



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Letícia de Freitas Greco

Camilo Castelo Branco e o retrato da Imprensa em *Coração, Cabeça e Estômago* e na trilogia da Felicidade

São José do Rio Preto
2021

Letícia de Freitas Greco

Camilo Castelo Branco e o retrato da Imprensa em *Coração, Cabeça e Estômago* e na trilogia da Felicidade

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciene Marie Pavanelo

São José do Rio Preto
2021

G791c Greco, Leticia de Freitas
Camilo Castelo Branco e o retrato da Imprensa em Coração, Cabeça e Estômago e na trilogia da Felicidade / Leticia de Freitas Greco. -- São José do Rio Preto, 2021
117 f. : tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Luciene Marie Pavanelo

1. Imprensa. 2. Coração, Cabeça e Estômago. 3. A trilogia da Felicidade. 4. Camilo Castelo Branco. 5. Literatura. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Letícia de Freitas Greco

Camilo Castelo Branco e o retrato da Imprensa em *Coração, Cabeça e Estômago* e na trilogia da Felicidade

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Luciene Marie Pavanelo
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientadora

Prof^ª. Dr^ª. Lúcia Granja
UNICAMP – Câmpus de Campinas

Prof. Dr. José Cândido de Oliveira Martins
Universidade Católica Portuguesa – Braga – Portugal

São José do Rio Preto
21 de junho de 2021

À minha doce e amada Lorena.

AGRADECIMENTOS

À Prof^a. Dr^a. Luciene Marie Pavanelo, orientadora deste trabalho, por acreditar neste projeto desde a iniciação científica, auxiliar, indicar textos e contribuir para meu desenvolvimento na área.

À Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja e ao Prof. Dr. Orlando Nunes Amorim por terem aceitado participar da banca de qualificação e muito contribuírem para o desenvolvimento da dissertação.

À Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja e ao Prof. Dr. José Cândido de Oliveira Martins por terem aceitado participar da banca de defesa.

Aos professores do curso de Licenciatura em Letras do Ibilce, que contribuíram muito para meu aprendizado em Literatura.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, que ampliaram meus aprendizados na área de Literatura.

Aos funcionários da Biblioteca do Ibilce pelos empréstimos e auxílio nas pesquisas bibliográficas.

Ao Ibilce, pela oportunidade de participar do Programa de Pós-Graduação e suporte oferecido aos discentes.

Aos meus pais pelo apoio e suporte oferecidos durante todos os anos de minha vida.

A Lucas Toledo pelo apoio e companheirismo ao longo dos últimos anos de minha vida.

A todos os amigos que me ajudaram e que me apoiaram ao longo da pesquisa.

"Eu desejo escrever o romance de modo que o meu leitor – se Deus me deparar um com experiência do mundo, e alma capaz de criar, pela reminiscência de ilusões extintas, novas ilusões – possa dizer: ‘a vida é isto’".
(CASTELO BRANCO, 1983, p. 423).

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. Ao contar com a colaboração de notáveis escritores a partir do século XIX, torna-se uma importante Instituição com capacidade de mobilização da opinião pública. Um desses colaboradores, em Portugal, foi Camilo Castelo Branco, que como escritor utilizou o espaço dos jornais para publicar folhetins e como jornalista aproveitou os jornais como um meio para polemizar e criticar setores diversos, inclusive a própria Imprensa. Desta maneira, Jornalismo e Literatura caminhavam juntos, estalecendo entre si uma relação cada vez mais estreita. Conhecendo de perto ambas as Instituições, Camilo retratou em pelo menos sete romances personagens que assim como ele eram jornalistas, escritores e poetas. O objetivo deste trabalho é analisar quatro destes romances – *Coração, Cabeça e Estômago* (1862) e 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), buscando verificar o retrato que Camilo faz da Imprensa e da Literatura, enfatizando a análise nos personagens-jornalistas dos romances citados. Para isso, utilizamos trabalhos de pesquisadores da Imprensa, da História da Imprensa, da História de Portugal e do Romantismo, movimento literário em voga no período das publicações. Sendo assim, como resultados encontramos nos quatro romances a predominância de uma face camiliana ambígua e satírica, que não hesita em tecer críticas negativas, por meio da voz de seus personagens, à sociedade do Porto, ao Romantismo e à própria Imprensa, retratada como uma Instituição pobre, com rotinas árduas e rígidas, e que age de modo parcial. Os jornalistas, por sua vez, são retratados, em muitas situações, como profissionais motivados pela busca de ascensão financeira e social. Por outro lado, Camilo defende a Instituição ao retratar o tema da liberdade de Imprensa e criticar a censura.

Palavras-chave: Imprensa. *Coração, Cabeça e Estômago*. A trilogia da Felicidade. Camilo Castelo Branco.

ABSTRACT

Driven by the Industrial Revolution and liberal Revolutions of the 18th and 19th centuries, the Press grows and develops, as the number of readers increases. With the collaboration of notable writers from the 19th century onwards, it became an important institution with the capacity to mobilize public opinion. One of these collaborators, in Portugal, was Camilo Castelo Branco, who as a writer used the space of newspapers to publish feuilleton and as a journalist took advantage of newspapers as a means for polemicizing and criticizing different sectors, including the press itself. In this way, Journalism and Literature went together, creating an ever closer relationship between them. Knowing both institutions closely, Camilo portrayed in at least seven novels characters who, like him, were journalists, writers and poets. The objective of this work is to analyze four of these novels – *Coração, Cabeça e Estômago* (1862) and the three novels that make up the so-called Happiness trilogy: *Onde Está a Felicidade?* (1856), *Um Homem de Brios* (1856) and *Memórias de Guilherme do Amaral* (1863), seeking to verify the portrait that Camilo makes of the Press and Literature, emphasizing the analysis in the characters-journalists of the mentioned novels. To understand it, we used works by researchers from the Press, from the History of the Press, from the History of Portugal and from Romanticism, a literary movement in vogue in the period of publications. Therefore, as a result we find in the four novels the predominance of an ambiguous and satirical Camillian face, who doesn't hesitate to make negative criticisms, through the voice of its characters, to the society of Porto, Romanticism and to the Press itself, portrayed as a poor institution, with arduous and rigid routines, and which acts in a partial way. The journalists, in its turns, are portrayed, in many situations, as professionals motivated by the search for financial and social ascension. On the other hand, Camilo defends the Institution by portraying the theme of press freedom and criticizing censorship.

Keywords: Press. *Coração, Cabeça e Estômago*. Happiness trilogy. Camilo Castelo Branco.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Distribuição ao longo do tempo, por categorias temáticas, dos livros sobre jornalismo editados em Portugal (até 1974)	27
--	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	IMPrensa NO SÉCULO XIX	15
2.1	A Imprensa portuguesa no século XIX	25
3	<i>CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO</i>	34
3.1	A crítica de Camilo Castelo Branco na parte "Cabeça"	36
3.1.1	A crítica de Camilo Castelo Branco à Imprensa	38
3.2	A questão da liberdade de Imprensa	43
3.3	Camilo poeta	48
3.3.1	Silvestre poeta	51
4	A TRILOGIA DA FELICIDADE	62
4.1	<i>Onde Está a Felicidade?</i>	62
4.2	<i>Um Homem de Brios</i>	74
4.3	<i>Memórias de Guilherme do Amaral</i>	88
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
	REFERÊNCIAS	112

1 INTRODUÇÃO

Tanto a Literatura quanto a Imprensa são atividades que servem como meios de divulgação do discurso. 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, Literatura e Imprensa também caminhavam juntas, sobretudo 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, à presença maciça de escritores como colaboradores da Imprensa, em sua segunda fase (1820-1865), conhecida como "Imprensa Romântica ou de Opinião", de acordo com a classificação do pesquisador português José Tengarrinha.

Um desses colaboradores foi o escritor Camilo Castelo Branco (1825-1890), 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, que foi o primeiro escritor de Portugal a viver do ofício. 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 de 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, pelo menos sete romances do autor que apresentam a temática, 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 são aleatórias, como afirma Oliveira, 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).

Inicialmente, esta dissertação teria a análise de dois dos sete livros citados: *Coração, Cabeça e Estômago* e *Onde Está a Felicidade?*, que apresentam personagens-jornalistas, sendo um protagonista no primeiro e um coadjuvante no segundo. No entanto, deixar de fora *Um Homem de Brios* e *Memórias de Guilherme do Amaral*, continuações da trilogia iniciada em *Onde Está a Felicidade?*, acarretaria dois problemas: primeiramente, a apreciação não ficaria completa, visto que no segundo romance da trilogia são revelados importantes acontecimentos sobre os protagonistas – Guilherme e Augusta –, ao passo que no terceiro romance, o jornalista ganha certo protagonismo quando parte de sua história é revelada, o que é fundamental para a compreensão integral do personagem. Em segundo lugar, com a inclusão das duas obras, a análise do todo torna-se mais adequada, já que diante de tais revelações, é possível observar mudanças no rumo da trama bem como no comportamento dos personagens.

Deste modo, este trabalho tem como objetivo analisar os seguintes romances camilianos: *Coração, Cabeça e Estômago, Onde Está a Felicidade?, Um Homem de Brios* e *Memórias de Guilherme do Amaral*, nos quais verificaremos a existência de críticas negativas destinadas à Imprensa e à Literatura de Portugal naquele período. Para chegar a essas conclusões, enfatizaremos a análise nos dois personagens-jornalistas das obras, comparando-os: na trilogia, Ernesto Pinheiro, profissional não nominado nos dois primeiros romances e comumente chamado de poeta, jornalista e literato, e amigo do protagonista; e em *Coração,*

Cabeça e Estômago, o protagonista, chamado Silvestre da Silva. Com isso, buscaremos verificar o retrato que Camilo desenvolve da Imprensa e da Literatura.

Para compreender a relação existente entre essas disciplinas no século XIX, iniciaremos este trabalho com o capítulo "Imprensa no século XIX", explicando seu surgimento enquanto Instituição para divulgação de textos noticiosos e literários, sua evolução e sua relação com a Literatura. Dessa maneira, apresentaremos o conceito de alguns gêneros textuais comumente utilizados no século XIX e que, com a evolução da Imprensa, se transformaram em outros gêneros e gêneros textuais que continuam sendo utilizados nos jornais até os dias atuais. Já no subcapítulo "A Imprensa portuguesa no século XIX", enfatizaremos o papel desta Instituição na sociedade portuguesa no século XIX, apontando a relação entre Imprensa, Sociedade, Estado e Literatura, de maneira que possamos entender as críticas colocadas por Camilo nos romances de nosso *corpus*.

Passando para o próximo capítulo, analisaremos o romance *Coração, Cabeça e Estômago*, que embora tenha conquistado críticas positivas, não agradou ao próprio autor. De acordo com Jacinto do Prado Coelho, Camilo teria contado a um amigo que escreveu o livro para "satisfazer a vontade dos compradores" (COELHO, 1977, p. 107), sendo "o pior" (COELHO, 1977, p. 107) deles até então¹. O fato é que esse romance de costumes, tido como uma "caricatura do romantismo" (REIS; PIRES, 1999, p. 218), é interessante não só por revelar uma face camiliana satírica – distinta, portanto, da sentimental de sua obra-prima – *Amor de Perdição*, publicada no mesmo ano – como também por apresentar um texto que foge de uma rígida estrutura linear, por meio da inserção de paratextos – como as notas do editor – além de poemas, folhetins e artigos do protagonista Silvestre da Silva, que além de jornalista também é folhetinista e poeta. Esses textos, embora secundários, aparecem nas três partes do romance – "Coração", "Cabeça" e "Estômago" – e garantem a unidade da obra. Os poemas, por sua vez, revelam não só características e pontos de vista dos personagens que os escrevem, como também atualizam a trama.

No enredo, que utiliza elementos cômicos e satíricos, Silvestre da Silva escreve um livro autobiográfico, em que narra parte da história de sua vida, e entrega a um amigo, que no romance torna-se o segundo narrador, chamado editor. Inicialmente, cabe ao editor reunir as memórias – que incluem também os poemas, folhetins e artigos – e publicá-las após a morte de Silvestre. No entanto, este editor (não nominado) torna-se importante porque não se limita

¹ Além de *Coração, Cabeça e Estômago*, Camilo lançou os seguintes romances em 1862: *Amor de Perdição*, *As Três Irmãs*, *Memórias do Cárcere*, *Coisas Espantosas*, *Estrelas Funestas* e *Cenas Contemporâneas*.

à tarefa para a qual foi convocado, de modo que escreve e inclui no livro uma série de comentários a respeito dos textos deixados por Silvestre. Sobre esse cenário, Paulo Franchetti afirma:

Camilo é assim, simultaneamente, o editor de Silvestre e de Camilo, e é também o autor do discurso de Silvestre e do discurso do editor de Camilo. Esses deslizamentos de autoria produzem vários efeitos de sentido, o mais importante dos quais é afirmar, em última instância, a onipresença e a onipotência da voz da figura autoral de Camilo Castelo Branco, que frequentemente é o único foco das várias instâncias narrativas entre as quais desliza o discurso do livro, e a única justificativa para as contradições que se estabelecem entre elas. (FRANCHETTI, 2003, p. 43-44).

Desta forma, Camilo utiliza-se ora da voz do protagonista, ora da voz do editor para expor suas ideias, tecendo críticas à Sociedade, ao Romantismo e à Imprensa. Abordaremos detidamente tais críticas nos subcapítulos "A crítica de Camilo Castelo Branco na parte 'Cabeça'" e "A crítica de Camilo Castelo Branco à Imprensa". No subcapítulo seguinte, intitulado "A questão da liberdade de Imprensa", mostraremos de que forma Camilo aborda essa temática no romance e como faz críticas à Censura.

Assim como a prosa, os poemas, escritos em sua maioria por Silvestre, também aparecem como pretexto para o autor tecer críticas aos setores mencionados. Por isso, dedicaremos os subcapítulos "Camilo poeta" e "Silvestre poeta" para analisar três poemas do personagem, buscando compreender como o escritor utiliza a voz de Silvestre para realizar tais críticas, por meio dos poemas, ao mesmo tempo que protege sua face, ao utilizar a voz do editor para ridicularizar tais poemas.

No penúltimo capítulo deste trabalho, analisaremos cada um dos romances que compõem a trilogia da Felicidade, com foco no personagem-jornalista, de modo que avaliaremos como a Imprensa, a Sociedade e a Literatura respectivas ao período são representadas por Camilo.

Como afirmamos, 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 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.

Se em *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, este personagem é inominado, no último, ao revelar seu nome e contar um pouco de sua história, Camilo eleva o personagem à categoria de protagonista². 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". 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, razão pela 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.

Para finalizar este trabalho, faremos uma breve comparação entre *Coração, Cabeça e Estômago* e a trilogia da Felicidade, no capítulo "Considerações finais", enfatizando os personagens-jornalistas, para compreender o ponto de vista de Camilo sobre as Instituições retratadas.

² O protagonismo do personagem se restringe à "Introdução", capítulo inicial de *Memórias de Guilherme do Amaral*.

2 IMPRENSA NO SÉCULO XIX

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, muitos livros perdem o *status* de arte para tornar-se mercadoria, logo, o objetivo também passa a ser a sua venda. A Revolução Industrial começa na Inglaterra, ainda no século XVIII, e chega à França alguns anos depois. O escritor francês Alexandre Dumas, autor, entre 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 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), 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. Na chamada pré-história, por exemplo, o jornalismo era considerado artesanal, com o "jornal ainda semelhante ao livro, poucas páginas" (MARCONDES FILHO, 2000, p. 48). Já no primeiro jornalismo, considerado "político-literário", a Imprensa começa a se profissionalizar: "surge a redação; diretor separa-se do editor; artigo de fundo; autonomia da redação" (MARCONDES FILHO, 2000, p. 48). 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" (sem data – 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 no qual 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 1836³. (TENGARRINHA, 1989, p. 204-205).

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).

³ Como veremos no subcapítulo "A Imprensa portuguesa no século XIX", essa ampliação no número de periódicos e leitores está relacionada à Revolução de Setembro, que começa em 1836.

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 derrubou os monarcas e acabou com séculos de Regime Absoluto, 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 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. 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).

De acordo com Tangarrinha, em Portugal, essas transformações começam a ocorrer a partir de 1834, ano em que D. Miguel é retirado do poder e a Constituição de 1826 é novamente retomada⁴. Segundo o pesquisador, o jornalismo estabelece 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 confirma que a Literatura estava intimamente ligada ao jornalismo. Assim, os folhetos de cordel, muito comuns nos séculos XVII e XVIII, de certa forma, perdem lugar para os jornais, que passam a abrigar crônicas e folhetins, ocupando uma parte significativa das publicações. Vejamos as características de cada um.

O folheto de cordel é um gênero literário que remonta ao século XVI e está ligado aos relatos orais. O folheto tem esse nome porque costumava ser pendurado em cordas ou cordéis para ser exposto para venda. Por ser um material de baixo custo e de caráter oral, promovia uma aproximação com os leitores, razões pelas quais foi um gênero com bastante destaque e longo. De acordo com Ana Margarida Ramos,

A formação e o desenvolvimento de um mercado para estes folhetos de baixo custo, vendidos principalmente por cegos, estão ligados à resposta imediata que estes textos dão às necessidades e aos gostos do público. Daí que ocorra uma correspondência direta entre os gêneros mais procurados pelos leitores e os mais produzidos pelas tipografias, já que o objetivo é agradar a um público tão amplo quanto possível. (RAMOS, 2008, p. 23).

Como conteúdo, os folhetos de cordel abordavam, de acordo com Maria Isaura Pinto (2009) e Moizeis Sobreira de Sousa (2017), "sátiras, notícias da atualidade, crônicas sociais,

⁴ Esse assunto será abordado no subcapítulo "A Imprensa portuguesa no século XIX".

entre outros gêneros" (PINTO, 2009, p. 121), além de "temas ligados à corte, ao imaginário, doxa e cotidiano do povo, bem como à sociedade de modo geral". (SOUSA, M. S., 2017, p. 175). É importante ressaltar, portanto, que antes da disseminação dos jornais, os leitores encontravam nos folhetos de cordel os relatos de informação, que se aproximavam da notícia e eram chamados de relações, "um dos subgêneros mais fecundos desse tipo de literatura nos Setecentos. As relações podiam ser designadas como notícia, cópia de uma carta ou história. Geralmente, essas designações eram acompanhadas por um ou mais adjetivos" (SOUSA, M. S., 2017, p. 174).

Sousa reforça que, já na literatura de cordel, as relações são uma forma de tentar transmitir ao leitor veracidade,

A despeito da incidência ou não do insólito, as relações insistem na veracidade da matéria veiculada, apresentando como verdadeiros até mesmo os fenômenos que transgrediam os limites da probabilidade. [...]

Em razão disso, as noções de realidade e ficção não colidem entre si, permitindo a elaboração de um sofisticado pacto ficcional, precursor em muitos aspectos do efeito de realidade em que se assenta o romance mais típico do século XIX. A construção desse pacto resulta do manejo estratégico de elementos que visam caucionar a impressão de verdade. Assim, são disponibilizados dados do mundo referencial que o leitor é capaz de reconhecer como factíveis. A par da opção pela forma jornalística e das estruturas formais da carta e crônica, o aproveitamento de datas, quantidades, medidas, localização espacial precisa e fatos historicamente comprovados estão entre os recursos mais comuns para se atingir a simulação de realidade nas relações. (SOUSA, M. S., 2017, p. 175).

Embora por pouco tempo, Camilo Castelo Branco também escreveu folheto de cordel. Em 1848, publica de forma anônima a narrativa *Maria! Não me Mates que Sou tua Mãe!*. Com apenas 16 páginas, foi considerada um dos *best sellers* da época: teve quatro edições lançadas até 1852, ano em que Camilo se revelou aos leitores como autor da obra. A trama é baseada em uma notícia publicada nos jornais, sobre uma filha que mata a mãe. Com grande apelo ao sensacionalismo, foi um enorme sucesso, decorrente não só da repercussão do assassinato, mas da habilidade do escritor em transformar uma notícia em ficção. Para Baptista, "o folheto nada tem de genial. Não se encontram nele qualidades exteriores ao tipo nem nada que o supere de modo assinalável: A sua importância e a sua originalidade estão justamente no fato de se integrar no gênero de modo bem pacífico" (BAPTISTA, 2012, p. 112).

Para Sousa,

Camilo elabora um esquema narrativo-editorial claramente empenhado em manipular os gostos do público e obter boa audiência para seu texto. Já na

capa, é possível perceber o apelo publicitário que direciona a obra. Tal como nos folhetos tradicionais, o título é bastante extenso, de modo a oferecer um resumo da obra, destacando suas qualidades e interpelando o público. Essa estratégia editorial, baseada no apelo ao senso moral corrente, na proximidade entre os fatos narrados e o mundo referencial que integra a vida corrente, e na tentativa de mobilizar a sensibilidade do público, logrou um êxito expressivo. (SOUSA, M. S., 2017, p. 174).

Conforme a Imprensa cresce, surge outro gênero literário, derivado dos cordéis, e diretamente ligado aos jornais: o folhetim, que surgiu na França no século XIX e logo se disseminou para outros países europeus e pelo Brasil. Portanto, a prosa de cordel

pode apresentar-se como uma forma embrionária da literatura de massas, a qual, no século XIX, conhece um grande desenvolvimento com o sucesso de fórmulas como o romance-folhetim e, posteriormente, com a explosão de subgêneros como o romance cor-de-rosa, o policial, o de ficção científica, entre outros. (RAMOS, 2008, p. 15-16).

Os folhetins apresentavam narrativas publicadas sequencialmente nos jornais. Para Felipe Pena, o folhetim é "um estilo discursivo que é a marca fundamental da confluência entre jornalismo e Literatura" (PENA, 2006, p. 5). Inicialmente,

denominava um tipo de suplemento dedicado à crítica literária e a assuntos diversos. Mas a partir das décadas de 1830 e 1840, a eclosão de um jornalismo popular, principalmente na França e na Grã-Bretanha, mudou o conceito, incorporando-o à nova lógica capitalista. Publicar narrativas literárias em jornais proporcionava um significativo aumento nas vendas e possibilitava uma diminuição nos preços, o que aumentava o número de leitores e assim por diante. (PENA, 2006, p. 5).

Nesse sentido, a Imprensa é fundamental para o desenvolvimento dos folhetins, no século XIX. Essa é outra razão pela qual a Literatura e a Imprensa continuavam extremamente relacionadas. Em Portugal, Camilo Castelo Branco escreve o folhetim *Mistérios de Lisboa*, publicado no jornal do Porto *O Nacional*, a partir de 1854. A obra, de acordo com Fátima Lisboa, "alcançou um imenso sucesso popular" (LISBOA, 2011, p. 5), seguindo o sucesso de *Mistérios de Paris* (1842-1843), de Eugène Sue. No Brasil, pode-se citar como exemplo de folhetim *Memórias de um Sargento de Milícias*, escrito por Manuel Antônio de Almeida, no jornal *Correio Mercantil*, publicado no Rio de Janeiro, entre 1852 e 1853, e que, igualmente, foi um sucesso.

Sobre as especificidades do gênero, Andréa Trench de Castro ressalta:

O fato de o folhetim representar elemento significativo da cultura oitocentista; a importância de seu caráter documental, devido ao expressivo conjunto da produção literária presente nos jornais; a influência e a importância do jornalismo para a vida literária portuguesa; a posição central

do folhetim nos jornais e sua consequente primazia. (CASTRO, 2012, p. 30-31).

Com a evolução dos meios de produção, os jornais vão se modificando e incorporando outros gêneros, sejam eles jornalísticos ou literários. A Literatura, no entanto, continua presente na Imprensa:

A imprensa, para além de criar os seus próprios gêneros específicos, abre o seu espaço a todos os outros, ora tratando-os como acontecimentos, ora abrigando-os. Mas sempre os arrastando para um espaço em que o discurso aprende a falar do discurso em modalidades diversas: a simples transcrição, o discurso de apoio, a crítica, a sátira, a paródia e a polémica. (BAPTISTA, 2012, p. 131).

Resta-nos então entender qual o espaço ocupado pela notícia nos jornais no século XIX, e como ela, aos poucos, se consolidou como um dos principais gêneros do jornalismo informativo.

Em primeiro lugar, é preciso levar em conta que mesmo antes da existência dos jornais impressos, diferentes suportes foram utilizados para fazer com que a notícia circulasse, sendo um deles o folheto de cordel, como mencionamos. Muito anterior a ele, no entanto, a divulgação de notícias foi realizada por outros meios, que nada mais foram do que formas embrionárias do jornal impresso.

Ainda no Império Romano, durante o governo de Júlio César (69 a. C.) as *Actas Diurnas* eram as responsáveis pela divulgação oficial dos atos da República. Elas se assemelham ao que hoje conhecemos como Diários Oficiais e são consideradas como uma espécie de jornal mural. Na Idade Média, com o isolamento dos feudos, a circulação da informação escrita torna-se escassa. As notícias, então, passam a circular através dos versos dos trovadores, conforme explica Antonio F. Costella:

Peregrinando de castelo em castelo, tornaram-se eles os liames eventuais de uma geografia dividida. Os versos, que iam transmitindo de um local para o outro, consubstanciavam um repositório continuamente renovado de informações de diferentes lugares. Nas trovas noticiaram eventos políticos e sociais de toda ordem, e, até mesmo, curiosidades e mexericos. (COSTELLA, 2002, p. 20-21).

Já no século XIV, com o Renascimento, os correios voltam a funcionar e as cartas tornam-se um importante instrumento para a troca de informações: "Cartas longas, minuciosas, ricamente informativas" (COSTELLA, 2002, p. 73). No século XV, as cartas, aos poucos, começam a dar lugar às Gazetas manuscritas, jornais publicados à mão, que "foram sendo produzidas continuamente. A periodicidade dos correios, trazendo as informações em

levas sucessivas e previsíveis, permitiu que essas publicações [...] se apresentassem em dias certos, habituando os leitores com sua periodicidade" (COSTELLA, 2002, p. 76).

Finalmente, a partir de 1600 surgem os primeiros jornais impressos, resultados de "duas experiências: a impressão tipográfica, de um lado, e a do jornalismo, até então manuscrito, de outro" (COSTELLA, 2002, p. 79). Mas, afinal, o que determina que esses produtos sejam considerados jornais? Para Costella, são três características: atualidade, periodicidade e variedade.

Nilson Lage afirma que, nos primeiros jornais, ainda no século XVII:

A notícia aparece como fator de acumulação de capital mercantil: uma região em seca, sob catástrofe, indica que certa produção não entrará no mercado e uma área extra de consumo se abrirá, na reconstrução; a guerra significa que reis precisarão de armas e de dinheiro; uma expedição a continentes remotos pode representar a possibilidade de mais pilhagens, da descoberta de novos produtos ou de terras próprias para a expansão de culturas lucrativas, como a cana-de-açúcar e o algodão. (LAGE, 2006, p. 5).

Apesar de a notícia também estar presente, o que interessava aos jornais, de fato, era a opinião, motivo pelo qual Lage define o jornalista como um publicista, "de quem se esperavam orientações e interpretação política" (LAGE, 2008, p. 10). Sendo assim, "o que importava mesmo era o artigo de fundo, geralmente editorial, isto é, escrito pelo editor - homem que fazia o jornal praticamente sozinho" (LAGE, 2008, p. 10). Por isso, Marcondes Filho reforça que "é também característica do período a imprensa partidária, na qual os próprios jornalistas eram políticos e o jornal, seu porta-voz" (MARCONDES FILHO, 2000, p. 12).

Já no século XVIII, há uma tentativa de separar a notícia da opinião. Pena conta que

No jornalismo, a primeira tentativa de classificação foi feita pelo editor inglês Samuel Buckeley no começo do século XVIII, quando resolveu separar o conteúdo do jornal *Daily Courant* em *news* (notícias) e *comments* (comentários). Para se ter uma ideia da dificuldade em estabelecer um conceito unificado de gênero, esta divisão demorou quase duzentos anos para ser efetivamente aplicada pelos jornalistas e, até hoje, causa divergências. (PENA, 2006, p. 11).

