna-se inviável dividi-la como tal, pois, por vezes, aspectos passionais e satíricos permeiam uma mesma obra, tornando difícil classificá-la em sua totalidade.

## **2.1 A representação da figura feminina na ficção camiliana**

Camilo Castelo Branco construiu os mais diversos tipos de personagens, seu senso arguto de observação, seu convívio social entre as mais diversas classes sociais, tipos humanos e variados espaços, possibilitou ao mesmo, ter um amplo conhecimento dos vários tipos sociais, e assim, ao construir suas personagens, imprimiu uma vivacidade que o tornou um escritor de extrema singularidade.

Na fase inicial viveu em um meio provinciano, especificamente na região do Minho, conhecendo as classes populares. Na maturidade, passou a circular em ambientes de presença burguesa e fidalga, que, aliados à suas vicissitudes pessoais pelo meio portuense durante a plena efervescência do Romantismo, culminou com um conjunto de fatores que muito enriqueceu suas criações literárias.

Todos esses fatores condicionantes, deu-lhe matéria-prima para construir suas inúmeras e variadas personagens, fazendo de Camilo um dos “prosadores, se não o maior, do Portugal oitocentista, uma espécie de Balzac português que procurou, a sua maneira, compor a ‘comédia humana’ da burguesia de seu tempo” (MOISÉS, 2005. p. 151). Teófilo Braga (1892) julgava que Camilo Castelo Branco foi o escritor que deu início ao romance burguês, pois o mesmo pôde trazer, ao longo da sua extensa ficção, um retrato típico da vida portuguesa.

Contudo, as personagens femininas foram as que mais ocuparam espaços relevantes na sua ficção. A simbiose entre amor e perfil feminino sempre foi uma constante na produção camiliana. Coelho (1982, p. 393) afirma que “nas novelas, quando filosofava, era em geral sobre a mulher e o amor que filosofava”. Referindo-se a maneira como Camilo tratava a relação entre o amor e a mulher Coelho afirma:

Camilo escreveu para elas: não porque escrevendo imaginava atrair a si, pela sedução da sua arte, mulheres desconhecidas, logo ideais, mas também porque pensava que elas eram as mais aptas a penetrar no mundo superior dos grandes amorosos em que viviam sofriam os seus heróis. As mulheres nos seu entender, eram a parte melhor da humanidade: ‘se as tiram de cá, isto é imundo, a vida é um desterro, e a vaidade, o coração, a bravura, o talento, a gloria são palavras sem significação’. (1982. p. 393-394)

Seguindo a sua própria linha literária de construir novelas entre o idealismo passional e o materialismo argentário, suas personagens femininas percorriam essa mesma linha de divisão. Confirmando o exposto acima, Saraiva e Lópes (1996, p.784), resumem as figuras femininas camilianas como “uma vítima angélica ou uma aniquiladora mulher fatal”.

Adotando esta perspectiva proposta por Saraiva e Lópes (1996), na primeira descrição a mulher é representada como a figura da mulher-anjo, revestida do ideal de pureza e santidade, em consonância ao que apregoa o movimento romântico: “a mulher nunca devesse sair do plano super-real do sagrado do intocável” (SARAIVA; LOPES, 1996. p.784).

No outro viés, avesso ao idealismo romântico, a mulher assume uma representação mais realista de si, e daquilo que a cerca, não se deixando levar pelos sentimentos, e em algumas circunstâncias ridicularizam o homem por portar-se de tal forma. Em síntese, as mulheres são “bem mais lúcidas e realistas, não se deixam iludir pelos sentimentos e sabem avaliá-los e ao que por detrás deles se

esconde – por isso riem dos homens e da puerilidade com que as tratam” (SANTOS, 1991, p. 71).

Reafirmando este aspecto representativo na ficção de Camilo, Carvalho (2003, p.391), afirma que “no romance passional de Camilo a mulher é [...] vítima inocente do homem apaixonado e conquistador”, na outra perspectiva apresentam os enredos que trazem “os problemas sociais e familiares vividos por homens casados seduzidos por mulheres fatais”. Em se tratando da forma com que o autor trás as personagens femininas:

As mulheres então, santas do seu altar de oficiante romântico, Camilo parece com-prazer-se agora em rojá-las na rua, desgrenhadas e desbocadas como Fúrias. O ser etéreo faz-se carnal, de uma vulgaridade mais que plebeia – prostibular. Diríamos que esse é um mundo não redimido, quase irredimível, porque não há luz que penetre a espessura humana. (CHORÃO, 1990, p. 55).

Vale ressaltar que, embora se construa perfis nessa espécie de oposição, há em Camilo uma perspicácia sutil, que por vezes, uma mesma personagem pode transitar nesses dois extremos, levando o leitor a duvidar e refletir sobre qual lado dos opostos as personagens se enquadram, ou numa análise mais profunda, che-gase a não conseguir defini-las entre duas categorias, mas como personagens complexas e ambíguas, como a própria contradição da natureza humana. Como afirma Sousa (2009, p. 72-73)

Camilo Castelo Branco recusa um modelo de construção da personagem que totaliza [a mulher] angelical ou demoniacamente, viciosa ou virtuosamente. A sua perspectiva está calcada na observação e desenho da natureza humana, estabelecendo um contraste entre virtudes e vícios, sem deixar, em geral, que aqueles se sobreponham a estes e vice-versa. Outro aspecto a ser pontuado é fato das personagens camilianas não serem apresentadas imediatamente prontas, mas serem construídas também pela parceria narrador/leitor [...]

De acordo com o exposto acima, uma mesma personagem pode aparecer de maneira ambígua e com contornos que não se enquadram em duas categorias específicas, ora em determinada situação as personagens atuam como uma virgem espiritualizada, em outras ocasiões suas ações se desnudam da primeira impressão de idealismo, ora reveste-se como todas as mulheres mortais, vazias do

extraordinário, agindo segundo os códigos reais e renunciando aos padrões ideais. Nessa concepção, pode-se perceber que embora grande parte das personagens femininas sejam construídas entre o idealismo e o materialismo e as mesmas não sejam dotadas de profundidade, é na leitura, que a construção é estabelecida, na relação entre o leitor e o narrador que os perfis femininos são construídos.

### 3. PERFIS FEMININOS EM *AMOR DE PERDIÇÃO*

*Amor de perdição* é sem dúvida a obra mais conhecida de Camilo Castelo Branco, considerada uma obra-prima da literatura portuguesa, por isso alcançou uma vasta difusão, sendo traduzida para diversos idiomas e adaptada para a televisão e cinema. Na vasta produção camiliana, esta foi a que o notabilizou como prolífico escritor. A referida obra foi escrita quando Camilo encontrava-se preso na cadeia da Relação do Porto em 1961, prisão esta resultante do rapto de Ana Plácido.

