

# A representação da imprensa e da literatura na Trilogia da Felicidade, de Camilo Castelo Branco

LETÍCIA DE FREITAS GRECO\*

**RESUMO:** Impulsionada pela Revolução Industrial e pelas Revoluções liberais dos séculos XVIII e XIX, a imprensa cresce e se desenvolve conforme o número de leitores aumenta. Os romances, por sua vez, perdem o *status* de arte para também se tornar mercadoria. Em Portugal, Camilo Castelo Branco é o primeiro escritor a viver do ofício e, por isso, transita entre diferentes gêneros textuais, representando essa nova ordem mercadológica. O objetivo deste trabalho é analisar as três obras que compõem a chamada trilogia da Felicidade: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), para verificar como a relação entre produção e consumo de jornais e romances é retratada pelo autor, que apresenta na trilogia uma literatura autorreflexiva.

**PALAVRAS-CHAVE:** Camilo Castelo Branco; Imprensa; Literatura; Trilogia da Felicidade.

**ABSTRACT:** Driven by the Industrial Revolution and the liberal revolutions of the 18th and 19th centuries, the Press grows and develops as the number of readers increases. Novels, on the other hand, lose their status of art to also become a commodity. In Portugal, Camilo Castelo Branco is the first writer to live off his works, so he moves between different textual genres, representing this new marketing reality. The objective of this work is to analyze the three works that constitute the so-called Trilogy of Happiness: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) and *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), to verify how the relation between production and consumption of newspapers and novels are portrayed by the author, who introduces a self-reflective literature in the trilogy.

**KEYWORDS:** Camilo Castelo Branco; Literature; Press; Trilogy of Happiness.

---

\* Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho – UNESP – 15054-000 – São José do Rio Preto – SP – Brasil. E-mail: leticiadfg@gmail.com

## Introdução

O século XIX é marcado como um período de grandes transformações. Em âmbito tecnológico, a Revolução Industrial ocasionou mudanças profundas no sistema de produção capitalista, o que incluiu não só a produção em massa de bens materiais, como também dos chamados bens imateriais, como a literatura, que passa a se inserir na lógica do mercado. Nesse sentido, os livros perdem o *status* de arte para também se tornar mercadoria, logo, um de seus objetivos principais passa a ser o processo de venda e compra.

A Revolução Industrial começa na Inglaterra ainda no século XVIII e chega à França alguns anos depois. O escritor francês Alexandre Dumas, autor, dentre outros livros, de *O Conde de Monte Cristo* (1844), representa essa nova lógica do mercado: além de a literatura ser sua principal fonte de renda, desenvolveu uma produção quase que “industrial” de romances, com livros lançados em série e funcionários que o ajudavam a escrever. Em Portugal, apesar de a Industrialização, em si, ter acontecido mais tardiamente, a literatura começa, aos poucos, a se disseminar entre as classes menos letradas, a partir da ampliação do mercado consumidor. No país lusófono, Camilo Castelo Branco (1825 – 1890) é um dos primeiros escritores que representam esse contexto, afinal, não tinha outra fonte de renda além daquela obtida por seus escritos, sejam eles literários ou jornalísticos. Para Paulo Motta Oliveira, o aspecto comercial das obras de Dumas e Camilo é um dos fatores que os aproximam:

Também a sua trajetória editorial – autor de mercado e que escreve para o mercado – o aproxima de Camilo, acusado [...] de vender a sua pena aos mais diferentes editores, independentemente das posturas políticas e editoriais que tivessem. Por sinal, a falta de uma postura política clara do escritor português também encontrava eco em Dumas (OLIVEIRA, P., 2012, p. 624).

Assim como a literatura, o jornalismo também passa a fazer parte dessa lógica do mercado, na qual o jornal se transforma, aos poucos, em mercadoria. Alguns pesquisadores da comunicação propuseram periodizações da História da Imprensa. Segundo Felipe Pena, o teórico francês Bernard Miége divide o jornalismo em quatro fases:

Imprensa de opinião (artesanal, tiragem reduzida e texto opinativo), imprensa comercial (industrial, mercantil e texto noticioso), mídia de massa (tecnologia, marketing e espetáculo), e comunicação generalizada (megaconglomerados de mídia, informação como base das estruturas socioculturais e realidade virtual) (MIÉGE *apud* PENA, 2006, p. 4).

Já Ciro Marcondes Filho (2000)<sup>1</sup>, divide o jornalismo em cinco fases: pré-história (1631-1789), primeiro jornalismo (1789-1830), segundo jornalismo (1830-1900), terceiro jornalismo (1900-1960) e quarto jornalismo (1960 até o presente). Para o pesquisador brasileiro, cada fase apresenta características distintas, com valores jornalísticos dominantes.

---

<sup>1</sup> N. E. As citações de um mesmo texto serão indicadas, em uma única referência completa, no final do período em que aparecem.

Na chamada pré-história, por exemplo, o jornalismo era considerado artesanal, com o “jornal ainda semelhante ao livro, poucas páginas”. Já no primeiro jornalismo, considerado como “político-literário”, a Imprensa começa a se profissionalizar: “surge a redação; diretor separa-se do editor; artigo de fundo; autonomia da redação”. No segundo jornalismo, período que interessa a este trabalho, o autor cita como valores dominantes “o furo, a atualidade; a neutralidade; criam-se as enquetes, as entrevistas, as manchetes; investe-se nas capas, logo e chamadas de 1ª página” (MARCONDES FILHO, 2000, p. 48).

Quando tratamos especificamente da Imprensa portuguesa, temos uma periodização feita pelo pesquisador português José Tengarrinha (1989), que a classifica em três fases: “Primórdios da Imprensa” (até 1820), “Imprensa romântica ou de opinião” (1820-1864) e “Organização Industrial da Imprensa” (de 1865 aos dias atuais). Para Tengarrinha, a segunda fase do jornalismo em Portugal, a qual é objeto de nossa análise, é de extrema importância, porque representa um período em que o número de leitores cresceu e a opinião pública conseguiu ser atingida pelos fatos e opiniões:

A questão não pode ser observada por grosso, e esse grau de influência varia, sem dúvida, de época para época, de acordo com as suas condições específicas e numerosos fatores. Tão importante problema só poderá ficar esclarecido depois de se efetuarem bem orientadas sondagens e prospecções que nos elucidem sobre os pontos de contato profundo entre as doutrinas dos periódicos e a atitude mental e linha política dominante nos diversos estratos sociais. Do que não resta dúvida, porém, é que foi nesta 2ª época que o jornalismo exerceu mais vincada influência na opinião pública. O âmbito dos leitores alargou-se, como dissemos, não apenas às camadas da burguesia, mas até à pequena burguesia, especialmente depois de 1836 (TENGARRINHA, 1989, p. 204-205)<sup>2</sup>.

É nesta fase também que muitos escritores passam a atuar como colaboradores da imprensa:

Todos os grandes nomes das nossas letras e do nosso pensamento colaboravam assiduamente na imprensa periódica, ao contrário do que acontecera, como vimos, nos séculos XVII e XVIII. Isso faz que o nível geral do jornalismo suba consideravelmente e os periódicos, além de melhor apresentação gráfica, sejam redigidos corretamente e num estilo cada vez mais individualizado (TENGARRINHA, 1989, p. 191).

Embora de maneira distinta, tanto a classificação de Miége quanto a de Marcondes Filho e a de Tengarrinha apontam para a mesma direção: em boa parte do século XIX, a atividade jornalística esteve atrelada à literatura e à opinião. João Bigotte Chorão reforça que “o jornalismo no século XIX foi ainda um espaço privilegiado para escritores, de tal modo que se pode afirmar que a literatura encontrou nele um excelente aliado” (CHORÃO, 1993, p. 13). É importante notar que os anos de 1789 e 1820 marcam o início de uma nova periodização por conta de importantes acontecimentos históricos que, por sua vez, refletem diretamente no funcionamento da Imprensa. Se em 1789 a França passou pela Revolução Francesa, que

---

<sup>2</sup> Esse aumento no número de periódicos e leitores está relacionado à Revolução de Setembro, movimento que começa em 1836 e propõe uma ampliação à liberdade de Imprensa.

derrubou os monarcas e acabou com séculos de Regime Absolutista, em 1820, Portugal passa pela Revolução do Porto – também chamada de Revolução liberal –, que acaba com o poder absolutista do rei, transformando o Regime em uma Monarquia Constitucional. Em ambos os casos, o fim do Regime Absolutista permitiu que uma série de mudanças político-sociais, inspirada em ideais iluministas, acontecesse. Assim, a liberdade de expressão e a liberdade de imprensa passam a ser direitos extremamente valorizados. Logo, o número de jornais cresce e a opinião, sobretudo de viés político, passa a ser difundida cada vez mais por esse meio. Marcondes Filho afirma que, após a Revolução Francesa,

Todo o saber acumulado e reservado aos sábios passa agora a circular de forma mais ou menos livre. E são os jornalistas que irão abastecer esse mercado; sua atividade será a de procurar, explorar, escavar, vasculhar, virar tudo de pernas para o ar, até mesmo profanar, no interesse da notícia. Surge daí uma prática eminentemente sua, o mito da transparência, filho direto da ideologia das Luzes (MARCONDES FILHO, 2000, p. 11).

Tengarrinha (1989) aponta que até 1820 havia apenas quatro jornais em Portugal e nas colônias: *Gazeta de Lisboa*, *Jornal de Coimbra*, *Jornal Enciclopédico de Lisboa* e *Gazeta do Rio de Janeiro*. Já em 1821, 39 jornais foram fundados, entre eles periódicos de caráter político, muito por conta da volta de jornalistas que estavam exilados de Portugal.

Com o crescimento do número de jornais, a Imprensa começa a se constituir como uma importante Instituição. Nesse sentido, Abel Baptista afirma:

Com a revolução liberal, os jornais tornam-se um instrumento decisivo do exercício do poder e um alvo quente da disputa política, de modo que o desenvolvimento da imprensa representava ao mesmo tempo um símbolo e um instrumento da edificação de novo regime. O culto da liberdade de imprensa, as campanhas políticas que à sua volta se lançaram, a confiança na capacidade inédita dos jornais para formar e dirigir a opinião pública, o modo como toda a gente se pôs a ler jornais eram tão marcados, que autorizam a ideia de que a imprensa foi a mais espetacular criação do novo regime (BAPTISTA, 2012, p. 124).