Em meados do século XIX, com a evolução dos meios de comunicação e profissionalização da Imprensa, os jornais começam a perder, aos poucos, o caráter publicista, abrigando outros gêneros textuais, de modo a alcançar o maior número possível de leitores. Lage afirma que

A retórica do jornalismo publicista era impenetrável para os novos leitores, herdeiros de uma tradição de cultura popular muito mais objetiva. Além disso, a guerra de opiniões perdia interesse porque não havia, como antes, aristocracia poderosa para se opor ao pensamento burguês e a organização dos operários para a ação política contínua sempre esbarrou em grandes obstáculos – quando não a repressão policial, a recessão econômica. (LAGE, 2008, p. 13).

Logo, os jornais buscam se reinventar para atrair esses novos leitores, o que faz com que passem a se apoiar em duas vertentes, de acordo com Lage: a educativa e a sensacionalista:

A vertente educativa se explica porque a incorporação dos novos contingentes populacionais à sociedade industrial implicava mudanças radicais de comportamentos e da compreensão das relações humanas. [...]

A vida em sociedade era bem mais dinâmica do que antes; tudo mudava rapidamente. Daí o interesse que passaram a ter, nessa época, os críticos – de literatura, de teatro, de moda, de costumes. O jornal ensinava às pessoas o que ver, o que ler, como se vestir, como se portar – e mais: exibia, como numa vitrina, os bons e, para escândalo geral, os maus hábitos dos ricos e dos poderosos.

A vertente sensacionalista justifica-se porque, para cumprir a função sociabilizadora, educativa, devia-se atingir o público, envolvê-lo para que lesse até o fim e se emocionasse. Precisava-se abordar temas que o empolgassem. O paradigma para isso era a literatura novelesca: o sentimentalismo, para as moças; a aventura, para os jovens; o exótico e o incomum, para toda gente. A realidade deveria ser tão fascinante quanto a ficção e, se não fosse, era preciso fazê-la ser. (LAGE, 2008, p. 14-15).

Com o tom sensacionalista, o discurso jornalístico se reinventa ao mesmo tempo que "reinventa a realidade. [...] a ideia de que esses órgãos informam sobre a realidade, quando, no fundo, a informação é um mínimo indispensável no cumprimento de uma outra tarefa, a de ordenar o mundo de acordo com determinadas estratégias" (BAPTISTA, 2012, p. 127-128). Nesse sentido, Baptista adverte que as notícias são divulgadas a partir da apropriação de um discurso, atrelada ao interesse do jornal:

Assim se encaminhava um movimento que procurava dar significado nacional e político a zonas do corpo social que nunca tinham merecido discurso e que era preciso integrar de algum modo no conjunto do fluir social; os bailes, os funerais, as festas, os suicídios, os crimes, os cafés, os assuntos de religião, os títulos e condecorações, a emigração, a prostituição, as procissões, a política, o comércio, a agricultura e, evidentemente, a própria atividade jornalística. A prática da notícia não se limita a trazer ao conhecimento público as manifestações diversas da transformação e da instabilidade social em todos esses níveis e a propósito de todos esses objetos de notícia: ela confere-lhes características, propriedades, atributos, que se relacionam com os objetos de modo múltiplo. Noticiar a realidade, produzir informação sobre a realidade não é apenas dizer o que aconteceu, ou não é nunca dizer o que aconteceu, mas proceder a uma apropriação dos

fatos para os colocar ao serviço de um discurso. (BAPTISTA, 2012, p. 129-130 – grifo nosso).

É importante ressaltar que se de um lado os jornais procuravam divulgar as notícias apropriando-se de um determinado viés que lhes favorecesse, por outro, os escritores também têm nos jornais a oportunidade de difundir seus próprios interesses. Como exemplo, Camilo Castelo Branco:

Camilo está plenamente integrado nesse espaço de desenvolvimento selvagem da imprensa: ele é assumidamente o escrevente que a gazeta recorre para se desenvolver, ou seja, é aquele que aperfeiçoa uma capacidade particular para escrever sobre todas as matérias, subordinando os seus interesses, os seus conhecimentos, as suas capacidades pessoais ao espaço específico da gazeta. [...]

Da economia política ao terror grosso, ele pudesse de fato escrever sobre tudo: tal extensão de objetos de discursos possíveis passa, com Camilo, de necessidade estrutural do desenvolvimento da imprensa a prática híbrida dotada de critérios e de sentidos de orientação, de necessidade coletiva a prática essencialmente individual: Camilo não é apenas o que empresta o nome próprio a essa prática, é também o que elabora o seu discurso fundador e orientador. (BAPTISTA, 2012, p. 134-135).

É somente no fim do século XIX que a notícia, de fato, se moderniza, podendo ser definida como "o relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante ou interessante; e de cada fato, a partir do aspecto mais importante ou interessante" (LAGE, 2006, p. 10). Sendo assim, a notícia passa a fazer parte do gênero jornalismo informativo, que se separa da opinião para dar ênfase à informação, a partir do relato:

No caso do texto publicado, essa informação principal deve ser a primeira, na forma de lead – proposição completa, isto é, com as circunstâncias de tempo, lugar, modo, causa, finalidade e instrumento. Deflagrou-se uma campanha permanente contra a linguagem retórica e destacou-se a importância da ética como fator de regulação da linguagem jornalística. (LAGE, 2008, p. 18-19).

Fica claro, portanto, que a notícia, tal qual a conhecemos pelos meios de comunicação atuais, foi estruturada apenas no final do século XIX. Não devemos, por isso, deixar de destacar sua importância para a História, visto que foram vários os suportes, incluindo os orais, que a abrigaram desde a Antiguidade. A informação, nesse sentido, constitui-se como um bem imaterial precioso e que denota poder a quem a possui. Daí a necessidade de desenvolver e aperfeiçoar constantemente os diferentes suportes para divulgá-la.

Como conclusão deste tópico, devemos reiterar que até meados do século XIX, a notícia esteve de certa forma atrelada à opinião e à Literatura. Isso não significa, porém, que nos dias atuais o jornalismo e a Literatura deixam de ser convergentes, visto que, embora haja

uma separação mais efetiva entre eles, o discurso literário continua presente em diversos gêneros jornalísticos, como o Jornalismo Literário, o que reforça a importância de ambos para a disseminação do discurso. Da mesma forma, é recorrente a colaboração de escritores nas páginas dos jornais, com crônicas, críticas e artigos de opinião.

2.1 A Imprensa portuguesa no século XIX

Para entender as transformações pelas quais a Imprensa portuguesa passou no século XIX, detivemo-nos no período de 1820 – década que desponta a Revolução do Porto – a 1860, época em que a maioria dos romances de nosso *corpus* é publicada e que a Imprensa começa a ganhar certa estabilidade. No citado período, o jornalismo passou por fases de altos e baixos, em decorrência da troca frequente de grupos políticos que se encontravam no poder, e, ora promoviam a liberdade de imprensa, ora promoviam a censura. Essa alternância frequente no poder, entre liberais e conservadores, fez com que a Imprensa passasse por períodos em que ora conseguia ampliar o número de publicações por ter incentivo financeiro e político para tal e ora se encontrava minguada por leis que desestimulavam as publicações, seja por conta da censura ou pelos altos impostos. Para compreender como esses grupos se alternavam no poder, é necessário conhecer um pouco sobre a História de Portugal.

Como afirmamos, até 1820, o país estava regido sob uma Monarquia Absolutista, na qual o rei tinha poderes soberanos indissolúveis. Com a Revolução do Porto, iniciada em 24 de agosto de 1820, essa forma de governo é extinta e o rei tem de jurar fidelidade à primeira constituição de Portugal, iniciando uma nova Era: a da Monarquia Constitucional.

Inspirada em Revoluções liberais ocorridas em países europeus, como a Espanha, a Revolução do Porto foi realizada por grupos militares e apoiada pela burguesia. O objetivo era não só implementar a Constituição, mas pedir a volta do rei D. João VI, que se encontrava no Brasil – elevado à categoria de Reino desde 1815 –, para impor seu restabelecimento como colônia.

Os militares que desencadearam a Revolução formam a Junta Provisional do Governo Supremo do Reino, que em Lisboa elege um novo governo e uma nova regência durante a ausência do monarca. O rei D. João VI volta a Portugal, cedendo ao desejo dos liberais, "depois de ter jurado as bases da futura Constituição" (MARQUES, 1980, p. 6).

No entanto, nem a rainha Carlota Joaquina nem o filho infante D. Miguel apoiavam a causa liberal, menos ainda o subjugo a uma Constituição. O povo português, por seu lado, tampouco apoiava a causa liberal, sendo que "muitas das inovações deparavam com a

resistência da grande maioria da população, que não as compreendia, já sem falar do clero e da nobreza, atingidos na sua essência" (MARQUES, 1980, p. 7-8).

Mas o fato é que a primeira Constituição de Portugal é subscrita em setembro de 1822 e jurada pelo rei em outubro de 1823. O tema da liberdade de Imprensa é colocado como uma das bases desta primeira Constituição escrita pelos liberais, o que representa, portanto, um progresso na História de Portugal, até então marcado pela vigência de regimes absolutistas conservadores:

O assunto, porém, porque considerado de primeira importância, fora logo objeto de estudo do Governo Provisório de Lisboa (antes mesmo, portanto, da fusão com a Junta do Porto), que lança a Portaria de 21 de Setembro e o aviso da mesma data com o fim de regular a censura prévia e facilitar a liberdade de imprensa, contanto que fosse respeitada a religião, o rei e a dinastia, a Constituição futura, os bons costumes e as nações estrangeiras. (TENGARRINHA, 1989, p. 124).

Os liberais defendiam a ideia de que sem a Imprensa livre não haveria pluralidade de pensamentos, o que tornaria inviável o estabelecimento de uma Monarquia Constitucional:

Juristas e burocratas dominaram algum tempo. Controlaram as Cortes, redigiram uma Constituição altamente progressista, encetaram a tarefa revolucionária de mudar instituições e abolir privilégios, decretaram liberdade de imprensa, extinguíram a Inquisição, e assim por diante. (MARQUES, 1980, p. 7).

De acordo com Tengarrinha, quando o projeto da Constituição portuguesa estava sendo feito, em um dos seus artigos foi proposto que:

A Liberdade de Imprensa ficará portanto estabelecida pela Constituição, sem dependência de Censura Prévia. Todos os escritos poderão livremente imprimir-se, sendo seus Autores ou Editores responsáveis pelo abuso que fizeram desta preciosa liberdade, devendo ser em consequência acusados, processados e punidos na forma que as Leis estabelecerem. As Cortes nomearão um Tribunal perante quem hajam de ser processados estes delitos. (Apud TENGARRINHA, 1989, p. 127).

Quando a Constituição é publicada, em 1822, os temas da liberdade de expressão e da liberdade de imprensa, de fato, são colocados no título I ("dos direitos e deveres individuais dos portugueses"), com ressalvas para os casos de abuso:

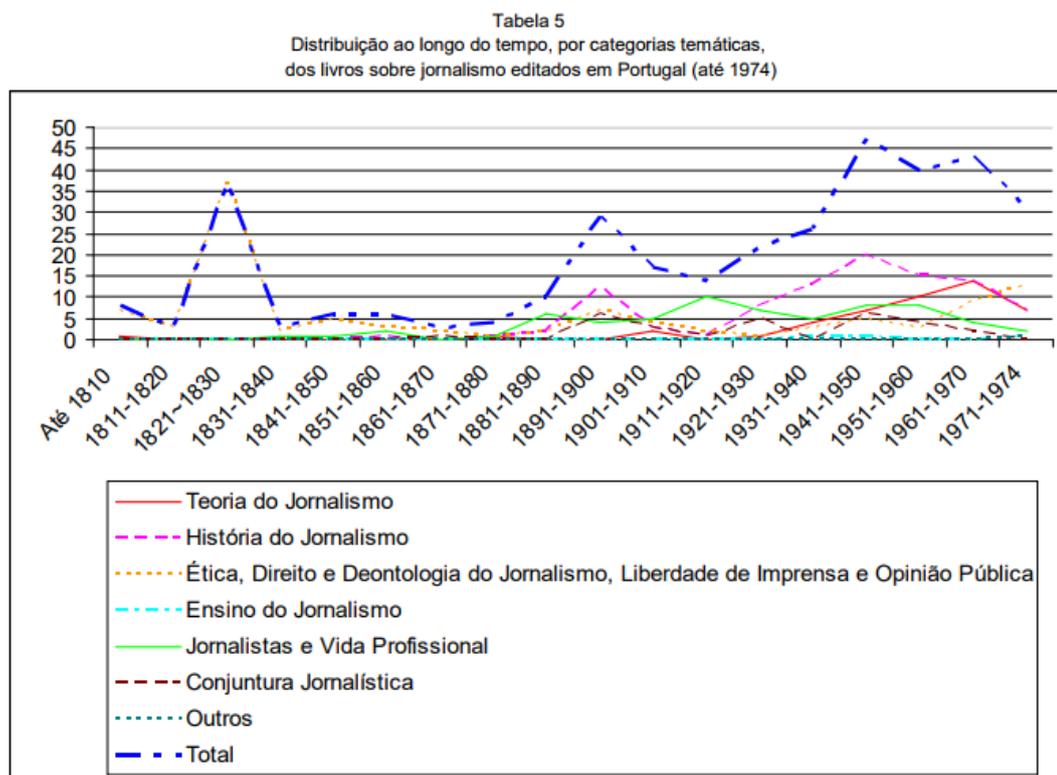
Art. 7º. A livre comunicação dos pensamentos é um dos mais preciosos direitos do homem. Todo o português pode consequentemente, sem dependência de Censura prévia, manifestar suas opiniões em qualquer matéria, contanto que haja de responder pelo abuso desta liberdade, nos casos, e na forma que a lei determinar.

Art. 8º. As Cortes nomearão um Tribunal Especial, para proteger a liberdade da imprensa, e coibir os delitos resultantes do seu abuso, conforme a disposição dos art. 177 e 189. Quanto porém ao abuso, que se pode fazer desta liberdade em matérias religiosas, fica salva aos Bispos a censura dos escritos publicados sobre dogma e moral; e o Governo auxiliará os mesmos Bispos, para serem punidos os culpados. (PORTUGAL. Constituição de 1822).

Com a liberdade de Imprensa consolidada por meio da lei, o jornalismo começa a se desenvolver acentuadamente. Além do aumento do número de publicações devido a essa liberdade até então desconhecida pela Imprensa, há também um aumento de textos que falam sobre essa própria questão, já que o assunto estava em alta e havia a possibilidade de se discutir a liberdade de publicar nos jornais assuntos que poderiam ser considerados controversos.

A tabela a seguir contém um gráfico publicado por Jorge Pedro Sousa, Nair Silva, Mônica Delicato, Gabriel Silva e Carlos Duarte, no texto "Indicadores de produção bibliográfica portuguesa sobre jornalismo até 25 de Abril de 1974", que mostra as publicações em Portugal por assunto e ano. Nota-se que no período que compreende 1811 e 1830, há uma ascensão dos textos produzidos sobre a liberdade de Imprensa. Depois, com os períodos conservadores e ditatoriais, cai a produção sobre o assunto.

Tabela 1 – Distribuição ao longo do tempo, por categorias temáticas dos livros sobre jornalismo editados em Portugal (até 1974).



Assim como a liberdade de Imprensa, o programa de governo liberal propõe uma série de reformas para modernizar o país, inclusive, com a Educação, que passa a ser gratuita e aberta a todos. Essa é uma reforma importante visto que a grande maioria dos portugueses era analfabeta, e questões relativas à liberdade de Imprensa ficavam restritas às classes mais abastadas que tinham condições de se informar sobre as decisões políticas do país:

Calcula-se em cerca de 80% a porcentagem de analfabetos nas crianças de 12 anos do sexo masculino, sendo portanto ainda maior nos adultos. Desta maneira, vemos quão reduzido, apesar de tudo, seria o âmbito da influência dos jornais, que, pelo seu elevado preço, apenas podiam ser regularmente adquiridos pelas classes superiores ou médias instruídas. (TENGARRINHA, 1989, p. 136).

Mas essa liberdade experimentada pela Imprensa durou pouco. Em 10 de março de 1826, D. João VI morre e o trono é passado para seu sucessor, D. Pedro I, do Brasil, ou D. Pedro IV, de Portugal. Como estava no Brasil, como Imperador, D. Pedro IV abdica do trono português em favor da filha D. Maria, e outorga nova Constituição, em 20 abril de 1826, conhecida como *Carta Constitucional*. Como D. Maria tinha apenas sete anos, D. Pedro IV deixa o trono aos cuidados de seu irmão, D. Miguel, que deveria se casar com D. Maria quando ela completasse a maioridade.

Nesta *Carta Constitucional*, inspirada na Constituição brasileira de 1824, embora o imperador respeite o caráter constitucional da monarquia, reconhece um quarto poder político além dos poderes Executivo, Legislativo e Judiciário: o poder Moderador, cuja competência era exclusiva do monarca e o permitia nomear e destituir livremente os membros do governo. Na prática, a Constituição era mais conservadora que a primeira, já que esse poder garantia a legitimidade do rei enquanto governante da nação.

No tocante à liberdade de Imprensa, a nova Constituição garantia sua continuidade, com a mesma ressalva da obrigatoriedade de resposta em caso de abuso:

ARTIGO 145. A inviolabilidade dos Direitos Civis, e Políticos dos Cidadãos Portugueses, que tem por base a liberdade, a segurança individual e a propriedade, é garantida pela Constituição do Reino, pela maneira seguinte:
§ 3.º - Todos podem comunicar os seus pensamentos por palavras, escritos, e publicá-los pela Imprensa sem dependência de Censura, contanto que hajam de responder pelos abusos, que cometerem no exercício deste direito, nos casos, e pela forma que a Lei determinar. (PORTUGAL. Carta Constitucional da Monarquia Portuguesa de 1826).

Em 1828, porém, D. Miguel, por meio de um golpe político, dissolve as Cortes, anula a Constituição e é proclamado rei, de maneira absolutista. O controle sobre a Imprensa é

retomado e o número de periódicos novamente cai. Em 1830 apenas nove periódicos são fundados. Tengarrinha afirma que "os jornais não só passaram a ser estritamente vigiados e aplicadas penas severíssimas aos considerados infratores, como eram limitados superiormente os temas que se poderiam desenvolver" (TENGARRINHA, 1989, p. 141-142). O pesquisador assevera, no entanto, que nesse período – conhecido como segunda emigração, pelo fato de o país exilar os portugueses contrários ao Regime – os jornais conseguiram, com a colaboração de escritores, driblar a censura:

O papel desempenhado pelos jornais durante a segunda emigração foi de maior importância. Redigidos por alguns dos maiores vultos das nossas letras (entre os quais se destacava Garrett) são notáveis, não apenas pela vibração e vigor da linguagem, no mais puro estilo jornalístico de combate, mas igualmente pela apresentação gráfica e cuidada impressão. Foi, sem dúvida, uma das mais poderosas armas de que os liberais se serviram nessa luta que, no princípio da emigração, se afigurava com tão fracas possibilidades de êxito. (TENGARRINHA, 1989, p. 144).

Houve reação ao Golpe: "A oposição liberal reagiu com um levantamento militar no Porto e noutras partes do país, que fracassou. Outras conspirações falharam também. Como consequência, uma repressão violenta caracterizou os seis anos de regresso ao regime absolutista" (MARQUES, 1980, p. 12).

Ciente da situação política de Portugal, em 1832, D. Pedro IV abdica do trono brasileiro a favor do filho, D. Pedro II, e retorna ao país. De 1832 a 1834, Portugal vive uma guerra civil. Com a vitória dos liberais, Inglaterra e França reconhecem o novo regime e D. Miguel é exilado na Itália. Contudo, "o fim da guerra civil não significou estabilidade para o país. Os liberais achavam-se minados por divisões internas e a reintegração dos absolutistas na família política só contribuiu para piorar a situação" (MARQUES, 1980, p. 18).

No mesmo ano da vitória contra o irmão (1834), D. Pedro IV morre, e o trono enfim fica com a filha D. Maria II, que, aos 15 anos, ganha a maioridade, retoma a Constituição de 1826 e nomeia como primeiro-ministro o duque de Palmela, "que constituiu um governo de centro-direita, apoiado pelos terratenentes, os ricos comerciantes e banqueiros, a Igreja e a maioria dos antigos aristocratas" (MARQUES, 1980, p. 18).

De 1834 a 1836, portanto, os conservadores voltam ao Poder, num período que ficou conhecido como "Devorismo". Insatisfeitos, em 1836, os liberais promovem a Revolução de Setembro, que, contando com apoio da Guarda Nacional, conseguem representatividade no poder, afastando os conservadores. Um novo Ministério, liderado por Passos Manuel substitui a Constituição de 1826 pela de 1822, iniciando uma fase conhecida como Setembrismo. A Constituição ficou vigente até 1838, quando nova Constituição – a terceira do país – foi

promulgada. O número de jornais volta a aumentar nesse período. Segundo Tengarrinha, são 54 novas publicações em 1835, e 67 em 1836.

A Constituição de 1838 restabelece a tripartida de poderes (Executivo, Judiciário e Legislativo), excluindo o poder Moderador. A rainha D. Maria II, descontente com a perda do poder que cabia exclusivamente a ela, une-se a aliados para tentar um golpe de Estado a fim de tomar o poder absoluto, mas todos fracassam. A partir deste ano, no entanto, como afirma Tengarrinha, o Setembrismo perde forças:

A partir de 1838 acentua-se a decadência do setembrismo e toma ascendência crescente o cartismo⁵. Em 1840, da ordem estabelecida pela Revolução de Setembro já pouco restava. Um dos setores mais fortemente atingidos é, evidentemente, a Imprensa, para a qual se inicia então um período de duras perseguições, a despeito da lei liberal que vigorava. (TENGARRINHA, 1989, p. 156-157).

Um dos aliados da rainha D. Maria II é o ministro da Justiça Costa Cabral, que anteriormente havia apoiado a Revolução de Setembro. Em 1842, após um golpe político, Cabral toma o poder, restabelecendo a *Carta Constitucional* de 1826: "A partir de 1839, o ministro da Justiça, Costa Cabral (um ex-radical) surgiu a todos como o homem forte e praticamente o chefe do Governo, encarado pela Coroa e pelas Direitas como a mais segura garantia da ordem e da prosperidade" (MARQUES, 1980, p. 22).

Esse período, no qual Costa Cabral governa Portugal, de 1842 a 1851, ficou conhecido como "Cabralismo", período de extremo autoritarismo, como afirma o historiador: "o Cabralismo adotou a bandeira da ordem e do desenvolvimento econômico. Como tal, estabeleceu no País um regime de repressão e violência, muitas vezes comparável ao despotismo miguelista" (MARQUES, 1980, p. 23). Seu objetivo era restabelecer o crescimento econômico de Portugal. Assim, inicia o projeto dos chamados caminhos de ferro.

É a partir da década de 1840, quando Costa Cabral assume o poder, que a repressão volta a assombrar a Imprensa. Há, segundo Tengarrinha, relatos de que neste período havia movimentos que agiam para quebrar os instrumentos de trabalho dos jornais. Segundo ele, o ano de 1840 representa o de maior repressão contra a imprensa: "detivemo-nos nesse ano de 1840 por nos parecer ter sido precisamente aquele em que se inicia o período de maiores violências contra a imprensa periódica, que se estenderá até à Regeneração (1851)" (TENGARRINHA, 1989, p. 159). O pesquisador vai além:

⁵ O Cartismo foi um movimento de oposição ao Setembrismo, de caráter conservador. Os cartistas apoiavam a Carta Constituição de 1826 e o regime liberal. Costa Cobral, duque de Palmela e de Saldanha foram cartistas.

Entre as medidas repressivas então postas em prática pelas autoridades destacavam-se: impostos mais elevados e rigoroso cumprimento no pagamento da décima; cauções, habilitações cada vez mais difíceis e pesadas impostas aos editores; frequentes pronunciamentos e multas em consequência de sucessivas querelas promovidas pelo Ministério Público e condenações em tribunal a pretexto de abusos de liberdade de Imprensa (os processos eram propositalmente demorados e arrastavam-se nas secretarias para que as folhas, entretanto, continuassem suspensas). (TENGARRINHA, 1989, p. 162).

Assim, o governo tenta impor cada vez mais dificuldades para o funcionamento dos jornais. Nesse sentido, a Imprensa portuguesa, segundo Tengarrinha, permanecia tecnológica e intelectualmente atrasada quando comparada a outros países europeus.

Em 1846, inicia-se novo levante popular para derrubar o governo Cabralista, marcado pela violência e corrupção. Conhecida como "Revolução da Maria da Fonte", conseguiu o apoio de diferentes setores da sociedade, de trabalhadores rurais a aristocratas. Em apenas um mês, os revoltosos conseguem fazer com que Cabral deixe o poder. Depois de oito meses, a guerra é encerrada, mas Costa Cabral reassume o cargo de ministro. De acordo com Marques,

A guerra prolongou-se por oito meses, com resultados geralmente favoráveis aos rebeldes. A sua vitória final, contudo, implicaria a abdicação de D. Maria II e a subida ao poder de um governo dominado pelos radicais. Ora, nem a Inglaterra nem a Espanha estavam dispostas a admitir tal possibilidade. E, nessa recusa, os dois países eram ativamente apoiados pelo próprio governo de Lisboa. (MARQUES, 1980, p. 27).

A repressão do governo de Costa Cabral à Imprensa culmina na suspensão de jornais políticos, durante a guerra civil. Assim, surgem os jornais clandestinos e aumenta o número de panfletos, mais fáceis de serem distribuídos e lidos. Os jornais literários e de outros temas, como religiosos, ou de entretenimento continuavam tendo permissão para funcionar. Embora o governo até incentivasse as publicações literárias, essas também aproveitavam a influência que poderiam ter sobre o público para abordar temas sociais e políticos, o que foi feito pelos escritores. Tengarrinha cita a revista literária *O Panorama*:

Os assuntos literários e estéticos eram com frequência abordados à luz do pujante humanismo do nosso primeiro romantismo; não, portanto, como fenômenos isolados, mas na perspectiva social e política dos graves problemas que se colocavam à sociedade de então. O interesse e influência dos periódicos literários iam, pois, muito além do domínio puramente literário. (TENGARRINHA, 1989, p. 175-177).

Em 1850, Costa Cabral publica uma lei conhecida como "Lei das Rolhas", que também limitava a capacidade de atuação e liberdade da Imprensa, a partir da aplicação de multas e outras sanções por infrações que viesse a cometer:

Para mais facilmente ser algemada a Imprensa, o governo extinguiu para estes processos o tribunal dos jurados e criava um Tribunal Especial de Imprensa, composto de 5 juizes nas comarcas de Lisboa e Porto e de 3 nas mais comarcas do reino e ilhas adjacentes, os quais, mais ou menos dependentes do governo, seriam facilmente manejados por ele. (TENGARRINHA, 1989, p. 179).

Mas a Imprensa protestou contra a lei. Para Tengarrinha "foi um amplíssimo movimento de opinião pública – sem dúvida um dos mais poderosos do tempo –, que mostra bem a situação de descrédito a que chegara o governo de Costa Cabral" (TENGARRINHA, 1989, p. 180).

Já em 1851, a Lei é revogada e Portugal inicia um período conhecido como Regeneração, que volta a ser favorável para os jornais, com a revogação também de diversos decretos que criminalizavam a liberdade de Imprensa, como o que anistiava os crimes de abuso de liberdade de Imprensa que contassem com a participação do Ministério Público.

O número de publicações volta a crescer:

A partir da revogação da "Lei das Rolhas", o jornalismo português tomou, como vimos, progressivo desenvolvimento: no decênio de 1850 a 1859 foi de 35 a média aproximada do movimento anual de criação de periódicos; no decênio de 1860 a 1869 a média foi de 67; de 1870 a 1879 foi de 90; e de 1880 a 1889 a média anual chega a alcançar o número prodigioso de 184! (TENGARRINHA, 1989, p. 184).

O Regime Cabralista termina definitivamente em 1851, quando o movimento "Regeneração de Portugal", liderado pelo Marechal Saldanha ganha força, e Costa Cabral renuncia ao poder. Segundo Marques,

O país estava visivelmente cansado de tanta agitação política e desejava a paz. A burguesia, sobretudo, pretendia um governo forte mas maleável, que lhe garantisse tranquilidade e expansão econômica. O prestígio de Saldanha servia a primeira, os planos de fomento de Fontes [Pereira de Melo] asseguravam a segunda (MARQUES, 1980, p. 30).