A referida obra, com subtítulo *Memórias de uma Família*, é baseada em um dado biográfico do tio de Camilo Castelo Branco, que na obra assume o papel de protagonista, logo a fonte para desenvolver a narrativa consiste em um fato verídico, embora transfigurado e enriquecido pela imaginação do escritor.

No final da narrativa fica claro que o herói da sua novela possui um laço familiar com o autor do livro. Neste sentido, sua obra mistura biografia e ficção, atribuindo-lhe um tom confessional, visto que o autor-narrador, ao se identificar como sobrinho de Simão Botelho, também personagem na ficção, ciente da veracidade que pretende imprimir na narração, assume uma postura de *alter ego* do próprio personagem. Nesta perspectiva, a obra é uma digna representação de uma narrativa autobiográfica, conforme esclareci Vechi (1998, p.93).

O comportamento que o narrador assume diante do destino trágico de Simão leva a crer que *Amor de Perdição* talvez seja a mais autobiográfica das novelas camilianas. Nela, o novelista rompe as fronteiras que separam a realidade da ficção; o melhor dizendo, Camilo vale-se da ficção para acertar suas contas com a sociedade. Como se sabe, também foi preso por apaixonar-se.

Camilo, movido pela leitura que fizera, enquanto preso na cadeia, dos livros de antigos assentamentos do cartório, encontra registros de um fato real e constrói

uma narrativa de um amor trágico entre dois jovens de famílias inimigas, estruturando sua narração em uma introdução, vinte capítulos, e conclusão. Logo na introdução, o escritor já esclarece que a trama foi construída a partir de um dado do cartório da cadeia:

Folheando os livros de antigos assentamentos, no cartório das cadeias da Relação do Porto, li, no das entradas dos presos desde 1803 a 1805, a folhas 232, o seguinte: Simão Antônio Botelho, que assim disse chamar-se, ser solteiro, e estudante na Universidade de Coimbra, natural da cidade de Lisboa, e assistente na ocasião de sua prisão na cidade de Viseu, idade de dezoito anos[...] (AP, 1994, p. 21)

Na novela o que de fato interessa, para quem narra, é a sucessão dos fatos que são apresentados em cadeia e numa progressão contínua, sendo assim as peripécias dos personagens tornam-se o centro de todo o desenrolar da narrativa. Para Vechi (1998), a sequência narrativa de *Amor de Perdição* traz o seguinte esquema: inicialmente surge o desejo dos dois jovens, seguido pelo desejo de satisfazer tal impulso, surgem em seguida os obstáculos, levando os protagonistas a luta para consumir o desejo ante ao interdito, e por fim o desenlace trágico. Seguindo essa estrutura as ações narradas são trazidas em função da luta de dois grupos antagônicos: o grupo liderado pelo herói que defende os ideais nobres e outro guiado pelos que se opõem ao herói, representando, em suas posições, o poder coercitivo da sociedade.

Feitos os apontamentos acima, faz-se necessário trazer uma breve descrição do enredo da novela, objeto de estudo, para melhor entender como a figura feminina está apresentada na trama. *Amor de Perdição* é classificada como uma legítima representação da novela passional, embora o próprio autor e parte dos críticos a classifiquem como romance, o tratamento linear que se impõe na narração, afastam-na da classificação da categoria romance. Mesmo que as novelas de Camilo apresentem requisitos que o põem também como um grande romancista, diante das discussões de enquadramento de gênero, opta-se por classificá-las como novelas.

O adjetivo que marca a novela camiliana é o passionalismo, pois toda a sua narrativa e as suas diversas ações, têm como fio condutor, no âmbito diegético, o amor exacerbado ou uma paixão arrebatadora que leva os personagens a agirem com base nos sentimentos que os empurram a um destino trágico, logo, a temática

central é o amor e ainda que traga consigo outros aspectos importantes, o sentimento que leva a quebra dos padrões, regras sociais e toda a transgressão, advém da volúpia da paixão: tudo justifica-se em nome do amor.

*Amor de perdição* traz como temática central o amor impossível entre dois jovens de famílias rivais, Simão Botelho e Teresa de Albuquerque, os quais são vítimas do ódio entre as suas famílias, ocasionado por um litígio judiciário. Deste modo, embora a narrativa aborde uma história de um amor trágico, apresenta também, como elemento causador do conflito, o aspecto avesso ao amor: o ódio entre duas famílias, centrado nas figuras paternas.

Neste sentido, a novela e sua trama são conduzidas em um paradoxo que gera todo o desenrolar dos fatos: a representação do nobre sentimento do amor entre dois jovens, contraposto e em constante luta contra o ódio, a intolerância e o autoritarismo representado pelos pais, assiste-se então a luta de indivíduos para consumir seus intentos frente às normas sociais vigentes.

Neste contexto narrativo surgem as personagens principais da novela que se apresentam numa tríade romântica, gravitando em torno do amor trágico do herói romântico, Simão, e as duas figuras femininas, Teresa e Mariana. Simão Botelho, jovem fidalgo que inicialmente é apresentado como um indivíduo rebelde, mas após se acometido pelo amor, tem seu comportamento regenerado, aspecto tipicamente romântico na figura do herói.

Teresa de Albuquerque, jovem fidalga, pertencente a mesma classe social de Simão, apesar da sua pouca idade e fragilidade, possui uma forte convicção dos seus desígnios ante ao autoritarismo do pai. No decorrer da narrativa surge a figura de Mariana, pertencente a uma estirpe diferente da personagem Teresa. Mariana é camponesa de classe social popular nutre um profundo amor, as vezes maternal, por Simão.

Deste modo, as duas personagens femininas aparecem perfiladas dentro do ideário romântico. Embora com características que ora as unem, ora as afastam, estão apresentadas como mulheres típicas do Romantismo. Sobre as figuras femininas da ficção camiliana:

À mulher confere-se sempre um papel da mais nobre dignidade (geralmente angélica, por vezes demoníaca) - mas tal supremacia esvazia-se, na realidade, de fundura psicológica, reduzindo-se a um símbolo poético do misterioso *eterno feminino*, e às vezes a uma personificação abstrata do espírito do sacrifício. (SARAIVA; LOPES, 1996, p. 789, grifo do autor)

Pode-se perceber que tais aspectos na representação dos perfis femininos em *Amor de Perdição* são apresentados na obra, já que Teresa, tipifica a heroína romântica, um verdadeiro exemplo de protótipo da mulher anjo que se tornou modelo no Romantismo. Enquanto Mariana, mesmo não sendo alvo do amor do herói romântico, assume ora uma posição essencialmente romântica, ora esvazia-se da excepcionalidade e transfere-se para o pano do real. Neste sentido, Coelho afirma: “Teresa e Mariana, a menina fidalga e a mulher do povo, formam um díptico, em que pelo contraste, se acentua a delicadeza frágil da primeira e o desembaraço viril da segunda” (1982, p. 408). Sendo assim, as personagens, embora pertencentes ao mesmo universo ficcional, apresentam particularidades que as unem, mas também diferenças que atribuem certas peculiaridades a personagens.