Sendo assim, “a imprensa forma um precioso material para a tarefa romanesca de representação do discurso e da variedade linguística: cada jornal é uma fonte de matéria-prima para a produção de imagens de linguagem e do discurso” (BAPTISTA, 2012, p. 127). Com o tempo, os jornais passam a se profissionalizar, criando estruturas de mídia. O exercício da escrita, portanto, começa a se consolidar como um importante ofício para a produção de bens imateriais, perdendo o caráter “artesanal” no modo de produção e ligado apenas às altas classes no modo de consumo. Marcondes Filho afirma que

A atividade que se iniciara com as discussões político-literárias aquecidas, emocionais, relativamente anárquicas, começava agora a se constituir como grande empresa capitalista: todo romantismo da primeira fase será substituído por uma máquina de produção de notícias e de lucros com os jornais populares e sensacionalistas (MARCONDES FILHO, 2000, p. 13).

Como vimos, essas transformações em Portugal ocorrem acentuadamente na segunda fase do jornalismo (1820-1864), mais precisamente na década de 1830, quando os jornais passam a contar com uma estrutura com divisões de funções, a partir da criação de cargos como os de editor, chefe de redação e redatores, mais conhecidos como noticiaristas, além de “um folhetinista, que então se limitava a redigir crônicas de literatura e artes” (TENGARRINHA, 1989, p. 189). A figura do folhetinista nos jornais reforça que a literatura estava intimamente ligada à imprensa, sobretudo com o advento dos jornais impressos, que passam a funcionar como suporte para ambos os gêneros. Se até os dias atuais existem gêneros textuais considerados híbridos, ou seja, que podem ser tanto literários quanto jornalísticos – como a crônica – no século XIX, a relação entre a literatura e a imprensa era ainda mais estreita. Os romances de folhetim são um exemplo desse elo existente entre as áreas. A pesquisadora Luciene Marie Pavanelo explica que os romances de folhetim são

um dos primeiros veículos da cultura de massa –, gênero que possui um viés claramente comercial, pois sua receptividade perante o público muitas vezes ditava a venda de jornais, havendo, assim, a necessidade de agradar o leitor fornecendo o entretenimento que ele desejava (PAVANELO, 2013, p. 18).

Em Portugal, essa interligação entre a imprensa e a literatura se acentua após 1820. Isso se deve a dois fatores: primeiramente, às mudanças estruturais pelas quais o país começava a passar após a Revolução do Porto, iniciada em 1820, e o conseqüente advento da classe burguesa ao poder e, em segundo lugar, como vimos, à presença maciça de escritores como colaboradores da Imprensa, em sua segunda fase (1820-1864).

Um desses colaboradores foi o escritor Camilo Castelo Branco, que levou para as páginas de periódicos portugueses – como *O Eco Popular* e *O Jornal do Povo* – artigos, polêmicas, folhetins, entre outros gêneros. O autor escreveu também mais de uma centena de obras ao longo de quarenta anos de produção literária, das quais “só de novelas e contos, ainda se referem usualmente cerca de quarenta títulos” (FRANCHETTI, 2003, p. 9).

Apesar de já ter escrito outras obras, em outros gêneros, o autor se tornou conhecido a partir da publicação de um romance: *Onde está a Felicidade?* (1856) proporcionou visibilidade a Camilo. Era um autor, portanto, que transitava entre diferentes gêneros textuais e, embora mais comumente retratado pela crítica tradicional como romântico, idealista e sentimental, era também uma figura polêmica, que utilizava recursos como ironia, sarcasmo e humor para desenvolver inúmeras críticas, fossem elas assinadas por ele ou por pseudônimos quando publicadas nos jornais, ou por meio da voz de seus personagens, quando presentes em seus romances. Essas críticas, normalmente, não poupavam quase nenhum setor: burguesia, governo, Romantismo e a própria Imprensa eram alvos do escritor.

Em relação à imprensa, há, de acordo com Ana Luísa de Oliveira (2013), pelo menos sete romances do autor que apresentam esse tema, com a inclusão de personagens-jornalistas: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856), *Vingança* (1858), *Coração, Cabeça e Estômago* (1862), *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), *Anos de Prosa* (1863) e *A Corja* (1880). Embora na maioria deles os personagens-jornalistas sejam coadjuvantes, a escolha

profissional desses personagens geralmente é importante para o desencadeamento do enredo, e não é aleatória, como afirma a autora sobre o jornalista do romance *Onde está a Felicidade?*:

De fato, essa profissão atribuída à personagem não é meramente uma referência, um modo encontrado pelo autor de caracterizá-la ou de aludi-la, mas sim uma atividade que vemos ser efetivamente exercida, ou seja, enquanto assistimos ao desenrolar do enredo, por momentos Camilo se detém no exercício da profissão de um jornalista do século XIX, uma rotina com muitos prazos e pouca remuneração (OLIVEIRA, A., 2013, p. 30).

Este trabalho tem como objetivo analisar os seguintes romances camilianos que compõem a chamada Trilogia da Felicidade: *Onde está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) e *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), de modo a verificar como a relação entre produção e consumo dos jornais e romances é retratada pelo autor, sobretudo pela voz de Ernesto Pinheiro, personagem coadjuvante não nominado nos dois primeiros romances e comumente chamado de poeta, jornalista e literato. Verificaremos ainda a existência de críticas negativas destinadas à imprensa e à literatura de Portugal naquele período, introduzidas pela voz do narrador-autor e representadas, sobretudo, pelo protagonista Guilherme do Amaral. Com isso, buscaremos verificar o retrato que Camilo desenvolve dessas Instituições nos romances de nosso *corpus*, colocando em cena uma literatura autorreflexiva.

## Trilogia da Felicidade

É somente em 1856 que Camilo Castelo Branco passa a ser aclamado, após a crítica positiva do já reconhecido escritor Alexandre Herculano sobre o romance *Onde está a Felicidade?*. De acordo com Jacinto do Prado Coelho, Herculano “o encorajou nas lides literárias, chamou a atenção do público para o valor de *Onde está a Felicidade?*” (COELHO, 2001, p. 114).

Assim como em outros romances oitocentistas, a narrativa é inicialmente publicada na imprensa. No referido ano, o jornal *A Verdade* contrata Camilo como colaborador da seção literária. De acordo com Alexandre Cabral, o periódico justifica a contratação com uma nota em que comunica “aos assinantes a preocupação da empresa em melhorar o periódico” (CABRAL, 1965, p. 17). *Onde está a Felicidade?* é então publicado como folhetim. O sucesso foi tamanho que, no mesmo ano, o autor escreveu a continuação do romance, lançando *Um Homem de Brios*. Já em 1863, *Memórias de Guilherme do Amaral* encerra, com o mesmo sucesso do primeiro romance, a trilogia da Felicidade.

Embora o foco narrativo dos três romances seja a vida sentimental de Guilherme do Amaral, o jornalista – como coadjuvante – apresenta um importante papel para o desenvolvimento das tramas. O personagem tem o papel de conselheiro dos protagonistas – Guilherme e Augusta – nos dois primeiros romances da trilogia e é tido como um “profeta” pelo narrador, razão pela qual as narrativas incluem longos diálogos e divagações sobre a vida. Para Jacinto do Prado Coelho:

No *Onde Está a Felicidade?* a história é demasiado trivial, não tem grandeza; para mais, intervém nela um jornalista conhecido do autor, que sustenta longas conversas com Guilherme sobre o amor e as mulheres; o estilo é de conversa, o tom familiar (COELHO, 2001, p. 240).

Se em *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, o jornalista é inominado, no último, ao revelar seu nome e contar um pouco de sua história, Camilo eleva o personagem à categoria de protagonista<sup>3</sup>. Como veremos nesta análise, a escolha pelo ofício do personagem incorpora nas narrativas o tema da imprensa e da literatura, mostrando as rotinas, o ritmo de produção e a vida do profissional “das letras”, ou seja, do ofício do escritor do século XIX. Sendo assim, o autor também aproveita a voz do personagem para tecer críticas tanto à imprensa quanto à literatura e à sociedade. Veremos ainda que apesar de a trilogia ser composta por romances com temáticas essencialmente românticas, Camilo não deixa de expressar sua face irônica ao apontar que os romances podem ser prejudiciais ao leitor quando lidos sem isenção, ou seja, quando se confunde ficção com realidade, motivo pelo qual Amaral enlouqueceu. O jornalista, por sua vez, representando o personagem que tem consciência sobre os males que a literatura pode provocar e consciente do papel da imprensa, é o único personagem – entre os principais – que consegue alcançar a felicidade, o que reforça sua importância e a de seu ofício na trilogia.

### ***Onde está a Felicidade?***

Embora classificada como uma “novela passionnal” (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 782), *Onde está a Felicidade?* apresenta uma trama repleta de reviravoltas, que revela muito sobre a sociedade portuense, em que “Camilo nos transporta a um clima psicológico em que dominam as desgraças amorosas, os destinos cruéis, as vinganças terríveis e os remorsos que matam” (COELHO, 2001, p. 240).

O enredo se passa entre 1843 e 1851 e apresenta a história de Guilherme do Amaral, jovem rico do Porto, que, entediado com as mulheres de Beira Alta, conhece a costureira Augusta, de quem vira amante. Essa, pobre e moradora de Candal, apaixona-se pelo rico herdeiro, mas tem uma grande decepção quando esse a abandona para tentar casamento com sua prima Leonor, portuguesa criada na Bélgica. A trama termina com uma reviravolta na vida de Augusta, que encontra um baú com dinheiro, enterrado em sua casa, e torna-se baronesa, casando-se com o primo Francisco, a quem renegara anteriormente a favor do protagonista.

Na parte inicial do enredo, fica claro o viés negativo com que o autor aborda a temática da Literatura, ao retratá-la como uma Instituição que tem influência direta sobre os leitores. Na trama, o narrador conta que a perdição de Amaral em relação à sua vida deve-se à ida para Coimbra no início de sua juventude, onde teria sido desencaminhado pela Literatura. “Ele não tinha feito outra coisa senão ler livros franceses, acabando por perder toda a ilusão”

---

<sup>3</sup> O protagonismo do personagem se restringe à “Introdução”, capítulo inicial de *Memórias de Guilherme do Amaral*.

(FRANÇA, 1993, p. 291). “A sua paixão predominante não era a caça, nem a pesca, nem os cavalos: era o romance” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 204). É nesse ponto que o narrador-autor desenvolve uma relação entre Guilherme do Amaral e o jornalista, já que ambos estão plenamente integrados ao mundo burguês, em que os romances cada vez mais aparecem como itens de consumo essenciais, a partir da massificação dessas obras e também do aumento do público leitor com a alfabetização. Por isso, Moizeis Sousa afirma que:

Além de protagonizarem o drama burguês, retratando a sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX, encenam as relações de consumo e produção da obra de arte, iluminando aspectos da relação literatura e sociedade, mundo do representado e os bastidores do mundo da representação, questões igualmente contemporâneas a esse período (SOUSA, 2009, p. 114).