Com a morte de D. Maria II, em 1853, seu filho D. Pedro V assume o poder, mas também morre pouco tempo depois, em 1861. Assim, o trono é sucedido por seu irmão, D. Luís, um monarca constitucional. De acordo com Marques,

A política interna de Portugal durante os reinados de D. Pedro V (1853-61) e de D. Luís (1861-89) caracterizou-se por uma relativa acalmia, explicável no enquadramento geral da expansão econômica e da prosperidade para as classes dirigentes. Regeneradores e Históricos (mais tarde chamados Progressistas) alternaram-se no poder. (MARQUES, 1980, p. 33).

Para Marques, esse foi um período de certa paz e prosperidade, na qual

O regime liberal e a monarquia haviam alcançado a maturidade, o que queria dizer, em termos práticos, um máximo de liberdade para um pequeno grupo, um monarca dócil e não interferente, um estado de equilíbrio entre as várias classes e grupos sociais, e uma inteligente manipulação da máquina política. (MARQUES, 1980, p. 30-31).

A situação política de Portugal permanece praticamente a mesma até o surgimento do Partido Republicano na década de 1880. "Em resumo, poder-se-ia dizer que, com o ano de 1851, se conseguiu a adaptação final do país às novas condições nascidas na perda do Brasil e do ruir do antigo regime" (MARQUES, 1980, p. 31).

A partir das considerações acerca da Imprensa no século XIX e da Imprensa portuguesa no mesmo período, iniciaremos a análise dos romances de nosso *corpus*, buscando verificar como Camilo Castelo Branco insere as temáticas em suas obras, pormenorizando questões como a da liberdade de Imprensa, sobretudo em *Coração, Cabeça e Estômago*, e a relação entre Literatura e Imprensa.

3 CORAÇÃO, CABEÇA E ESTÔMAGO

O romance é dividido em cinco partes: "Advertência do autor"⁶ e "Preâmbulo" – alegadamente escritas pelo denominado editor – "Coração", "Cabeça" e "Estômago" – supostamente escritas pelo narrador-personagem Silvestre e comentadas pelo editor. No enredo, o protagonista Silvestre da Silva escreve as memórias de 17 anos de sua vida e as entrega a um amigo, intitulado apenas como "editor", que fica encarregado de reuni-las e publicá-las, após a sua morte. A narrativa é então composta pelo texto principal – as memórias, escritas em prosa em primeira pessoa – e pelo texto secundário: os poemas, cartas, artigos para jornais e folhetins, escritos por Silvestre, e as notas do editor. No romance, os textos secundários aparecem de duas formas: apresentados pelo protagonista em meio às suas memórias ou apresentados pelo editor, nas notas.

Cabe ao editor esclarecer no Preâmbulo como o livro foi estruturado: esse personagem revela que além de reunir os manuscritos, para transformá-los em romance, também acrescentou notas para atualizar ou esclarecer algum fato da narrativa, como no exemplo: "Eu sei mais alguma coisa que merece crônica" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 737). Por isso, o prefácio, neste romance, por fazer parte da narrativa, é fundamental para a compreensão da trama.

O interessante do editor, considerado o segundo narrador, é que além de participar do romance – narrando como foi o encontro com Silvestre na fase do "Estômago" e contando o final da vida do protagonista – também não se mantém neutro diante da história narrada por Silvestre, ao contrário: desmente, critica, ironiza e ri:

Os manuscritos de Silvestre careciam de ser adulterados para merecerem a qualificação de romance. É coisa que eu não faria, se pudesse. Acho aqui em páginas correntemente numeradas sucessos sem ligação nem contingência. Umás histórias em princípio, outras que começam pelo fim e outras que não tem fim nem princípio. Pode ser que eu, alguma vez, em notas, elucide as escuridades do texto, ou ajunte às histórias incompletas a catástrofe, que sucedeu em tempo que o meu amigo se retirara da sociedade, onde deixara a víscera dos afetos. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 729).

A trama do romance começa com as memórias do "Coração", fase que perdura de 1844 a 1854, com Silvestre da Silva revelando estar interessado apenas no amor, vivendo com base na emoção: "O meu noviciado de amor passei-o em Lisboa. Amei as primeiras sete mulheres que vi e que me viram" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 735). Ao perceber, contudo, que não conseguiu amar e ser amado, afirma que "a felicidade pelo amor é

⁶ Escrita a partir da segunda edição.

impossível" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 803) e volta-se à razão, tornando-se jornalista: "Naquele tempo, as minhas cogitações eram todas dirigidas por cálculos e raciocínios. O meu alvo mais remoto era ser ministro da coroa. Estavam as minhas faculdades regidas pela cabeça" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 808). Assim, inicia-se a fase da "Cabeça", que vai de 1855 a 1860, e é objeto de nossa análise.

O personagem inicia a segunda fase com o ensejo de fazer o que considera ser o bem da humanidade. Assim, passa a escrever uma série de artigos com duras críticas ao governo e à sociedade, ao mesmo tempo que decide procurar uma mulher rica para se casar. Desse modo, o protagonista explica:

Entrei a cogitar ser útil à humanidade com a minha experiência e inteligência no coração humano [...]. Escrevi para o *Periódico dos Pobres*, do Porto, uma correspondência contra o regedor da minha freguesia, acusando-o de me prender um criado para recruta. Nesta correspondência discorri largamente acerca dos direitos do homem. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 804).

O final do capítulo, que retrata Silvestre preso por calúnia, deixa implícita a ideia de que quem possui um título de nobreza ou bens materiais possui mais credibilidade perante a Justiça e perante a própria sociedade.

Entretanto, devemos levar em conta que o personagem é um anti-herói, e toda boa ação deve ser vista com ressalva, pois, muitas das publicações escritas por ele têm motivação pessoal, sobretudo quando estão relacionadas ao âmbito amoroso. Além disso, Silvestre também utiliza o jornal como um meio para promover suas obras e se autopromover.

Ao perceber que não conseguiria, afinal, ascender socialmente como jornalista, decide "renunciar para sempre às manifestações da inteligência" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 832), iniciando então o "auspicioso reinado do estômago" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 833). Nesta fase, que vai de 1860 a 1861, Silvestre busca formas para se tornar político e, enfim, casar com uma mulher rica, tendo de se preocupar essencialmente com o estômago, ou seja, manter-se saciado pela comida e pela vida material. Ambos os desejos tornam-se realidade ao conhecer Tomásia, uma herdeira abastada da aldeia de Soutelo, onde Silvestre passa a morar e a exercer cargos políticos, após o casamento. "Coração" e "Cabeça" haviam, definitivamente, sido esquecidos:

Algumas vezes interrogava a minha consciência, perguntando-lhe se eu amava Tomásia. Não me respondia, por se julgar desautorizada para a resposta. Ao coração é que tocava o discutirmos semelhantes pontos de pouquíssima importância para o complemento da minha felicidade. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 857).

A trama é encerrada com uma nota do editor, em que ele narra o encontro que teve com Silvestre na aldeia, e, posteriormente, sua morte:

Poucos meses depois recebi da mão de um almocreve uma chapeleira de couro repleta de embrulhos, que me enviava a Sra. D. Tomásia, e uma carta do sargento-mor asseverando-me que seu genro morrera como um passarinho – a morte do justo; com a diferença que não ajustou contas com os credores, para quem a salvação do meu amigo é coisa muito duvidosa... (CASTELO BRANCO, 1984, p. 871).

3.1 A crítica de Camilo Castelo Branco na parte "Cabeça"

A segunda parte de *Coração, Cabeça e Estômago*, intitulada "Cabeça", é a mais crítica da obra. É pela voz de Silvestre e do editor que as críticas são feitas, especialmente ao Romantismo, à Sociedade e à Imprensa.

Quando Silvestre se muda de sua aldeia para a cidade do Porto, onde planeja fazer carreira como jornalista, começa a refletir sobre as mulheres da cidade. Ele as descreve como "desassisadas, que se imolam aos caprichos duma literatura, por não terem coisa séria em que empreguem a imensa energia de seu espírito" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 807). Há uma crítica sobre como a Literatura romântica define o comportamento da sociedade. Para Silvestre, a mulher do Porto de 15 anos antes era melhor que a atual, porque "estava por adelgaçar, gozava-se de cores ricas de bom sangue; era redonda e brunida em todas as suas formas" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 806), ao passo que as atuais, para imitar as heroínas dos romances românticos "tossiam constipadas e queriam da sua tosse catarrosa fingir debilitar do peito, que não pode com o coração. Muitas, à força de jejuns, desmedravam a olhos vistos e amolgavam as costelas entre as compressas de aço do colete" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 807). O autor, portanto, tem um olhar negativo sobre essa Literatura, na qual deixa implícita a ideia de que os leitores copiavam os romances, sem ter um distanciamento crítico, ou seja, sem conseguir distinguir a Literatura da realidade, o que, inclusive, o próprio Silvestre faz – e é ridicularizado por isso.

Em *Coração, Cabeça e Estômago*, a busca pelo amor ideal, tão retratada pelos autores românticos, é apresentada com humor e ironia, de forma a deixar claro para o leitor, que, afinal não existe. Por isso, Camilo procura mostrar, sob seu ponto de vista, quem são as mulheres do século XIX, como elas pensam e como se comportam. Uma proposta de Literatura bastante diferente da Literatura romântica em voga, na qual havia uma idealização exacerbada do amor romântico. Neste romance, Camilo rompe com essa tradição, buscando mostrar a realidade social, na qual o interesse financeiro está acima do amor romântico,

procurando revelar, portanto, as verdadeiras intenções de homens e mulheres com suas ações, sejam elas de âmbito amoroso ou não.

O escritor também faz duras críticas, nesta segunda parte, à Sociedade, por meio da voz de Silvestre. No entanto, como um anti-herói, o personagem se mostra ambíguo, por isso, temos de levar em conta que muitas dessas críticas são feitas visando a se autopromover. Se por um lado, afirma querer ser jornalista para "ser útil à humanidade" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 807), por outro lado, seu objetivo enquanto jornalista era tornar-se conhecido para "ser ministro da coroa" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 808). Fica claro, portanto, que as "boas intenções" do protagonista precisam ser questionadas, pois o excesso de erudição de sua face externa, em verdade, nada mais é do que autopromoção: "o discurso e a própria trajetória de Silvestre têm ambiguidades, têm lacunas, e, fazendo humor, Silvestre deixa-nos entrever que os territórios do Bem e do Mal, da verdade e da mentira, não estão bem separados". (DAVID, 2007, p. 68). Essa ambiguidade, por si só, demonstra a hipocrisia de Silvestre, representado como um jornalista que faz duras críticas a uma sociedade na qual pretende se incluir.

Nessa segunda parte do romance, na qual as emoções são deixadas de lado para dar lugar à razão, Silvestre da Silva decide se casar com uma herdeira rica do Porto. Quando sua busca é iniciada, conhece três mulheres que satisfazem esse critério. A mais velha delas era uma viúva, descrita por Silvestre como "regularmente feia" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 811). A mais nova era uma órfã, descrita como tendo uma "cara sem vida" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 811), e a terceira, por quem Silvestre se interessa, é descrita por ele como "uma verdadeira mulher, trigueira como as prediletas de Salomão e gentil e desenvolta como as prediletas de toda a gente" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 811).

No entanto, essa terceira mulher já era comprometida com Josino, enquanto a viúva não se interessou por ele. Restando apenas a órfã – Mariana – Silvestre passa a investigar sua vida, descobrindo que ela havia sido prometida para se casar com o advogado Anselmo Sanches, a quem Silvestre nomina ironicamente de "homem honesto" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 817). Por intermédio de uma ex-criada de Rita – brasileira casada com Francisco José de Sousa, responsável pela criação de Mariana – Silvestre toma conhecimento que Mariana estava prometida a Anselmo por ele ser amante de Rita, e, com o casamento, ambos poderiam manter a relação.

Silvestre escreve um artigo para o jornal, relatando a história e esperando apoio da sociedade: "Escrevi um artigo contra Anselmo Sanches, cuidando que assim vingava o gênero humano. Saiu o artigo na seção dos comunicados: o proprietário do jornal declinou a

responsabilidade moral e legal da ofensa ao doutor" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 828). Mas, ao contrário do que esperava, Silvestre da Silva é processado por Anselmo, e por não declinar das acusações de calúnia acaba preso.

A crítica de Camilo à sociedade é de que embora pregue a moral e os bons costumes, não realiza tais práticas. Além disso, aqueles que possuem *status* ficam impunes, como foi o caso de Anselmo, o "homem honesto", respeitado por essa mesma sociedade.

Essa crítica de Camilo Castelo Branco à elite também fica clara nas outras partes do romance. Na primeira parte, quando Silvestre se apaixona por dona Paula, uma nobre casada, denominada "a mulher que o mundo respeita" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 755), descobre, que, na verdade, ela não tem interesse por ele. Quando percebe a verdadeira intenção da mulher, de apenas zombar de seus sentimentos, decide acabar com sua reputação. Mas o fim da história é que mesmo que todos soubessem que ela estava grávida de um amante, por ser da elite, era uma mulher que sempre seria respeitada. Ao contrário do fim que terá Marcolina, personagem representada como a "mulher que o mundo despreza" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 780), pelo fato de ter sido levada à prostituição por ser pobre, e, portanto, desprezada por todos.

Embora a crítica à sociedade esteja implícita em todo o romance, é também necessário lembrar uma vez mais que a finalidade do personagem com a publicação do artigo no jornal contra Anselmo Sanches também é ambígua. Silvestre da Silva não só queria moralizar a sociedade, mas sim ele próprio desfazer a intenção de casamento entre Anselmo e Mariana, para conseguir se casar com a rica herdeira, e, essa atitude, por si só, é um ato de hipocrisia.

3.1.1. A crítica de Camilo Castelo Branco à Imprensa

Além de Romantismo e Sociedade, a crítica presente na parte "Cabeça" se estende à Imprensa portuguesa, a qual Camilo Castelo Branco conhecia muito bem, por ser jornalista.

Como vimos, era muito comum em meados do século XIX a colaboração de escritores nos jornais. Isso aconteceu não só em Portugal como também no Brasil. Machado de Assis, José Alencar e outros grandes nomes da Literatura brasileira foram colaboradores da Imprensa.

Entre 1820 e 1864, a Imprensa portuguesa vivia sua segunda fase, nomeada pelo pesquisador Tengarrinha como "Imprensa Romântica ou de Opinião". Foi uma época na qual escritores renomados, como Almeida Garrett e Alexandre Herculano, contribuíram com os

jornais, tanto os de caráter político quanto os de caráter literário. Para o pesquisador, o ápice dessa fase é a década de 1840, quando a Imprensa une-se aos ideais liberais: "O período áureo do nosso jornalismo romântico, sinônimo assim de jornalismo de opinião e de jornalismo politicamente empenhado, como cívica e politicamente empenhadas são as grandes figuras do nosso primeiro Romantismo" (TENGARRINHA, 1997, p. 255).

Tengarrinha cita uma afirmação de Alexandre Herculano, de 1838, sobre a crescente importância da Imprensa em Portugal:

Se a arte de escrever foi o mais admirável invento do homem, o mais poderoso e fecundo foi certamente a Imprensa. Não é ela mesma uma força, mas uma insensível mola do mundo moral, intelectual e físico, cujos registros motores estão em toda a parte e ao alcance de todas as mãos, ainda que mão nenhuma, embora o presume, baste só por si para a fazer jogar. (Apud TENGARRINHA, 1989, p. 148).

Nos jornais, Camilo Castelo Branco publicava crônicas, artigos e polêmicas, sendo que por essas fazia duras críticas a pessoas ou a setores da sociedade, ora utilizando pseudônimos, ora utilizando seu próprio nome. Embora fizesse inimigos, com o jornalismo, Camilo tornava-se cada vez mais conhecido do público, como afirma Chorão:

Camilo, esse não podia ignorar a Imprensa, que cedo o atraiu como campo em que podia exhibir a sua destreza de polemista satírico e de que poderia extrair algum estipêndio. [...]. Com o seu nome ou com outro nome, Camilo escrevia o que fosse mister escrever – o artigo polêmico, a notícia erudita, a evocação sentimental, a crônica faceta. Tudo lhe era pretexto para escrever, com rapidez e com verve, e poder assim ir espalhando por este e aquele jornal, às vezes de sinal contrário, os seus artigos, como o padeiro que todas as manhãs distribui o pão pelos clientes. (CHORÃO, 1993, p. 14).

Para Sonia Valente Rodrigues, as polêmicas são tão bem construídas que transcendem os artigos de jornais e podem ser encontradas também em diferentes gêneros, como os da ficção: "a força do polemismo camiliano percorre, para além de qualquer fronteira textual discursiva, vários lugares da sua escrita, aflorando, em determinados períodos, em polêmicas que se instalam em qualquer texto seja jornalístico seja ficcional" (RODRIGUES, S., 2005, p. 542).

Tal qual Silvestre, Camilo mostrava-se um polêmico um tanto quanto ambíguo. José-Augusto França conta que em 22 de novembro de 1853, o jornal *A Nação* publicou dois poemas do escritor para comprovar sua ambiguidade. Isso porque um era dedicado a D. Miguel e a outro era dedicado à rainha D. Maria II. No entanto, D. Miguel e D. Maria II lutavam entre si para conseguir o poder. Por isso, a ambiguidade, a crítica e as polêmicas,

embora o tornassem conhecido do público, também faziam de Camilo um jornalista que nem sempre agradava a todos:

A vida de jornalista era aí bastante difícil: cronista, folhetinista, muito ignorante mas cheio de verve e de sarcasmo, Camilo possuía num grau extremo a arte de fazer inimigos e os jornais fecharam-lhe as portas. Os "barões" de fortuna "brasileira" não lhe perdoavam as suas críticas de cutilada [...]. (FRANÇA, 1993, p. 282).

Essa ambiguidade pode justificar, portanto, o fato de Camilo ser escritor, mas apresentar tantas vezes um olhar negativo sobre a Literatura e ser jornalista e criticar a Imprensa. Vejamos agora como essa crítica à Imprensa é estabelecida em *Coração, Cabeça e Estômago*.

Em meados do século XIX, a Imprensa portuguesa ainda estava bastante restrita aos principais centros urbanos de Portugal, como Lisboa e Porto. Nas cidades menores, pela dificuldade de locomoção e acesso, o número de periódicos e, logo, o de leitores, era menor do que os das grandes cidades. Esse cenário vai ao encontro do que é retratado por Camilo Castelo Branco no romance, uma vez que Silvestre não consegue uma ampla atuação como jornalista em sua aldeia, passando a escrever para o *Periódico dos Pobres*, do Porto, e, posteriormente, buscando ascensão social e reconhecimento, mudando-se, então, para a cidade.

Camilo desenvolve em seu personagem-jornalista não só o desejo de tornar suas ideias públicas, mas também o de tornar-se uma figura de prestígio entre as classes altas, o que não deixa de ser uma crítica àqueles que exercem o ofício, já que o jornalismo não tem como objetivo a promoção pessoal do jornalista. O que decorre no livro, entretanto, é que, ao invés de o personagem conseguir o prestígio que tanto almejava, consegue o desprestígio: a alta burguesia ri de Silvestre por considerá-lo ignorante, por ser do meio rural, como veremos na seguinte citação, do início da parte "Cabeça", quando o personagem se muda para o Porto:

Ninguém me conheceu o nome, a não ser o literato localista, que teve a audácia de me dizer que os meus artigos tresandavam ao montesinho, e que as minhas ideias entouriam o estômago intelectual, como se fossem castanhas cozidas. Donde ele concluía que a minha literatura tinha a cor local dos meus alimentos, e denunciava a morosidade das minhas digestões. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 805).

Logo, o protagonista percebe que sendo jornalista não alcançaria esse objetivo específico e, por isso, muda de estratégia, abandonando a inteligência e focando apenas no

casamento com alguém que já pertencesse às altas classes, o que consegue ao se casar com Tomásia na fase do "Estômago".

Como vimos, apesar de Silvestre ser considerado ignorante pela elite do Porto, parece ter conhecimento do poder de mobilização da Imprensa em relação à opinião pública, e por isso aposta no ofício para tentar alcançar cargos políticos. Fato é que a partir de 1834, com a mudança pela qual os jornais começavam a passar, essa influência ficou mais forte. De acordo com Tengarrinha, "essa influência é tanto mais evidente quanto é certo que os leitores se agrupavam em torno dos jornais com que se identificavam ideologicamente, sendo de admitir, portanto, que as opiniões expostas nos editoriais fossem reforçar ou corrigir as suas ideias" (TENGARRINHA, 1989, p. 205).

É também com esse propósito, de mobilização da opinião pública, que Silvestre pretende ser jornalista. O personagem espera reconhecimento público pelos seus artigos, como fica claro neste trecho:

Fiquei grandemente surpreendido e embaraçado quando cheguei ao Porto e dei fé que ninguém se ocupava a falar de mim! A mesa-redonda do hotel onde me hospedei tratou-se o assunto da política; e, como era essa a feliz conjunção de eu divulgar o meu nome, encaminhei habilmente a controvérsia, até me declarar Silvestre da Silva, autor dos artigos epigrafados "Os Portugueses na balança do mundo". (CASTELO BRANCO, 1984, p. 805).

No entanto, essa mesma opinião pública, formada sob juízo da Imprensa, ficará a favor de Anselmo Sanches no julgamento contra Silvestre da Silva. Essa é também outra forma de o autor criticar a Instituição, uma vez que se possui poder de formar a opinião pública, é seu dever ser imparcial e buscar sempre a informação correta, o que não acontece no caso em questão, segundo julgamento do próprio Silvestre. Do mesmo modo que a Imprensa é favorável a Anselmo, a opinião pública também será, como o narrador deixa claro no trecho: "Anselmo, como visse que a imprensa e a opinião pública estavam com ele, deu querela contra o jornal, por abuso" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 829).

Quando Silvestre da Silva muda-se para a cidade do Porto e conhece alguns de seus moradores, intitula-os em suas memórias ironicamente como "homens honestos": "Conheci alguns *homens honestos* no Porto. Custou-me muito" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 817). Tais homens eram contrabandistas, exportadores de escravos, magistrados de alquilaria, ou seja, não eram honestos, mas gozavam de prestígio social. Na visão de Silvestre, a imagem positiva desses homens é projetada na sociedade porque a Imprensa os projeta assim. Camilo parece compreender que os jornalistas agem de tal forma por necessidade ou por quererem

frequentar os mesmos locais que as altas classes, no entanto, não deixa de reforçar no romance essas características como aspectos negativos:

O jornalismo do Porto está acorrentado às ucharias dos ricos. O jornalista via de regra é um pobre homem, que vive do estipêndio cobrado com franciscana humildade à porta do assinante. Para os festins do fidalgo de raça era chamado o versista com as consoantes prévias do soneto na algibeira, onde não havia outra coisa. Nos tumultuosos jantares do fidalgo de indústria há talher para o gazeteiro, que já deixou na estante dos caixotins a local sumarenta, inspirada pelo antegosto das viandas, que lhe arrastam na torrente a alma para o estômago. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 819).

Em outra passagem do romance, na qual Silvestre da Silva é condenado à prisão por caluniar Anselmo Sanches, há outra crítica à Imprensa, mais uma vez por apoiar os "homens honestos", diante da necessidade financeira. Assim, os jornais são favoráveis à sentença que condena Silvestre por calúnia: "A mim deram-me o epíteto de caluniador convicto, os jornais acharam cordata a sentença e lamentaram que as aberrações do bom senso comprometessem a imprensa em semelhantes derrotas, desprestigiando-as e armando contra os inimigos" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 832).

A crítica à Imprensa vai além. Se Silvestre intitula ironicamente os homens do Porto como "honestos", os jornais também não escapam a essa nomenclatura. "O meu artigo levantou contra mim celeuma de pessoas honestas, e até jornais honestos me saíram de revés, acoimando-me de indiscreto, licencioso e causa ocasional de escândalo" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 829).

Fato é que pesquisadores indicam que a má-remuneração dos jornalistas na segunda fase do jornalismo português era uma realidade: "Os noticiaristas recebiam pequeno ordenado (variando, no segundo quartel e até além do meio século, entre 15.000 e 30.000 réis mensais), pelo que geralmente precisavam de auferir outros rendimentos". (TENGARRINHA, 1989, p. 189-190). Se a situação financeira do jornalista não era promissora, o mesmo pode-se dizer do jornal, como explica Tengarrinha no seguinte trecho: "de qualquer modo, os lucros, se os havia, eram muito magros e divididos entre o editor e o redator-responsável ou entre os acionistas". (TENGARRINHA, 1989, p.190).

Em *Coração, Cabeça e Estômago*, Silvestre da Silva representa, portanto, essa tentativa ineficaz de um corpo de jornalistas da época: não consegue obter do jornalismo um modo de sobrevivência, bem como não consegue obter êxito e influência social expondo suas ideologias nas páginas do jornal do Porto. Para Jacinto do Prado Coelho, a fase do personagem Silvestre como jornalista "é um pretexto para criticar o materialismo corruptor do

meio portuense, e, em especial, a subserviência do jornalismo portuense à gente de dinheiro" (COELHO, 2001, p. 204).

No final do capítulo da parte "Cabeça", há outra crítica à Imprensa que reitera a hipótese de que os jornalistas, por necessidade financeira, deixam, muitas vezes, de abordar assuntos relevantes para a sociedade por serem polêmicos, como a corrupção. Quando Silvestre decide abandonar a profissão, cita outros jornalistas que deixaram de lado as notícias e a opinião para se dedicarem apenas a assuntos leves, sem grande importância, mas assim fizeram fortuna. A mensagem, embora seja do século XIX, ainda é atual: afinal, para que serve o jornalismo senão para investigar os outros poderes, denunciar e informar? Se o jornalista não pode fazer isso, porque não tem remuneração suficiente ou por sofrer censura, só irá publicar tolices:

Entendi que devia corrigir a obra do Criador. A minha primeira operação de reforma foi renunciar para sempre às manifestações da inteligência, e jurei comigo de nunca mais dar na estampa escrito que não abonasse uma conscienciosa parvoíce, talismã de tantos que aí correm, e à conta dos quais muitos meus colegas na imprensa se afortunaram e benquistaram com o mundo. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 832-833).

Por fim, não podemos ignorar o brilhantismo das escolhas textuais de Camilo Castelo Branco ao eleger o segundo narrador – o suposto editor – que contrapõe o discurso de Silvestre e retira de si próprio uma possível culpa pelas críticas de seu personagem a todos os setores mencionados. Por isso, quando esse editor comenta as passagens deixadas por Silvestre, em uma delas afirma:

A calúnia, conquanto escrita em palavras cultas e penteadas, é sempre calúnia. Elegâncias da linguagem, por mais que valham na retórica, valem nada para o desconceito de quem injustamente difama. O jornalismo do Porto teve e tem admiráveis e valentes mantenedores da honra contra classes poderosas pela infâmia nobilitada. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 819).

No trecho em questão, o editor rebate as afirmações anteriores de Silvestre de que o jornalismo do Porto era comprometido com a defesa da elite. Com isso, o escritor protege a sua face, livrando-se de qualquer associação entre ele e as ideias defendidas por Silvestre.

3.2 A questão da liberdade de Imprensa

Como jornalista, Camilo Castelo Branco era um crítico da censura, tendo se manifestado em diversos momentos de sua vida contra a falta de liberdade de Imprensa. Arthur Rodrigues da Costa reforça a ideia de que o Regime Cabralista perseguia a Instituição:

O resultado deste ditatorial regime que caracterizou o período cabralista traduziu-se em perseguições, apreensões, processos judiciais, prisão de jornalistas. A *Revolução de Setembro*, jornal fundado em 1840 por José Estevão e que teve como principal elemento o grande jornalista Rodrigues Sampaio, ficou na história da imprensa como o símbolo dessa fúria persecutória. Camilo nele haveria de colaborar, a partir da década de 60, com a publicação de vários folhetins (COSTA, A., 1993, p. 41).

O escritor também foi censurado. Marco Paulo Nicolau Duarte comenta no Prefácio de uma edição de *Onde Está a Felicidade?* que Camilo, contratado como colaborador da seção literária do jornal *A Verdade* em 1856, deixa o periódico após ter sido censurado:

Nesse jornal, publicou o folhetim *Ao Porto* (a 13 de fevereiro; o drama *Justiça*, representado em fevereiro deste mesmo ano (de 30 de abril a 14 de maio); *Memórias de Além da Campa* (de 15 a 26 de maio), que *O Nacional* também publicou a partir de 17 de maio; o romance *Lágrimas Abençoadas* (iniciado a 27 de maio e interrompido a 8 de julho), e *Peregrinações Sobre a Face do Globo*, depois inseridas em *Dois Horas de Leitura*, sob o título "Do Porto ao Braga" (cujas publicações, iniciada a 1 de julho, também foi interrompida no dia 18 do mesmo mês). A publicação destas duas últimas obras não se concluiu, devido à quebra de relações entre o romancista e a direção do jornal, justificada pela "censura" a que esta submeteu o primeiro daqueles títulos. (DUARTE, 2003, p. 8).