### 3.1 A fidalga Teresa

Partindo da premissa de que *Amor de Perdição* se enquadra no período romântico, por conseguinte nos ideais estéticos românticos, a mesma possui traços do período no qual está inserida. No tocante a figura feminina, os autores românticos apresentam a mulher quase sempre idealizada, transfigurada como anjo e um alvo inatingível. Seguindo essa prefiguração, a personagem Teresa apresenta-se perfilada aos moldes e padrões românticos. Como descreve Vechi (1998, p. 70), a personagem “encarna a figura da mulher que se espiritualiza por meio do sofrimento amoroso, assim torna-se sublime aos olhos de Simão”.

Como na novela a aventura vivida é mais importante que os perfis psicológicos, o narrador, embora não apresente Teresa com riqueza de detalhes, o leitor pode, através da leitura, construir o perfil psicológico da heroína romântica. O narrador apresenta Teresa da seguinte maneira: “menina de quinze anos, rica herdeira, regularmente bonita e bem nascida” (AP, 1994, p.39), em outro momento, justificando o comportamento da personagem e lhe atribuindo qualidades, ela é apresentada como uma “mulher varonil” e possuidora de “força de caráter”.

Apesar da sua pouca idade e fragilidade física, visto que as mulheres da sua época viviam restritas ao espaço doméstico, a personagem apresenta características excepcionais que extrapolam a sua maturidade como mulher. Seu porte varonil, não está na sua capacidade física, mas nas suas qualidades interiores. Sua força de caráter vincula-se a sua obstinação em obedecer aos seus ideais e sentimentos; movida pelo amor, Teresa enfrenta, ainda que sob submissão, a autoridade paterna que intenta casá-la com alguém da sua estirpe familiar e social.

No trecho a seguir, Baltasar Coutinho, primo de Teresa, morgado que assume a figura de vilão, sendo apresentado ironicamente ao leitor como “[...] um composto de excelências, tinha apenas uma quebra: absoluta carência de brios” (AP, 1994, p. 37), pressiona a heroína romântica a unir-se a ele e assim unir as duas casas mas, Teresa permanece firme e resoluta em não ceder aos apelos do seu primo.

— Os nossos corações penso eu que estão unidos; agora é preciso que as nossas casas se unam. [...]  
 — Disse-me o que é impossível fazer-se — respondeu ela sem turvação — O primo engana-se: os nossos corações não estão unidos. Sou muito sua amiga, mas nunca pensei em ser sua esposa, nem me lembrou que o primo pensasse em tal. [...]  
 — E com tamanha paixão que desobedece a seu pai?  
 — Não desobedeço: o coração é mais forte que a submissa vontade duma filha. Desobedeceria, se casasse contra a vontade de meu pai; (AP, 1994, p. 33-34)

Diante de uma sociedade burguesa marcada pelo patriarcalismo, Teresa deveria submeter-se à vontade do pai, sendo que o casamento assumia, nesta época, um estatuto social e econômico de união, não de dois indivíduos, mais “unir duas casas” e duas famílias e os bens que envolviam tal relação.

Neste sentido, a mulher não tinha autoridade própria para escolher o indivíduo com o qual iria estabelecer o vínculo matrimonial, ao pai cabia tal desígnio. Tadeu de Albuquerque, apresentado como um pai iracundo, que visa na relação da filha com Baltazar Coutinho apenas interesses patrimoniais, já que “seu primo Baltasar Coutinho, de Castro-d'Aire, senhor de casa, é igualmente nobre da mesma prosápia” (AP, 1994, p.32). O autoritário pai, sabendo da recusa da filha ao seu pretendente escolhido, tendo sua honra paternal ferida pela insubmissão da filha, usa de seu poder, como líder da célula familiar, para convencer a filha a casar-se “com o seu mais próximo parente, mais sincero amigo e mais decidido guarda da sua dignidade e fortuna”. (AP, 1994, p.34-35).

— Vais hoje dar a mão de esposa a teu primo Baltasar, minha filha. É preciso que te deixes cegamente levar pela mão de teu pai. Logo que deres este passo difícil, conhecerás que a tua felicidade é daquelas que precisam ser impostas pela violência. Mas repara, minha querida filha, que a violência dum pai é sempre amor. (AP, 1994, p.36).

Tadeu de Albuquerque, figura carregada de autoritarismo na sua maneira déspota de lidar com a filha, ao saber que a filha, a qual almejava dar em casamento a Baltasar Coutinho, representado como um burguês ambicioso que pretende casar-se por mero interesse, seu pai estava decidiu a usar de seu autoritarismo. Ao saber das afeições que sua filha devota ao filho do corregedor, “Tadeu, atônito da coragem da filha e ferido no coração e direitos paternais, correu ao quarto dela, disposto a espancá-la.” (AP, 1994, p. 35), já que aquele a quem sua filha afeioou-se pertence à família do magistrado que lhe devota profundo rancor. Ao ser contido por Baltasar, o orgulho do pai é arrefecido, pois, conforme o narrador:

Cuidava o velho, presunçoso conhecedor do coração das mulheres, que a brandura seria o mais seguro expediente para levar a filha ao esquecimento daquele pueril amor a Simão. Era máxima sua que o amor, aos quinze anos, carece de consistência para sobreviver a uma ausência de seis meses. (AP, 1994, p. 32).

A protagonista romântica, contrariando a opinião paterna, mantém-se resolvida a não abdicar dos seus sentimentos para satisfazer o orgulho paterno, mostrando mais uma vez a sua disposição ante o amor que dar forças para resistir o autoritarismo paterno e as convenções do casamento burguês.

De acordo com Vechi (1998, p. 63) “as personagens da novela são planas ou bidimensionais, carentes de profundidade, estáticas e definidas”, entretanto, a protagonista de *Amor de perdição*, apresentada inicialmente com apenas uma frase de pouca profundidade, ao longo da novela, mostra-se dotada de uma certa profundidade. Construída como “mulher varonil, tem força de caráter, orgulho fortalecido pelo amor.” (AP, 1994, p. 36).

Notam-se tais aspectos, conforme já apontados, pela inteligência, tranquilidade e segurança com que ela se esquivava das investidas do primo, também na forma como se dirige ao seu pai, mesmo ante sua insubmissão passiva. Mesmo sendo caracterizada essencialmente como uma heroína romântica, a mesma possui traços que fogem do enquadramento romântico. Tal feitio pode ser mostrado quando

Teresa, procurando controlar o gênio irascível do pai, “prometeu-lhe julgar-se morta para todos os homens, menos para seu pai”. (AP, 1994, p. 36), logo em seguida o narrador mostra que Teresa mentira em nome do amor.