Em *Onde está a Felicidade?*, essa nova relação que surge da produção literária como mercadoria para amplo consumo é representada pelo jornalista, que, segundo Sousa, como “peça fundamental para o desenrolar do livro, esse personagem tem por missão promover o debate da atuação do leitor e romancista no âmbito da literatura e consumo, subsequente às revoluções Industrial e Francesa” (SOUSA, 2009, p. 109). O pesquisador acrescenta que:

A partir das intervenções do jornalista, com quem o narrador goza de íntima comunhão, é possível depreender algumas das suas concepções referentes ao romance e/ou literatura. Em primeiro lugar, pontua que a atividade literária, contrariando o valor romântico da inspiração, é sinônimo de trabalho (SOUSA, 2009, p. 110).

O jornalista representa não só essa nova lógica do mercado que começava a emergir no século XIX com a burguesia, como também a classe de escritores e jornalistas deste período. No trecho a seguir, em que o jornalista está na casa de Guilherme do Amaral, vemos que, embora estivesse sempre no meio de uma elite, normalmente desocupada, mantinha seu compromisso com o folhetim diário: “vinha a propósito de serem onze horas da noite, e eu não ter escrito o folhetim de amanhã... Vou rabiscá-lo no teu escritório” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 304).

A crítica de Camilo a esse novo *status quo* é de que tanto a literatura quanto a imprensa permaneciam atreladas ao interesse burguês, sendo a burguesia a principal interessada em ler: “A burguesia era precisamente a classe que, diretamente interessada nestas questões e pela sua ilustração, comprava os jornais” (TENGARRINHA, 1989, p. 151). O seguinte trecho do romance mostra que a leitura representa um dos principais pontos de interesse do jornalista e do protagonista:

O jornalista concorria duas noites de cada semana, e respirava ali – dizia ele – o ar balsâmico da verdadeira poesia. Falando coisas de literatura com Guilherme, Augusta ouvia-os calada, mas dizia, nos olhos penetrantes, que os entendia (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 283).

A referência à leitura não se restringe, no entanto, somente ao jornalista e ao protagonista. As personagens Cecília Pedrosa, Margarida Carvalhosa e a própria Augusta também aparecem em cenas em que discutem literatura. Para Marco Duarte,

Estas referências aos hábitos de leitura das personagens não serviam apenas para ilustrar o seu grau cultural; muito mais do que isso, e contando com um jogo de referências, cuja chave os leitores (e sobretudo as leitoras) bem conheciam, ajudavam a construir o seu perfil psicológico, numa época em que se acreditava bastante, mais do que hoje, na influência da leitura na formação mental dos indivíduos (DUARTE, 2003, p. 13).

Outro ponto a destacar é que a referência de leitura para a maioria dos personagens é a literatura francesa, que, junto à inglesa, marca o movimento Romântico. Não é raro encontrar na trilogia da Felicidade citações a Chateaubriand, Eugène Sue, Alexandre Dumas, Honoré de Balzac, Alphonse de Lamartine, entre outros. Nessa nova lógica de mercado, os romances franceses eram muito consumidos. Como citado, Alexandre Dumas representava muito bem esse novo *status quo*, já que produzia romances de forma “industrial”. Em Portugal, podemos dizer que Camilo é o principal representante dessa lógica, escrevendo um grande número de romances em um mesmo ano. Em 1862, por exemplo, foram sete os romances lançados, além de duas peças de teatros, e, em 1863, foram seis romances e dois livros de contos.

Se, por um lado, Camilo coloca em evidência os romances franceses como referência para justificar as atitudes dos personagens, sobretudo o protagonista – como já citado –; por outro, ele mesmo se apropria de uma série de características do modelo francês para compor seus romances, o que pode ser uma estratégia para vender, já que,

No pequeno mercado português ou brasileiro, era necessário oferecer os leitores tramas interessantes como as francesas, mas, ao mesmo tempo, suficientemente próximas das experiências cotidianas de brasileiros e portugueses para que estes, na hora decisiva da compra, preferissem um Camilo ou um Alencar, a um Eugênio Sue ou Alexandre Dumas (OLIVEIRA, P., 2008, p. 177-178).

Para Paulo Motta Oliveira, no entanto, Camilo consegue “mais do que uma simples reprodução de modelos e esquemas de romance francês. A sua obra subverte e questiona os próprios modelos de que se utiliza” (OLIVEIRA, P., 2012, p. 629).

Embora boa parte dos estudos críticos da obra de Camilo reconheça a influência balzaquiana, premissa que levaremos em consideração para esta análise, é necessário apontar que, para Paulo Motta Oliveira, a obra de Camilo tem mais afinidades com a de Alexandre Dumas do que com a de Balzac, apesar de reafirmar que a aproximação com o último “já havia sido tecida pelo próprio Camilo que, em seus livros, não deixaria de apontar proximidades e afastamentos entre ele e o autor francês” (OLIVEIRA, P., 2012 p. 614). O pesquisador afirma que Camilo e Balzac representam

duas formas diversas de construção literária. Enquanto o escritor francês, mesmo que seu narrador teça comentários e juízos de valor, jamais aparece como um

indivíduo que se situa entre o leitor e sua obra, o mesmo não ocorre com o autor de *Anátema* (OLIVEIRA, P., 2012, p. 622).

Além disso, acrescenta que:

essas obras estruturalmente são muito diversas. Na do autor português, se algo dá unidade a seus vários e diversos romances, não é uma ideia síntese, ou um plano estruturador. É uma voz que parece encarnar a do próprio romancista, e que vamos encontrando, de forma mais ou menos explícita, nos seus vários romances e ainda em textos que poderiam parecer memorialísticos, como *Memórias do Cárcere* e *No Bom Jesus do Monte* (OLIVEIRA, P., 2012, p. 623).

Já Marco Duarte destaca que *Onde está a Felicidade?* tem forte influência de Balzac, “tanto ao nível dos eixos temáticos, como ao dos processos estilístico-formais” (DUARTE, 2003, p. 14). Ana Luísa Oliveira concorda e reforça que “Camilo Castelo Branco é um desses apreciadores de Balzac. Como leitor assíduo, em seus escritos sempre se refere ao antecessor francês, seja por meio de alusões vagas e genéricas ou analogias muito precisas” (OLIVEIRA, A., 2013, p. 18).

Entre as influências de Balzac no romance em questão, destacamos a construção do jornalista. Alexandre Cabral (1967) reforça essa ideia, explicando que Aníbal Pinto de Castro abordou a influência balzaquiana em Camilo no livro *Balzac em Portugal* (1960). De acordo com Cabral, para Castro o jornalista de *Onde Está a Felicidade?* é “uma figura de recorte balzaquiana” (CASTRO *apud* CABRAL, 1967, p. 27),

O amigo de Guilherme do Amaral era um jornalista que, como Étienne Lousteau e os seus confrades [...] A possibilidade de influência ganha bastante firmeza, se nos lembrarmos de que nessa altura estavam bem presentes na memória de Camilo, as *Ilusões Perdidas*. E volta, três páginas adiante: “o jornalista amigo de Guilherme do Amaral é também uma figura balzaquiana e lida em Balzac [...] há, com efeito, no jornalista de Camilo, muito de Étienne Lousteau e dos seus camaradas de imprensa” (CABRAL, 1967, p. 27).

Étienne Lousteau é o personagem-escritor de *A Comédia Humana* (1842), que sonha com o sucesso profissional, mudando-se então para a capital francesa. Ao invés disso, torna-se um escriturário com muitas dívidas. Para Duarte,

Tal como Balzac na *Comédia Humana*, Camilo toma para matéria de ficção a sociedade do seu tempo e a vida real onde se movem personagens representantes de diversos estratos sociais e, conseqüentemente, com hábitos, comportamentos e linguagens próprios. Na novela, convivem lado a lado personagens tão distintas como a Ana do Moiro (tipo popular da vizinha metedeira), Guilherme do Amaral (romântico sedutor, rico e vaidoso), Cecília (menina romântica, lânguida e apaixonada), João Antunes da Mora (avarento miserável), o Barão de Carvalhosa (endinheirado, boçal e materialista) ou Genoveva (a velha criada, fiel e defensora de seus amos) (DUARTE, 2003, p. 15-16).

Seguindo o raciocínio de Duarte, podemos classificar o jornalista como o profissional das letras e da imprensa, misterioso, sentimental e também ambíguo, aspecto sobre o qual

abordaremos adiante. Enfatizando o aspecto profissional do jornalista, que Camilo também representa na obra, Duarte explica que:

A dignificação da atividade jornalística parece ser um eco da obra do romancista francês. Balzac defendeu-a largamente na segunda parte das *Ilusões Perdidas* e Camilo aproveitou-a, incluindo na galeria das suas personagens vários jornalistas, entre os quais o inominado amigo de Guilherme do Amaral (DUARTE, 2003, p. 18).

Nesse sentido, Camilo tenciona representar a profissão no romance, a partir do jornalista. No trecho seguinte, o personagem conta a Guilherme do Amaral um pouco sobre o que escreve: “Pois bem: eu tenho dito em poesia tudo isso e muitas outras coisas. Aconselho aos enjoados dos esplendores da sociedade, e dos seus amores sensuais, a cataplasma angélica duma rapariguinha patriarcal, toda pejo, toda acanhamento” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 254). Ainda durante a mesma conversa com o protagonista, o jornalista comenta: “Aquele de entre vós que se crê sábio, abrace a loucura para encontrar a sabedoria: são palavras de S. Paulo, que encontrei, e embuti hoje como pude no meu folhetim, em que falo de Catulo e Jeremias a propósito da Norma” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 256).

Os trechos acima mostram que se, por um lado, a burguesia era a classe que tinha acesso à leitura, seja pelos livros ou pelos jornais, por outro, o jornalista ou escritor que soubesse agradar essa classe por meio de seus textos conseguiria, por fim, estar no meio dela. Sendo assim, ao falar de amor e sentimentalismo, o poeta de *Onde está a Felicidade?* executa também o papel de escritor do movimento romântico, representando a geração do período em que se passa a obra.

Em *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Jacinto do Prado Coelho (2001) afirma que Camilo se dedicou intensamente à composição do personagem-jornalista, que, nas palavras atribuídas ao escritor, seria um personagem incisivo em suas ironias. Para Coelho, no entanto, o personagem mostra-se, no decorrer da trama, um sentimental:

O jornalista, em que o autor se desdobrou, como declarou mais tarde, e a quem atribui, pouco modestamente, “riqueza e nervo de pensamentos, crítica, sarcasmo, riso fulminante, ironias apimentadas, que faziam saltar a língua aos que lhas provavam, experiência comparada a preço de todas as quimeras”, revela-se, no decorrer da história, um sentimental, chegando a dizer que, no caso de Guilherme, casaria com Augusta, admirando-a e defendendo-a até ao fim (COELHO, 2001, p. 228).