Em *Coração, Cabeça e Estômago*, Camilo introduz o tema da liberdade de Imprensa e da censura de maneira sutil. No início da segunda parte do romance, o protagonista afirma ter escrito para o *Periódico dos Pobres* acerca "dos direitos do homem" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 804), em uma primeira referência para o tema da liberdade: "Examinei o que foi a liberdade em Grécia e Roma. Procurei-a no berço do cristianismo e vim com ela, através dos séculos, até à Revolução Francesa, que eu denominei o último verbo da sociabilidade humana" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 804).

Em um segundo momento, Silvestre cita Costa Cabral, mostrando-se claramente contrário ao ministro. No enredo, quando o protagonista começa a escrever para o *Periódico dos Pobres*, faz denúncias contra o regedor de sua aldeia, "acusando-o de me prender um criado para recrutar" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 804). Depois, segundo o personagem, é o próprio regedor, junto ao pároco, quem vão acusar Silvestre de ser partidário de Costa Cabral, o que ele nega, e considera que estão o desprezando. No trecho, Silvestre afirma que "como as minhas doutrinas andassem encontradas com as do regedor e do pároco – afeiçoados à revolução militar de 1844 –, maquinaram eles contra mim ciladas, que me iam sendo fatais, sob o pretexto de eu ser partidário do Sr. Costa Cabral" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 804-805).

A referência ao ano de 1844 é simbólica. Embora seja somente em 1846 que Costa Cabral perde provisoriamente o poder após a eclosão da "Revolução Maria da Fonte", em 1844, um grupo de militares tenta derrubá-lo, na Revolta que fica conhecida como "Revolta de Torres Novas".

Neste mesmo ano, novas sanções são impostas à Imprensa, como afirma o pesquisador Eduardo da Cruz: "Em meados de 1844, o governo cabralista obrigou toda a imprensa a reiniciar o seu processo de inscrição e licenciamento, impondo novas regras e condições para tal fim, como forma de silenciar certos órgãos" (CRUZ, 2017, p. 163).

É preciso salientar que a crítica de Camilo ao regime de Costa Cabral, inserida por meio das memórias do personagem, vão ao encontro do que o próprio escritor pensava sobre o período Cabralista. Luís Alberto Marques Alves analisa alguns dos escritos de Camilo Castelo Branco nos jornais portugueses:

O primeiro alvo desta ira, mista de desencanto e amor pelo país é Costa Cabral que, sendo embora o responsável pela intervenção estrangeira que põe fim à guerra civil da Patuleia, acaba por ser herdeiro de um poder que sempre ambicionou. Estamos em 1849 e a ditadura cabralista até 1851 merecerá de Camilo, como mereceu de vários outros escritores e políticos, referências pouco elogiosas. (ALVES, 1993, p. 109).

Segundo o pesquisador, além da crítica direta de Camilo a Costa Cabral, o escritor também apelava para a rainha, com súplicas, para mostrar que, na verdade, o ministro da Justiça era corrupto, como mostra o trecho publicado no jornal *A Nação*, em 1849, e reproduzido por Alves:

[...] Senhora! O vosso ministro é acusado de receber um caleche e se dar por ele uma comenda. Cita-se quem o deu pelo seu nome, quem o recebeu pelo seu nome; quem o fez pelo seu nome; há testemunhas; há provas escritas [...] Senhora! O vosso ministro foi subornado [...] Senhora! Pedimos a demissão do vosso ministro como documento de que não sancionais a corrupção como prova de que não quereis que a imoralidade triunfe, como poderoso e primeiro passo para se obstar, que a imoralidade e a corrupção risquem do mapa das nações o glorioso nome de Portugal [...] (Apud ALVES, 1993, p. 109).

Embora o Regime de Costa Cabral tenha terminado em definitivo em 1851, e *Coração, Cabeça e Estômago* tenha sido escrito em 1862, o enredo se passa entre 1844 e 1861. Portanto, o personagem vive, praticamente, quase todos os anos do Regime Cabralista, o que nos leva a crer que é outra data bem pensada por Camilo para desenvolver a temática da liberdade de Imprensa, embora, como afirmamos, de maneira sutil.

Ainda na fase "Cabeça", em outros dois momentos, o autor relata a questão do abuso da liberdade de Imprensa, que, como vimos, estava amparado pela Constituição de 1826, vigente até a proclamação da República, em 1910. Em um primeiro momento, Silvestre escreve contra a nova geração e o jornal é condenado por abuso de liberdade de imprensa:

Assanhado pelos estorvos, que me embargavam o passo, escrevi contra a estupidez da geração nova, que não valia mais que a velha, e chamei os povos às armas. O ministério público deu querela por abuso de liberdade de imprensa contra o jornal, cujo redator principal era eu. O jornal foi condenado e os assinantes não pagaram no fim do segundo trimestre. Empenhei a minha casa para sustentar a gazeta, que três vezes foi condenada na multa e custas. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 809).

Em outro momento do romance, quando Silvestre está discorrendo a respeito dos "homens honestos" do Porto, o editor faz uma importante observação, em forma de nota, afirmando que não entendia o porquê de Silvestre estar "assanhado contra a sociedade portuense" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 818), e que por ele retiraria essas páginas da obra, o que não faz para supostamente não comprometer as memórias de seu amigo. Segundo o editor, provavelmente Silvestre poderia ter inserido tais críticas não só para denunciar os "homens honestos", mas também como forma de manifestar sua reprovação à censura que estaria sofrendo do proprietário do jornal. No trecho seguinte, apresentamos o comentário de Silvestre, seguido da nota do editor, que retira de si a responsabilidade pela crítica à sociedade portuense:

A corrupção periódica das almas, emprestadas pelo exemplo, ou impelidas pelo instinto, não tem que ver com a corrupção por grosso, que o acaso ou o ardil vos depara no secreto viver dessa cabilda de beduínos, salteadores da honra alheia, e nojentíssimos farsistas da sua. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 817).

Aqui está uma amostra das desordenadas imprecações de Silvestre contra a sociedade. Escreveu-as provavelmente durante a passagem da cabeça ao estômago. A trovoada de estilo é o que andavam sacrificados todos os jornais em que ele escrevia. Era impossível que o assinante, no fim do trimestre, não recebesse o cobrador do jornal como a última palavra do insulto. Por minha vontade, podava muito destas páginas; mas, sobre ser deslealdade à memória do autor, seria supor que os homens sinceramente honestos do Porto se ofendem da sátira que verbera os velhacos. O que eu quisera consertar é o desmancho de ideias deste capítulo; não posso, nem sei o que ele pensava, nem porque estava assim assanhado contra a sociedade portuense. Devia de ser escrita esta objurgatória no fim de algum trimestre, quando o proprietário do jornal lhe intimou silêncio. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 817-818).

Outra crítica a uma possível perseguição contra a Imprensa é colocada em um texto deixado por Silvestre da Silva e revelado pelo editor no trecho: "O jornalista austero será

sempre um ente malsinado e odioso para todos os governos. Hão de expulsá-lo sempre ao sacrário poluto das mercês, onde reina o ladrão laureado, que tem o segredo de abater ministros erguidos e exaltar ministros despenhados" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 819).

Podemos pensar que ao retratar "jornalistas austeros", no sentido de que se trata de um jornalista rígido, que emite suas opiniões com seriedade e sem medo da censura, o autor pode estar falando de si próprio, já que a essa altura já havia se tornado conhecido. Além disso, a citação corrobora com a ideia apresentada anteriormente de que o jornalista que escreve trivialidades é benquisto pela sociedade, ao contrário daquele – que como Silvestre, em sua própria visão – é austero e malquisto pela sociedade.

Ainda sobre a questão da liberdade de Imprensa, Silvestre é processado por Anselmo Sanches por tê-lo, segundo os advogados, caluniado nas páginas de um jornal. Deve-se lembrar que, embora em 1855, quando se inicia a segunda parte do romance, Portugal já tivesse entrado no período da Regeneração, a Constituição vigente era a de 1826, que punia casos de abuso de liberdade de Imprensa. O trecho a seguir, retirado do romance, mostra a visão de Silvestre sobre a situação: "Anselmo, como visse que a imprensa e a opinião pública estavam com ele, deu querela contra o jornal, por abuso. O responsável declinou sobre mim, e eu fui sentar-me no banco dos réus em polícia correcional" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 829-830).

No trecho em que o advogado de Anselmo Sanches vai defender o cliente perante o juiz, há uma ironia sobre a presença de uma Imprensa livre em Portugal, já que nos casos de abuso à liberdade de imprensa há punições. No entanto, a carta magna não deixa claro o que são considerados casos de abuso, tornando esse ponto subjetivo. Portanto, podemos pensar na ironia do autor ao colocar nas palavras do advogado que defende o "homem honesto" a fala sobre Portugal ser um país de Imprensa livre. Nas palavras de Silvestre, o advogado teria dito:

"Sr. Dr. Juiz de Direito", exclamou ele, o santuário da família não pode continuar à mercê destes esfoladores de reputação! A mulher casada treme no pedestal de sua virtude; o esposo honrado, num país de imprensa livre, anda como ovos em peneira; a virgem honesta é estrangulada no seu decoro, quando se embala no inocente berço de suas afetuosas aspirações aos sacratíssimos direitos da maternidade. (Neste ponto, o escrivão do processo limpou as lágrimas ao lenço vermelho do tabaco) (CASTELO BRANCO, 1984, p. 830).

Com a condenação pelo crime de calúnia que Silvestre supostamente teria praticado, o juiz lhe impõe uma multa e o condena à prisão, como mostra o trecho seguinte: "fui

condenado em cinquenta mil réis de multa, três meses de prisão e custas do processo" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 832).

Sabemos que o fim da segunda parte mostra o abandono da profissão, com o anúncio do próprio Silvestre sobre o início de uma nova fase, na qual se dedicaria ao "Estômago". Essa mudança na conduta do personagem, embora ambígua, já que há outros interesses envolvidos que colaboram para essa mudança de comportamento, ainda assim corroboram com as críticas realizadas ao longo da segunda parte: não vale a pena exercer a profissão se não há reconhecimento, bem como se somente aqueles que possuem bens materiais carregam a verdade. Também não vale a pena exercer a profissão em um país onde não há liberdade de Imprensa plena.

3.3 Camilo poeta

Como afirmamos, *Coração, Cabeça e Estômago* apresenta além do texto em prosa, poemas, que também apresentam críticas. Embora haja poemas escritos por outros personagens, os principais são de Silvestre. O interessante, no entanto, é que o editor não o considera bom poeta. Mas devemos nos lembrar que por trás dessas duas vozes está a voz de Camilo Castelo Branco, que também foi poeta. Por isso, iniciaremos este subcapítulo abordando essa face menos conhecida do escritor e depois, no subcapítulo "Silvestre poeta", analisaremos três poemas de Silvestre da Silva – um referente à fase do "Coração", intitulado "Gritos d' Alma", outro referente à "Cabeça", sem título, e o último referente ao "Estômago", a que o editor o menciona como o "Soneto da Morte" – para enfim entendermos como Camilo evidencia sua própria voz no texto, por meio de sua face como poeta e crítico.

A poética camiliana ainda é pouco estudada. Sabe-se, por exemplo, que os poemas de Camões e Bocage – renomados da Literatura portuguesa – serviram de inspiração para os seus poemas, sendo que, de acordo com Theophilo Braga, "Os Lusíadas acordaram-lhe a paixão pela poesia" (BRAGA, 1892, p. 249). Camilo afirma no prefácio de seu livro de poemas intitulado *Ao Anoitecer da Vida (últimos versos)* (1874): "Tinha eu entre os quinze e dezesseis anos. Cismava mais do que lia, e lia mais poetas que compêndios escolares. Porém, que poetas eu conversei na minha infância!... Eram dois volumes de Bocage, um de Camões, e umas trovas de não sei quem..." (CASTELO BRANCO, 1874, p. 7). Em 1863, em *Esboços de Apreciações Literárias*, também de sua autoria, defende a valorização do movimento clássico: "Cuidam os poetas principiantes, feitos na leitura dos franceses, que a ideia do século XIX não frisa na linguagem do XVI. É um absurdo pueril, com ares de impertinente pedantismo" (CASTELO BRANCO, 2000, p. 26).

O fato é que a poesia e o poema sempre estiveram presentes na vida de Camilo: escreveu de 1845, quando iniciava a vida literária profissionalmente, até 1890, ano de sua morte. Também lia e fazia críticas sobre os poetas contemporâneos, tanto portugueses quanto brasileiros.

Se na prosa foi um escritor com diversas facetas, na poesia não foi diferente. Seus poemas reforçam sua face ora sentimental, ora satírica; polêmica e tantas vezes ambígua. É o aspecto sentimental dos poemas de Camilo que leva o escritor português Augusto Soromenho a escrever uma crítica positiva em 1851:

O nosso primeiro e único poeta de sentimento é, digamo-lo sem receio, o sr. Camilo Castelo Branco. O sofrimento fê-lo poeta; e é-o de alma e coração. O seu caráter é o dos seus versos; melancólico, misterioso e repassado de amargura. Nas suas poesias reina sempre uma tristeza pungente, um sofrer profundo e concentrado; toda a mágoa de uma alma não compreendida, de um coração isolado e um mistério tenebroso que ninguém decifra. [...] Algumas poesias têm desigualdade de rima e, por vezes, versos bastante duros. Porém não é o artificioso do estilo que constitui o verdadeiro poeta. Se isto de artificioso é um defeito, e não um conceito a explicar, já vemos Camilo ao trabalho, no que é documento do visível ou afirmação autoral assim transmitida: O sr. Camilo não tortura o pensamento para o sujeitar às regras da arte; a poesia é por ele confiada ao papel como o coração lha transmite, espontânea, terna e revestida com as galas da alma – o sentimento. (SOROMENHO apud RODRIGUES, E., 2009, p. 10-11, grifo nosso).

Além do aspecto sentimental, Camilo também encontrava no poema uma forma para expressar sua insatisfação política, evidenciando sua face crítica. No poema seguinte, publicado em 1848, no jornal *O Eco Popular*, o escritor retrata em versos a sua oposição ao "governo dos Cabrais", como ficou conhecido o período em que o Ministro Costa Cabral governou Portugal, como vimos, de forma ditatorial e nepotista – com irmãos e pai nomeados para desempenhar cargos no governo:

(...) Diz-me cá – que se diz lá
 Nos coros angelicais
 No futuro reservado
 Para os dois irmãos Cabrais?
 Foge o anjo à voz – Cabrais,
 Deixa a lira ao trovador
 E, já perto lá do império,
 Inda vai bradando – horror!! (CASTELO BRANCO apud ALVES, 1993, p. 109).

Outro aspecto dos poemas de Camilo Castelo Branco é a reflexão sobre sua vida pessoal, carregada de sentimentalismo e lamúrias. Em uma delas, dedicada à mãe, lamenta sua morte precoce – ocorrida quando o autor tinha um ano – e a do pai – quando tinha dez. Em

um dos versos escreve: "Sem ti, sem pai, entregue aos meus instintos" (CASTELO BRANCO apud BRAGA, 1842, p. 246). Em outros, complementa com um olhar negativo sobre seu futuro: "Herança de amarguras me legaste/Recebo-a, que a sofrer ao mundo vim" (CASTELO BRANCO apud BRAGA, 1842, p. 247).

Assim como na prosa, Camilo também utiliza o poema como um espaço para falar de si próprio. Para Manuel Simões "é ainda mais flagrante do que na prosa a interligação vida-obra, sendo os versos camilianos um espelho da vida do autor" (SIMÕES, 1987, p. 28). Na obra *Nas Trevas – Sonetos Sentimentais e Humorísticos* (1890), Camilo, já cego em decorrência da sífilis, apresenta poemas nos quais aborda esse aspecto de sua vida, com versos que se assemelham a desabafos, ou seja, uma experimentação ao leitor sobre a visão do escritor de como é viver sem enxergar, ou seja, "nas trevas". Esses poemas são intitulados "Sonetos Sentimentais". Há ainda os versos de humor, nos poemas que intitula "Sonetos Humorísticos":

A imprensa jornalística, transcrevendo essas singelas coplas, revelou, de par com o sentimento da comiseração, uma espécie de contentamento pela ressurreição da minha alma neste mundo escuro em que a saudade da luz faz o milagre de me representar por momentos as coisas trágicas e as risonhas da minha vida passada. (CASTELO BRANCO, 1890, p. 10-11).

Bem antes de lançar *Nas Trevas*, o humor ácido, que muitas vezes nos faz rir pelos versos irônicos ou por aqueles que apresentam temas polêmicos, como a morte, já era utilizado nos poemas de Camilo. Em *A Murraça*, de 1848, o poeta expõe "em oitava rima o conflito entre o arcediogo da Sé e o padre João Bernardo, que se esmurram na sacristia; é do gênero herói-cômico, e com uma certa intenção de paródia aos *Lusíadas*: 'Cantando espalharei por todo o Porto,/Qual se espalha o fedor de cão já morto'" (BRAGA, 1892, p. 255).

Outro aspecto relevante nos poemas de Camilo são as referências religiosas. O conhecimento bíblico deve-se ao fato de na infância e adolescência ter sido escolarizado por padres, após ficar órfão de pai e passar a morar com parentes: "é a dois padres de aldeia que se deve os princípios da instrução literária, de modo que, tirante algum estudo de francês, pode dizer-se que a sua adolescência se formou culturalmente ao contato dos clássicos portugueses e latinos, da literatura eclesiástica" (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 778). Adulto, frequentou o Seminário do Porto, entre 1850 e 1852, "para, como vários de seus heróis, buscar na ordenação sacerdotal o bálsamo do inferno na alma" (SARAIVA; LOPES, 2005, p. 778-779). Camilo reconhece a importância e a influência do texto religioso em uma das críticas de *Esboços de Apreciações Literárias*: "nenhum homem do maior e mais flexível

engenho pode roubar-se de todo em todo às fórmulas em que lhe vazaram o espírito nos anos da educação literária" (CASTELO BRANCO, 2000, p. 116).

Assim, para Manuel Simões (1987) a produção poética de Camilo Castelo Branco pode ser dividida entre:

- a) *Poesias satírico-humorísticas: Os Pundonores Desagravados* (1845), *O Juízo Final* (1846), *O Sonho do Inferno* (1846), *A Murraça* (1848), *Folhas Caídas Apanhadas na Lama* (1854) e *Nostalgia* (1888).
- b) *Poesias líricas: Inspirações* (1851), integradas mais tarde na primeira parte de *Duas Épocas da Vida* (1854), *Um Livro* (1854), *Ao Anoitecer da Vida* (1874) e *Nas Trevas* (1890).
- c) *Poesias religiosas: Hosana* (1852), depois integrado na segunda parte de *Duas Épocas da Vida (Preceitos da Consciência)*, *A Harpa de David* (1854).

Por fim, "escreveu ainda outros poemas dispersos, de título e assunto religioso, e versos para álbuns, benefícios de atores, efemérides políticas, etc..." (REIS; PIRES, 1999, p. 222).

Afinal, Camilo foi ou não um bom poeta? Responder a essa pergunta exigiria um estudo aprofundado de sua extensa obra e da de poetas renomados. O próprio Camilo chegou a questionar a crítica bem medida da poesia: "Estou quase em pensar que a poesia não dá campo à crítica" (CASTELO BRANCO, 2000, p. 21). O que não podemos ignorar, no entanto, é que o escritor tinha um apreço especial pelo gênero, e, embora tenha sido amplamente reconhecido pelos romances, escreveu versos praticamente durante toda a vida, permitindo-se, portanto, à maneira da prosa, diversificar temas e rimas, criticar, suplicar, lamentar, ironizar e rir. Escreveu poemas dedicados a amigos e inimigos; publicados em jornais, livros e até mesmo, como é o caso de *Coração*, *Cabeça e Estômago*, em romances, utilizando para isso a voz de seus personagens. Para Ernesto Rodrigues,

Se buscamos Camilo enquanto poeta, exige-se conhecê-lo como crítico, depoente, prefaciador, antologador, intertextualizador, leitor, em suma, dos outros e de si mesmo, na extensão do possuidor de uma biblioteca de poesia, real e imaginária, sendo que esta se pode entrever, também, na regular inserção, e múltiplas funções, de poetas, versos e ritmos frásicos, seus e de outrem, primordialmente, na novelística. (RODRIGUES, E., 2009, p. 2).

3.3.1 Silvestre Poeta

Coração, *Cabeça e Estômago* apresenta cinco citações de poemas de autores reais, como Camões, Garrett e Tolentino, que aparecem como epígrafes ou na narrativa. São dois em "Coração", dois em "Cabeça" e um no "Estômago". Além disso, são três os poemas de

Silvestre em "Coração", um em "Cabeça" e três no "Estômago". Há, por fim, um poema escrito por uma personagem denominada "Dona Paula", na fase do "Coração". Embora os versos estejam presentes em toda a narrativa, a maior parte deles se concentra na primeira, quando o protagonista vive uma fase sentimental, regida pela emoção, logo, propícia para a expressão poética. A fase da "Cabeça", ligada à razão, é a que menos apresenta poemas. Fato é que, para Camilo, o poema, como vimos, deve expressar sentimentos. Não à toa, afirmou: "Poeta que raciocina é um cáustico da paciência humana" (CASTELO BRANCO, 2000, p. 21).

Um dos poemas de "Coração", escrito por Silvestre, é o intitulado "Gritos d'Alma". O personagem revela que escreveu os versos depois de ter vivido romances com as sete mulheres em Lisboa, em um período em "que estava céptico e cínico, e que havia de engolfar no lodo, em que me atascaram o coração, as virgens loiras com o seu amor ingênuo" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 755). Nos seis meses seguintes após esses namoros, Silvestre passa a se comportar como os heróis dos romances românticos, para mostrar à sociedade que sofria:

Era-me necessário remediar o infortúnio de ter saúde, sem atacar os órgãos essenciais da vida, mediante o uso de beberagens. Aconselharam-me os charutos do contrato; fumei alguns dias, sem mais resultado que uma ameaça de tubérculos, uma formal estupidez de espírito e não sei que profundo dissabor até da farsa em que eu a mim próprio me estava dando em espetáculo. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 755).

É neste contexto que Silvestre escreve o seguinte poema – "Gritos d'Alma" – apresentado em uma nota do editor, que acrescenta alguns comentários, destacados por nós:

Ontem me riu o céu; milhões de estrelas
 Me falaram d'amor.
 Ontem flores a mil, e todas elas
 Me davam, dos seus dons, das urnas belas,
 Aroma à alma em flor!
 Hoje, aí!, hoje um céu de negro, e a terra
 De crepe funeral!
 Hoje um peito que em si peçonha encerra;
 E a alma em fogo, que precita erra
 Num regiro infernal.
As seguintes coisas são menos inocentes:
 Mulher!, em ânsias me esforço,
 Punge-me dentro o remorso
 De te não calcar aos pés!
 Tinha uma crença... mataste-a!
 Tinha uma luz... apagaste-a!...
 Mulher!, que monstro tu és!
Esta quadra da poesia LXIX é mais raivosa:

Hei de essa alma perversa estrinçar-te
 Hei de à frente cuspir-te a peçonha
 Que verteste em meu peito, e ferrete
 Hei de pôr-to de eterna vergonha! (CASTELO BRANCO, 1984, p. 755-756,
 grifo nosso).

O tema do poema trata da desilusão de Silvestre com as mulheres. O eu-lírico se apresenta como um personagem sentimental que ama verdadeiramente, mas após ser enganado desfaz-se das mulheres e promete vingança. Notamos que o poema apresenta diversas figuras de linguagem, como personificação ("estrelas me falaram de amor"), metáfora ("mulher, que monstro tu és"), assonância ("aroma à alma"), aliteração ("davam, dos seus dons") e sinestesia: ("Ontem flores a mil, e todas elas/Me davam, dos seus dons, das urnas belas,/Aroma à alma em flor").

Podemos classificar o poema como lírico, sendo que apresenta características da poesia ultrarromântica⁷, como a obsessão constante da mulher, a natureza enlutada, o sentimentalismo exacerbado e a melancolia.

A historiografia literária considera que o Romantismo em Portugal ocorreu de 1825 a 1865, sendo dividido em três gerações: a primeira, de 1825 a 1840; a segunda, de 1840 a 1860; e a terceira, de 1860 a 1865. A segunda geração – também conhecida como ultrarromântica – dedicou-se bastante à poesia: "grassava uma febre de poesia. [...] Nos cafés, nos salões, nos teatros, nas ruas ouviam-se declamar, com gestos amplos, as poesias mais impressionantes e popularizáveis" (COELHO, 1944, p. 22). Coelho complementa que, na realidade, "segundo Julio de Castilho, o romantismo impôs-se pela força irresistível da poesia" (COELHO, 1944, p. 31).

Se Camilo, atento aos movimentos literários, sabia que os poemas estavam em alta, por que não criar um personagem que representasse essa tendência e tornasse seu romance popular? A incoerência, no entanto, é que o escritor era considerado um representante do Romantismo, mas criticava o próprio movimento, o que reforça sua ambiguidade. De acordo com Coelho, Camilo escreve em 1856: "Raro poeta encontrarás que não ambicione deparar a sua princesa del Toboso⁸, sombria e lagrimosa, conversando as florinhas, debaixo da copa" (CASTELO BRANCO apud COELHO, 1944, p. 24-25).

⁷ Jacinto do Prado Coelho elenca uma série de características da poesia ultrarromântica no livro *A poesia Ultrarromântica I*, tais como: "Estado de sonho e de inquietação permanentes, desejo do puro, do grande, do sublime, erotismo diluído, subjetivismo estreme, procura de comoções violentas que satisfaçam os impulsos do coração" (COELHO, 1944, p. 15).

⁸ Referência à personagem Dulcineia de Toboso, do Romance *Dom Quixote* (1605), do espanhol Miguel de Cervantes.

Se Camilo cria um personagem – Silvestre – retratado à moda dos poetas ultrarromânticos, a intenção é criticar essa geração, o que faz utilizando a voz de outro personagem: o editor, que assim como na prosa, tece inúmeros comentários a respeito dos poemas de Silvestre:

No volume denominado *Coração* encontro algumas poesias, que não traslado, por desmerecerem publicidade, sobre serem imprestáveis ao contexto da obra. Não designam as pessoas a quem foram dedicadas, nem me parecem coisa de grande inspiração. Silvestre, em poesia, era vulgar. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 733).

Em caução da minha crítica, declaro que me afasto dos admiradores de Silvestre, se alguns ele tem, como poeta. A genuína poesia não é aquilo, nem o foi nunca [...] Poeta que canta a sopa e o cozido falseia a sua vocação de medíocre cozinheiro. Assim é que eu, zeloso sacerdote da arte, entendo a poesia, e nem aos mortos indulto. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 867).

Dessa forma, as críticas ao Romantismo são realizadas tanto na prosa quanto na poesia. Logo, concluímos que o autor considera as poesias ultrarromânticas enfadonhas, e, por isso, critica os poemas de Silvestre, utilizando para isso a voz do editor.

Não podemos deixar de considerar, por fim, que apesar de Camilo ser considerado um autor romântico, da segunda geração, sua produção não se encaixa unicamente neste movimento, a exemplo do próprio *Coração, Cabeça e Estômago*. Assim,

Quase unanimemente, toda a crítica atual considera que Camilo, se pelo enredo das suas novelas deve um grande tributo ao romantismo, pela maneira como analisa os sentimentos e ações das personagens, pelas justificações e explicações dos acontecimentos, pela crítica a determinados tipos de educação e leituras, pelo pormenor e espírito conservador, não pode, de maneira nenhuma, ser encarado simplesmente como um romântico. (REIS; PIRES, 1999, p. 217).

Para Saraiva, "os dois polos da sua arte são o lirismo e o sarcasmo. Quando descreve não faz retrato, mas caricatura. É em prosa um poeta lírico e satírico" (SARAIVA, 1957, p. 126-127).