O coração de Teresa estava mentindo. Vão pedir sinceridade ao coração! Para finos entendedores, o diálogo do anterior capítulo definiu a filha de Tadeu de Albuquerque. E mulher varonil, tem força de caráter, orgulho fortalecido pelo amor, desapego das vulgares apreensões, se são apreensões a renúncia que uma filha fez do seu alvedrio às imprevidentes e caprichosas vontades de seu pai. Diz boa gente que não, e eu abundo sempre no voto da gente boa. Não será aleive atribuir-lhe uma pouca de astúcia ou hipocrisia, se quiserem; perspicácia seria mais correto dizer. Teresa adivinha que a lealdade tropeça a cada passo na estrada real da vida, e que os melhores fins se atingem por atalhos onde não cabem a franqueza e a sinceridade. Estes ardis são raros na idade inexperta de Teresa; mas a mulher do romance quase nunca é trivial, e esta de que rezam os meus apontamentos era distintíssima. (AP, 1994, p. 36)

Pode-se perceber no enxerto acima que a personagem Teresa, age não apenas baseada no sentimento, embora em certo sentido o amor a impulsiona agir de tal forma, mas também mostra sua conduta pautada por valores reais. Sendo assim, a figura dramática na ótica romântica, pode assumir um aspecto por vezes realista e de uma profundidade complexa e ambígua, como apresenta o narrador referindo-se à construção da figura de Teresa na obra:

Não era muito que Tadeu de Albuquerque fosse enganado em coisas de amor e coração de mulher, cujas variantes são tantas e tão caprichosas, que eu não sei se alguma máxima pode ser-nos guia, a não ser esta: "Em cada mulher, quatro mulheres incompreensíveis, pensando alternadamente como se hão de desmentir umas às outras". Isto é o mais seguro; mas não é infalível. Aí está Teresa que parece ser única em si. Dir-se-á que as três da conta, que diz a sentença, não podem coexistir com a quarta aos quinze anos? (AP, 1994, p. 33)

Percebe-se que diante da autoridade paterna, “[...] as mulheres acabam por ser igualmente vítimas das estruturas sociais burguesas, da moral vigente e da instituição perversa do casamento” (SANTOS, 1991. p. 73). Portanto, uma das formas de lutar contra essa conjuntura coercitiva é utilizar a astúcia, a hipocrisia e a perspicácia.

As mulheres mostram-se de facto frequentemente volúveis e hipócritas, mas, na realidade, e dadas as circunstâncias em que são obrigadas a viver, provam sobretudo que são inteligentes e não estão dispostas a suportar o jugo masculino: a esperteza e a capacidade de dissimulação feminina manifestam antes de mais na necessidade de escapar à lei opressora, que impedia a mulher, reduzida a anjo ou a demônio, de ser proprietária do seu destino, do seu corpo e de seu prazer; são a solução possível para uma situação impossível. (SANTOS, 1991, p. 73)

Apesar de Teresa mostrar-se inteligente, dissimulando seu amor e respeito ao seu pai: “[...] respondeu, chorando, que entraria num convento, se essa era a vontade de seu pai; porém, que se não privasse ele de a ter em sua companhia [...] Prometeu-lhe julgar-se morta para todos os homens, menos para seu pai” (AP, 1994, p. 36-37) e em outra ocasião, Teresa, conhecedora da sociedade oitocentista, movida pelo dinheiro, presume que apenas com a morte do seu pai ficaria livre para satisfazer seu intento: “[...] ela esperava que seu velho pai falecesse para, senhora sua, lhe dar, com o coração, o seu grande patrimônio”. (AP, 1994, p. 30).

Diante da constância e fixidez do sentimento, Teresa, mantém-se em resignação e obediência, Tadeu de Albuquerque, prefere ter a filha longe de si ou até morta, a vê-la unir-se com a família Botelho, já que na visão burguesa de casamento, a união matrimonial não se estende estritamente apenas a dois indivíduos, mas a duas famílias e num sentido mais amplo, é a união entre dois patrimônios, por esse motivo a figura do pai impõe-se com tanta rudeza a determinação das vontades dos filhos. A desobediência a tais preceitos quase sempre culminava com a perda de parte ou toda a herança familiar, ou a privação da liberdade, resultando no enclausuramento em um convento. Esse dado é mostrado pelo discurso autoritário do pai ao ficar ciente da persistência que sua filha tem, recusando a obedecê-lo.

— Hás de casar! — Quero que cases! Quero! ... Quando não, amaldiçoada serás para sempre, Teresa! Morrerás num convento! Esta casa irá para teu primo! Nenhum infame há de aqui pôr pé nas alcatifas de meus avós. Se és uma alma vil, não me pertences, não és minha filha, não podes herdar apelidos honrosos, que foram pela primeira vez insultados pelo pai desse miserável que tu amas! Maldita sejas! (AP, 1994, p. 37).

A sociedade burguesa oitocentista tinha como figura mais representativa a autoridade paternal, as mulheres estavam restritamente ligadas ao ambiente privado

do lar, enquanto o homem estava vinculado ao espaço público. Assim, confinar a mulher no lar, consistia em uma estratégia para a manutenção da ordem patriarcal, a mulher só deixava o lar para atividades de cunho religioso, acompanhada pelo pai ou alguém de alta honra e estima: [...] “foi Teresa chamada para ir com seu pai à primeira missa da igreja paroquial. Vestiu-se a menina, assustada, e encontrou o velho na antecâmara a recebê-la com muito agrado” [...] (AP, 1994, p. 37). A renúncia do lar só era consumada quando o pai, proprietário dos filhos, concedesse seus filhos a membros de um mesmo estatuto social.

Coelho (1982) aponta que um dos empecilhos para a união dos jovens residia no problema paterno de não desistir de um bem que lhe pertencia, como expõe abaixo:

O que determina a intransigência do pai da heroína (Tadeu de Albuquerque) é a dificuldade visceral em renunciar à filha que lhe pertence, cedendo-a a um estranho; presente que, faltando-lhe “a doçura de viver com os seus” (expressão de Levi-Strauss), “roubado” por um intruso, cairá numa solidão que lhe irá precipitar a velhice e a morte. [...] A alternativa do casamento com Baltazar Coutinho afigura-se menos penosa a Tadeu de Albuquerque não só porque não fere a sua honra, pois se trata de uma solução de compromisso: Baltazar Coutinho é seu sobrinho, Teresa não sairá do grêmio familiar, o pai só parcialmente ficará sem ela. (COELHO, 1982, p. 421-422)

Um aspecto marcante em relação ao amor tipicamente romântico na figura da heroína é que, embora almeje o encontro com o herói, seus intentos são sempre frustrados por situações inesperadas, isso ressalta o caráter do amor romântico, onde “[...] as mais profundas relações afectivas entre o homem e mulher nunca devessem sair do plano supra real do sagrado, do intocável” (SARAIVA; LOPES, 1996. p.784).