O jornalista, no entanto, mostra-se também, à maneira de muitos dos personagens camilianos, ambíguo, já que nem sempre essa face sentimental prevalece. A ironia, o sarcasmo e até o sofrimento alheio como fonte de inspiração para suas poesias são recorrentes. Podemos dizer que essa ausência de maniqueísmo do personagem é, pois, uma maneira de humanizá-lo. Isso fica evidente no trecho a seguir, quando o poeta revela a Guilherme do Amaral que o sentimento por Cecília se modifica a cada três meses, e isso rende quarenta e oito poesias no ano, mostrando que seus poemas não são reflexos de sentimentos reais, como era defendido pelos poetas românticos, mas construções literárias:

O meu amor àquela mulher tem quatro estações em cada ano, e cada estação tem três meses. Amo-a em janeiro, fevereiro e março. Cada semana, escrevo-lhe uma poesia palpitante de ternura. No fim de três meses são doze poesias. Depois, abril, maio e junho, são para o ciúme: escrevo doze poesias enfurecidas, téticas, e incisivas como o rugido do chacal, ao qual roubaram a fêmea. Julho, agosto e setembro, escrevo doze poesias de ceticismo, estilo híbrido, despedaçador, lancinante, cáustico, enfim, um quírie de insultos contra as mulheres. Em outubro, novembro e dezembro, escrevo doze poesias de desalento, estilo lamuriante, pieguice brava, um adeus de Chatterton à vida, uma maldição de Gilbert à sociedade, uma coisa horrível que eu escrevo sempre depois do jantar, com o pesadelo de uma digestão laboriosíssima. No fim do ano de quarenta e oito semanas, tenho quarenta e oito poesias, que vendo a um editor por cinquenta moedas, o mínimo. Compreenderam-me agora? (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 217).

Em outro momento, é o sofrimento de Augusta – ao ser deixada por Guilherme – que inspira o poeta a escrever um folhetim em formato de prosa, com tom de elegia, ou seja, um poema melancólico, que geralmente é utilizado em funerais, e que, segundo o narrador, não agrada ao público:

*O folhetim do dia seguinte àquele que a vira, foi uma elegia em prosa, um abstruso elevar-se para dores fantásticas, que ninguém teve coragem de ler até o final. Nesse dia escreveu dez páginas de um álbum, uma longa Meditação, que naturalmente fez adormecer a dona do dito álbum, que esperava qualquer coisa em linhas com letras maiúsculas no princípio, dedicada a ela, formosa senhora, a ser verdade o dito dos poetas seus conhecidos, com lábios de rubim, dentes de marfim, mãos de ágata, e pescoço de alabastro (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350, grifo nosso).*

Com efeito, denota-se a ambiguidade do poeta, já que não fica claro ao leitor se a elegia foi escrita como forma de compadecimento ao sofrimento de Augusta, de quem o jornalista se torna confidente, ou se a ideia de abordar a desgraça alheia serviu-lhe como inspiração, muito embora, neste caso, o narrador defenda a primeira hipótese:

O jornalista vinha eu dizendo que era uma bela alma. Sentir assim, doer-se tanto, admirar com tão patético entusiasmo o heroico infortúnio de Augusta, são virtudes mui raras no homem que, pela sua posição em contato com todas as desgraças, oriundas do vício, perde a sensibilidade, e chega a encará-las com a impavidez do cinismo.

*Ele, não.*

*A imagem da costureira, idealizada como ele costumava idealizar a desgraça, não lhe esquecia um instante, a seu pesar (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350, grifo nosso).*

Por outro lado, este narrador – onisciente e intruso – também é ambíguo, uma vez que ora defende, ora critica o jornalista, colocando-o no rol da burguesia desonesta da sociedade do Porto. O tema é, inclusive, recorrente na novela camiliana. José-Augusto França (1993) conta que o folhetim *Que é o Porto?* provocou reações negativas de toda a sociedade portuense, por fazer duras críticas a ela: “Camilo atacava a sociedade nos seus fundamentos familiares; onze anos mais tarde, em nome destes mesmos fundamentos, a burguesia do Porto metê-lo-á na cadeia” (FRANÇA, 1993, p. 706)<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Camilo Castelo Branco é preso nesta ocasião por ter cometido adultério com Ana Plácido, mulher com quem

Neste trecho, o narrador de *Onde está a Felicidade?* coloca o jornalista na categoria de “homem honesto”, após um diálogo em que ele destrata Cecília a favor de Augusta:

– V. Ex.<sup>a</sup> não vale a costureira, ainda mesmo com o suplemento das minhas poesias, que são cento e quarenta e quatro.

Cecília, vermelha de cólera, voltou as costas ao jornalista, que, sentado numa pequena cadeira de pinho, ficou esboçando na areia uma cabeça com um enorme nariz. Depois foi pedir fogo ao marido de Cecília para acender um charuto. Tornou a sentar-se, e fez profundas considerações sociais, que publicou no folhetim do dia imediato, *com grave desfalque na sua já abalada reputação de homem honesto* (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 282, grifo nosso).

Já em outro trecho do romance, o narrador indiretamente categoriza o jornalista como corrupto: “O jornalista era um profeta. Os antigos videntes fê-los a santidade; a corrupção faz os profetas contemporâneos” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 273). A ironia presente no trecho é um recurso típico da novela camiliana, que

Toma como alvos o próprio autor e sua obra manifesta-se através de um diálogo que o narrador vai estabelecendo com o leitor, tecendo considerações sobre as várias personagens, fatos narrados, a sua ordenação ou até o estilo, veiculando, em muitos casos, uma crítica veementemente aos excessos românticos frequentes nas suas páginas (DUARTE, 2003, p. 35).

Por sua vez, quando defende o jornalista, o narrador afirma: “O jornalista era uma bela alma” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350) e complementa:

Mártir da opinião pública, raros homens tenho conhecido que tanto como ele se pagassem do galardão da consciência. Menos ainda hei visto que tão legítimo e razoável desprezo tenham votado ao tão estúpido como infame júri que por aí o condenara, absolvendo infamíssimos virtuosos dos muitos e tantos, que por aí refervem, que eu desconfio que sejam um deles, leitor. Se o não és, e te julgas ofendido, deixas de ser mau para ser tolo. Como quiseses (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 350).

Ao defendê-lo, afirmando ser o poeta um “mártir da opinião pública”, o narrador está fazendo uma defesa da Imprensa. Dessa forma, Camilo, autor supremo da obra, representa toda a categoria por meio desse personagem, que teria sido julgado pela opinião pública, a qual podemos entender como sendo a própria burguesia, leitora dos livros. A defesa do personagem simboliza, portanto, a defesa da Imprensa, da qual – como vimos – o autor também fazia parte.

Cabe observar ainda que há um trecho do romance no qual Augusta envia uma carta ao jornalista, em que escreve: “É todo da literatura, e a mulher, que o amar, tem de sucumbir a tão poderosa rival” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 386). Independentemente de a literatura ser ou não a principal fonte de renda desse jornalista, fica claro que o ofício é a sua principal

ocupação, mas mais que isso: é também uma paixão. Saberemos somente em *Memórias de Guilherme do Amaral* que o jornalista, enfim, se decepcionará e abandonará a profissão.

Já o fato de o narrador também ser ambíguo reforça mais uma vez a tentativa de humanização dos personagens, mostrando que podem ser bons e ainda assim cometer erros ou fazer julgamentos. A ambiguidade reforça, por fim, a onipresença do escritor, que, com o paradoxo “sentimental” e “sarcástico”, “não pode, de maneira nenhuma, ser encarado simplesmente como um romântico” (REIS; PIRES, 1999, p. 217).

Por fim, devemos fazer uma última consideração a respeito do jornalista, já que, de todos os personagens do romance, é o único não nominado. De certa forma, poderíamos atribuir a escolha de Camilo de não dar nome ao poeta à criação de um personagem-tipo,

cuja identificação se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social. A enfermeira, o pirata, o criminoso [...] Se a personagem é caracterizada a partir de uma categoria social e suas ações correspondem previsivelmente a tal categoria, confirmando os valores que socialmente lhe são atribuídos, estaremos diante de um personagem tipo (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 38).

Ocorre que se, de um lado, os discursos apresentados de forma direta e indireta reforçam o compromisso do jornalista com o ofício, por outro, o personagem apresenta certa densidade psicológica que não permite que o classifiquemos como personagem plana tipo. Em primeiro lugar, porque seu papel no romance não se limita somente ao exercício da profissão. Além de representar essa relação entre produção e consumo da imprensa e literatura, o jornalista exerce o papel de conselheiro dos protagonistas, com quem mantém longos diálogos. Além disso, o fato de ser ambíguo também denota uma maior complexidade, própria da condição humana e exposição de traços de sua personalidade. Se, no início do romance, é o melhor amigo de Guilherme do Amaral, ao final, está totalmente a favor de Augusta, chegando a enganar o protagonista afirmando que a costureira havia morrido, para tentar provocar-lhe rancor. “Não sei como foram seus últimos dias... Augusta, do anfiteatro anatômico, passou num cesto para o monturo da Santa Casa. Acabou o conto, Guilherme do Amaral. Agora... venha uma gargalhada” (CASTELO BRANCO, 1983a, p. 403). Também devemos levar em conta que, ao contrário de Amaral, o poeta assume o papel de escritor romântico, como citado, sem sê-lo em suas atitudes. Dessa maneira, Camilo parece rir da sociedade, que acredita que a realidade seja tal como aparece nos romances românticos. Assim, cria uma situação irônica e cômica, mostrando que o discurso e a prática nem sempre são correspondentes, e, portanto, a ficção e a realidade não devem ser confundidas.

Dessa maneira, concluímos que o fato de não ter atribuído um nome ao jornalista pode ser uma tentativa de representação da Imprensa e da Literatura, cujas relações de produção e consumo são expostas. Não podemos, no entanto, reduzir a participação do personagem a um único papel, relacionado ao ofício, já que, como visto, exerce importantes e decisivas atuações na trama.