Como afirmamos, a face satírica de Camilo fica mais evidente neste romance na parte denominada "Cabeça". O seguinte trecho mostra que Silvestre está à procura de uma mulher rica, quando vai a um baile e encontra

As três herdeiras mais ricas da sociedade portuense. Das três, a mais velha e rica era viúva e regularmente feia. A mais nova tinha uns longes sedutores: mas, examinada ao pé, era uma cara sem vida, coisa muito parecida com a alvura de leite, encarnada nas maçãs do rosto, como as bonecas de olhos de vidro, e beiços purpurinos de malagueta. A terceira era uma verdadeira

mulher, trigueira como as prediletas de toda a gente. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 811).

O protagonista decide se aproximar da terceira, porém ela já estava prometida a Josino, sobre quem afirma: "Mas que terrível homem!... Era amado, e casou com ela" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 812). Para maldizer o rapaz, escreve um poema, sem título, que é publicado em um jornal literário. O editor, que apresenta o poema em uma nota, critica a falta de habilidade de Silvestre como poeta. Outra interferência desse personagem são os comentários que desmentem alguns versos, e a atualização da trama:

Diz Silvestre que cantara Josino em oitava rima. O leitor decerto me agradece a reprodução do poema, que passou despressentido e sem assinatura num jornal literário daquele tempo. Foi ele escrito na véspera do matrimónio de Josino com a formosa trigueirinha. Não louvo semelhante desafogo de despeito, nem encareço o quilate da poesia. Reza assim a coisa, depois de ter resumido em estiradas oitavas o epitome da sua vida e a resolução de se casar. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 813).

Apresentaremos a seguir uma parte do poema, seguida dos comentários do editor, em notas tais como aparecem no romance:

Josino amigo meu, velho incontrito,
 Há trinta anos conheço em cata duma,
 Que tenha coração, e algum saquito
 Daquilo com que a vida mais se arruma.
 É velho o meu Josino; mas bonito,
 E bem conservadinho; inda se apruma,
 Quando vê na janela da vizinha
 A travessa criada da cozinha.
 Nos bailes, faz-me inveja o seu meneio,
 E os trejeitos, que faz coa perna fina,
 E o garbo, que lhe empresta o bom recheio
 Do túmido algodão com que fascina.
 Do cume de gravata, em doce enleio,
 Contempla as graças da gentil menina,
 Já neta duma avó, que foi deveras
 Namoro de Josino em priscas eras.
 Já tem um pouco os olhos desvidrados;
 Porém, não sei que graça tem, se os pisca!
 Eu, se fosse mulher... ai!, meus pecados!,
 Caia neste anzol de antiga isca.
 Há homens tão fatais e endiabrados,
 Que mal sabe a mulher ao que se arrisca,
 Se palestra lhes dá! Ai!, pobrezinha!
 É a história do sapo e da doninha!
 Mas que importa o poder que tens no peito
 Das cândidas donzelas, velho audaz!
 Tu consegues fazer com manha e jeito
 O que a natureza pérfida desfaz.

Já consta por aí que tu és feito
 De pródigo algodão, múmia falaz!
 Suspeita-se também ser de algodão
 A coisa a que tu chamas coração.
 [...]
 Sem embargo, porém, deste palpíte
 Josino vai pedir a mão de esposa
 A formosa menina, das do elite,
 Que a detracção abocanhar não ousa.
 Assente o pai ao digno convite,
 Que é pássaro bisnau, velha raposa,
 E vira um vulto de homem presumível
 Sair do quarto dela (ó vista horrível)¹
 Josino, alfim, casou, e partiu logo
 (Ah!, que não sei de nojo como o conte!)
 Todo ânsia, paixão, ardor e fogo,
 Com ela para o Bom Jesus do Monte.
 Ai!, que lua-de-mel, que desafogo
 De cadente paixão ao pé da fonte,
 Que trépida repete em magno anelo
 As falas que murmura o Esganarello².
 Esganarello... sim!... (Se saber quer
 Alguém, que o não conhece, aquele heroi,
 Procure-o, que há-de achá-lo em Molière,
 Ou lá na vizinhança.) O caso foi
 Que, extinta a Lua incasta do prazer,
 A esposa diz que já n'alma lhe dói
 Saudades do teatro italiano,
 E do primo doutor... grande magano³.

- 1- Estamos autorizados a declarar que este verso, sobre ser mau, é calunioso. No manuscrito do autor leio à margem desta oitava as seguintes palavras: "Menti por amor da rima: as mentiras em prosa é que não são perdoáveis, salvo quando é preciso arredondar o período, se a verdade se não presta."
- 2- Outra calúnia por amor à rima.
- 3- A existência deste primo bacharel é que não foi ficção; se o fosse, acudiria eu logo pela honestidade da família, cuja honra tenho em mais veneração que as aleivosias dum verso hendecassílabo. [...] (CASTELO BRANCO, 1984, p. 813-815).

Neste poema, Silvestre utiliza o humor ácido, carregado de ironia ("Se palestra lhes dá! Ai!, pobrezinha"), para danificar e rebaixar a imagem de Josino, a quem tem como rival. Para isso, recorre ao uso da linguagem figurada ("múmia falaz") e dos adjetivos com sentido depreciativo ("velho audaz"). Para tentar provar seu ponto de vista a respeito do adversário, revela suas características físicas – como o fato de ser velho, mas se comportar como novo – e psicológicas – como o fato de ser sedutor e interesseiro. Há, portanto, uma tentativa constante do eu-lírico de colocar o adversário no papel de um homem mais velho que pretende se casar com a moça por dinheiro. Por fim, Silvestre revela no poema que o casamento ocorre, mas pouco tempo depois, a esposa já estaria com saudade de um primo, o que nos leva a crer que o

casamento teria ocorrido por conveniência, para ocultar o fato de ela já ter tido outros amantes.

Não podemos deixar nos enganar, no entanto, pelas palavras de Silvestre, afinal, antes mesmo de conhecer a terceira mulher, revela estar interessado em um casamento por dinheiro. Ou seja, Silvestre se contradiz ao acusar alguém de se casar por interesse, quando ele próprio também tem esse desejo. O poema, portanto, reforça a hipocrisia do personagem. Além disso, o editor do romance trata de desmentir dois versos, que teriam sido escritos por Silvestre apenas para rimar, o que nos revela também que o eu-lírico deseja mostrar que sabe fazer bons poemas, embora o editor discorde.

Essa tentativa de querer mostrar aos leitores que tem habilidade ou talento com o texto poético também pode ser percebida pela estrutura desse poema. Silvestre escreve 12 estrofes, com oito versos em cada uma e esquema rítmico regular: ABABABCC, conhecido como oitava heroica, utilizado por Camões em *Os Lusíadas* (1572). Há, portanto, uma imitação dos clássicos.

Podemos, por fim, classificar o poema como satírico, o que é condizente com a face crítica do personagem apresentada na prosa nesta parte do romance e, ao mesmo tempo, perceber novamente a voz autoral de Camilo Castelo Branco ao criar um personagem (Silvestre) que utiliza os versos para criticar a Sociedade do Porto – representada por Josino – e outro (editor) que utiliza os comentários para defendê-la e assim, proteger sua face.

Passemos para a análise do último poema, mencionado pelo editor como o “Soneto da Morte”. O poema aparece na fase “Estômago” e encerra o romance. Assim como os dois anteriores, a linguagem poética está presente, com a representação das figuras de linguagem, como a personificação (“pobre coração!, quão tolo eras!”), a metáfora (“Abri meu coração às mil quimeras”) e o disfemismo (“por muito comer eu desço à cova!”). É lírico, ao mesmo tempo que tem humor. É, enfim, o mais bem construído e o mais importante do personagem porque reúne as características dos dois anteriores analisados por nós e resume a trama do romance:

Abri meu coração às mil quimeras;
Encheram-mo de fel, e tédio, e alma,
Tive, em paga do amor, riso de infama...
Ai!, pobre coração!, quão tolo eras!

Dobrei-me da razão às leis austeras;
Quis moldar-me ao viver que o mundo ama
O escárnio, a detracção me suja a fama,
E a lei me pune as intenções severas.

Cabeça e coração senti sem vida,
 No estômago busquei uma alma nova
 E encontrá-lo pensei... Crença perdida!

Mulher aos pés o coração me sova;
 Foge ao mundo a razão espavorida;
 E por muito comer eu deço à cova! (CASTELO BRANCO, 1984, p. 872).

A primeira estrofe do soneto resume a parte do "Coração": o eu-lírico afirma ter amado as sete mulheres, que na poesia são representadas pela quimera – o monstro da mitologia grega que tem cabeça de leão, corpo de cabra e cauda de serpente. Para Silvestre, as mulheres, em vez de corresponderem ao seu amor, apenas se divertem, riem dele. No último verso dessa estrofe, lamenta ter sido enganado, chamando a si próprio de tolo.

Na segunda estrofe, a parte da "Cabeça" é colocada em foco: Silvestre afirma que passou a valorizar a razão e a se comportar tal qual a sociedade. Lendo o romance, inferimos que o poeta está se referindo ao fato de não pensar em se casar por amor, mas, sim, por dinheiro, como ele acredita que a sociedade faz e também pretende fazer. Nos dois últimos versos relembra que não conquistou seu objetivo e, acusado de calúnia, foi preso. Ou seja, se a lei, por um lado, incita o pensamento racional em Silvestre, por outro, será aplicada para julgá-lo.

Na terceira estrofe, o poeta resume a terceira parte: ao desistir de agir pela emoção e pela razão, decide viver pelo "estômago", ou seja, aproveitar a vida intensamente, sem preocupações, como um *carpe diem*. O último verso, no entanto, apresenta uma contradição de Silvestre: se na prosa o personagem se mostra satisfeito por viver dessa maneira, na poesia o eu-lírico desmente a si próprio quando afirma: "crença perdida". Na prosa, Silvestre chega até mesmo a rir do editor por ele continuar vivendo como o protagonista na fase da "Cabeça", como podemos ver no trecho abaixo apresentado pelo segundo narrador:

Falei em assuntos literários com o meu antigo colega na imprensa. O homem ria-se de mim e dizia:
 – Ainda estás nisso, pobrezote?! Esquece-te, brutaziza-te, faz-te estômago, se quiseres viver à imagem de Deus, que faz os homens neste tempo!
 O único livro que lhe vi à cabeceira da cama era a Fisiologia do Paladar, de Brillat-Savarin, e a Gastronomia, poema de Bouchet. (CASTELO BRANCO, 1984, p. 863).

O editor, por sua vez, não acredita que a vida de Silvestre é feliz, afirmando: "mal posso perdoar ao mundo que o exilou da pátria luminosa do espírito para as trevas estúpidas de uma vida cuja felicidade eu desejaria, como vingança, a quem ma aconselhasse" (CASTELO

BRANCO, 1984, p. 865). A confirmação do editor, de que Silvestre não podia ser feliz vivendo pelo "Estômago", é revelada por Silvestre na poesia.

Já na quarta e última estrofe do soneto, cada verso resume novamente cada uma das partes do romance, ao mesmo tempo que expressa o sentimento de Silvestre sobre elas. O mais relevante é que fica subentendido que, de fato, não conseguiu ser feliz em nenhuma das três fases de sua vida sobre as quais escreve, inclusive no "Estômago", já que é o próprio órgão que ocasiona a sua morte.

A morte, aliás, é um dos temas deste poema. Classificamos o primeiro poema analisado como lírico, por conta da expressão do sentimento do eu-lírico, e o segundo como satírico, por conta da linguagem ácida e da ridicularização do personagem Josino. Nesse terceiro, encontramos uma poesia lírica, carregada de emoção, mas sem deixar de lado o humor, afinal, a morte é retratada de forma humorística, com o eu-lírico rindo de si próprio.

Se em "Gritos d'Alma", percebemos a imitação dos ultrarromânticos, no "Soneto da Morte", o personagem, de acordo com o editor, busca a inspiração em dois poetas que também escreveram sobre o fim da vida. O editor revela que o poema foi enviado pelo sogro de Silvestre – após sua morte – em uma carta junto às suas memórias: "Na carta do saudoso sogro vinha o seguinte soneto, que o moribundo fizera, à imitação dos distintos génios de ambos os sexos, que sonetearam à hora da morte, tais como a poetisa D. Catarina Balsemão e Bocage" (CASTELO BRANCO, 1984, p. 871-872).

Catarina de Lencastre, a Viscondessa de Balsemão, foi uma poetisa portuguesa que viveu de 1749 a 1824. Consagrada em vida como poetisa, "pronunciaria cinco sonetos no leito de morte, e dos mais admiráveis entre as centenas que fez, fazendo do confessor o seu último copista. Repetia-lhe ainda a terceira estrofe do último, quando a morte a levou" (BORRALHO, 2010, p. 2).

Já Bocage escreveu uma série de poemas sobre a morte, sendo que "na maior parte de sua produção dita pré-romântica o sujeito que poetiza anseia pela morte" (DAMASCENO, 2011, p. 4), ou seja:

É um passo adiante no tratamento estético da morte na obra de Bocage: a morte como um fim absoluto.

[...]

Percebe-se, dessa forma, que o poeta setecentista antecipa, de fato, tanto a postura diante da morte que marcaria os homens dali em diante quanto, no plano estritamente literário, os temas e o tratamento que, após a estabilização da revolução estética e cultural do Romantismo, guiaria o trabalho artístico dos poetas de língua portuguesa ao longo de quase todo século XIX. (DAMASCENO, 2011, p. 5).

Deve-se mencionar ainda que a influência de Bocage em Silvestre não se restringe somente ao tema, mas também à forma. Tanto Bocage quanto o eu-lírico de *Coração, Cabeça e Estômago* procuram utilizar o modelo camoniano para realizar o esquema rítmico da poesia, com rimas intercaladas (ABBA, ABBA, CDC, DCD), o que reforça o aspecto da imitação do eu-lírico como uma tentativa de ser reconhecido como um bom poeta.

Devemos, como conclusão, apontar para o fato de que embora Silvestre tenha abandonado "coração" e "cabeça", escreveu poemas até o fim de sua vida, tentando, talvez pela imitação de tais poetas consagrados, ver sua obra ser reconhecida junto aos grandes, ainda que isso pudesse ocorrer somente após a sua morte. Coerentemente com os comentários do editor ao longo da trama, não foi o que ocorreu.

Portanto, ao criar um enredo com inúmeras referências poéticas, percebemos o conhecimento de Camilo Castelo Branco sobre poesia. Por outro lado, ao retratar um personagem jornalista, poeta, crítico, enfim, com várias facetas, que almeja em última instância ser reconhecido pelos seus textos após a morte, o autor deixa implícita a ideia de que nenhum "Silvestre" pode se tornar um "Bocage", ou seja, ainda que muitos imitem os grandes nomes da Literatura (podemos pensar que ele esteja utilizando a si próprio como referência), para Camilo, poucos conseguem.

Mas ainda que os poemas de Silvestre da Silva sejam considerados ruins pelo editor – e aqui podemos entender como o próprio Camilo –, apreciá-los significa realizar um exercício poético, ou seja, reconhecer as referências e as influências; compreender as críticas e as ironias; buscar o humor e o sarcasmo; refletir pelos versos. Os poemas são uma parte importante do romance, pois se constituem como um elemento do discurso de Silvestre, revelando mais sobre esse personagem, ora sentimental, ora satírico, ora ambíguo. Os poemas, portanto, reforçam aspectos desenvolvidos na prosa – como a tentativa de imitação dos heróis românticos em "Coração" – assim como refutam – como o reconhecimento de que o "Estômago" não proporcionou a felicidade de que tanto Silvestre almejava, ao contrário: foi responsável pela sua morte. Por isso, a leitura dos poemas é imprescindível para garantir a compreensão integral do romance. Um interessante exercício é lê-los à parte da prosa, iniciando com o "soneto da morte", que nos fornece de forma resumida o contexto da obra.

Devemos ressaltar, por fim, que a voz autoral de Camilo Castelo Branco está presente em todo o enredo, inclusive nos poemas. Apesar de ter sido amplamente conhecido pela prosa, a produção poética do autor é extensa. Pelos versos, conhecemos um pouco de sua vida e reconhecemos influências, como as clássicas, neoclássicas e as religiosas. Em *Coração*,

Cabeça e Estômago, Camilo utiliza tanto a prosa quanto a poesia para criticar o Romantismo e a Sociedade do Porto, da qual ele próprio fazia parte. Utiliza a poesia também como forma de reflexão. Mostra, por fim, que tem domínio sobre a linguagem poética.

Como conclusão deste capítulo, devemos reforçar que a partir da escolha de dois narradores que se contradizem ao longo da trama e de um texto cuidadosamente elaborado, o escritor consegue fazer inúmeras críticas ao longo da obra, de maneira cômica e sutil. Percebê-las requer conhecimento sobre o momento histórico de Portugal. A colocação política no livro, com críticas à Sociedade e à Imprensa, vai ao encontro da situação vivida em Portugal no século XIX, que, foi de grandes mudanças para o país. Se por um lado, permite-se que a Imprensa tenha liberdade, por outro, a criminalização por abuso de liberdade de Imprensa era prevista pela Constituição vigente. Essa criminalização, retratada por Camilo quando Silvestre é preso, é uma forma encontrada pelo autor de criticar as punições pelo abuso da liberdade de Imprensa, muitas vezes utilizadas para preservar a imagem dos mais poderosos e influentes.

Além das críticas à Imprensa e a questão da liberdade de Imprensa, devemos nos atentar para a importância que o autor confere à Instituição ao destacá-la no romance não só pela temática, mas também pela forma, a partir da inclusão dos paratextos. Dessa maneira, percebemos que o formato do romance imita as características do jornal impresso, que insere em um único suporte diferentes gêneros textuais, separados pela diagramação, permitindo assim que o leitor escolha a ordem da leitura. Da mesma forma, Camilo oferece ao leitor deste romance caminhos distintos para a leitura, podendo-se seguir a ordem linear ou alinear, deixando, por exemplo, alguns textos secundários para depois, sem prejudicar a compreensão da trama. Outro ponto observado é que Camilo procura fazer com que o personagem editor realize de fato o trabalho de um editor de jornal, corrigindo e atualizando o texto principal, inserindo as notas de rodapé e outros comentários, e, sobretudo, ordenando a disposição textual.

Com efeito, podemos notar que essa opção estética reforça a integração entre Literatura e Jornalismo, ainda que de forma implícita. Como vimos, em meados do século XIX, a distinção entre as atividades é tênue. Dessa forma, Camilo parece testar no romance suas habilidades como "homem das letras", sendo um pouco escritor e um pouco jornalista. Desta forma, oferece-nos em *Coração, Cabeça e Estômago* uma obra singular, que contempla prosa e poesia, lirismo e sarcarmo, ironia e humor.

4 A TRILOGIA DA FELICIDADE

4.1 *Onde Está a Felicidade?*

Embora classificada como uma "novela passional" (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. Para Coelho, o êxito do romance tem a ver com:

A simplicidade da intriga e o caráter familiar das personagens, que não excedem as condições normais da vida numa cidade provinciana. Augusta move-se entre o Candal e a Rua dos Arménios; Guilherme frequenta as casas de viscondes portuenses, mantém a distância as meninas casadoiras, almoça no Águia de Ouro e conversa com o jornalista no Guichard. A novela não é heroica, mas caseira e afetuosa. (COELHO, 2001, p. 228).

O êxito do romance também está relacionado à figura do jornalista, que faz parte da trama central e é fundamental no desenvolvimento da narrativa. O trecho a seguir mostra que Guilherme do Amaral e o jornalista foram apresentados em um baile oferecido pelo barão de Carvalhosa, do qual homens e mulheres da elite, como Cecília Pedrosa e Margarida Carvalhosa, frequentavam, e do qual o jornalista era um frequentador assíduo: "entrava um jornalista, justamente o poeta caudatário de Cecília" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 216).

O personagem, também chamado de poeta e literato em *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios*, só terá seu nome e um pouco de sua história reveladas em *Memórias de Guilherme do Amaral*. No primeiro romance, o jornalista representa os profissionais que, na vida real, eram prestigiados por conta do ofício e, por isso, frequentavam os mesmos locais que as elites, como revela José Manuel Tengarrinha:

Os jornalistas, além de atingirem lugar de relevo na vida intelectual, veem abrir-se-lhes de par em par as portas dos salões da alta burguesia e da

aristocracia. Fenômeno idêntico se observa em toda a Europa, principalmente na Bélgica, Holanda, França e até em Inglaterra, onde a alta sociedade de Londres, normalmente tão orgulhosa e fechada, começou a receber alguns notáveis jornalistas (TENGARRINHA, 1989, p. 192-193).

Na trama, o narrador não deixa claro, no entanto, se a presença do jornalista junto à elite se deve ao fato de ter alcançado o prestígio pela profissão ou por nascimento. O fato é que o poeta não só mantém relações sociais com a elite do Porto como também exerce o papel de amigo e conselheiro do protagonista. Para 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).

Essa conversa em tom familiar, que também pode ser compreendida como um conselho, é retratada no trecho a seguir: "Mas a ti, homem problemático, digo-te que te mente o coração, se é que tu lhe não mentes a ele. Aí vai uma profecia: nenhuma mulher, Aspásia ou Julieta, encherá o vácuo glacial que te incomoda" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 254). Mais que conselheiro, o poeta é também uma espécie de sábio, a quem o amigo recorre para conversar e pedir opiniões. O narrador o define como "um profeta" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 273). Neste trecho, Guilherme do Amaral pergunta ao poeta qual seria a razão da tristeza de Augusta, ao que o jornalista responde:

A mulher quer que tu case com ela [...] A inteligência, que lhe apuraste de mais, desenvolveu-lhe ambições, que ela nunca teria. Entrou na consciência da sua desonra. Quer reabilitar-se como as heroínas dos romances, em que certas mulheres até ao penúltimo capítulo cambaleiam com a sua honra sobre uma corda bamba (CASTELO BRANCO, 1983, p. 300).

Mais tarde, o protagonista volta-se ao poeta, confirmando a teoria: "Tens razão; és um mágico... sabe tudo o que vai no coração dos outros: Augusta lembra-se de casar comigo" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 307).

Podemos considerar, portanto, que um dos papéis do jornalista em *Onde Está a Felicidade?* é o de conselheiro, tanto do protagonista quanto da própria Augusta, de quem torna-se amigo e a quem diversas vezes aconselha. Os conselhos aparecem em cenas com diálogos. Para Coelho, são estas cenas que revelam também as características psicológicas dos personagens:

há, por vezes, cenas dialogadas cujo fim é apenas denunciar estados de alma. Na medida em que simplificou a ação, Camilo aplica-se a desfiá-la mais lentamente, com mais pormenores, e principalmente com mais longas

conversas, nem sempre decisivas para o desenrolar da intriga, mas significativas do ponto de vista psicológico. Nesses diálogos, a psicologia é estática: não podemos adivinhar através deles o devir subjetivo das personagens; mas conhecemos melhor o que pensam e sentem num determinado momento da sua vida. A novela tende, pois, a interiorizar-se. (COELHO, 2001, p. 227).

No trecho seguinte, Augusta, que estava vivendo com o amante, abandona a casa de Guilherme do Amaral quando este viaja com seu tio para encontrar a prima Leonor na Bélgica. Sentindo-se traída, a costureira volta para a casa pobre no Candal, onde é encontrada pelo jornalista, que lhe diz:

[...] Minha amiga... deixe-me dar-lhe este nome... minha amiga, receba-me no seu coração como se recebe um irmão... chore muito na minha presença, conversemos muito nos seus infortúnios... mas viva, tenha orgulho de viver... seja superior à desgraça para se não confundir com as vítimas que sucumbem... Eu prometo restituir-lhe o amor de Guilherme... (CASTELO BRANCO, 1983, p. 347-348).

Pelo diálogo corrente, Augusta revela-se frágil, à semelhança das heroínas dos romances românticos, que já desonradas preferem morrer – ao serem impedidas de viver o amor romântico – a se reerguerem: "– Eu preciso morrer, e morrer aqui... [...] – Morro, porque não posso viver... Se eu pudesse ser feliz, era-o..." (CASTELO BRANCO, 1983, p. 348-349).

Para Coelho, Augusta é "a figura mais viva da obra. Mas está longe de ser complexa ou fortemente individualizada. Algumas palavras a definem: a candura, a timidez, a confiança, a inteligência, a meiguice. Vemo-la com frequência corar, baixar os olhos, estender a mão trêmula". (COELHO, 2001, p. 224).

Guilherme do Amaral, por sua vez, "pertence à categoria dos homens fatídicos, dotados dum encanto infernal" (COELHO, 2001, p. 224). Mais que isso: representa o típico herói burguês desgraçado pelas más escolhas, sendo retratado, portanto, como um herói byroniano⁹. Nas palavras do próprio narrador, "vítima dos romances" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 204). Em uma definição do personagem, Coelho compara Guilherme ao personagem Augusto, de outro romance camiliano, *A Última Vitória dum Conquistador* (1848):

Ambos fundamentalmente bons caíram, pela experiência precoce, numa existência devassa; imitaram o herói byroniano, afetaram ceticismo e indiferença, julgaram-se homens superiores com direito a pisar a pés todas as crenças, todos os princípios, todas as conveniências sociais; enfim, tornando-

⁹ 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).

se gozadores cruéis e escarninhos, ambos conservaram latente, no fundo da alma, a capacidade do arrependimento e do resgate. (COELHO, 2001, p. 228).

Onde Está a Felicidade? tem, portanto, como foco narrativo a vida sentimental de Guilherme do Amaral e Augusta. Nesse sentido, Camilo, assim como em *Amor de Perdição* recria a paixão dolorosa de fundo trágico, que indiretamente está relacionada às escolhas do protagonista. Uma delas refere-se à ida para Coimbra, no início de sua juventude, onde, de fato, teria ocorrido sua perdição, ao ser desencaminhado pela Literatura. "Ele não tinha feito outra coisa senão ler livros franceses, acabando por perder toda a ilusão" (FRANÇA, 1993, p. 291). "A sua paixão predominante não era a caça, nem a pesca, nem os cavalos: era o romance" (CASTELO BRANCO, 1983, 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, M. S., 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, M. S., 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, M. S., 2009, p. 110).

Sobre o contraponto estabelecido entre o jornalista e o protagonista, não podemos ignorar a teoria de Alexandre Cabral, que afirma que ambos representam o próprio Camilo: "Nesta trilogia, na verdade, o escritor reparte-se por duas personagens complementares: Guilherme do Amaral que atua, e o jornalista que lhe serve de contraponto, que representa a sua própria consciência em estado de vigília" (CABRAL, 1967, p. 15). Embora o pesquisador

apresente argumentos para comprovar essa tese, a partir de citações da própria obra, não utilizaremos de tais premissas nesta dissertação para não limitar a análise do romance à relação entre a obra e a vida do autor, ainda que a onipresença de Camilo em seus romances seja incontestável.

Fato é que, além do papel de conselheiro, que atribuímos ao jornalista, também fica claro que o personagem 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, 1983, 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, como afirma Tengarrinha: "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, 1983, p. 283).

A referência à leitura não se restringe, no entanto, somente ao jornalista e ao protagonista. Cecília, Margarida 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 interessante 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 como também em *Coração, Cabeça e Estômago* 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 no capítulo "Imprensa no Século XIX", 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 e em 1863 foram seis romances e dois livros de contos.

Se por um lado, Camilo coloca em evidência os autores franceses como referência para justificar as atitudes dos personagens, sobretudo o protagonista – como já citado –; por outro, ele próprio 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 possui 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 concorda com Teixeira de Pascoaes, quando 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 tantas influências de Balzac no romance em questão, destacamos a construção do jornalista. Alexandre Cabral 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 da *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 metediça), 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 falaremos 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, 1983, p. 254, grifo nosso). 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, 1983, p. 256, grifo nosso).

Os trechos grifados mostram que se por um lado a burguesia era a principal classe que tinha acesso à leitura, seja ela 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, como é o caso do poeta de *Onde Está a Felicidade?*, que ao falar de amor e sentimentalismo executa também o papel de escritor do movimento romântico, que representa a geração do período em que se passa a obra.