Teresa planejava encontros com Simão, mas os mesmos nunca se concretizavam, pois sempre um acontecimento inusitado impedia o intento dos amantes. O mais próximo que Teresa pôde chegar-se de Simão foi num encontro noturno de segundos aonde seu amado “apertou convulsamente a mão de Teresa, e retirou-se.” (AP, 1994, p. 48). O relacionamento entre ambos inicialmente acontece por olhares furtivos e conversas discretas pelas janelas dos quartos, “este amor era singularmente discreto e cauteloso. Viram-se e falaram-se três meses, sem darem rebate à vizinhança e nem sequer suspeitas às duas famílias. (AP, 1994, p. 30).

No decorrer da narrativa toda a comunicação é feita por cartas, atribuindo um caráter epistolar à narrativa. Tal fator representa a própria noção do amor romântico, que não deve ser consumado na esfera terrena ou na ligação carnal. O narrador apresenta o seguinte episódio, ao descrever um possível encontro entre os enamorados:

Teresa não refletiu, respondendo a Simão que naquela noite se festejavam os seus anos, e se reuniam em casa os parentes. Disse-lhe que às onze horas em ponto ela iria ao quintal e lhe abriria a porta. Não esperava tanto o acadêmico. O que ele pedia era falar-lhe da rua para a janela do seu quarto, e receava impossível este prazer, que ele avaliava o máximo. Apertar-lhe a mão, sentir-lhe o hálito, abraçá-la talvez, cometer a ousadia de um beijo, estas esperanças, tão além de suas modestas e honestas ambições, igualmente o enlevavam e assustavam. (AP, 1994, p. 39)

No prosseguimento da narrativa, o pai ao saber do encontro furtivo da filha, e da constância e firmeza do seu sentimento, decide, como era comum na época, enclausurar a filha no convento, espaço que tinha como função a educação doméstica, já que as mulheres, ao saírem da puerilidade, seriam iniciadas nos afazeres do lar ou na função de espaço coercitivo, o convento atuaria como um ambiente de castração da liberdade feminina, e na visão paterna seria um ambiente para redimir as falhas do caráter insubmisso das filhas, como mostra o discurso de Baltazar:

— Eu prometo-lhe antes de um ano restituir-lhe curada. Um ano de convento é um ótimo vomitório do coração. Não há nada como isso para limpar o sarro do vício em corações de meninas criadas à discricção. Se meu tio a obrigasse, desde menina, a uma obediência cega, tê-la-ia agora submissa, e ela não se julgaria autorizada a escolher marido. (AP, 1994, p. 77)

Para o pai, o convento seria a solução perante a persistência com que a filha resistia à sua autoridade; na concepção dele, o confinamento seria “vomitório do coração”, pois aquele espaço iria dissuadir sua filha de sua insubmissão. Contudo, o que é mostrado no convento é a vivência de um mundo hipócrita e maldizente, já que nesse espaço havia mulheres que falavam “das paixões do mundo como quem as conhece por dentro e por fora” (AP, 1994, p. 36). A personagem referindo-se ao ambiente do convento afirma:

[...] nem eu sei como hei de fugir deste inferno. Não fazes ideia do que é um convento! Se eu pudesse fazer do meu coração sacrifício a Deus, teria de procurar uma atmosfera menos viciosa que esta. Creio que em toda a parte se pode orar e ser virtuosa, menos neste convento. (AP, 1994, p. 68)

No discurso epistolar trazido pelo narrador das conversas entre os dois amantes, percebe-se que Teresa é idealizada pelo herói romântico, como preconizava a altitude romântica, travestida como santa, metaforizada na figura de anjo, espiritualizada pelo sentimento do amor frente aos obstáculos. Tal idealização na narrativa é vista e enfatizada pelas correspondências epistolares que se mostram carregadas de subjetividade, sentimentalismo, sofrimento existencial e morbidez, tal aspecto afirma o discurso poético na idealização da figura feminina. No trecho a seguir, em uma correspondência, Simão exalta a pureza de Teresa com um discurso típico do idealismo-passional e da poesia ultrarromântica.

Achei-me homem aos dezesseis anos. Vi a virtude à luz do teu amor. Cuidei que era santa a paixão que absorvia todas as outras, ou as depurava com o seu fogo sagrado. Nunca os meus pensamentos foram denegridos por um desejo que eu não possa confessar alto diante de todo o mundo. Diz tu, Teresa, se os meus lábios profanaram a pureza de teus ouvidos. Pergunta a Deus quando quis eu fazer do meu amor o teu opróbrio. Nunca, Teresa! Nunca, o mundo que me condenas! (AP, 1994, p. 99)

O amor romântico, como mostra o fragmento acima, está revestido de ideais que assumem a função de regenerar o caráter de quem ama, Simão ao afeiçoar-se pela heroína, tem seu gênio irascível controlado, e quando age com ira, o faz em nome do amor, não com a gratuidade de antes, ou seja, os valores nobres buscados pelo herói, justificam seu comportamento, por vezes violento. O amor que devota a Teresa o tornou virtuoso, “[...] todo esse jogo sentimental está inscrito numa religiosidade romântica que se resume na sacralização do amor-paixão. [...] (SARAIVA; LOPES, 1996 p. 790)

No espaço de três meses fez-se maravilhosa mudança nos costumes de Simão. Saía de casa raras vezes, ou só, ou com a irmã mais nova, sua predileta. O campo, as árvores e os sítios mais sombrios e ermos eram o seu recreio. Nas doces noites de estio demorava-se por fora até ao repontar da alva. [...] Em casa encerrava-se no seu quarto, e saía quando o chamavam para a mesa. Simão Botelho amava. (AP, 1994, p. 99).

Desde o momento em que o amor entre os amantes torna-se notório, toda a atmosfera da narrativa vem permeada pela ideia da morte. No amor romântico há uma constante ligação entre o amor e a noção de morte, como se os dois aspectos caminhassem juntos, já que diante da impossibilidade da realização do amor, não sendo possível realizá-lo em vida, pelas barreiras e conflitos que não podem ser transpostos na esfera terrena, resta apenas uma maneira para que o amor triunfe e se realize: a morte.