## *Um Homem de Brios*

A relação entre literatura, imprensa e burguesia torna-se mais evidente em *Um Homem de Brios*. Antes de iniciar a narrativa, o editor – neste ponto entendemos como o próprio Camilo, que ficcionaliza o papel de narrador-autor, inserindo-se na narrativa – lança luz sobre a questão da mercantilização da literatura. No prefácio, afirma que *Onde está a Felicidade?* não teria sido muito bem avaliado pela crítica e teria supostamente vendido apenas vinte exemplares. As atenções, de acordo com ele, estariam voltadas a Faustino Xavier de Novais, poeta que existiu na vida real e que também é citado no prefácio de *Coração, Cabeça e Estômago* (1862). Ironicamente, afirma que enquanto o poeta chegará à oitava edição dos versos, “eu não posso calcular qual dos meus descendentes, do século XXIII em diante, fará a segunda edição do meu romance” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 423). Assim, o editor deixa implícita a ideia de que, embora muitos almejem ser escritores, poucos têm talento: “Aí fica uma modesta confissão de que não são capazes todos. Chama-se a isto sacrificar o amor-próprio a bem definir a época em que vivemos, poetas, prosadores, e consumidores” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 422). Dessa forma, o autor reforça o aspecto burguês com que a literatura passa a ser tratada, uma vez que define o público não como leitor, mas como consumidor. Por outro lado, se Camilo impõe certa culpa a escritores sem talento, não deixa de criticar também a existência de uma crítica literária que pode deixar na obscuridade talentosos escritores, quando não conseguem agradar a esse grupo prestigiado:

Muitos talentos beneméritos hão-de passar ignorados antes que os quadros da vida, como ela é, substituam os garridos painéis vermelhos e amarelos que os belfurineiros literários penduram no cordel da recomendação jornalística, irrisoriamente chamada crítica literária (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 423).

Camilo pode estar se referindo a si próprio, já que foi neste mesmo ano (1856) que veio à tona o sucesso profissional. No entanto, o escritor também exerceu – não poucas vezes – o papel de crítico literário. Ao fim, o que concluímos é a existência de um homem das letras atento a todos os movimentos literários de seu tempo.

Sobre a faceta comercial de Camilo, Jacinto do Prado Coelho afirma:

Não é só em cartas a editores ou amigos que manifesta a faceta comercial do romancista: igualmente nos seus livros ela vem à tona: em prefácios e em digressões à margem da narrativa, Camilo refere-se ao número de leitores, que já encara, como hoje se faz em Sociologia da Literatura, sob a espécie de “consumidores”. [...] Os números são inexatos, exagerados para menos por ironia, pois o texto participa do estatuto do ficcional, mas nem por isso deixa de se comprovar o interesse com que o novelista observa a influência da crítica na venda de livros (COELHO, 2001, p. 62).

Na realidade, o romance *Onde está a Felicidade?* teve quatro edições pela editora Cruz Coutinho: a primeira em 1856, a segunda em 1860, a terceira em 1864 e a quarta em 1878. Para Duarte, “a regularidade das reedições comprova uma relativa aceitação pelo público

e contraria a modéstia (mais retórica do que sincera)” (DUARTE, 2003, p. 9). Fato é que *Onde está a Felicidade?* marca o reconhecimento do escritor para a longínqua e profícua carreira literária e ainda “uma significativa agitação no marasmo em que se encontrava a ficção nacional de meados de Oitocentos, apontando nessas duas dimensões para uma maior naturalidade do estilo” (DUARTE, 2003, p. 9). Nesse sentido, o escritor assume um papel importante no mercado literário, já que, embora os romances franceses continuassem a ser amplamente consumidos, é Camilo quem dissemina a produção nacional de romances em Portugal. Em sua tese de doutorado, Luciene Pavanelo explica que, se em Portugal Camilo é o responsável pela expansão da produção e consumo de romances, no Brasil, é o escritor Joaquim Manuel de Macedo quem alavanca a produção de romances nacionais:

De fato, a produção de romances no Brasil e em Portugal só se disseminou em meados do século XIX, após a entrada de Joaquim Manuel de Macedo e, posteriormente, de José de Alencar no mercado editorial brasileiro, e com a popularidade de Camilo Castelo Branco em Portugal, que pavimentou o caminho aberto por Garrett e Herculano (PAVANELO, 2013, p. 30).

Camilo torna-se então um dos principais escritores de seu tempo por motivos variados, dos quais elencamos dois: a criação de um estilo próprio, com a mescla de elementos sentimentais e sarcásticos, aliado à apropriação de características de outros romances românticos que já faziam sucesso, sobretudo na França e na Inglaterra, onde a burguesia ascendeu socialmente antes da portuguesa. Luciene Pavanelo reforça que “a ascensão do romance moderno [...] não foi um fenômeno homogêneo, e, como não poderia deixar de ser, deu-se de maneira diversa nos centros e nas periferias do capitalismo” (PAVANELO, 2013, p. 27). Naqueles países, o movimento romântico se inicia ainda no século XVIII, quando “a venda de livros atinge níveis relativamente grandes, a imprensa acompanha os eventos literários com a maior atenção, os salons<sup>5</sup> são reabertos e celebram os heróis intelectuais do dia” (HAUSER, 2003, p. 686). Nesse sentido, atrelado ao movimento burguês, o romantismo “abolira para sempre as convenções do classicismo, a retórica e as presunções palaciano-aristocráticas, o estilo elevado e a linguagem refinada” (HAUSER, 2003, p. 676). Assim, com a ascensão da burguesia ao poder e as novas formas de produção, há “uma profunda consciência do significado da transformação do trabalho humano em mera mercadoria” (HAUSER, 2003, p. 707), o que atinge, portanto, a literatura, que logo deve ser popularizada para consumo dessa classe social. O sociólogo Arnold Hauser lembra ainda que, “mesmo em seus representantes conservadores, Wordsworth e Scott, o movimento inglês é, em certa medida, um movimento democrático que tem por objetivo a popularização da literatura” (HAUSER, 2003, p. 708).

Hauser explica que o aumento do número de leitores na Inglaterra ocorreu por etapas:

O número de leitores vinha crescendo constantemente na Inglaterra desde o início do século XVIII. Podemos distinguir três etapas nesse processo de

---

<sup>5</sup> Hauser define os salons como locais de "reuniões regulares dos escritores, artistas e críticos com membros das classes superiores nas residências das aristocracias e da alta burguesia" (HAUSER, 2003, p. 689).

crescimento: a que começa por volta de 1710 com os novos periódicos e culmina nos romances de meados do século; o período do romance de aventuras pseudo-históricas, de 1770 a aproximadamente 1800; e o período moderno do romance romântico-naturalista que principia com Walter Scott. Cada um desses períodos gerou um considerável crescimento do público leitor. No primeiro, apenas um setor comparativamente pequeno da burguesia foi atraído para as belles-lettres seculares, pessoas que até então nunca tinham lido livros ou, na melhor das hipóteses, só tinham lido produções da literatura religiosa; no segundo, esse público foi ampliado por vastos segmentos da progressivamente próspera burguesia, sobretudo mulheres; no terceiro, elementos pertencentes em parte às camadas mais altas e em parte às camadas inferiores da burguesia, em busca de entretenimento e de instrução na novelística, somaram-se ao universo de leitores (HAUSER, 2003, p. 716).

Em Portugal, o movimento romântico se desenvolve no século XIX, em um momento no qual há um maior incentivo à leitura, com as:

democráticas leis sobre o ensino promulgadas a partir de 1832 (Decreto de 29 de Março, referendado por Palmela, estabelecendo a liberdade e a gratuidade do ensino), em 1835 (a célebre reforma da instrução primária de Rodrigo da Fonseca Magalhães) e, entre outras, as do setembrismo (especialmente nos domínios secundário e técnico) teriam provocado uma sensível redução do analfabetismo e elevação do nível médio da cultura (TENGARRINHA, 1989, p. 151).

Portugal vivenciou momentos de crise na produção de obras literárias e de periódicos, porque, ao longo do século XIX, houve períodos de restrição à liberdade de imprensa. No entanto, em 1856, quando o primeiro livro da trilogia é publicado, o país vivia a fase da Regeneração, sendo um período de estabilidade política e econômica, que proporcionou novamente um aumento no número de leitores. É neste cenário que Camilo, atento ao sucesso do primeiro romance da trilogia da Felicidade e ao mercado editorial, lança *Um Homem de Brios*, justificando a continuação como uma forma de atender aos leitores e assim “dizer o fim que tiveram a baronesa, o barão, o Amaral, o filho adotivo da costureira, a prima do Amaral, e o poeta” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 422). Ana Luísa Oliveira reforça que, para a segunda obra, Camilo “encontrava-se diante da complexa questão de conciliar, em um único romance, sua vertente de romancista social em uma narrativa que deveria se concluir de modo a agradar o Mercado Editorial da época, ou seja, de forma, ao menos aparentemente, passional” (OLIVEIRA, A., 2011, p. 4).

Ao escolher a loucura e a morte para o final de Guilherme do Amaral e Augusta, respectivamente, em *Um Homem de Brios*,

Camilo conclui seu romance de forma apenas, aparentemente, passional, pois a tragicidade do desfecho somente se deu, em primeiro lugar, porque mercadologicamente não poderia deixar de existir, segundo a advertência preliminar, e, uma vez imprescindível, ela foi advinda do orgulho de Guilherme do Amaral e não de seu amor. Um desenlace que, muito antes de afirmar a passionalidade, mostra que o amor é incompatível à sociedade portuguesa oitocentista, ambiente propício para o orgulho e a vaidade e infecundo para afeições abnegadas (OLIVEIRA, A., 2011, p. 5-6).

Resumidamente, o enredo de *Um Homem de Brios* mostra Augusta e Francisco – denominados Barão e Baronesa de Amares – ricos e casados, vivendo em Lisboa, e Guilherme do Amaral de volta ao país – depois de ter passado cinco anos no exterior – mais pobre e ainda solteiro, já que a prima Leonor engravidara de outro homem. Em Lisboa, o protagonista toma conhecimento da nova vida de Augusta e, arrependido, passa a procurá-la para reatarem. No entanto, como é impossível ficarem juntos, começam a padecer aos poucos até o clímax da narrativa, com o enlouquecimento de Amaral e, posteriormente, com a morte de Augusta. O jornalista, por sua vez, continua inominado e exercendo o papel de conselheiro dos protagonistas. É ele quem prevê que a reaproximação de ambos não proporcionará felicidade a nenhum. No final da trama, o literato decide se mudar para o Brasil. Para Jacinto do Prado Coelho: “Em *Um Homem de Brios*, não há, a bem dizer, ação: as duas personagens que já conhecíamos de *Onde Está a Felicidade?*, Guilherme e Augusta, sofrem dum amor impossível, porque Augusta é casada: ele enlouquece, ela morre; o resto são ‘cenas’, conversas, divagações” (COELHO, 2001, p. 240).