Sobre isso, Saraiva afirma:

É um público sem educação literária, ignorando os valores tradicionais, a gíria poética, a virtuosidade técnica, as alusões mitológicas e outras. Prefere uma linguagem mais correntia e mais direta, mais abundante que sóbria, pouco lhe importando que o autor infrinja ou não os padrões do bom gosto estabelecidos pela herança literária. Tendo um contato mais direto com a vida real e com a natureza, este mesmo público aprecia o descritivo concreto, a paisagem, o pitoresco, e, tendo uma sensibilidade mais espontânea e impulsiva, é mais sensível do que as antigas elites aos enredos romanescos, ao sensacional e ao exótico, ao sentimentalismo, e menos exigente de contensão, medida e sobriedade. Mas, por outro lado, [...] a nova literatura oferece uma variedade de temas e uma riqueza de conteúdo que excede largamente as da literatura clássica e dá-nos aspectos até aí excluídos da boa sociedade literária. (SARAIVA, 1957, p. 99).

Assim como os jornalistas, os escritores – e muitos deles cumpriam dupla função, como é o caso do personagem da obra – também passam a ser admirados pelo público burguês, que lhes abre espaço para conviver na alta sociedade. De acordo com Saraiva, o escritor,

aureolado de admiração, ganha uma nova consciência do seu papel relativamente às massas, chegando em alguns casos a sentir-se como que um profeta, condutor dos povos.

Se em certos casos esta situação leva o escritor a uma espécie de autolatria e de exibicionismo por vezes mórbido, oferecendo ao público o espetáculo das suas próprias dores, noutras casos faz dele um generoso semeador de ideias, consciente de que trabalha para o benefício da coletividade. (SARAIVA, 1957, p. 99).

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 que nutre por Cecília se modifica a cada três meses, e isso rende quarenta e oito poesias no ano, o que mostra 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, 1983, 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, 1983, 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, 1983, 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 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"¹⁰ (FRANÇA, 1993, p. 706).

Neste trecho, o narrador de *Onde Está a Felicidade?* coloca o jornalista nessa categoria de "homem honesto", após um diálogo em que ele destrata Cecília a favor de Augusta:

¹⁰ Camilo Castelo Branco é preso nesta ocasião por ter cometido adultério com Ana Plácido, mulher com quem passará a maior parte de sua vida e se casará em 1888.

– [...] V. Ex.^a 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, 1983, 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, 1983, 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, 1983, 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 quiseres. (CASTELO BRANCO, 1983, 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 é 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, 1983, 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 JR, 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. Como afirmamos anteriormente, o jornalista é o 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, 1983, 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.

Concluimos então que o fato de não ter atribuído um nome ao jornalista pode ser uma tentativa de representação da Imprensa e da Literatura, das quais as 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.

Para concluir este subcapítulo, lembraremos que o final escolhido para *Onde Está a Felicidade?* representa novamente o valor burguês: o dinheiro é a salvação de muitos, e, portanto, é a resposta para a pergunta que nomeia o romance:

Em suma, queres saber Onde Está a Felicidade?

- Se quero!!..

- Está debaixo de uma tábua, onde se encontram cento e cinquenta contos de réis (CASTELO BRANCO, 1983, p. 413).

O diálogo entre o jornalista e Guilherme do Amaral, que encerra o livro, mostra que o dinheiro foi a salvação de Augusta, ao encontrar o baú em sua casa e tornar-se baronesa. O protagonista, por sua vez, permanece sozinho, depois de ter sido enganado pela prima Leonor, que engravida de outro homem, e endividado, já que gastou boa parte de sua fortuna depois de sair de Portugal. Já o jornalista torna-se mais íntimo de Augusta e fiel a ela. Assim, "o dinheiro é um componente fundamental desta trama, um tema que sempre emerge durante o desenrolar da narrativa e dela se torna indissociável, uma vez que determina as ações e os destinos das personagens" (OLIVEIRA, A., 2011, p. 2).

O final, portanto, tem um tom moralizante, já que Augusta consegue se reerguer ao se casar com o primo Francisco, enquanto Guilherme fica sozinho. Essa moralização também é, de certa forma, uma crítica ao Romantismo, já que em última instância foi o responsável pela ruína de Guilherme do Amaral. Abordaremos o tema no próximo subcapítulo. No entanto, se pensássemos que esse final poderia ser uma tentativa de Camilo moralizar a sociedade, colocando os protagonistas em lados opostos, como o vilão arrependido e a mocinha que vive o "felizes para sempre", o autor não poderia ter escrito *Um Homem de Brios*, pois a continuação da novela mostrará que a redenção dos protagonistas se dará somente pela loucura e pela morte, como veremos a seguir.

4.2 *Um Homem de Brios*

Camilo inicia a narrativa de *Um Homem de Brios* no mesmo espaço em que termina *Onde Está a Felicidade?:* em Lisboa, onde Guilherme do Amaral, incrédulo, observa no fim do primeiro romance Augusta e o primo Francisco, já nominados Barão e Baronesa de Amares, adentrarem a um baile, ambiente que representa a elite portuguesa. A narrativa, como afirmado no subcapítulo anterior, atualiza o enredo, enfatizando novamente a vida sentimental dos protagonistas. O autor procura manter a essência da novela e de cada personagem, mas

altera significativamente dois aspectos em relação à primeira obra: o mais relevante é o significado do dinheiro, que se na primeira representa a felicidade para Augusta, na segunda torna-se irrelevante. O narrador confirma a teoria: "A resposta que o poeta deu ao título do romance que precede este é mentirosa. Não estava no dinheiro a felicidade de Augusta" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 454). Outro aspecto a comentar é que se no primeiro romance Amaral parece não se redimir do sofrimento provocado a Augusta, no segundo, parece buscar essa redenção, tornando-se então o próprio homem de brios, ou seja, de valor. Essa redenção, no entanto, é alcançada da forma mais tradicionalmente romântica: pela loucura. Já Augusta, que se mostra boa e pura no primeiro romance, mantém as mesmas características, no entanto, tem um fim igualmente romântico – a morte por tuberculose – quando acredita que precisa se redimir pelo fato de continuar amando Guilherme sendo casada com Francisco. Para o jornalista, Camilo opta por mantê-lo inominado, e exercendo os dois papéis que lhe foram confiados no primeiro romance: o de homem das letras e da Imprensa, comprometido com o ofício, e o de conselheiro dos protagonistas. Temos, contudo, novas pistas sobre sua vida e sobre seus sentimentos, algumas reveladas de forma direta e outras de forma indireta, bem como a decisão de partir para o Brasil, o que parece ser uma pista do autor para a possível continuidade do romance. Os barões e baronesas citados no primeiro volume voltam em cena, representando novamente a sociedade do Porto sobre a qual o narrador volta a tecer críticas. Por fim, Camilo introduz novos personagens, como o Barão de Bouças e sua tutorada D. Eulália, que ampliam a trama da narrativa e reafirmam a representação negativa com que o autor delinea a sociedade portuense.

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*. 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, 1983, 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, 1983, 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 belfurinhos literários penduram no cordel da recomendação jornalística, irrisoriamente chamada crítica literária (CASTELO BRANCO, 1983, p. 423).

Camilo pode estar se referindo a si próprio, já que foi neste mesmo ano que veio à tona o sucesso profissional. No entanto, o escritor também exerceu – não poucas vezes – o papel de crítico literário, como abordamos no subcapítulo "Camilo poeta". 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, 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 lançadas 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 salons¹¹ são reabertos e celebram os heróis intelectuais do dia" (HAUSER, 2003, p. 686). Nesse sentido, reafirmamos que 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 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

¹¹ 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).

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, conforme a Censura era instaurada, aspecto abordado no subcapítulo "A Imprensa portuguesa no século XIX". No entanto, em 1856, o país vivia a fase da Regeneração, 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, 1983, 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 dos protagonistas de *Um Homem de Brios*, Oliveira afirma que:

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).

Cabe uma breve explicação sobre os fatos que levam a narrativa à tragicidade final. Ainda em *Onde Está a Felicidade*, seis anos se passaram desde que Guilherme do Amaral abandona Augusta, grávida, para ir ao encontro da prima Leonor, na Bélgica. O ano é 1851. O

filho dos protagonistas Guilherme e Augusta nasce morto e a vizinha Ana do Moiro denuncia Augusta à Polícia, por infanticídio. O jornalista intervém e adota um menino recém-nascido da chamada "roda dos expostos", apresentando-o à Polícia como o filho de Augusta e livrando-a da acusação. Augusta e Francisco, já Baronesa e Barão de Amares, mudam-se para Lisboa para recomeçar a vida, onde não escondem o passado pobre dos novos amigos, mas não são julgados. A criança adotada permanece no Porto, sendo criada por uma ama. Guilherme do Amaral volta a Portugal, onde encontra o jornalista em Lisboa, observa a amante e realiza o diálogo final do romance.

Em *Um Homem de Brios*, a narrativa começa com o protagonista pensativo no quarto de sua hospedaria após rever Augusta. O jornalista o acompanha em suas divagações e apesar de ter se tornado confidente e amigo de Augusta continua apoiando Amaral. No entanto, como "profeta" que parece ser, prevê que a reaproximação de ambos não proporcionará felicidade a eles, por isso, insiste que Guilherme volte ao Porto e deixe Augusta viver com o marido, sem saber de seu retorno. O decorrer da trama mostra que por mais que o poeta insista para que não haja essa reaproximação, a tentativa é vã: "Que me importa o teu destino ou o dela? Tentei fazer a felicidade de ambos pelo esquecimento. Vejo que não posso; e tudo o que eu fizer de hoje em diante é uma inconveniência, uma tolice, um zelo ridículo" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 547).

Se por um lado, as intenções do jornalista parecem ser motivadas em prol da felicidade de ambos, por outro, o autor deixa implícita a ideia de que o sentimento que o jornalista nutria por Augusta poderia não se restringir somente à amizade, mas também ao amor, o que nos é apresentado a partir da exposição de um pensamento do poeta: "Adeus, minha pobre amiga. Conheço neste instante que era mais que seu amigo. Jamais perguntarei ao meu coração que sentimento era este. Adeus" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 553). Não podemos, no entanto, afirmar com certeza que esse sentimento era amoroso, pois não há qualquer afirmação nesse sentido, tampouco confiança ou atitude do personagem em relação a isso. No entanto, o pensamento confirma a já citada dubiedade do poeta.

Sobre o assunto, Cabral afirma que o jornalista é:

o instigador de muitas atitudes de Guilherme, que nunca mais abandona, como se fosse a sua sombra, e acaba por se transformar, em *Um Homem de Brios*, num afadigado demiurgo, estimulando brios de Augusta, verberando o comportamento de Guilherme, dispendo em suma a seu capricho dos sentimentos de ambos. Desvincula-se da amizade que sempre dedicara a Augusta no momento exato em que se convence de que a baronesa não resistirá às investidas de Guilherme em reconquistá-la, desmascarando-se sentimentalmente no bilhete. (CABRAL, 1967, p. 19-20).

Por outro lado, o jornalista representa a consciência que nem Guilherme do Amaral nem Augusta possuem em relação à infelicidade que um pode provocar ao outro ao insistirem em um reencontro. Essa consciência, de certa forma, reafirma a ideia de que os romances podem ser prejudiciais quando quem os lê confunde a ficção com a realidade. No caso de Guilherme do Amaral, a apropriação das ideias que os romances apresentavam foi o motivo para a sua infelicidade, ao ponto de que após seis anos já não era mais possível reverter determinadas situações criadas indiretamente por ele próprio – como o casamento de Augusta –, para enfim ser feliz a seu lado:

Imaginava o jornalista que o seu amigo estava ainda de baixo do domínio dos romances. Não ousava ferir a independência de Amaral, fazendo a apologia dos cento e cinquenta contos; mas esperava que a reflexão viesse destruir o romanticismo, que lhe impunha tamanho sacrifício, relegando-o tão de súbito aos prazeres da sociedade que os seus poucos bens de fortuna já não podiam haver (CASTELO BRANCO, 1983, p. 593).

Nesse sentido, devemos reforçar que é o jornalista também o responsável por apontar o fato de que Guilherme não ama Augusta verdadeiramente, mas insiste em reavê-la por vaidade:

– Que dizes tu, Amaral? O que é amar sempre! Queres desfazer o pacto infernal que entra em todas as alianças da vida?! Quem é que amou sempre?! Que vens tu dizer-me, depois de esquecê-la seis anos? Não se ama longo tempo a mulher que se esqueceu uma vez. Permitisse ela a satisfação da tua vontade, sem grande sacrifício teu, poderias amá-la enquanto ela ajunta à beleza o prestígio da opulência; mais tarde esquecê-la-ias... viria um fácil obstáculo pretextar um desenlace; porém, se ela é sua, inteiramente tua, dependente de ti, escondendo-se contigo da ignomínia, exigindo tanto maiores carícias tuas, quanto é grande o sacrifício que te faz da sua virtude, então, meu amigo, desgraçado passo, e perdição para ambos... [...]
A desgraça não te vence, nem a felicidade te deslumbra... Pode ser que amanhã acordes com um programa de vida nova planizado num sonho. A paixão por Augusta – chamemos-lhe paixão, e eu creio bem que é paixão – parecer-te-á pueril, e as consequências dela funestíssimas. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 547-548).

Pelo trecho apresentado, podemos afirmar que há novamente uma crítica do jornalista em relação ao modo sobre o qual o protagonista age, baseando-se em romances românticos, à qual podemos entender como uma crítica do autor ao Romantismo. Nesse sentido, Guilherme amou Augusta enquanto ela lhe era conveniente, ou seja, amou a costureira enquanto a enxergava como uma heroína dos romances que lia e enquanto podia executar ele próprio o

papel de herói romântico¹², que entediado com sua própria vida, sai a esmo, para buscar esse "sentido da vida" e acaba a conhecendo pelo acaso. Para Duarte, "Guilherme não amava com autenticidade; procurava apenas imitar na vida os seus modelos literários, o que justifica a fugacidade do seu amor por Augusta" (DUARTE, 2003, p. 39), e vai além:

Trata-se de uma personagem marcada pelo egoísmo, pela insensibilidade moral, pelo desprezo das convenções sociais, por um sentimento poético e um forte desejo de sobressair, representante, um tanto mal acabado, das personagens que tão bem conhecia das suas leituras. (DUARTE, 2003, p. 38-39).

Para o pesquisador,

Essa crítica aos excessos românticos faz-se igualmente sentir quando evidencia os malefícios que a literatura poderia exercer sobre os leitores, fosse em termos genéricos, [...], fosse através do exemplo de um personagem [...] tal influência é-nos declarada tanto pelo narrador, como pelo amigo jornalista, que radica na leitura de Balzac e Charles de Bernard as boas e más doutrinas do seu código moral, no qual o romantismo se funde com a libertinagem, de marca ultrarromântica, debatendo-se em contradições resultantes da contínua oscilação entre dois princípios opostos: o idealismo de uma concepção de vida marcada pela pureza espiritual, que pensa obter junto de Augusta, e as incontáveis solicitações materiais, que o obrigam a ir atrás de Leonor, numa inconstância de que, no final, se arrepende. (DUARTE, 2003, p. 38-39).

O arrependimento de Guilherme quanto ao abandono de Augusta, no entanto, parece latente em *Onde Está a Felicidade?*, emergindo somente em *Um Homem de Brios*. Afinal, o motivo de ter voltado a Portugal, vale lembrar, não foi por saudade ou arrependimento em relação à costureira, mas, sim pelo fato de ter sido enganado por Leonor. Pelas características imputadas ao personagem, e já trazidas à discussão, acreditamos que se Leonor não o tivesse enganado, Guilherme do Amaral não teria voltado a Portugal. No trecho seguinte, em *Onde Está a Felicidade?*, o jornalista engana Amaral, afirmando que a costureira havia morrido, perguntando a ele: "Dói-te o remorso?... É uma intermitente de poucas horas..." (CASTELO BRANCO, 1983, p. 404). Ao que o protagonista responde: "– Não é... Não pode ser... O fantasma dessa mulher há-de perseguir-me..." (CASTELO BRANCO, 1983, p. 404).

Em *Um Homem de Brios*, de volta a Portugal e longe de Leonor, é que Amaral parece buscar a redenção, o que ocorre pela loucura e o que é também uma atitude romântica. Por isso, parece já saber o que o destino lhe reserva, e se mostra pronto a aceitá-lo. Assim, recusa o pedido do Barão de Bouças para se casar com D. Eulália:

¹² Carlos Reis afirma que "o herói romântico é motivado por uma virtual conflitualidade – com os outros, com a sociedade, consigo mesmo –, diretamente condicionada pela radicalidade com que assume determinados valores românticos" (REIS, 1997, p. 231).

Guilherme respondeu delicadamente que não podia fazer a felicidade de mulher alguma, porque estava pobre; e não podia também receber a felicidade da riqueza de alguma mulher. Amaral replicou ainda que o seu amor tinha o fatal condão de fazer desgraçadas as mulheres que lho aceitavam, e a suprema honra dum homem assim fadado era fugir às infelizes que lhe faziam a esmola do seu coração. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 593).

Cumprido reiterar que se de um lado, a loucura reforça a redenção de Guilherme, de outro, o título da obra também reafirma essa redenção. No entanto, o aspecto que mais parece estar relacionado à reparação moral de Amaral, a ponto de ganhar o epíteto de "homem de brios", tem menos a ver com o arrependimento em relação à Augusta, e mais a ver com o fato de ter sido grato ao Barão de Amares por uma vez ter salvado sua vida, quando sofreu um atentado. Os trechos a seguir mostram a postura de Amaral diante de Augusta. O primeiro retratado em uma carta e o segundo no reencontro em Lisboa: "Eu deixei-te no Purgatório, fugindo-te. Era lá que tu com tuas lágrimas devias alcançar o Céu o meu resgate das paixões infames. Deus ouvir-te-ia, filha, e eu mais cedo teria vindo ajoelhar a teus pés, agradecendo-te a minha redenção" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 527).

O mal que fiz é incomparável ao mal que tenho recebido. Augusta pode pedir-me contas da sua felicidade; e eu, amando-a com a paixão que me pune, desde hoje em diante não posso dizer-lhe a ela que me receba o coração arrependido em desconto das suas lágrimas. É muito sofrer para uma culpa das que não pesam na balança da lei, nem na consciência... (CASTELO BRANCO, 1983, p. 575).

Já no trecho seguinte, fica clara a ideia de que Guilherme do Amaral, de fato, se torna um homem de brios e alcança a verdadeira redenção, relacionada, portanto, ao marido de Augusta, quando enfim parece se conscientizar de que já não é mais possível ser feliz junto dela. O diálogo dos protagonistas é travado na casa de Augusta e Francisco, em Lisboa, que passam a cuidar de Amaral depois do atentado:

O futuro para nós acabou, desde que os braços do teu marido ajudaram a lançar-me nesta cama... Entrei num asilo sagrado da honra... da honra que mata o coração... Oh! A morte, a morte, felizmente... Isto acabou quando devia acabar... Eu te reconheço, Providência Divina!... (CASTELO BRANCO, 1983, p. 570).

Embora a redenção do personagem possa mudar o ponto de vista do leitor em relação ao protagonista, Camilo procura reforçar o olhar negativo sobre Guilherme do Amaral e o Romantismo, por meio da intromissão do narrador e de outros personagens. No diálogo a seguir, D. Eulália, que se mostra interessada em Amaral, trava um diálogo sobre ele com um pretendente, que o critica diretamente:

- Ora! Qual talento? É um ignorante completo. Tem lido quatro romances, e copia todas as asneiras que lá vir. Há anos foi ele ridicularizado em Lisboa.
- E bem pode ser que o seja no Porto...
- Estás enganado. O homem aqui só perderá a consideração, se fizermos correr que ele deu cabo do seu património. Bem sabemos o que é o Porto. Aqui ridículo é só o homem sem dinheiro; não se escarnece lorpa nenhum, contanto que ele entre na boa roda, e sustente aí a sua independência... (CASTELO BRANCO, 1983, p. 493, grifo nosso).

Assim como em *Onde Está a Felicidade?*, o dinheiro é novamente retratado como símbolo máximo da vida burguesa, e, portanto, valorizado pela Sociedade do Porto, que é mais uma vez criticada pelo autor. No início da narrativa, ainda em Lisboa, essa crítica é acentuada por meio de uma fala do jornalista, quando convida Guilherme a voltar à cidade:

- Devo ter muitos inimigos no Porto – redarguiu Amaral sorrindo; – bem sabes que provoquei a moral portuense, mostrando-me num camarote com Augusta, por causa de quem cortei todas as minhas relações.
- 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, 1983, p. 431, grifo nosso).

Neste romance, Camilo representa a sociedade desonesta do Porto – tema pelo qual parece nutrir certa obsessão – pelo personagem Barão de Bouças, que é respeitado por toda a elite portuense por ter dinheiro, muito embora todos pareçam ter conhecimento do modo desonesto pelo qual o Barão alcançou fortuna. A crítica é feita por meio do narrador:

- A respeito do Barão de Bouças, se interrogásseis os tais, um dir-vos-ia: escravatura branca e negra;
- Outro: contrabando;
- Outro: moeda falsa;
- Outro: moeda falsa, contrabando, escravatura. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 475).

Outra crítica importante do romance é à 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 frequenta junto à sociedade nem sempre honesta. A cena se passa na casa do 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, 1983, 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. É interessante observarmos que embora o jornalismo tenha se modificado ao longo do tempo, como abordado no capítulo "Imprensa no Século XIX", 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, 1983, 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, 1983, 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 naquela 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, como mostramos anteriormente: "– 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, 1983, p. 431).

Outro aspecto sobre o qual devemos nos atentar é novamente para a ambiguidade do jornalista, que se de um lado exerce esse papel de colunista social, atrelado à elite, por outro lado, a crítica ao corroborar com a ideia de que a Sociedade é hipócrita ao supervalorizar o dinheiro. Isso denota que o personagem é complexo, dotado de densidade psicológica e que, portanto, vai se modificando, ao longo das tramas. Assim afirma:

Mudei muito, meu amigo, e tu tivesse grande influência nesta mudança. Habitaste-me a pensar com amargura. Com a tua ingratidão à costureira fizeste-me ser mais compassivo do que era. Mostraste-me a sociedade mais asquerosa do que ela realmente me parecera, e do que realmente será (CASTELO BRANCO, 1983, p. 433).

A crítica de Camilo à Imprensa se estende também aos folhetinistas, que segundo a visão do narrador, nem sempre são criativos. Podemos relacionar esta ideia, inserida no trecho

a seguir, com a já mencionada crítica à falta de talento de alguns escritores, descrita no prefácio do romance:

REVISTA DUM BAILE

Capítulo IX

Antes de principiar convém saber que este modo de revistar não é novo, nem original. Há em todos os bailes um folhetinista, que diz ao ouvido dum seu amigo um folhetim cheio de sal, de pimenta, de cravo, de cominhos, de todas as especiarias que não podem adubar os fricassés requentados e insossos do folhetim escrito.

O respeito, o medo, a tolerância, a civilidade, o bom-tom, a caridade, e outras muitas coisas abafam a originalidade dum folhetinista. Escrever como se pensa, fazer que a ideia, qual a impressão a deu, escorregue dos bicos da pena sobre o papel, é um perigo que eu não cessarei nunca de apontar aos incautos, na estreia da sua profissão de folhetinista. (CASTELO BRANCO, 1983, p. 480).

Para encerrar a análise sobre a relação mercadológica da Literatura e da Imprensa presente em *Um Homem de Brios*, devemos apontar para o interessante aspecto de que as mulheres, como já abordado, eram as principais leitoras de romance da época, e no romance, 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 marido: "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, 1983, p. 445). Se de um lado é o romance o responsável pela infelicidade de Guilherme do Amaral, e, por consequência 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* – começa a adoecer diante da impossibilidade de viver o amor romântico. A 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, 1983, 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 para o fato de 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, 1983, p. 565), o jornalista poderia buscar no Brasil um recomeço.

Sobre o final do romance, que acaba sendo infeliz para os principais personagens da trama, Franz afirma que:

O trinômio leitura romanesca (o mal originário, base de todos os acidentes da vida de Guilherme), passionalidade (que o leva ao descontrole e à perda da ética amorosa) e apego ao dinheiro (que impõe a perda da pureza) opera, ao fim de tudo, na construção da infelicidade de todos (FRANZ, 2013, p. 115).

Por fim, devemos comentar dois aspectos do romance em questão: o primeiro é o fato de que "Camilo insiste sempre na veracidade das histórias que narra" (COELHO, 2001, p. 390), de maneira que ao se apegar à retórica da verdade, explica que o livro nada mais representa do que a realidade. Por isso, no prefácio escreve: "Eu desejo escrever o romance de modo que o meu leitor – se Deus me deparar um com experiência do mundo, e alma capaz de criar, pela reminiscência de ilusões extintas, novas ilusões – possa dizer: 'a vida é isto'" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 423). Como recurso típico da narrativa camiliana, esse aspecto de veracidade da trama fica mais evidente por meio das intromissões do narrador. É no capítulo final do romance, chamado "Conclusão" que Camilo reforça essa característica, quando o narrador informa aos leitores que a trama da trilogia da Felicidade foi contada a ele pelo jornalista. Sendo assim, o narrador acaba se revelando, portanto, um escritor: "o autor conheceu, e é amigo do literato que bastantemente contribuiu para o arranjo desta crônica. Faz três anos que nos encontramos, ao fim da tarde, num aprazível passeio por aqueles formosos sítios do Candal" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 595). Se de um lado, não podemos deixar nos enganar pelas palavras do narrador e confundir ficção com realidade; por outro, não podemos perder de vista que esse aspecto de veracidade reforça a visão do autor sobre as críticas que tece em relação à Literatura, à Imprensa e à Burguesia, representada pela Sociedade do Porto. Para França, Camilo "nunca perdeu o hábito de folhetinista comentando a história contada, impondo a sua presença" (FRANÇA, 1993, p. 299).

O segundo relevante aspecto que comentaremos é sobre o fato de Camilo desenvolver uma narrativa que contempla elementos românticos, como a representação da doença do mal do século¹³, que parece afetar diretamente Guilherme do Amaral, e ao mesmo tempo tecer críticas à estética romântica, o que parece ser uma incoerência. Não podemos nos esquecer, no entanto, da já citada dubiedade de Camilo, que ao longo de quarenta anos de profissão não limitou suas obras a um único gênero, movimento ou estilo. É um escritor que para além das críticas parece rir de si próprio – "O leitor já adormecido, como piamente creio, não alcançou esta importante notícia". (CASTELO BRANCO, 1983, p. 519). Além disso, havia uma razão essencialmente burguesa para tal: Camilo 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).

Para concluir a análise da trilogia da Felicidade, encerraremos o capítulo com *Memórias de Guilherme do Amaral*, que além de saciar a curiosidade dos leitores ao revelar o nome do jornalista, também apresenta um interessante panorama sobre a imprensa no Brasil na metade do século XIX, aspecto que abordaremos a seguir.

4.3 Memórias de Guilherme do Amaral

Ernesto Pinheiro. Eis o nome escolhido por Camilo 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. Essa história, no entanto, atravessa o Atlântico e se passa no Brasil, para onde o jornalista se muda após a morte de Augusta e o enlouquecimento de Guilherme. 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 arranhou ainda o valor dum preto velho" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 603). É interessante a ideia implícita no trecho que o narrador busca passar: a de que a Imprensa no Brasil é uma Instituição que não proporciona grandes

¹³ Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, o mal do século é a "indefinível doença que alanceia os românticos, que lhes enlanguesce a vontade, entedia a vida e faz desejar a morte" (SILVA, 1968, p. 430) e que "só poderá ser corretamente entendido no contexto da odisseia do eu-romântico, pois que exprime o cansaço e a frustração resultantes da impossibilidade de realizar o absoluto". (SILVA, 1968, p. 430).

rendimentos, pois o jornalista não ganharia o suficiente nem para comprar um escravo idoso – que seria mais barato do que um jovem.

Embora não haja relatos de que Camilo tenha conhecido o Brasil, o autor, como escritor de fama e sucesso, de certa forma conhecia um pouco sobre o país. O já citado poeta Faustino Xavier de Novais – amigo de Camilo – era irmão de Carolina Xavier de Novais, esposa de Machado de Assis. No preâmbulo de *Coração, Cabeça e Estômago*, além de Faustino Xavier de Novais, o escritor menciona também alguns poetas brasileiros, como Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias, demonstrando conhecer o meio intelectual brasileiro. Não podemos afirmar, no entanto, que a representação que Camilo faz de Pinheiro enquanto jornalista no Brasil seja fiel à realidade, pois a obra nada mais é do que ficção. Mas não podemos ignorar que, por outro lado, a "Introdução" nos fornece um interessante ponto de vista de Camilo sobre a Imprensa brasileira, bem como sobre os brasileiros, que são representados, no geral, como um povo intelectualmente inferior, denotando certo etnocentrismo por parte do autor.