A morte é vista como a solução para a concretização e a eternização do amor: não sendo possível a realização do sentimento no âmbito terreno, só se tornará aceitável num campo transcendental. A morte seria nessa acepção a maneira mais pura para a concretização do amor. Na obra objeto de estudo, vários trechos ressaltam a relação entre amor e morte:

Não esperes nada, mártir — escrevia-lhe ele. — A luta com a desgraça é inútil, e eu não posso já lutar. Foi um atroz engano o nosso encontro. Não temos nada neste mundo, Caminhemos ao encontro da morte... Há um segredo que só no sepulcro se sabe. Ver-nos-emos?" [...] As palavras únicas de Teresa, em resposta àquela carta, significativa da turbacão do infeliz, foram estas: "Morrerei, Simão, morrerei. (AP, 1994, p.118)

Teresa, como a grande maioria das heroínas românticas, tem o mesmo fim, debilitada pela fraqueza física, morre contemplando, sob o mirante, a partida de Simão ao degredo, e enquanto descia "proferia em alta voz: — "Simão, adeus até à eternidade!" – E caiu nos braços duma criada" (AP, 1994 p.112), embora fosse forte no âmbito da alma e dos ideais, sua fragilidade física e sobrepujada pela morte.

### **3.2 A camponesa Mariana**

Inicialmente, a relação amorosa entre Teresa e Simão domina a novela, porém no decorrer da narrativa aparece a figura de Mariana, "moça de vinte e quatro anos, formas bonitas, um rosto belo e triste." (AP, 1994, p.42). Esta, junto com Simão e Teresa, formará uma tríade de amor romântico. Ao contrário de Teresa, Mariana pertence a uma classe social inferior: filha de um ferrador, João da Cruz, de um extrato social campesino. Quando comparada com a fidalga, a mulher do campo

sobrepujava Teresa, tanto em beleza quanto em maturidade, “— Esta é bem mais bonita que a fidalga!” (AP, 1994, p.83)

Enquanto a fidalga representa a figura da mulher-anjo, delicada, detentora de pureza e fragilidade, na representação de uma vítima romântica, Mariana é caracterizada pela virilidade, embora tenha excepcionalidade de caráter e se aproxime, por vezes da idealização como figura romântica de semblante extraordinário, ele apresenta-se ao longo da narrativa como uma mulher mais real, fugindo do padrão puramente romântico e assim acaba assumindo valores reais de uma mulher independente de ações concretas.

A própria personagem, comparando-se com a fidalga, mostra sua superioridade: enquanto Teresa possui uma força de caráter, sucumbe à sua fraqueza física, já Mariana se sobressai neste aspecto quando a mesma afirma: “[...] a fidalga é fraquinha, e eu sou mulher do campo, vezada a todos os trabalhos; e, se fosse preciso meter uma lanceta no braço e deixar correr o sangue até morrer, fazia-o como quem o diz.” (AP, 1994, p.112). Quando é confirmada a ida de Simão ao degredo, pelo crime de homicídio de seu algoz Baltasar, Mariana como mulher viril se propõe sustentá-lo na terra que para ele é inóspita, assumindo assim, mais uma atitude altiva, e não uma postura de mulher frágil. “Eu, se for por vontade do Senhor Simão, vou pôr uma lojinha também. Verá como eu amanhã a vida. Afeita ao calor estou eu; vossa senhoria não está; mas não há de ter precisão, se Deus quiser, de andar ao tempo.” (AP, 1994, p.112).

Mariana se confrontada a Teresa, apesar da excepcionalidade de caráter que as une, é bastante diferente da fidalga, principalmente no que concerne a visão da realidade. A fidalga, como afirma o narrador apresenta uma presumível ignorância em coisas matéricas da vida, por isso, o idealizado e o sonhado é que se colocado como objetivos de sua vida. A filha de João da Cruz, ao contrário, está ligada à vida prática, se faz presente no cotidiano. (VECHI, 1998. p.70-71).

Nesta perspectiva, a jovem do campo assume uma posição mais realista diante da vida, o que a afasta do modelo romântico. Suas ações no decorrer da narrativa mostram um comportamento que não é comum nas heroínas românticas, mas por vezes, o amor que sente pelo protagonista a torna romântica. Assim, Mariana “[...] é a figura mais humana e mais complexa da obra. Não que o narrador devesse minuciosamente os escaninhos da alma dela, a figura é mais sugerida que definida.” (COELHO, 1982. p. 414).

Se a fidalga tinha sua vida guiada pelo autoritarismo paterno, na escolha de seu marido: “[...] é preciso que te deixes cegamente levar pela mão de teu pai”. (AP, 1994, p.36), Mariana, por ser mais astuta que seu próprio pai, assumia a função de controlar a maneira rústica do pai e tinha a liberdade de escolher para si o marido que lhe fosse conveniente. No discurso de João da Cruz, seu pai, vemos o seguinte:

— Assim ela quisesse. Maridos não lhe faltam; até o alferes da casa da Igreja a queria, se eu lhe fizesse doação de tudo, que pouco é, mas ainda quatro mil cruzados bons; o caso é que a moça não tem querido casar, e eu, a falar a verdade, sou só e mais ela, e também não tenho grande vontade de ficar sem esta companhia, para quem trabalho como moiro. Se não fosse ela, fidalgo, muitas asneiras tinha eu feito! Quando vou às feiras ou romarias, se a levo comigo, não bato, nem apanho; indo sozinho, é desordem certa. A rapariga já conhece quando a pinga me sobe ao capacete do alambique; puxa-me pela jaqueta, e por bons modos põe-me fora do arraial. Se alguém chama para beber mais um quartilho, ela não me deixa ir, e eu acho graça à obediência com que me deixo guiar pela moça, que me pede que não vá por alma da mãe. (AP, 1994, p.60)

Quando é necessário agir para entregar correspondências entre os amantes, Simão e Teresa, Mariana mesmo devotando afeição ao herói, tem uma atitude viril e incomum de tomar uma égua e realizar tal intento, assumindo assim uma característica que mostra sua atitude ativa, e não uma submissão ante os obstáculos. No trecho a seguir, João da Cruz referindo-se a sua forte personalidade de desembaraço frente as dificuldades, afirma:

A égua partiu a galope, e o ferrador, no meio da estrada, a rever-se na filha e na égua, dizia em solilóquio, que Simão ouvira: — Vales tu mais, rapariga, que quantas fidalgas tem Viseu! Isto é que são mulheres, e o mais é uma história! (AP, 1994, p.70)

Assim, Mariana e seu pai assumem uma postura mais autêntica diante da realidade e seus discursos refletem um mundo mais real e menos ideal, como afirma Coelho (1982, p.413) “João da Cruz e Mariana pertencem a um mundo diferente, um mundo onde os gestos são mais espontâneos, a franqueza mais rude, as falas menos polidas e convencionais”.