Se em *Onde está a Felicidade?*, Camilo procura desenvolver o olhar negativo para a literatura, em *Um Homem de Brios*, o autor terá esse mesmo olhar para a imprensa, representada pelo jornalista. Pelo trecho a seguir, notamos que Camilo retrata a Imprensa como uma Instituição fútil, atrelada aos interesses da elite e, por isso, pronta para descrever mesquinhas e futilidades nos periódicos, a exemplo dos bailes, os quais os jornalistas frequentam junto à sociedade nem sempre honesta. A cena se passa na casa do personagem Barão de Bouças:

O dono da casa, com a sua acostumada *afabilidade* (isto não é meu) andava *penhorando os seus hóspedes com as suas atenciosas maneiras* (também não é meu): são frases inventadas nesse baile, ao mesmo tempo, por oito jornalistas fecundos [...]

- Quem é a rainha do baile? – Perguntou o literato a um grupo de jornalistas.
- É a mais rica – respondeu um. – Por enquanto a mais rica é a D. Maria Carvalhosa; espera-se outra que a destrone.
- Quem é? – tornou o poeta.
- É uma órfã brasileira (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 486-487, grifo do autor).

Como vimos, tornou-se comum, no âmbito do Romantismo, que jornalistas frequentassem bailes ou salons, à medida que ganhavam prestígio. Embora o jornalismo tenha se modificado ao longo do tempo, alguns aspectos continuam – como é o caso do gênero jornalístico, de cunho opinativo, que chamamos hoje de Colunismo Social. Este gênero busca atualizar algum fato sobre a vida de pessoas com prestígio social na sociedade na qual o periódico está inserido. Para Pereira e Mesquita,

O colunismo pode ser considerado o gênero em que mais é livre a opinião jornalística sobre os fatos noticiosos. Nele, as informações são veiculadas, muitas vezes, com intuito de persuadir o leitor. A linguagem utilizada é repleta de adjetivos e ironias, críticas e elogios (PEREIRA; MESQUITA, 2012, p. 57).

O colunista social, por sua vez, normalmente é um jornalista, que, para obter as informações veiculadas, precisa conhecer as pessoas sobre quem vai escrever e frequentar os mesmos locais que elas. Sendo assim,

dispõe de artifícios particulares para selecionar os fatos e personagens a merecerem registro. Assim, alimentam a ambição narcísica dos que circulam na sociedade, prestando-se à manutenção dos modelos ideais de vida da cultura de massa, baseados no consumo, beleza e espetáculo (PEREIRA; MESQUITA, 2012, p. 59).

O jornalista da trilogia se revela, além de poeta e folhetinista, uma espécie de colunista social do seu tempo, o que fica claro, quando afirma a Guilherme do Amaral ainda em Lisboa que escreverá uma nota em jornais do Porto informando sobre sua volta à cidade:

“Acha-se felizmente entre os seus numerosos amigos portuenses o Excelentíssimo Senhor Guilherme do Amaral Tinoco de Albuquerque e Frias, distinto cavalheiro da Beira Alta, e mancebo de estimáveis qualidades. Sua Excelência volta dum viagem recreativa, e em toda a parte deu da terra, que se gloria de o chamar seu filho, uma alta ideia. O rico proprietário, depois de demorar-se entre os seus amigos alguns meses, vai à província ensaiar sistemas agrícolas que estudou, com a rara penetração que todos lhe conhecemos, na Bélgica e na Suíça. Podemos hoje retificar uma notícia que más informações propalaram a respeito de Sua Excelência. O Senhor Guilherme do Amaral não casou em Londres, como se disse”.

A redação, como vês, não tem nada original; e vesti-la de novas formas seria matar-lhe o efeito. Sobre este rascunho farei dez variantes, e, ao mesmo tempo, o jornalismo portuense levará o teu nome, com o prestígio antigo, a todas as casas que respeitam os teus velhos doze mil cruzados (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 431-432).

O jornalista cumpre o prometido e trata de desmentir os boatos de que Guilherme do Amaral havia se casado, aspecto que reforça o fato de que, embora estivesse alinhado a Augusta, não deixou de proteger o protagonista:

No dia imediato ao da chegada, cumpriu-se a promessa do poeta; *todos os jornais anunciaram a boa vinda do Excelentíssimo Senhor Guilherme do Amaral Tinoco de Albuquerque e Frias*.

A mocidade ilustre do Porto visitou-o; algumas senhoras enviaram-lhe os seus escudeiros com bilhetes; os maridos destas senhoras foram pessoalmente abraçar o ingrato, como eles diziam, que não tivera lá fora uma folha de papel em que desse aos bons amigos do Porto novas suas (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 466, grifo nosso).

O fato de todos os jornais anunciarem boas-vindas a Guilherme do Amaral reitera o aspecto de que o literato é, de fato, um jornalista influente naquela sociedade, e, sendo assim, transitava por todos os locais e esferas sociais existentes. Por outro lado, não podemos deixar de notar que a Imprensa parece ter certa influência na mesma sociedade, que tão bem recebe o protagonista depois da publicação da nota repleta de elogios. Nesse sentido, Camilo reforça

a crítica à sociedade do Porto quando o jornalista afirma que ficará encarregado de desmentir os boatos da falência de Amaral, e isso – de fato – é o que fará com que seja bem recebido: “– Isso esquece, contanto que tu proves à moral portuense que tens ainda doze mil cruzados de renda. Não caias na ingenuidade tola de dizeres que voltas meio arruinado. Eu encarrego-me de fazer publicar nos jornais esta local” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 431).

Se, de um lado, todos os jornais do Porto publicam a notícia da chegada do protagonista, de outro, a burguesia acompanha de perto a publicação e faz questão de visitá-lo, o que mostra que lê os jornais. Em relação à leitura, embora homens e mulheres burgueses sejam consumidores de jornais e romances, as mulheres são as principais leitoras, sobretudo de romances e folhetins da época, e, em *Um Homem de Brios*, quem faz essa representação é Augusta. O narrador deixa implícita a ideia de que a Baronesa de Amares é uma leitora voraz, quando afirma sobre o Barão de Amares: “Lastimava-se de não poder, por adiantamento em anos, aprender o que sua mulher aprendera em livros, únicos que ele imaginava seus rivais” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 445). Se, de um lado, é o romance o responsável pela infelicidade de Guilherme do Amaral e, por consequência, o de Augusta; por outro, indiretamente é a imprensa a responsável por desencadear a morte da protagonista.

Como afirmamos, Augusta – à semelhança de Teresa, de *Amor de Perdição* (1862) – começa a adoecer diante da impossibilidade de viver o amor romântico. Assim, a ex-costureira busca a redenção pela morte, que enfim é alcançada quando a tuberculose lhe acomete. Mas o fator que desencadeia seu fim é também a leitura:

Disse a Maria dos Anjos que pedisse os jornais, e lhe lesse alguma coisa. Na seção noticiosa, a amiga de Augusta pronunciou a palavra indicativa DEMÊNCIA, e continuou: *Consta de uma carta de Viseu que se acha ali em casa do Excelentíssimo Senhor \*\*\* em deplorável estado de loucura um cavalheiro muito conhecido e estimado em Lisboa...* Aqui, Maria dos Anjos susteve-se; mas o jornal fremia tremulando-lhe nas mãos. A baronesa tirou-lhe com veemente energia o jornal, e viu: *o senhor Guilherme do Amaral...*

E não leu mais. Entre o papel e os olhos dir-se-ia que descerra súbito a mortalha que lhe era enfim trazida pela mão do anjo da misericórdia (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 602, grifo do autor).

Não há resposta concreta sobre o motivo que levou Camilo a responsabilizar a leitura como culpada pelos danos provocados a esses personagens, sendo ele próprio um escritor. Contudo, os romances analisados por nós apontam que não se deve confundir ficção e realidade, pois quando essa relação passa a ser intrínseca, o final nunca é feliz. Talvez por isso, o jornalista tenha se salvado de um dos finais que tiveram os protagonistas, já que era o personagem consciente dos romances. No entanto, por que se mudar para o Brasil se tinha prestígio no Porto? A mudança, a qual chamaremos de fuga, pode ter sido uma resposta por não ter conseguido salvar os amigos que tanto admirava. Ademais, sendo uma “espécie de boêmio, que não tinha casa em parte alguma do mundo conhecido” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 565), o jornalista poderia buscar no Brasil um recomeço.

## *Memórias de Guilherme do Amaral*

Ernesto Pinheiro. Eis o nome escolhido por Camilo Castelo Branco para representar o jornalista da trilogia da Felicidade em *Memórias de Guilherme do Amaral*. Se, nos dois primeiros romances, fica claro o papel de coadjuvante do jornalista, no terceiro, o autor confere a ele o merecido protagonismo ao relatar um pouco de sua história na “Introdução” da narrativa<sup>6</sup>. Essa história, no entanto, atravessa o Atlântico e se passa no Brasil, para onde o jornalista se muda após o enlouquecimento de Guilherme e a morte de Augusta. É o narrador de *Um Homem de Brios* que revela a ida de Pinheiro ao país: “O literato é escritor público no Brasil; e parece que em dois anos de trabalho não arranjou ainda o valor dum preto velho” (CASTELO BRANCO, 1983b, p. 603). É interessante a ideia implícita no trecho que o narrador busca passar: a de que a Imprensa no Brasil é uma Instituição bastante desvalorizada, pois o jornalista não ganharia o suficiente nem para comprar um escravo idoso – que seria mais barato do que um jovem.

Se, por um lado, nos dois primeiros romances, Ernesto Pinheiro mostra-se comprometido e, de certa forma, um aficionado pela literatura, por outro lado, o personagem também revela ter mudado, o que pode tê-lo levado primeiramente a buscar novos rumos no Brasil e, em segundo lugar, a ter se desiludido com a profissão, optando por abandoná-la. No trecho a seguir, de um diálogo entre o narrador-autor e Pinheiro após sua volta a Portugal, fica evidente esse desencanto:

– Conta-me a história do teu venturoso casamento – disse eu ao literato. – Conquistaste intelectualmente esta dama?  
– Não – respondeu ele. – Minha mulher é uma sincera criatura, que diz sempre a verdade, e lisamente se mostra qual é. Os meus dotes literários não a moveriam mediocrementemente, porque, se há coisa refratária à ação do talento, é o coração da mulher. Nenhuma, que eu saiba, até à data de hoje, se apaixonou pelo gênio. Se alguma o disse, mentiu. O poeta inspirado, ou o prosador-poeta alguma vez terão conseguido levar de assalto as diamantinas muralhas dos corações de notáveis senhoras; seja assim. Mas o talento, nestas vitórias, não é princípio nem fim: é meramente um meio. *O poeta, o filósofo, o historiador, o romancista e o dramaturgo não conseguem fazer-se amar pelo seu nome, nem pelo prestígio dos seus triunfos literários* (CASTELO BRANCO, 1985, p. 334, grifo nosso).