Para chegarmos a essas conclusões, precisamos atualizar o enredo da obra, enfatizando, portanto, a "Introdução". O narrador do romance continua o mesmo dos dois anteriores. Assim, informa aos leitores que se encontrou com o jornalista após Pinheiro ter retornado do Brasil depois de ter passado dez anos no país. Ainda segundo o narrador, o jornalista voltou com a família: a esposa brasileira e três filhos. Chamada Gabriela, o narrador a descreve como uma mulher que "descende das raças fortes indígenas do clima ardente. Não lhe vejo um certo langor e quebranto que individualiza a mulher do Novo Mundo, e no-la faz cá parecer mais que muito amável" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 334).

Ao utilizar os substantivos langor e quebranto, que significam apatia, para caracterizar as mulheres do continente americano, corrobora-se a ideia do preconceito do narrador – ao qual estendemos a Camilo – em relação aos brasileiros. Embora neste caso, o narrador pareça defender a esposa do jornalista – de quem é amigo – temos sempre de ter um olhar de desconfiança em relação a ele, já que assim como outros personagens também se mostrou irônico e ambíguo nos outros romances.

É no diálogo corrente, após a descrição da esposa do jornalista, que o leitor começa a saber pelo literato suas impressões em relação ao exercício do ofício no Brasil, bem como seu desencanto com a profissão. Se por um lado, nos dois primeiros romances, Ernesto Pinheiro mostra-se comprometido e de certa forma um aficionado pela Literatura, o personagem também revela – conforme vimos no subcapítulo "*Um Homem de Brios*" – ter mudado, o que pode tê-lo levado primeiramente a buscar novos rumos no Brasil e em segundo lugar, ter se

desiludido com a profissão, optando por abandoná-la. No trecho a seguir, 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 nos subcapítulos anteriores. 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:

- 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 abonava 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, é um fator de extrema relevância para a sociedade. Se por um lado, nos primeiros romances, o jornalista não seja 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. O trecho a seguir – com a resposta de Pinheiro ao narrador – comprova essa tese:

– És tolo! – atalhou Ernesto. – Estás tal qual te deixei há doze anos!... Um incorrigível tolo! Querias tu, pois, que eu fizesse meus filhos poetas, romancistas, e eruditos, em vez de os fazer máquinas de ganhar dinheiro! Quer-te parecer que seria mais acertado fazê-los máquinas de ganhar descrédito, a fome e a miséria! [...] A Literatura em Portugal que é? Pode ser uma clava em mãos devassas, quando os atletas da inteligência untam os braços para a luta na lama da política. Alguns dos meus esfarrapados contemporâneos de há vinte anos venho encontrar envergando arminhos; mas a honra, se quiser encontrar-lha, hei de ir procurá-la no surto das casacas de então, que eles mandaram vender à *feira da ladra*. Iremos à feira da ladra visitar as casacas deste éforos, que aí vão passando ataganhados com o peso da república sobre os ombros donde eles sacudiram o fardo intolerável da dignidade. Quando eu saí de Portugal, era o chapeleiro e o alfaiate que corriam depós eles, pedindo a dívida já comutada no terço: que honrosa perseguição! Agora ei-los aí vão com correios agaloados, e lá se apeiam no pórtico do parlamento ou nas arcadas das secretarias, ou nas alcatifas do Paço, que eles há dez anos queriam queimar com reis e tudo, para salvarem a humanidade portuguesa da pressão dos validos, dos palacianos, dos ministros, dos burocratas, e do daninho enxame de zangãos, que sugavam as colmeias do povo, e o santo labor das indústrias!... Aqui tens o máximo e vilipendioso luzimento a que podem lavar as letras em Portugal!... (CASTELO BRANCO, 1985, p. 338-339).

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. O narrador revela que depois de dois anos vivendo no país,

Ernesto Pinheiro, cansado e doente fez uma excursão à cidade de Santos, e encontrou aí um advogado, que fora em Coimbra seu condiscípulo de preparatórios. Condoeu-se o advogado, e simpatizou com a estoica pobreza do literato. Excitou-o a explorar um veio de riqueza, que o jornalista desprezou: era o casamento, com cem contos, de uma filha de fazendeiro preto. O escritor volveu mais pobre ao Rio de Janeiro; e, decorrido um ano, foi chamado a Santos para liquidar uma pequena herança, que o seu condiscípulo, falecido de febres, lhe legara.

Ernesto Pinheiro vive na trapeira onde vivia, e segundo me diz, mais desgraçado que nunca, porque hoje nem sequer experimenta as consolações do trabalho.

Isso escrevi em 1858. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 337).

Cabe a ressalva de que muito embora Pinheiro tenha se rendido à lógica da sociedade capitalista, que valoriza o dinheiro e aqueles que o têm, a essência do personagem continua a mesma: Pinheiro não se casou com Cecília nem com qualquer outra personagem da elite portuguesa, mesmo com o dinheiro que poderiam oferecer. No Brasil, tampouco se casou por dinheiro.

Em relação à Literatura, 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 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. Cumpre frisar que antes de embarcar para o Brasil, Pinheiro envia uma carta ao narrador em que faz uma longa reflexão sobre a sociedade do Porto, reforçando suas impressões quanto aos homens e mulheres "honestos" da cidade; o dinheiro como fonte de valorização dessa sociedade, e ainda o fato de não saber o que está buscando ao deixar Portugal: "Não sei o que vou ser duas mil léguas distante da pátria. Apenas trato de mitigar estas dores com a unção de não sei que esperanças de encontrar alguma hora da vida, o anjo da divina justiça com o prêmio de tantas aflições obscuras" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 336).

Eu vi aí, nesta fétida sentina, fartas vezes, a imoralidade contumaz vencer com o despejo a guerra que uns aos outros, e umas às outras se fazem os biltres chamados *homens sérios*, e as ilustres colarejas chamadas *mulheres honestas*. Conheci as Cecílias e as Carvalhosas, que tu hás-de, a medo, bosquejar nos

teus romances, quando lançares mão desse extremo desforço dos teus brios esmagados por estúpidos ociosos e devassas recatadas. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 336, grifo do autor).

Ainda durante a conversa com o narrador, o jornalista revela também como conheceu a esposa Gabriela. A narrativa é interessante porque mostra como, aos poucos, Pinheiro passa a se afastar da Literatura. Desse modo, conta que tinha um vizinho de Lisboa que vivia no Rio de Janeiro e trabalhava como guarda-livros¹⁴, que buscava casamento com uma mulher rica. Assim, acabou se casando com uma viúva que era irmã de Gabriela:

Este meu vizinho de trapeira contava-me os pormenores da sua atravessada existência, e fazia-me rir, quando me lia volumes de papel acetinado em que ele repetia mensalmente à sua amada a mesma história com lindíssima letra inglesa, e frases não de todo despiciendas. Não sei se a viúva casou com ele por amor, se por comiseração. [...] O certo é que eles casaram, e o meu vizinho, bem que rico e chamado a outra esfera de relações, conservou-se meu amigo, e chamou-me à intimidade de sua família, obséquio que eu, a grandes intervalos, aceitei. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 336-337).

Durante uma visita ao casal, Pinheiro é apresentado à irmã da viúva, que a princípio o considera tedioso e conquistador:

A esposa do meu hospedeiro amigo tinha uma irmã, que me recebia friamente, depois que o cunhado lhe dera a ler os meus quatro volumes de versos. Dizia ela que eu depois de ter amado todas as mulheres do Velho Mundo, ia talvez à América devastar novos corações. [...] Além disso, achava-me ela triste, aborrecido e sonolento. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 337-338).

Conforme Pinheiro se afasta da Literatura e da Imprensa, aproxima-se cada vez mais de Gabriela:

Disse-me o meu amigo que lhe escrevesse, na certeza de que sua cunhada me receberia agradavelmente a carta. Escrever muito era o sistema do bem sorteado guarda-livros. Desculpei-me judiciosamente, alegando que me era mais fácil falar que escrever. Falei, fui ouvido com mostras de contentamento, e desde essa hora recebido como noivo. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 338, grifo nosso).

O fato de o jornalista afirmar ser mais fácil falar que escrever torna evidente seu afastamento da escrita, tanto no que se refere ao texto literário quanto ao jornalístico. Ao exercer o ofício de escritor ou jornalista, presume-se que há certa afeição e facilidade com a escrita. Logo, escrever pode ser, em muitos casos, uma atividade mais fácil do que falar. Mas nesse ponto também não podemos deixar de nos atentar para o fato de o jornalista ser um

¹⁴ A profissão que hoje se aproxima do guarda-livros é a contabilidade.

personagem ambíguo, que poderia ter feito tal afirmação apenas para impressionar a pretendente – que, inclusive, se mostrou aborrecida após ler seus versos.

A Introdução não informa em que ano se passa esta narração. Mas sabemos que após dez anos, já casado e com três filhos, Ernesto Pinheiro retorna a Portugal com a família para recomeçar a vida. Desta vez, no entanto, longe dos caminhos da Literatura e da Imprensa. Pinheiro relata ao narrador que em sua volta encontrou o Barão de Amares e recebeu dele as memórias de Guilherme do Amaral:

– Na esperança de que o Senhor voltaria, guardei as *Memórias* do seu amigo para lhas entregar, se as quiser receber. Não conheço quem mais digno seja de possuir os segredos do grande infeliz, que chegou a ter sobre mim o domínio, que só a grande desgraça ao par de muita honra podem ter sobre um homem nas mesmas circunstâncias. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 344).

No entanto, como o literato de fato abandona a profissão, transfere a missão de escrever o romance ao narrador. Notamos que apesar de não exercer mais o ofício, assume novamente o papel de conselheiro, mas dessa vez em relação ao narrador, como se fosse um tutor mais experiente ensinando o seu aprendiz sobre o ofício:

Se eu fosse ainda escritor, publicaria as *Memórias* de Guilherme do Amaral. Não escrevo. Não aceito um encargo, que me há-de custar incessantes dissabores. Eu conhecia a tragédia, que aí está contada nesse manuscrito. Se a personagem principal do drama tivesse expirado antes de publicares o primeiro romance biográfico de Guilherme do Amaral, deveras ter começado pelas *Memórias*, e terminado pela demência de quem as escreveu. Aí tens o mais precioso da herança do meu desditoso companheiro das alegrias dos vinte anos. Invento um nome com que salves o nome da mulher que maior porção de páginas escreveu do manuscrito; depois, se quiseres completar o romance, que os editores reproduzem e os leitores têm aplaudido, publica as *Memórias de Guilherme do Amaral*. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 345).

É com esta narração que Camilo novamente se apoia na retórica da verdade para levar a crer que o enredo é verdadeiro, ainda que, conforme o trecho a seguir apresentado no Prefácio do Editor, tente confundir o leitor: "É isto verdade; o contrário também é verdade; neste mundo ou tudo é verdade, ou não há verdade nenhuma" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 348).

Muito embora a obra seja ficção, Camilo conseguiu mais uma vez atrair o público para a trilogia, mesmo com o espaço temporal de sete anos entre a publicação do segundo e do terceiro romance. Para Cabral, "o romance *Memórias de Guilherme do Amaral* alcançou na época da sua publicação um sensacional êxito editorial: duas edições num ano, batendo, de

longe, as quotas normais de escoamento das obras romanescas do Mestre" (CABRAL, 1966, p. 5).

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 do momento em que Guilherme conhece Augusta. No trecho a seguir, das *Memórias*, o protagonista escreve uma carta a um amigo, relatando o encontro:

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, personagem apaixonada por Amaral, retratadas em um diário. 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).

Como a narração é prioritariamente anterior aos dois últimos romances, o literato e Augusta aparecem pouco, sendo que um dos pontos de encontro entre Pinheiro e Amaral ocorre na "Introdução". Assim, o jornalista conta ao narrador que antes de se mudar ao Brasil visitou o amigo, que já havia enlouquecido. A descrição da cena retrata o herói romântico decadente, esperando pelo seu fim:

Fui ver o meu primeiro amigo sentado a um canto de uma vasta sala, com as mãos justapostas sobre os joelhos, os cabelos emaranhados a cobrirem-lhe os ombros, as barbas em todo o seu comprimento, esqualidas e em torcidas que me pareceram empastadas por lágrimas. O aspecto dava mais terror que o do cadáver. No rosto de um morto há uma quietação terrível, mas não pavorosa: no rosto de Guilherme o revolver dos olhos vidrados como os da cegueira amaurótica, filtraram-se aos nervos uma impressão glacial de medo. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 341).

Pinheiro se muda para o Brasil e após dois meses toma conhecimento da morte de Guilherme do Amaral pelos jornais, fato que relata ao narrador: "Estava eu no Brasil, haveria dois meses, quando vi num jornal do Porto a notícia da morte do meu amigo. Dei graças a Deus, por haver resgatado o mártir: mas estou ainda em dúvida se era a Deus se ao Diabo que eu devia render graças" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 343).

Muito embora Augusta seja rebaixada do papel de personagem feminina principal, que cabe a Virgínia em *Memórias de Guilherme do Amaral*, Camilo procura estabelecer certos acontecimentos que se relacionem aos três protagonistas – Amaral, Augusta e Virgínia – e ao jornalista. Um deles é o fato de que a Imprensa é a Instituição que serve como fonte de informação para as importantes notícias relacionadas a Amaral: se em Lisboa Augusta toma conhecimento de que o ex-amante havia enlouquecido, no Rio de Janeiro, Ernesto Pinheiro toma conhecimento de que o amigo havia morrido.

Nesse ponto, cabe abordarmos um pouco sobre uma seção que a Imprensa incorporou no início de sua existência e mantém até os dias atuais: o obituário, que é, de acordo com Moses e Marelli "a seção mais lida do jornal" (MOSES; MARELLI, 2003, p.1). Para Willian Vieira, os obituários

formam um gênero sacramentado pelo metiê jornalístico ao longo de mais de um século (e cujas raízes se espalham por 400 anos), fruto exclusivo dos métodos inerentes à profissão (entrevista, apuração, edição) em interconexão com um horizonte de expectativa, regimes de verdade e discurso hegemônicos sobre a morte. (VIEIRA, 2014, p. 15).

É interessante perceber que Camilo estabelece uma relação entre Guilherme do Amaral e a Literatura/Imprensa que está além do fato de o personagem ser influenciável pelos romances. O protagonista, que faz parte de uma família abastada do Porto, transforma-se em um personagem, à medida que é moldado pela Imprensa. Isso porque os jornais o acompanham em sua trajetória, informando sobre sua vida, mas nem sempre de forma imparcial, como no caso de seu retorno a Portugal¹⁵. A Imprensa, nesse sentido, configura-se no romance como uma Instituição tendenciosa, que age de acordo com os próprios interesses, ora a favor de alguém, ora a favor de outrem. Isso fica claro quando os jornais do Porto omitem as informações verdadeiras sobre o período em que o protagonista se mudou de Portugal, mas, de outro lado, não escondem que Amaral enlouqueceu. Se em vida o personagem estampou as páginas dos jornais portugueses, na morte não seria diferente. Para Vieira,

A noção de fama, tradicionalmente ligada a fontes nobiliárquicas as quais definiriam se o indivíduo teria acesso a um lugar na memória coletiva se torna elástica. Assim, o caráter romanesco das notícias publicadas na Imprensa do século 17 em diante, consolidada a partir do século 18 e em ebulição durante o século 19, encontrou nos elementos distintos das narrativas mortuárias o suplemento ideal para originar um gênero único, depositário de sedimentações

¹⁵ Assunto abordado no subcapítulo "*Um Homem de Brios*".

genéricas e funções sociais e estéticas pragmáticas e transcendentais. (VIEIRA, 2014, p. 169).

Poderíamos nos aprofundar nesta análise caso o narrador tivesse nos fornecido o texto publicado no obituário, o que não ocorre. No entanto, o narrador apresenta o texto do obituário de Virgínia. Por isso, retomaremos o assunto adiante.

Considerando que Ernesto Pinheiro exerce o ofício no Brasil, não podemos deixar de analisar também um pouco sobre o jornalismo brasileiro de meados do século XIX, a fim de entender a representação que Camilo faz da Imprensa como uma Instituição sem prestígio e sem dinheiro.

De 1500 a 1808, Portugal proibiu o Brasil – até então colônia portuguesa – de produzir jornais. Oficialmente, o primeiro jornal do país foi a *Gazeta do Rio Janeiro*, lançada em 10 de setembro de 1808, ano em que o rei D. João VI fugiu com a Corte portuguesa para o Brasil, iniciando uma modernização no país, sobretudo no Rio de Janeiro, até então capital brasileira. No entanto, anteriormente à *Gazeta*, o jornalista Hipólito da Costa começou a editar e publicar diretamente de Londres o *Correio Braziliense*, cuja primeira publicação circulou em 1º de junho de 1808. Liberal e antiescravista, o periódico tinha periodicidade mensal e continuou tendo a circulação proibida no país após a chegada da Corte. Isabel Lustosa afirma que o *Correio Braziliense* surgiu "num momento fundamental de nossa história – quando o Brasil foi sacudido pela onda de cultura e progresso provocada pela presença do rei e de sua Corte no Rio de Janeiro – e deixou de existir no ano em que foi proclamada a nossa independência". (LUSTOSA, 2004, p. 8-9).

Mas o ponto de interesse que cabe nesta análise é a perspectiva de Hipólito da Costa em relação à dificuldade em sobreviver do ofício, o que traz à tona a discussão promovida por Camilo sobre a Imprensa, a partir do retrato do personagem-jornalista em *Memórias de Guilherme do Amaral*. No livro *A História da Imprensa Brasileira*, o pesquisador Nelson Sodré afirma que Hipólito da Costa trabalhava sozinho e precisava exercer outras atividades para sobreviver. A citação a seguir apresenta um trecho do *Correio Braziliense* atribuído a Costa, em que afirma:

Agora é essencial ao nosso argumento declarar aqui que todo o incansável trabalho de redação, edição, correspondência, etc., etc., deste periódico tem recaído sobre um individuo que, aliás, carregado de outras muitas e mui diversas ocupações, que se lhe fazem necessárias para buscar os meios de subsistência, que não pode ter nos escassos lucros da produção literária deste jornal, já para manter a sua situação no circulo público em que as circunstâncias o obrigam a viver. (COSTA apud SODRÉ, 1999, p.23).

Passando para as décadas de 1850 e 1860, em que se situam as narrativas do nosso *corpus*, o Brasil vive o Segundo Império, com D. Pedro II no Poder e "o Império está com a sua estrutura articulada e firme: consolidou-se para uma larga etapa e tudo ganha aspectos duradouros, parece definitivo" (SODRÉ, 1999, p. 186). Novas tecnologias, como o telégrafo, começam a chegar ao continente americano e "a Imprensa, como todo o conjunto de cultura, refere as transformações da época" (SODRÉ, 1999, p. 186), alavancada pela burguesia que emergia como classe dominante. Uma das mudanças, de acordo com Sodré, diz respeito a uma queda no número de periódicos políticos, após o fim do período regencial, com o Golpe da Maioridade (1840)¹⁶. "O jornalismo político declinava também nas províncias" (SODRÉ, 1999, p. 185), sendo que "triunfava, realmente, no início da segunda metade do século XIX, o jornalismo conservador, de que o Jornal do Comércio foi expressão singular" (SODRÉ, 1999, p. 190). Por outro lado, a Literatura e o jornalismo – assim como em Portugal – constituíam-se como atividades correlatas. Nesse sentido, os folhetins preenchiam grande parte dos jornais com as novelas de autores como Manuel Ant nio de Almeida e José de Alencar. Sobre o assunto, Sodré cita o jornalista Silvio Romero, que reforça que no Brasil, a rela o entre a Imprensa e a Literatura se estendia também   política:

No Brasil, mais ainda que noutros países, a Literatura conduz ao jornalismo e este é política que, no regime parlamentar e até no simplesmente representativo, exige que seus adeptos sejam oradores. Quase sempre as quatro qualidades andam juntas: o literato   jornalista,   orador, e   político. (ROMERO apud SODRÉ, 1999, p. 184).

Sodré destaca ainda que nesta mesma época – início da segunda metade do século XIX – "os periódicos literários proliferavam, principalmente nas duas Academias de Direito, e com destaque na de São Paulo" (SODRÉ, 1999, p. 196), sendo "raro o tratamento objetivo dos problemas da Imprensa" (SODRÉ, 1999, p. 197). O pesquisador assevera que o público leitor era formado em sua maioria por mulheres e estudantes, por isso os temas literários abordavam o "casamento, misturado um pouco com o velho motivo do amor. A Imprensa e a Literatura, casadas estreitamente então, seriam levadas a atender a essa solicita o premente" (SODRÉ, 1999, p. 198).

Sodré faz uma interessante análise sobre o jornal *O Correio Paulistano*, que iniciou as atividades em 26 de junho de 1854 e

¹⁶ No período regencial, os partidos políticos que governavam o país se dividiam entre Liberais e Conservadores. A proposta de antecip o da maioridade de D. Pedro II foi feita pelo partido Liberal, com apoio de setores Conservadores. Na prática, os Liberais apoiavam uma maior autonomia para as províncias, enquanto os Conservadores apoiavam a centraliza o do poder.

Apresentava-se como imparcial e informava que as assinaturas anuais custariam 12\$000 na capital e 16\$000 no interior. Trazia informações do Senado e da Câmara e do Ministério dos Negócios Estrangeiros. Transcrevia artigo de jornal francês sobre Maria Quitéria. Contava de existência de macróbio mineiro, nascido em 1747, com 14 filhos, 160 netos, 70 bisnetos e 5 tataranetos. Fornecia o preço dos gêneros de exportação em Santos. Noticiava a posse do dr. Antônio José Saraiva na presidência da província, a peça teatral em cartaz, falecimentos, bailes, fundação de irmandade. Desculpava-se por ter atrasado um pouco a saída desse número inicial, prometendo aparecer, daí por diante, até o fechar da noite, e manter e distribuir regularmente o jornal, com dois agentes. Só se tornou matutino mais tarde. Em 1863, passou a ser impresso pela primeira máquina de aço que a Imprensa paulista conheceu, uma Alauzet; antes era impresso em prelo de pau, movido a mão; a partir de 1869, essa máquina foi movida a vapor. A tiragem era de 450 exemplares, até 1863; subiu a 700, nesse ano; a 850, em 1869. Apesar de suas inovações, amparadas certamente no bafejo oficial, tinha também tropeços: certa vez teve de interromper a circulação por uma semana, em consequência da falta de papel. (SODRÉ, 1999, p. 188, grifo nosso).

É interessante perceber que Camilo procura retratar nos romances os assuntos que de fato eram abordados nos jornais do período, como os bailes e os falecimentos. Se de um lado, o escritor também era jornalista e assim conhecia as seções que compunham os periódicos, de outro, ao colocar em cena um pouco sobre o funcionamento da Imprensa, também reforça o aspecto de veracidade que procura passar no romance.

Para finalizar esta breve análise sobre a Imprensa brasileira na segunda metade do século XIX¹⁷, retomaremos a seguinte citação feita pelo narrador em *Um Homem de Brios*: "o literato é escritor público no Brasil; e parece que em dois anos de trabalho não arranhou ainda o valor dum preto velho" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 603). Como afirmamos anteriormente, o trecho deixa implícita a ideia de que a Imprensa no Brasil é uma Instituição financeiramente pobre, que não proporciona grandes rendimentos. A última citação de Sodré, que retrata a dificuldade de o jornal manter a periodicidade das edições, seja pela falta de material gráfico, evidenciada no trecho "em consequência da falta de papel", pelos baixos salários dos profissionais, e ainda pela Censura, mostra que em última instância a Imprensa ainda não está consolidada como uma Instituição livre e independente do Estado.

Assim como Portugal, o Brasil transforma-se em um Regime Republicano tardiamente¹⁸. Muito embora em 1822 o país tenha alcançado a independência da metrópole e se tornado uma Monarquia Constitucional, o Imperador D. Pedro I continuava a exercer o

¹⁷ No capítulo "Imprensa no século XIX" abordamos outros aspectos da Imprensa neste período.

¹⁸ É proclamada a República em 15 de novembro de 1889, no Brasil. Em Portugal, a República é proclamada somente em 1910.

cargo provido de grandes poderes, já que em 1824 outorga o Poder Moderador¹⁹, que será extinto somente em 1889. Por isso, do mesmo modo que Portugal²⁰, a Imprensa brasileira foi em muitas épocas censurada e subordinada ao Partido com maior representação. Sobre o assunto, Sodré apresenta uma citação de Salvador de Mendonça que afirma:

A obra do jornalismo, no Brasil, onde a Imprensa vegeta sob o peso dos grandes salários do pessoal tipográfico ainda escasso, do custo exorbitante do papel e outros materiais importados e, mais que tudo, do gravoso porte de circulação, verdadeiras asas de chumbo postas à ave transmissora do pensamento, a obra do jornalismo, no Brasil, requer pesados sacrifícios pecuniários. Aos produtos desta sagrada indústria escasseiam consumidores, porque geralmente os súditos de um regime que se mantém pela ausência da opinião não podem sentir a falta das liberdades que a Imprensa procura reivindicar. (MENDONÇA apud SODRÉ, 1999, p. 188-189).

Mesmo se tratando de uma obra de ficção, é interessante perceber que Camilo coloca muitas críticas e questões contemporâneas à sua época que merecem reflexão. Uma delas refere-se ao fato de que mesmo independente, o Brasil, de certa forma, continuou seguindo os passos de Portugal, em relação às políticas de Governo e Estado, afinal até 1889 o Imperador do país foi um herdeiro do trono português. Isso reflete também o funcionamento da Imprensa, que nos dois países crescia e se desenvolvia à medida que a burguesia detinha o poder, mas também encontrava percalços a partir da industrialização tardia, crises econômicas e restrições à liberdade de Imprensa.

Para finalizar o subcapítulo, faremos uma breve análise da narrativa relacionada às memórias de Guilherme e Virgínia. No enredo, Guilherme do Amaral conhece, em um baile de 1840, a jovem Virgínia, que assim como Augusta, se apaixona por ele no momento em que o conhece e também morre por não poder viver o amor romântico. O romance mostra o diário de Virgínia, com poemas escritos pela personagem; cartas trocadas entre ela e Amaral e correspondências trocadas entre Amaral e um amigo. O narrador informa escolher para inserir no romance "poucas das cento e quarenta cartas" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 362) da coletânea deixada por Amaral.

É interessante conhecer o passado do personagem porque Camilo busca manter a coerência narrativa, de modo a explicar ao leitor as origens dos sentimentos de Guilherme do Amaral, enfatizados nos dois primeiros romances. Uma delas diz respeito ao fato de o protagonista profetizar que ficaria louco. O trecho a seguir, do capítulo XIV, mostra outro

¹⁹ No Brasil, o Poder Moderador se constituiu como um Poder superior aos Poderes Executivo, Legislativo e Judiciário. Por isso, na prática, D. Pedro I continuou exercendo o cargo com amplos poderes.

²⁰ O assunto referente à liberdade de Imprensa em Portugal está abordado no subcapítulo "A Imprensa portuguesa no século XIX".

ponto de encontro entre Pinheiro e Amaral, no qual o já ex-jornalista conta ao narrador que após a morte de Virgínia, teve um encontro com Amaral, no qual o protagonista leu em voz alta o diário de Virgínia:

- Guilherme leu de um fôlego todas as páginas do Diário que tu resumiste a metade. Não o devias ter feito.
- Receei que o enfado...
- O enfado?! E a profanação? Mutilar este diário foi profaná-lo! Estas lágrimas deviam ser vistas uma por uma; porém, se as conveniências literárias sobrelevam a todos os respetos, andaste bem em não lesar a tua reputação, desatendendo o gosto dos teus leitores. De Guilherme dir-te-ei que o ouvi em alguns relanços exclamar: "Isto não se podia dizer melhor! – Magnificamente escrito! – Admirável trecho! – et cetera".
- E lágrimas?
- Perguntas-me se Guilherme do Amaral chorou?
- Sim.
- Não chorou.
- Nem sofreu?
- Sofreu dez minutos infernalmente, ao cabo dos quais exclamou: "Tenho de morrer doido". (CASTELO BRANCO, 1985, p. 452, grifo nosso).