Considerando mais uma vez a figura de Teresa, a heroína romântica, com Mariana, a mulher do povo, percebe-se que o amor que ambas devotam a Simão são de esferas diferentes: enquanto Teresa tem uma afeição que transparece na esfera do sentimento em face ao extraterreno, Mariana tem um amor que se

estabelece num campo terreno, real e palpável pelo seu comportamento e suas ações, assim “[...] o amor que sente por Simão está ligado à existência e não a transcendência; por isso, Mariana se comporta como mulher e não como anjo idealizado em que acaba se transformando Teresa”. (VECHI, 1998, p.71).

A fidalga esperava a concretização do amor após a morte, Mariana após saber que o herói seria degredado, como forma de punição pelo crime cometido, esperava que seu amor pudesse ser satisfeito, não na morte, mas no espaço terreno do degredo.

Era de mulher o coração de Mariana. Amava, e tinha ciúmes de Teresa, não ciúmes que se refrigeram na expansão ou no despeito, mas infernos surdos, que não rompiam em labareda aos lábios, porque os olhos se abriam prontos em lágrimas para apagá-la. Sonhava com as delícias do desterro, porque voz humana alguma não iria lá gemer à cabeceira do desgraçado. Se a forçassem a resignar a sua inglória missão de irmã daquele homem, resigná-la-ia, dizendo: —"Ninguém lhe adoçará as penas tão desinteresseiramente como o eu fiz". (AP, 1994, p.114)

Se Mariana apresenta, inicialmente, uma atitude real perante a vida, após afeiçoar-se a Simão, sua compleição realista é coberta por características típicas das figuras femininas românticas. João da Cruz, ao falar da sua filha, ressaltando seu desembaraço diante dos homens que intentam conquistá-la e de seu duro aspecto de camponesa a descreve como: “Aquilo é d'a pele de Satanás! ”, (AP, 1994, p.102), porém Simão ao perceber sua abnegação ao cuidar de seus infortúnios afirma: "Tu virás ter conosco; ser-te-emos irmãos no céu... O mais puro anjo serás tu... se és deste mundo, irmã; se és deste mundo, Mariana..." (AP, 1994, p.102).

A plebeia Mariana, pela fidalguia da sua alma, coloca-se no plano dos nobres apaixonados, Teresa e Simão; enquanto João da Cruz é bem real e Teresa quase apenas ideal, Mariana é ao mesmo tempo real e ideal, tem um pé no mundo terreno e outro no mundo da poesia. (COELHO, 1982, p. 417).

O amor que Mariana devota a Simão é impossível por dois motivos: inicialmente ela sabe que o sentimento que Simão nutre por Teresa é inquebrável e depois, sua posição social impede a consumação de seu afeto. Diante da situação, sua reação como mulher real, é sentir ciúme de Teresa que lhe tirara aquele a quem almejava amar, mas como mulher ideal, refreeva o sentimento, meramente natural e

humano, para dedicar-se aquele a quem ama, numa abnegação que a torna um exemplo de mulher romântica.

Como símbolo de mulher romântica, Mariana renuncia sua vida para viver em função de outrem: quando o herói é ferido, Mariana cuidou de suas feridas; ele precisando se comunicar com aquela que tem um sentimento que deveria ser seu, Mariana em nome do amor, o faz; estando preso, esta lhe assiste; e por fim, quando condenado ao degredo, ainda permanece resoluta em diminuir os sofrimentos daquele que nunca lhe retribuirá tais desejos.

Seu amor oscila entre o desejo da mulher que almeja ser correspondida no seu sentimento e a comoção de mãe que deseja minorar os sofrimentos do filho. Diante da impossibilidade de concretizar o seu desejo de mulher, realizar-se na expectativa de gozar da companhia de Simão Botelho, num estado de êxtase em que a paixão e o amor fraternal se fundem. (VECHI, 1998, p.71).

Simão é conhecedor da forma abnegada com que Mariana lhe serve, renunciando sua vida para lhe trazer qualquer alento diante das suas desventuras, estando ela sempre presente como uma serva, “como se fosse teu irmão ou marido”, (AP, 1994, p.61) enquanto ele, afirmando que apenas poderia retribuir suas ações com o sentimento de amizade, pois sua vida estava ligada a outra mulher, a reação de Mariana confirma seu espírito de sacrifício que não espera nada em troca, pois a mesma tem um amor não interesseiro.

— Os sacrifícios que Mariana tem feito e quer fazer por mim só podiam ter uma paga, embora mos não faça esperando recompensa. [...] Sabe que eu estou ligado pela vida e pela morte àquela desgraçada senhora?  
 — E dai? Quem lhe diz menos disso?!  
 — Os sentimentos do coração só os posso agradecer com amizade.  
 — Eu já lhe pedi mais alguma coisa, senhor Simão?!  
 — Nada me pediu, Mariana; (AP, 1994, p.112-113)

Assim como o amor transfigurou Simão, o mesmo acontece com Mariana, se em alguns momentos representa a mulher real, após sua afeição pelo protagonista, assume uma posição compassiva e sublime, seu amor abnegado a torna uma personificação do sacrifício, simbolizando uma típica personagem romântica. O narrador por vezes expõe esse aspecto dotando-a de uma figuração poética, pelo seu amor desprendido pelo protagonista:

O que tu sofrias, nobre coração de mulher pura! Se o que fazes por esse moço é gratidão ao homem que salvou a vida de teu pai, que rara virtude a tua! Se o amas, se por lhe dar alívio às dores tu mesma lhe desemepeces o caminho por onde te ele há de fugir para sempre, que nome darei ao teu heroísmo! Que anjo te fadou o coração para a santidade desse obscuro mártiro?! (AP, 1994, p.70)

Outra característica que a torna ainda mais romântica, além do amor que manifesta pelo protagonista, é seu comportamento ao saber da possível morte do herói, ao ficar ciente do possível mártírio, perde a sanidade, desaparecem as feições de virilidade e acentua-se sua fragilidade psicológica. Se a morte antes era rejeitada pela personagem, torna-se cogitada após a provável morte daquele a quem ama.

Veio João da Cruz, e a chorar se lastimou de perder a filha, porque a via delirante a falar em força e a pedir que a matassem primeiro. Agudíssima foi então a dor do acadêmico ao compreender, como se instantaneamente lhe fulgurasse a verdade, que Mariana o amava até o extremo de morrer. (AP, 1994, p.88)

Por fim, Mariana após perder o pai, vende todas as suas posses e decide ir com Simão ao degredo, renuncia toda sua vida para estar com aquele que nunca irá corresponder seu sentimento. Como sua vida estava firmada em ajudar a Simão em seus infortúnios, após a possível morte do protagonista, a mesma tende a ter o mesmo fim, o que a aproxima do ideal romântico da morte, contudo, para Mariana, ao contrário da fidalga, a morte é o fim para a existência de ambos. Ao ser interpelada pelo herói romântico sobre sua perspectiva para a vida, a mesma, ciente do possível fim trágico no caminho para o degredo, responde:

— Fale, minha amiga; diga qual é a sua tenção.