O desencanto com a literatura está especialmente relacionado com o fato de o poeta não ter conseguido salvar seus fiéis amigos, Guilherme e Augusta, que indiretamente tiveram finais infelizes por conta dela, aspecto já abordado neste trabalho. No entanto, devemos apontar também como causa para a desilusão do poeta o fato de não ter obtido no Brasil o prestígio que possuía na sociedade portuense, tampouco dinheiro. Ao contrário: o narrador reforça que, no Brasil, Pinheiro vivia em situação de pobreza, como mostra o trecho seguinte:

---

<sup>6</sup> No Brasil, o literato toma conhecimento da morte de Amaral por meio de um jornal do Porto. Ainda no país, casa-se com a brasileira Gabriela, com quem tem três filhos. Após dez anos vivendo em terras brasileiras, decide voltar a Portugal com a família, no entanto, sem exercer o ofício da escrita – seja como escritor ou jornalista –, o qual abandonara alguns anos antes, já no Brasil. Nem Pinheiro tampouco o narrador revelam a qual ofício o jornalista passa a se dedicar após o abandono do ofício anterior.

Ernesto Pinheiro chegou à capital do Brasil, e pediu gasalhado num jornal, onde já estava empregado um seu conhecido tão pobre como ele. Obteve do seu trabalho estipêndio que escassamente lhe abonada o pão do dia seguinte, se a doença o não levasse à porta do hospital.

O escritor, quase ignorado, porque seus escritos nem assinados eram, vivia numa trapeira, em que apenas cabia um pobre catre, e uma banca de trabalho (CASTELO BRANCO, 1985, p. 337).

Ainda durante o diálogo com o narrador, a desilusão com a literatura e a imprensa é novamente reforçada quando o jornalista afirma que está preparando os filhos para trabalharem com ofícios comerciais:

- Caixeiros! – interrompi eu. – Pois tu crias teus filhos para caixeiros!?
- Ou sapateiros, ou alfaiates, ou torneiros, se eles propenderem para as artes.
- É incrível!
- Incrível o quê?
- Tu, poeta, romancista, erudito, proíbes que teus filhos se sucedam na herança do grande nome que ainda podes ter em Portugal? Quem acreditará que tu, com tuas próprias mãos, abafes a vocação de teus filhos, e faças destas três crianças de olhos ardentes e testa espaçosa umas máquinas de ganhar dinheiro... (CASTELO BRANCO, 1985, p. 338).

A resposta que o jornalista dará ao narrador reforça o aspecto burguês retratado nos outros dois romances em relação ao dinheiro: embora ele não tenha sido a salvação de Augusta<sup>7</sup>, é um fator de extrema relevância para a sociedade. Se, por um lado, nos primeiros romances, o jornalista não é o personagem que melhor representa essa relação entre a sociedade e o dinheiro, já que nem casa possuía, neste terceiro romance, por outro lado, o personagem parece se render a essa lógica burguesa.

Ao moldar o jornalista, mudando sua forma de pensar em relação ao dinheiro e à literatura, Camilo, mais uma vez, procura reforçar algumas ideias: primeiramente de que o literato é um personagem redondo, ou seja, complexo; em segundo lugar, de que é difícil sobreviver somente com os ganhos da escrita. Ernesto Pinheiro, que tinha prestígio na sociedade portuense, atentou-se a isso somente quando passou dez anos no Brasil recebendo pouco pelo ofício.

Além do viés negativo em relação ao ofício da escrita por conta do baixo rendimento que proporciona, Camilo utiliza o personagem neste romance para reiterar a ideia presente nos outros dois: de que quando mal utilizada, pode representar um risco, ideia reforçada no corrente diálogo entre o narrador e o jornalista:

- Mas – atalhei eu –, se teus filhos não carecem de aviltar o talento para terem pão, dá-lhes um patrimônio de ciência em que eles, no futuro, encontrem tesouros de inocente satisfação de si próprios, e de gratidão a ti, que lhes ensinaste as maravilhas do mundo, defesas à ignorância.
- Palavreado! As letras, meu caro amigo, estragam aqueles mesmos que as amam

---

<sup>7</sup> Quando Augusta encontra o baú com dinheiro no final de *Onde está a Felicidade?*, o narrador acredita que a personagem poderia enfim ser feliz. No entanto, em *Um Homem de Brios*, essa premissa é desmentida pelo próprio narrador, já que, embora rica, a Baronesa de Amares não conseguiria viver o amor romântico com Guilherme do Amaral, a quem atribuía a própria felicidade, já que havia se casado com o primo.

só pelo prazer que elas causam, e na independência do dinheiro ou glória podem dar. Queres um exemplo? Conheceste muito Guilherme do Amaral, aquele meu pobre Guilherme, que ficou doido em Belas, quando eu saí para o Brasil. *Aqui tens um desgraçado que a leitura desencaminhou do plácido e seguro itinerário que seus ignorantes avós tinham trilhado do berço à sepultura.*

– Foram os romances – tornei eu; – mas os romances não são a sabedoria que eu daria a meus filhos, se os tivesse. Nada de paradoxos, amigo Ernesto (CASTELO BRANCO, 1985, p. 339-340, grifo nosso).

O trecho também corrobora a ideia de que a desilusão do jornalista tem como causa principal os fins de Guilherme do Amaral e Augusta. Na parte final da “Introdução”, o jornalista entrega o diário de Guilherme do Amaral e outros escritos – que havia recebido do Barão de Amares – ao narrador do romance, que fica encarregado de escrever os romances que compõem a trilogia.

Diferentemente de *Onde está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, a narrativa de *Memórias de Guilherme do Amaral* é anacrônica, ou seja, apresenta a vida do protagonista antes dos acontecimentos dos dois primeiros livros, tendo um ponto de encontro no momento em que Guilherme conhece Augusta. No trecho a seguir das *Memórias*, o protagonista escreve uma carta a um amigo, relatando o encontro com a costureira:

Quantas vezes te disse eu que procurava um indivíduo nunca encontrado na espécie humana – a mulher cega aos clarões da fala iluminação do século, a mulher sem mácula, sem orgulho de sua pureza, sem desvanecimento de sua valia, por ignorar o que é e vale! Achei-a! Achei-a, chorando sobre o cadáver de sua pobre mãe! (CASTELO BRANCO, 1985, p. 404).

O romance apresenta ainda as memórias de Virgínia retratadas em um diário. A personagem, apaixonada por Amaral, é junto dele a protagonista das *Memórias*. Portanto, o foco narrativo continua sendo a vida sentimental do protagonista. De acordo com Franz, a opção pelo texto em formato epistolar fazia sucesso naquele momento, com “Camilo sempre pronto a entender e atender às demandas estéticas do público de seu tempo” (FRANZ, 2013, p. 111).

Além do tema do mórbido<sup>8</sup> e de certo desencanto com o mundo, que reforçam o aspecto romântico do romance, *Memórias de Guilherme do Amaral* – assim como os outros dois romances da trilogia – também coloca em cena o tema da imprensa e da literatura, ou seja, do ofício da escrita, mas, desta vez, não somente pela voz do literato, mas também pela voz de Virgínia. Esse aspecto é interessante porque Camilo confere notoriedade a uma personagem feminina no papel de uma escritora em potencial, ao mesmo tempo que aborda a relação entre a literatura feita por mulheres e a sociedade. Sobre o assunto, Franz afirma:

a presença de Virgínia na trama serve para nos revelar, pela complexidade do

---

<sup>8</sup> Neste romance, Virgínia – assim como Augusta em *Um Homem de Brios* – morre de tuberculose como causa física, mas de amor como causa emocional, por não poder viver o amor romântico com Guilherme do Amaral, já que o namoro não continua quando ele conhece a costureira. Quando Virgínia morre, Amaral tem um presságio de que enlouquecerá.

seu autorretrato, facetas da sua relação com o desilusório mundo das letras, com o agravante de que, na condição de mulher essas desilusões – que, no tom melodramático do discurso camiliano, são invariavelmente “desditosas” – são para ela ainda maiores (FRANZ, 2013, p. 117-118).

Nesse sentido, Virgínia revela-se culta, chegando até mesmo a admitir ter enviado escritos a um jornalista. Mas Amaral, menos culto e assíduo leitor de romances franceses, mostra-se enfadado com a pretendente e com tantas e detalhadas cartas que ela lhe escreve. Assim, o personagem envia uma carta a um amigo em que revela o incômodo em relação à Virgínia: “Não gostei, modestamente e desenfatuadamente te digo que não gostei! Tem muita Literatura, todos mo asseveram; mas quando me lembrei eu de requestar literatas?” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 358). Em outro momento, Amaral envia nova carta a este amigo, em que escreve:

A espiritual Virgínia obriga-me a bolear, brunir e arredondar o período. Escrevo-lhe, como quem faz manuscritos acadêmicos para serem impressos à custa da Real Academia das Ciências. Acho-me velho para amar, e novo para me deleitar com a boa disposição das vírgulas, e o irrepreensível da sintaxe (CASTELO BRANCO, 1985, p. 367).

Outro ponto importante em relação a Virgínia é que, se em *Um Homem de Brios* o narrador e o literato são os responsáveis pelas inúmeras reflexões que compõem o enredo, conferindo certa lentidão à diegese, em *Memórias de Guilherme do Amaral*, essas ponderações sobre a vida, o amor, o sentimentalismo e até mesmo sobre a morte, ficam a cargo da personagem feminina, por meio de suas cartas ou poesias. A citação seguinte, que apresenta o trecho de uma carta enviada a Amaral, evidencia essa ideia: “Amo as noites silenciosas, a lua pálida com seu disco de nuvens, a letargia do universo, a sua desnudez medonha”. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 372). Dessa forma, a personagem também acaba se tornando indiretamente uma das vítimas da literatura, uma vez que não consegue fazer com que Guilherme do Amaral a ame, tampouco consegue agradá-lo com seus escritos. Portanto,

Seu problema acaba por se revelar um problema de linguagem. Nisso se tem que, para além das desgraças do amor, as *Memórias de Guilherme do Amaral* – assim como partes das outras obras da trilogia – tratam das desgraças das letras e do drama vivenciado por quem marca o seu destino com elas (FRANZ, 2013, p. 122).

Para finalizar esta análise, abordaremos um importante aspecto do romance que relaciona a Imprensa com os personagens Virgínia, Amaral, Pinheiro e Augusta. Muito embora esta Instituição não exerça um papel tão ativo neste romance quanto nos demais da trilogia, cabe a ela estabelecer essa importante relação entre o trio protagonista além do jornalista. Como já afirmamos, é pelos jornais que Augusta toma conhecimento de que Guilherme enlouqueceu – o que a leva à morte. É também pelos jornais que Ernesto Pinheiro toma conhecimento de que Guilherme morreu, dois meses após chegar ao Brasil. Com relação à Virgínia, essa lógica é invertida, pois é Amaral quem fica sabendo de sua morte

pelos jornais. O narrador conta que Amaral foi um dia à cidade e encontrou Virgínia, já debilitada. “Dez dias depois, na correspondência que Amaral recebera do Porto ia um jornal, de que não era assinante. Na terceira página leu o seguinte: Necrolégio [...] Ontem, às cinco da tarde, voou a Deus a alma da Excelentíssima Senhora D. Virgínia Filomena de Almeida” (CASTELO BRANCO, 1985, p. 409).

Portanto, a Imprensa é retratada na trilogia como uma Instituição de máxima importância para o desencadeamento dos pontos-chave da narrativa. Assim sendo, asseveramos que não é ao acaso que Camilo escolhe um jornalista como personagem-chave para o desenvolvimento do enredo, estabelecendo as demais relações entre a sociedade e a Imprensa.

Deste modo, concluímos que, com a morte de Virgínia, a trilogia da Felicidade revela-se, na verdade, uma trilogia da morte, já que este é o fim dos três protagonistas. O final, inclusive, típico da narrativa camiliana, é o mesmo do trio Simão, Teresa e Mariana, de *Amor de Perdição*. Cabe frisar que, por outro lado, o jornalista da trilogia – Ernesto Pinheiro – como reafirmaremos, é o personagem consciente de toda a diegese. Por isso, ao abandonar a literatura é salvo de ter o mesmo final dos outros personagens, e, ao contrário deles, encontra a felicidade. Já o final dos protagonistas pode nos parecer infeliz, mas fato é que se Camilo insistiu nessa fórmula é porque sabia que havia um público consumidor que ficaria satisfeito com ele. Não à toa a trilogia foi um sucesso de vendas, com “duas edições num ano, batendo, de longe, as quotas normais de escoamento das obras romanescas do Mestre” (CABRAL, 1966, p. 5).

Para Cabral, *Memórias de Guilherme do Amaral* encerrou a trilogia com êxito, por motivos que

não lhe descobrimos virtualidades que justifiquem tão marcada preferência, quer no tema, quer no tratamento literário. Temos de admitir que, independentemente do seu intrínseco valor estético, as *Memórias* ofereceriam ao bom burguês de meados do século um elemento insólito e apaixonante, porventura de ordem emotiva e sentimental, que escapará aos olhos desprevenidos do leitor moderno (CABRAL, 1966, p. 7).

## Considerações finais

Como vimos, a trilogia da Felicidade é essencialmente composta por romances passionais, a partir do foco narrativo na vida sentimental do protagonista Guilherme do Amaral. Quando lida sem a preocupação de compreender as entrelinhas, pode nos parecer uma trilogia com romances românticos, pela temática e estética apresentadas. Contudo, diante da análise realizada neste trabalho, vimos que a crítica a esse movimento está presente – aspecto reforçado pela voz do jornalista e do narrador –, assim como a ironia e o humor. Temos em Guilherme do Amaral um herói byroniano<sup>9</sup>, que “pertence à categoria dos homens fatídicos, dotados dum encanto infernal” (COELHO, 2001, p. 224) e representante

<sup>9</sup> Para Hauser, o herói byroniano “domina toda a literatura do século XIX [...] É rude e selvagem, mas de alta estirpe; suas feições são duras e impenetráveis, mas nobres e belas; dele emana o peculiar encanto a que nenhuma mulher pode resistir e a que todos os homens reagem com amizade ou hostilidade” (HAUSER, 2003, p. 712-713).

da burguesia consumidora de romances, que nem sempre consegue manter-se isenta diante da ficção, confundindo-a com a realidade, como faz. O jornalista, por sua vez, representa o profissional das letras, comprometido com o ofício e aliado da burguesia, que, em última instância, é a classe que mantém financeiramente esses profissionais. O abandono do ofício, retratado no último romance da trilogia, denota um viés negativo do autor para o exercício da escrita. De modo geral, com a representação do literato no romance, Camilo coloca em evidência a temática da literatura e da imprensa, mostrando sua percepção sobre o ofício do homem das letras, ao mesmo tempo que cria um narrador que tece uma série de críticas a setores diversos da sociedade além da própria Imprensa. Desta forma, reforça seu ponto de vista a respeito da produção e consumo de romances e jornais do período e promovendo, em última instância, uma literatura autorreflexiva.

Sobre a dubiedade de Camilo, havia uma razão essencialmente burguesa para tal: o escritor precisava atender às exigências das editoras para as quais trabalhava, buscando se adaptar ao estilo de cada uma. Portanto, escrever uma obra romântica em um momento em que o Romantismo está em alta pode ser uma estratégia para atingir os consumidores e o mercado editorial, sem, no entanto, deixar de imprimir a estética sarcástica que lhe é tão característica. Franchetti assevera que Camilo “não é um homem do século XVIII. Está submetido à prática da literatura como profissão e, portanto, condenado ao público que tem” (FRANCHETTI, 2003, p. 32).

É por este motivo que, embora a crítica literária o classifique como escritor do movimento Romântico, não podemos considerar que toda sua obra se resuma a essa estética. Ao longo de quarenta anos de profissão, Camilo não limitou suas obras a um único gênero, movimento ou estilo. Assim como Ernesto Pinheiro, também foi poeta, crítico e polêmico. Enfim, um escritor de muitas vertentes, completo, à frente e, por isso, além de seu tempo.

## **Agradecimentos**

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Luciene Marie Pavanelo, orientadora de mestrado, por acreditar neste projeto desde a iniciação científica, auxiliar, indicar textos e contribuir para meu desenvolvimento na área.

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Letras e ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas (Ibilce), pela oportunidade de participar do Programa de Pós-Graduação e suporte oferecido aos discentes.

GRECO, L. F. The press and literature representation in the Trilogia of Happiness, by Camilo Castelo Branco. **Olho d'Água**. São José do Rio Preto, v. 13, n. 1, p. 80-108, 2021. ISSN 2177-3807.

## Referências

- BAPTISTA, A. B. *Futilidade da novela: A Revolução Romanesca de Camilo Castelo Branco*. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- CABRAL, A. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, C. *Onde está a Felicidade?* Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1965. p. 5-22.
- CABRAL, A. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, C. *Memórias de Guilherme do Amaral*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1966. p. 5-26.
- CABRAL, A. Nota preliminar. In: CASTELO BRANCO, C. *Um Homem de Brios*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1967. p. 5-27.
- CASTELO BRANCO, C. Onde está a Felicidade?. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1983a. v. 2, p. 179-418.
- CASTELO BRANCO, C. Um Homem de Brios. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1983b. v. 2, p. 421-607.
- CASTELO BRANCO, C. Memórias de Guilherme do Amaral. In: CASTELO BRANCO, C. *Obras Completas*. Porto: Lello & Irmão, 1985. v. 2, p. 332-465.
- CHORÃO, J. B. Nótulas sobre jornalismo literário no século XIX. *Estudos Camilianos: Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX*, Braga, n. 3, p. 13-18, 1993.
- COELHO, J. do P. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.
- DUARTE, M. P. N. Prefácio. In: CASTELO BRANCO, C. *Onde está a Felicidade?* Porto: Edições Caixotim, 2003. p. 7-45.
- FRANÇA, J. A. *O Romantismo em Portugal: estudo de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizontes, 1993.
- FRANCHETTI, P. Apresentação. In: CASTELO BRANCO, C. *Coração, Cabeça e Estômago*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 9-62.
- FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONICCI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria Literária – Abordagens históricas e Tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009. v. 1, p. 33-58.

FRANZ, M. Memórias de Guilherme do Amaral: A desdita das Letras e o Valor Estético da Epistolografia. *Revista Letras*, Curitiba, v. 87, p. 109-123, 2013.

HAUSER, A. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCONDES FILHO, C. *Comunicação e jornalismo: A Saga dos cães perdidos*. São Paulo: Hacker Editores, 2000.

OLIVEIRA, A. L. P. C. Camilo Castelo Branco: um autor em meio ao mercado editorial oitocentista. In: XII CONGRESSO INTERNACIONAL ABRALIC: Centro, Centros: Ética e Estética, 2011, Curitiba. *Anais [...]*. Curitiba, 2011. v. Único.

OLIVEIRA, A. L. P. C. *Honoré de Balzac e Camilo Castelo Branco: a crítica social oitocentista em perspectiva comparada*. 2013. Tese. (Doutorado em Letras – área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, P. M. A ascensão do romance em português: para além das histórias literárias nacionais. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, v. 10, p. 173-181, 2008.

OLIVEIRA, P. M. De modelos e afinidades: Balzac, Dumas e Camilo. In: REIS, C.; BERNARDE, J. A. C.; SANTANA, M. H. (org.). *Uma coisa na ordem das coisas: Estudos para Ofélia de Paiva Monteiro*. 1. ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012. v. 1, p. 613-630.

PAVANELO, L. M. *Camilo Castelo Branco e Joaquim Manuel de Macedo: convergências na ascensão do romance nas periferias do capitalismo*. 2013. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração: Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

PENA, F. O jornalismo literário como gênero e conceito. In: XXIX CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 2006, Brasília. *Anais [...]*. Brasília: Intercom, 2006. p. 1-15.

PEREIRA, W. J. O.; MESQUITA, T. A contribuição da etnometodologia para análise do colonismo social. *Revista FAMECOS*, v. 19, p. 46-64, 2012.

REIS, C.; PIRES, M. da N. Camilo Castelo Branco e o romantismo português. In: REIS, C. (dir.). *História Crítica da Literatura Portuguesa: O Romantismo*. 2. ed. Lisboa: Verbo, 1999. v. 5, p. 211-230.

SARAIVA, A. J.; LOPES, O. *História da Literatura Portuguesa*. 17. ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SOUSA, M. S. de. Camilo Castelo Branco e a formação do romance português. In: XXII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRAPLIP - *Memória, Trânsitos e Convergências*, 2009, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2009.

TENGARRINHA, J. M. *História da Imprensa Periódica Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 1989.

Recebido em: 31 jan. 2021

Aceito em: 01 mar. 2021