Mariana hesitou alguns segundos, e respondeu serenamente:

— Quando eu vir que não lhe sou precisa, acabo com a vida. Cuida que eu ponho muito em me matar? Não tenho pai, não tenho ninguém, a minha vida não faz falta a pessoa nenhuma. O senhor Simão pode viver sem mim? Paciência! ... Eu é que não posso... (AP, 1994, p.113)

Assim como Teresa, Mariana tem o mesmo fim trágico, durante a viagem para o degredo, Simão, sabedor da morte de Teresa, é acometido por uma súbita febre que em poucos dias o faz definhhar, levando-o a morte. Enquanto Mariana observa os marinheiros prepararem o corpo de Simão para ser arremessado ao mar, então,

“[...] antes que o baque do cadáver se fizesse ouvir na água, todos viram, e ninguém já pôde segurar Mariana, que se atirara ao mar [...]. Viram-na, um momento, bracejar, não para resistir à morte, mas para abraçar-se ao cadáver de Simão (AP, 1994, p.128). O amor que os protagonistas Simão, Teresa e Mariana devotam-se, ainda que sob perspectivas diferentes, não chega a consumir-se, todos são tomados pelo fim trágico da morte, que caracteriza a perspectiva romântica.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Este trabalho teve como objetivo principal analisar as construções das figuras femininas Teresa, a menina fidalga e Mariana, a mulher camponesa. A pesquisa, de caráter bibliográfico, nos possibilitou pontuar que os perfis femininos das referidas personagens foram construídos de acordo com a estética romântica e, por serem construídas dentro de uma realidade ficcional que é reflexo do meio social vigente, apresentam-se condicionadas aos aspectos sociais da sociedade burguesa oitocentista, assim como os valores que mantinham essa conjuntura social.

Outro aspecto a ser destacado, é que embora as personagens femininas camilianas sejam construídas numa visão dicotômica e polarizada entre o idealismo passional e o materialismo, que se desdobram na constituição de personagens como angélicas e/ou demoníacas, tal perspectiva reduz sua criação artística, já que sua vasta produção ficcional nos apresenta várias personalidades que fogem a esse enquadramento, e outras que não se aderem a estereótipos, que as classificam com vítimas ou algozes.

Embora, por conceito e estrutura, a novela tenha o estigma de trazer personagens sem muita profundidade psicológica e por isso são classificadas como plana ou bidimensionais e ausentes de complexidade interior, tais configurações tendem a obliterar a construções estéticas das personagens. Contudo o que podemos perceber, ao nos deter a uma análise mais profunda nas falas dos personagens, as mesmas são dotadas de profundidade. Aspecto esse, também percebido nos comentários metaficcionalis que o narrador interpõe ao longo da novela com o leitor, nos quais questiona, numa relação dialógica entre narrador e leitor, as motivações que fazem com que as personagens se comportem por vezes de acordo com o sentimento, ou pautadas pelo realismo de seus pensamentos.

No tocante aos traços típicos das personagens femininas em *Amor de Perdição*, percebemos que as protagonistas Teresa e Mariana, mesmo caracterizadas dentro do ideário romântico, apresentam ações que fogem do enquadramento essencialmente romântico: a perspicácia e dissimulação da primeira diante dos obstáculos, não agindo movida apenas pelo sentimento, mas pela razão. Mariana, personagem mais complexa da obra, apresenta um considerável desembaraço diante dos acontecimentos que vivencia. Em suma: as personagens transitam entre a idealização romântica e a perspectiva realista.

Sendo assim, o estudo apresenta uma relevância científica, pois a mesma é na área da literatura e exerce importância no meio acadêmico, podendo, posteriormente, contribuir para acrescentar ao amplo conhecimento científico um aspecto relevante sobre o tema em questão. O mesmo estudo pode servir para preencher alguns espaços que envolvem a temática ou sua produção poderá ser tomada como fortuna crítica para possíveis estudos, não apenas referente à temática, como também a obra e autor. Nesta acepção, embora o estudo não elucide todos os questionamentos referentes ao assunto, espera-se que essas colocações e questionamentos possam instigar, no meio acadêmico, o interesse pela literatura, assim como pelas obras e temáticas camilianas.

No âmbito social, este projeto irá acrescentar e contribuir no entendimento das conjunturas sociais que influenciaram e continuam a influenciar a sociedade atual, tendo em vista que os modelos sociais que permeiam a obra e sua temática trabalhada. Sendo assim, há uma contribuição sociológica, embora o projeto não seja pertencente à Sociologia, mas a sua íntima ligação com a dialética literatura e sociedade lhe atribui tal funcionalidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAGA, Teófilo. **As Modernas Idéias na Literatura Portuguesa**. Porto: Lugan & Genelioux, 1892.

CADERMATORI, Ligia. **Períodos Literários**. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: Estudos de teoria e história literária. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

CARVALHO, João Soares. Camilo Castelo Branco. In: MACHADO, Álvaro Manuel et al. **História da Literatura Portuguesa**. 4. vol. Mem Martins: Publicações Alfa, 2003. p. 343-394.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Amor de Perdição**. São Paulo. Moderna, 1994.

CHORÃO, João Bigotte. **Páginas Camilianas e Outros Temas Oitocentistas**. Lisboa: Guimarães, 1990.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

FRANCHETTI, Paulo. A Ficção Camiliana. In: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**, São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 09-50.

MOISÉS, Massaud. **A Literatura Portuguesa**. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Presença da Literatura Portuguesa**. Vol. III. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

PAVANELO, Luciene Marie. "As heroínas pouco românticas de Camilo, entre lágrimas e risos". In: **Caderno de Resumo do II Encontro Norte/Nordeste de Professores de Literatura Portuguesa-ENPLP**. Fortaleza-Ceará (UFC): abraplip, 2008.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e Literatura**. São Paulo: Ática, 1995.

RIBEIRO, M. de A. **O simbolismo da casa em Júlio Dinis**. Lisboa: Difel, 1990.

SANTOS, João Camilo dos. **Aquilo a que se chama amor**: as histórias por detrás das histórias que conta Camilo. Colóquio/Letras, Lisboa, n. 119, p. 60-75, jan. 1991

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

SOUSA, Moizeis Sobreira de. **A ficção camiliana: a escrita em cena**. 2009. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VECHI, Carlos Alberto. **Roteiro de Leitura: Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco**. São Paulo: Editora Ática, 1998.