O trecho evidencia também a ironia presente em Guilherme do Amaral, que demonstra não ter remorso pela morte de Virgínia, mesmo que – indiretamente – tenha sido o responsável por ela, ao não corresponder ao seu amor. Em outro trecho do romance, o narrador reforça o fato de que Amaral pressentiu que enlouqueceria assim que soube da morte da pretendente: "Em carta escrita ao amigo de Lisboa, diz ele que, nessa hora, tivera o pressentimento de morrer doido" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 409).

Para Cabral,

É fato assente que Guilherme do Amaral endoideceu, se é que não foi louco toda a vida. Contudo, as causas próximas ou remotas não são concordantes: foi pelo remorso de ter abandonado Virgínia ou por ver frustrada a reconquista de Augusta? É certo que o famigerado destruidor de corações previu o triste fim que o esperava. (CABRAL, 1967, p. 14).

Se de um lado, Amaral profetizou o próprio fim pela loucura, de outro, o final do personagem é selado por Virgínia, que deixa uma carta em vida ao guarda do cemitério para que ele entregue a Amaral quando o protagonista visitasse seu túmulo após sua morte. Quando esse momento chega, o narrador conta que "Guilherme tremia como um supersticioso transido de terror" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 455). Na carta, Virgínia havia escrito: "Estás perdoado pelo muito que hás-de padecer, Guilherme. Últimas letras que escreveu a tua irmã Virgínia" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 455).

O trecho acima nos mostra que assim como Augusta, Virgínia perdoa Amaral, muito embora pareça adivinhar o futuro infeliz do protagonista. Desse modo, Camilo procura estabelecer aspectos comuns entre Virgínia e Augusta, de modo a reforçar a profecia sobre o fim de Amaral. Embora Augusta seja pobre²¹ e Virgínia abastada – "É filha de um antigo magistrado realista. Foi educada em Lisboa" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 353) –, ambas possuem apreço pela Literatura, amaram Guilherme do Amaral e morreram por tuberculose – como causa física –, mas como causa sentimental, por amor, pelo fato de não poderem viver o amor romântico com o protagonista. A diferença essencial entre elas reside no fato de que Amaral afirma não amar Virgínia, mas amar Augusta. Na noite em que conhece a costureira, o protagonista escreve a um amigo: "meditei em Virgínia com opressora saudade, que não era amor" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 405).

Em 1845, quando Amaral e Augusta já estavam vivendo juntos, a saúde de Virgínia piora "quando uma prima lhe noticiou os amores de Guilherme do Amaral e uma costureira" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 407). É neste momento que, para França,

Guilherme adquire aí uma nova dimensão dramática – e o triângulo em que a história se confinava torna-se uma espécie de prima que refracta o amor e o desespero vividos. Com a aproximação da morte, Virgínia alcança uma espécie de consciência do nada: ao ler o seu diário, Guilherme não pode impedir-se de apreciar a qualidade trágica de seu estilo. O único comentário pessoal será, nesse momento, uma frase premonitória: "tenho de morrer louco" (FRANÇA, 1993, p. 292).

Vale reforçar que neste ponto do romance – a morte de Virgínia – fica claro o motivo pelo qual Amaral afirma em *Um Homem de Brios* que "o seu amor tinha o fatal condão de fazer desgraçadas as mulheres que lho aceitavam" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 593). Como já sabemos e analisamos, Amaral acaba, por fim, a aceitar o seu destino: a loucura, que para França é a "solução romântica" (FRANÇA, 1993, p. 292), de maneira que assim pode "fugir às infelizes que lhe faziam a esmola do seu coração" (CASTELO BRANCO, 1983, p. 593).

Além do tema do mórbido 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, 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

²¹ Referência ao período anterior à descoberta do baú com dinheiro.

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 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 a 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 à 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 poemas. 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 o agradar com seus escritos. Portanto, para Franz,

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 novamente 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 afirmamos nos subcapítulos anteriores, é pelos jornais que Augusta toma conhecimento de que Guilherme enlouqueceu – o que a leva à morte – e é pelos jornais que Ernesto Pinheiro toma conhecimento de que Guilherme morreu. 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: [...]" (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, asseveremos 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.

Por fim, é válido inserirmos o texto do obituário de Virgínia seguido de uma breve análise:

NECROLÓGIO

Que ímpia mão te ceifou no ardor da sesta?

GARRETT, Camões.

Ontem, às cinco horas da tarde, voou a Deus a alma da Excelentíssima Senhora D. Virgínia Filomena de Almeida, filha de Paulo Heliodoro de Almeida, antigo desembargador, falecido na emigração.

Nascera em 22 de março de 1822, emigrara com seu pai, já órfã de mãe; voltou à pátria, quando perdeu seu pai, em 1837, e faleceu com vinte e três anos de idade incompletos.

Virgínia recebeu a sua primeira educação em Lisboa, e conclui-a na França. As raras pessoas, que saborearam a convivência de tão ilustre como modesta família das Senhoras Almeidas, dão testemunho do varonil talento de D. Virgínia, aformoseado pelas graças feminis, e encantadora timidez com que revelava o seu muito saber. Fazia-se amar, admirar e respeitar tão dotada senhora dos dotes do Céu, mas tão funestamente sorteada para os maus destinos deste mundo!

Maus, dizemos, pensando no travor deste seu último ano de existência!... Está ainda quente o cadáver de Virgínia Filomena. Se a dor não é bastante a cortar-nos a voz, contém-nos a veneração diante de uma sepultura que ainda se não fechou. Quando as lágrimas estiverem exauridas, então os queixumes das pessoas, que assistiram ao sereno trespasse daquele anjo, pedirão contas ao mundo da vida de Virgínia.

Bom seria que a sociedade tivesse um brado de reprovação contra homens, sem alma e sem temor de Deus, que... Silêncio! Parece-nos ouvir o espírito da mártir, que nos está de sua bem-aventurança exclamando: "Acaso me queixei eu?".

Os anjos te envolvam em suas coreias, ó virgem santificada! As flores do Céu vicem perpetuamente em tua frente! Banhe-te a onde da eterna luz! Ouças tu os hinos das divinas potestades em louvor teu e de tuas irmãs na dor! Venha o teu santo coração à terra com palavras de amor aos que tas mentiram, e dê perdão aos que te mataram. Repousa, Virgínia, enfim, e em rua campa vão as mulheres infelizes desfolhar flores e reverdecê-las com suas lágrimas!

Porto, 24 de Dezembro de 1845. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 409-410).

O obituário é composto por: título ("NECROLÓGIO"), epígrafe (*Que ímpia mão te ceifou no ardor da sesta?*), um pequeno resumo de sua vida ("Ontem [...] França") e uma resenha em que o autor tece inúmeros elogios à Virgínia e críticas a "homens, sem alma e sem temor de Deus", a que podemos entender ser direcionadas a Amaral.

Nota-se que as críticas deste jornalista contêm um tom moralista em relação à sociedade, a qual podemos entender não como responsável pela morte de Virgínia, mas conivente com ela. Por outro lado, esse tom moralista também está presente nos elogios feitos a Virgínia, que é então retratada como uma mulher pura, admirada e respeitada, sendo, portanto, representada como uma heroína romântica: tímida e virginal. Assim, percebemos que a personagem é elevada ao nível do sagrado e do sublime, sendo por isso descrita como "anjo" e "virgem santificada".

É claro, portanto, que se em vida Virgínia não conseguiu se consagrar como esposa e mãe, papéis que eram esperados para as mulheres da época, ou como a escritora que poderia ter sido, na morte alcançou mais que a notoriedade: granjeou para si a santificação através da Imprensa. Sobre o assunto, Vieira afirma que:

O obituário seria aquele gênero advindo do jornalismo que, paradoxalmente, a despeito da efemeridade intrínseca ao espaço da Imprensa, levaria o leitor a um universo onde o curso da vida não seria visto apenas como ciclo, mas como um espaço narrativo, um lugar onde o "curso" de uma vida é narrado a partir da morte. (VIEIRA, 2014, p. 101).

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. 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).

5 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, ao passo que *Coração, Cabeça e Estômago* é considerado um romance de costumes, a partir do foco narrativo nas mudanças vividas pelo protagonista Silvestre da Silva ao longo de 17 anos de sua vida. É indiscutível, portanto, que as narrativas são bastante divergentes, no sentido de que não se constituem de uma única temática e estética, que podem eventualmente caracterizar o autor. Isso pode ser explicado pelo fato de que Camilo – como autor profissional – escrevia para diferentes editoras, adaptando-se ao estilo e proposta de cada uma. No entanto, é inegável também o fato de que as narrativas apresentam marcas que caracterizam seu estilo. Se na trilogia predominam os aspectos sentimentais, que marcam a obra-prima *Amor de Perdição*, em *Coração, Cabeça e Estômago* predomina o satírico. No entanto, isso não significa que não há aspectos satíricos na trilogia. Além dessas características, há outras que são comuns a ambos os romances, o que reforça a visão de Camilo sobre elas, a partir da representação que faz. Além da Literatura e da Imprensa, que são temas abordados em ambos os romances e foco deste trabalho, também analisamos as críticas que o autor tece em relação à Sociedade do Porto.

Intrinsecamente à questão da sociedade está o elemento "dinheiro", que representa o valor burguês, presente em ambas as obras. Este fator é interessante porque apresenta uma percepção do autor que se modifica na própria trilogia. Lembremos que em *Onde Está a Felicidade?*, o dinheiro foi a salvação de Augusta, o que denota sua importância. Já em *Um Homem de Brios*, o dinheiro não é mais retratado como sinônimo de felicidade, mas tanto em *Coração, Cabeça e Estômago* quanto em *Memórias de Guilherme do Amaral*, o dinheiro é novamente colocado no centro das discussões, como fator de extrema relevância para a sociedade e para os dois jornalistas das narrativas: Silvestre da Silva, que abandona a profissão em busca de um casamento por dinheiro, e Ernesto Pinheiro, que abandona a profissão e incentiva os filhos a buscarem ofícios comerciais, que seriam mais rentáveis dos que os relacionados à Imprensa e à Literatura. Desse modo, fica claro que Camilo representa o dinheiro como a força motriz da Sociedade portuense. Destaca-se que o escritor está inserido no mesmo contexto que esses personagens: o mundo burguês, no qual o dinheiro é fator de extrema relevância para sobrevivência e consumo. Nesse sentido, Cabral afirma que uma das razões para o autor retomar a narrativa de Guilherme do Amaral sete anos depois de *Um Homem de Brios* foi por conta da "urgência em realizar dinheiro" (CABRAL, 1966, p. 8).

Outro aspecto presente em ambas as narrativas é o modo irônico pelo qual Camilo retrata a Sociedade do Porto, com homens e mulheres "honestas". Se em *Coração, Cabeça e Estômago* essa questão vem à tona com personagens como D. Paula e Anselmo Sanches, na trilogia, o barão de Bouças representa o homem desonesto do Porto em *Um Homem de Brios* e em *Memórias de Guilherme do Amaral*, a personagem Florinda representa – assim como D. Paula – a mulher burguesa interesseira e desonesta, mas respeitada pela sociedade. O trecho a seguir – no qual o narrador descreve Florinda – reforça a crítica existente em relação às mulheres da elite portuense:

É casada com um sexagenário que a recama de brilhantes, e a manda aos bailes proclamar a onipotência do seu oiro, e as glórias sultânicas da sua posse dele! Os homens que esta mulher tem queimado, os corações sobre que ela assenta os pés – os pés, que fogem à indagação do microscópio – são numerosos. Aqui, no Porto, publica-se um jornal, em que escrevem quinze brados todo cépticos; pois a história destes quinze rapazes perdidos sabe-a Florinda; foi ela quem os atirou ao bátratro, onde eles no seu ranger de dentes, rugem umas trovas ásperas e medonhas de se lerem. Matou-lhes a um tempo e esperança de voltarem à felicidade, as reminiscências do coração extinto, e as reminiscências da gramática também. (CASTELO BRANCO, 1985, p. 373).

Em outro trecho de *Memórias de Guilherme do Amaral*, a personagem Raquel assume o papel contraposto ao de Florinda, lembrando a personagem Marcolina de *Coração, Cabeça e Estômago*. No ponto de vista do autor, Marcolina é mais honesta que as mulheres da elite, mas por ser pobre é desprezada, o que reforça a crítica à Sociedade. No trecho seguinte, das *Memórias*, esta crítica é realizada pela voz de Raquel: "A sociedade corta-nos todas as avenidas dos prazeres lícitos, cerca-nos de motejos, de escárnios, de calúnias, e da lama em que muitas vezes se nutre a sua hipócrita virtude" (CASTELO BRANCO, 1985, p. 385).

Deve-se destacar ainda que os barões, nestes e em outros romances de Camilo, são normalmente retratados como personagens desonestos. França cita que o barão de Bouças, personagem que também está presente em *Coração, Cabeça e Estômago*, foi criado a pedido do barão-visconde-conde de Bolhão, que "pagava a Camilo para que o elogiasse num folhetim e figurará [...] como uma espécie de símbolo da classe" (FRANÇA, 1993, p. 703). Ocorre que em *Um Homem de Brios*, como visto, são poucos os elogios a esse personagem – apesar do pagamento. Para França, "a crítica da burguesia e a autocrítica, uma e outra destrutivas, são os polos da ação de Camilo e dos seus companheiros, no meio atrasado e refratário do Porto" (FRANÇA, 1993, p. 711).

Cumprir afirmar ainda que Camilo reforça que tais homens desonestos do Porto, como contrabandistas, exportadores de escravos, magistrados de alquilaria, gozavam de prestígio

social, que lhes era conferido pela sociedade com respaldo da Imprensa. Na visão de Silvestre da Silva, por exemplo, a imagem positiva desses homens é projetada na Sociedade porque a Imprensa os projeta assim. Já na trilogia, as críticas a essa Instituição também estão presentes, à medida que percebemos que se revela tendenciosa, atuando de acordo com os próprios interesses.

A crítica à Imprensa, de certa forma, justifica a ambiguidade dos dois jornalistas, afinal, normalmente, uma classe profissional costuma defender o ofício que exerce, não o contrário. Ressalta-se que tanto Silvestre quanto Ernesto mostram-se em um primeiro momento sensibilizados e motivados a exercerem o ofício com paixão, mas aos poucos vão conhecendo melhor a realidade – nada fácil – da profissão e acabam se desiludindo, acabando por abandoná-la. Essa desilusão, como visto, está relacionada a uma série de fatores, mas a principal – relacionada a ambos os personagens – é a má-remuneração, aspecto que na trilogia é colocado em cena nas *Memórias*. Sobre o assunto, devemos nos lembrar de que Camilo deixa implícita a ideia de que diante da necessidade, escritores e jornalistas acabam sendo obrigados a seguir os parâmetros estabelecidos pelo periódico para o qual trabalham, não tendo liberdade de escrever o que desejam, como é o caso de Silvestre da Silva. Reforça-se que o próprio Camilo vivenciou esta situação, conforme comentamos. Sendo assim, o retrato da Imprensa, de modo geral, é o de uma Instituição enviesada, que se mostra ora movida por necessidade, ora por interesse. Além disso, não podemos deixar de considerar que no âmbito da Sociedade burguesa, tanto o Jornalismo quanto a Literatura são retratadas como atividades que exigem habilidade, esforço e dedicação.

Apesar das semelhanças entre os personagens-jornalistas, Ernesto Pinheiro torna-se ideologicamente mais parecido com Silvestre da Silva no terceiro romance da trilogia, quando se decepciona e abandona o ofício. Mas há um interessante contraponto estabelecido entre eles em *Onde Está a Felicidade?* e *Um Homem de Brios* comparado a *Coração, Cabeça e Estômago*. Nos dois primeiros, Pinheiro exerce o papel de um jornalista com prestígio na Sociedade portuense, aspecto criticado por Silvestre da Silva em *Coração, Cabeça e Estômago*. Se por um lado, Pinheiro é representado como o profissional que frequenta os salões da alta burguesia, por outro, esse profissional, que utiliza o jornalismo visando ascender socialmente ou em busca de autopromoção, é criticado em *Coração, Cabeça e Estômago*. Assim, Pinheiro representa uma espécie de jornalista colunista social que é criticado por Silvestre da Silva. Outra crítica deste personagem diz respeito àqueles profissionais que escrevem textos sem ou com pouca importância, e com isso ganham relevância perante a sociedade. Nesse sentido, Pinheiro, pode mais uma vez, nos dois

primeiros romances da trilogia, ser este personagem criticado por Silvestre, já que a maioria de seus folhetins abordava assuntos cotidianos daquela Sociedade, como as paixões. Devemos reforçar, contudo, que como personagem ambíguo, Silvestre desejava ser ele próprio este profissional que criticava, almejando, em última instância, conseguir um cargo político.

Essas diferenças entre os personagens reforçam o fato de que Silvestre da Silva é um jornalista mais crítico que Ernesto Pinheiro, afinal ao contrário deste, buscava o confronto com pessoas importantes da Sociedade portuense. Por isso, justifica-se o fato de Camilo abordar diretamente em *Coração, Cabeça e Estômago* o tema da censura, o que na trilogia não aparece de forma direta. Há uma breve menção em *Um Homem de Brios* sobre a Lei das Rolhas. O trecho que mostra a referência à lei aparece pela voz do narrador durante um encontro entre Amaral e Pinheiro quando o protagonista descobre pela vizinha de Augusta que o literato frequentava a casa da costureira após ela abandonar a casa do ex-amante:

- Era ele – murmurou Guilherme, afastando-se da interlocutora.
Este ele era decerto o poeta, e o leitor também não sabia que o poeta viera à Rua dos Arménios. Vai sabê-lo, porque Amaral, apenas encontrou o poeta, sem dar-lhe tempo a arredondar o período final de uma filípica contra a celebrada lei das rolhas, interrogou-o: (CASTELO BRANCO, 1983, p. 473, grifo nosso).

Por outro lado, percebemos também que embora os dois personagens sejam jornalistas e escritores, ou seja, literatos – o que reitera a forte conexão entre a Imprensa e a Literatura – predomina em Silvestre da Silva o papel relacionado à Imprensa, enquanto em Ernesto Pinheiro predomina o papel relacionado à Literatura, motivo pelo qual devemos estender à Literatura as críticas relacionadas à Imprensa.

Outro aspecto que não podemos ignorar é que o tema da "busca da felicidade" está presente em ambos os romances. Nota-se que os personagens-jornalistas, aparentemente, só encontraram a felicidade depois de abandonarem a profissão. Não fica claro o ofício a que Ernesto Pinheiro passa a se dedicar quando volta a Portugal, mas o autor parece dar pistas de que o ex-jornalista possa se ocupar com o comércio, já que é o destino que almeja aos filhos. Em relação a Silvestre, após abandonar a profissão, o ex-jornalista dedica-se a encontrar um casamento por dinheiro, o que enfim consegue. Afirmamos que esse encontro da felicidade dá-se aparentemente, porque nesse aspecto há uma diferença importante entre os personagens. No caso de Silvestre, embora afirme ter encontrado a felicidade ao se casar com Tomásia, o narrador coloca essa afirmação em dúvida, já que é nesta fase – estômago – que morre. Desta maneira, podemos novamente voltar ao fator "dinheiro" e afirmar que proporcionou a vida que o personagem almejou nesta última fase de sua trajetória, mas por pouco tempo. Sobre

Pinheiro, não temos mais informações sobre sua vida após o retorno a Portugal, por isso, com a breve análise de sua vida na parte Introdução, podemos afirmar, que, aparentemente, encontrou a felicidade, já que – consciente – afirma ao narrador sobre o destino infeliz que a Literatura proporcionou a Amaral.

Para concluir, voltamos ao início da discussão quando afirmamos que "Camilo – como autor profissional – escrevia para diferentes editoras, adaptando-se ao estilo e proposta de cada uma". É por este motivo que embora a crítica literária o classifique como escritor do movimento Romântico, não podemos considerar que toda a sua obra se resume a essa estética. Por outro lado, a trilogia da Felicidade – quando lida sem a preocupação de compreender as entrelinhas – pode nos parecer um romance romântico, 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. Já em *Coração, Cabeça e Estômago*, Camilo aposta no humor ao escancarar sua face satírica e irônica, com a história de um simpático anti-herói, em uma narrativa na qual coloca em cena as críticas ao Romantismo e a várias Instituições do Porto. Assim como os personagens-jornalistas de nosso *corpus*, Camilo também foi poeta, crítico e polêmico. Enfim, um escritor de muitas vertentes, completo, à frente e, por isso, além de seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Luís Alberto Marques. Do Portugal Histórico ao Portugal Lírico. **Estudos Camilianos: Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX**, Braga, n. 3, p. 105-114, 1993.
- ARRIGUCCI JR., D. Teoria da narrativa: posições do narrador. **Jornal de Psicanálise do Instituto de Psicanálise - SBPSP**, São Paulo, vol. 31, n. 57, p. 9-43, 1998.
- BAPTISTA, Abel Barros. **Futilidade da novela: A Revolução Romanesca de Camilo Castelo Branco**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. **Antologia de poesia erótica**. Organização e prefácio de Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2017.
- BORRALHO, Maria Luísa M. Metamorfoses do soneto: do Classicismo ao Romantismo. *In*: SILVA, J. B. da; CASTANHEIRA, M. Z. (org.). **Entre Classicismo e Romantismo: Ensaio de Cultura e Literatura. Studies in Classicism and Romanticism 2**. Portugal, Cidade do Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, CETAPS, 2013. p. 5-28. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10216/77982>. Acesso em: 18/12/19.
- BRAGA, Theophilo. Camilo Castelo Branco. *In*: BRAGA, Theophilo. **As Modernas ideias na Literatura Portuguesa**. Prefácio de Teixeira Bastos. Porto: Casa Editora Lugan & Genelioux, 1892. p. 240-284. v.1.
- CABRAL, Alexandre. Nota preliminar. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Onde Está a Felicidade?**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1965. p. 5-22.
- CABRAL, Alexandre. Nota preliminar. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Memórias de Guilherme do Amaral**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1966. p. 5-26.
- CABRAL, Alexandre. Nota preliminar. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Um Homem de Brios**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, Lda, 1967. p. 5-27.
- CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. *In*: CANDIDO, Antonio (org.). **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1992.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Ao Anoitecer da Vida (últimos versos)**. Porto: Imprensa Litterario-Commercial, 1874.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Cancioneiro Alegre de Poetas Portugueses e Brasileiros**. Porto: Liv. Internacional de Ernesto Chardron, 1879.
- CASTELO BRANCO, Camilo. **Nas Trevas - Sonetos Sentimentais e Humorísticos**. Lisboa: Liv. Editora Tavares Cardoso & Irmão 6, 1890.
- CASTELO BRANCO, Camilo. Onde Está a Felicidade?. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão, 1983. p. 179-418. v.2.

CASTELO BRANCO, Camilo. Um Homem de Brios. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão, 1983. p. 421-607. v. 2.

CASTELO BRANCO, Camilo. Coração, Cabeça e Estômago. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão, 1984. p. 715-875. v. 3.

CASTELO BRANCO, Camilo. Maria, Não me Mates, que Sou tua Mãe!; Matricídio sem exemplo. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Maria, Não me Mates, que Sou tua Mãe!; O Cego de Landim**. São Paulo: Edições Loyola; Editora Giordano, 1991. p. 1-59.

CASTELO BRANCO, Camilo. **Esboço de Apreciações Literárias**. Braga: Projeto Vercial, 2000.

CASTELO BRANCO, Camilo. Memórias de Guilherme do Amaral. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Obras Completas**. Porto: Lello & Irmão, 1985. p.332-465. v. 2.

CASTRO, Andréa Trench de. **O romance-folhetim de Camilo Castelo Branco e Eça de Queirós**. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras – área de concentração: Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo, 2012.

CHORÃO, João Bigotte. Nótulas sobre jornalismo literário no século XIX. **Estudos Camilianos**: Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX. Braga: n. 3, 1993, p. 13-18.

COELHO, Jacinto do Prado. **A poesia ultrarromântica I**. Lisboa: Clássica Editora, 1944.

COELHO, Jacinto do Prado. Coração, cabeça e estômago: uma estética da ambiguidade. *In*: COELHO, Jacinto do Prado. **A letra e o leitor**. 2 ed. Lisboa: Moraes, 1977.

COELHO, Jacinto do Prado. **Introdução ao Estudo da Novela Camiliana**. 3ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001.

COSTA, A. Arthur Rodrigues da. A liberdade de Imprensa no tempo de Camilo. **Estudos Camilianos**: Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX. Braga: n. 3, 1993, p. 29-43.

COSTA, Cristina. **Ficção, Comunicação e Mídias**. São Paulo: Senac, 2002.

COSTELLA, Antonio F. **Comunicação – do grito ao Satélite**: história dos meios de comunicação. 5ª. ed. Campos do Jordão: Editora Mantiqueira, 2002.

CRUZ, Eduardo. Castilho e a empresa Revista Universal Lisbonense. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 11, n. 1, p. 161-180, jan./abr. 2017.

DAMASCENO, Rodrigo Lobo. As formas da morte na poesia de Bocage. **Revista Desenredo**, Teresina – Piauí, n. 10, p. 1-9, jul.-set. 2011.

DAVID, Sérgio Nazar. O século de Silvestre da Silva. *In*: DAVID, Sérgio Nazar. O século de Silvestre da Silva. Vol. 1. **Estudos sobre Garrett, A. P. Lopes de Mendonça, Camilo Castelo Branco e Júlio Dinis**. Lisboa: Prefácio, 2007, p. 63-82.

DUARTE, Marco Paulo Nicolau. Prefácio. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Onde Está a Felicidade?**. Porto: Edições Caixotim, 2003. p. 7-45.

FRANÇA, José-Augusto. **O Romantismo em Portugal**: estudo de factos socioculturais. Lisboa: Livros Horizontes, 1993.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. *In*: CASTELO BRANCO, Camilo. **Coração, Cabeça e Estômago**. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 9-62.

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. *In*: BONICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana. (org.). **Teoria Literária**: Abordagens históricas e Tendências contemporâneas. 3ed. Maringá: EDUEM, 2009, v. 1, p. 33-58.

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

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

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

LAGE, Nilson. **A reportagem** – Teoria e Técnica de Entrevista e Pesquisa Jornalística. 11^a. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. 6^a. ed. São Paulo: Ática, 2006.

LECHNER, José. Jornalismo e Literatura no despontar da Indústria Cultural do século XIX. **Estudos Camilianos**: Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX. Vila Nova de Famalicão: n. 3, 1993, p. 19-27.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. ‘Os Mistérios de Lisboa’ uma mise en abîme: "literatura menor", cinema e televisão. *In*: XXVI Simpósio Nacional de História – Anpuh: 50 anos, 2011, São Paulo. **Anais**. São Paulo: ANPUH, 2011.

LOPES, Paula Cristina. **A crônica (nos jornais)**: o que foi? O que é?. Biblioteca on-line de ciências da comunicação, 2010. ISSN: 1646 3137. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-cronica-lopes.pdf> Acesso em: 13 jul. 19.

LUSTOSA, Isabel. **O nascimento da Imprensa Brasileira**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

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

MARQUES, António Henrique Rodrigo de Oliveira. **História de Portugal**. 6ª ed. Lisboa: Palas Editora, 1980, p. 3-50.

MOSES, Rae A.; MARELLI, Giana D. **Obituaries and the discursive construction of dying and living**. SALSA XI: Symposium about Language and Society. Austin: University of Texas, 2003.

OLIVEIRA, Ana Luísa P. Campos de. **A ficção camiliana para além de histórias de amor**. 2008. 124 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Ana Luísa P. Campos de. 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, Ana Luísa P. Campos de. **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, 2013.

OLIVEIRA, Paulo Motta. 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, Paulo Motta. De modelos e afinidades: Balzac, Dumas e Camilo. *In*: Reis, Carlos; Bernarde, José Augusto Cardoso; Santana, Maria Helena. (org.). **Uma coisa na ordem das coisas**: Estudos para Ofélia de Paiva Monteiro. 1ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, v. 1, p. 613-630.

PAVANELO, Luciene Marie. **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, 2013.

PAVANELO, Luciene Marie. **Entre o coração e o estômago**: o olhar distanciado de Camilo Castelo Branco. 2008. 127 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009.

PAVANELO, Luciene Marie. O riso sério camiliano: a crítica social em Coração, Cabeça e Estômago e O Que Fazem Mulheres. **Revista Investigações**, São Paulo, v. 26, n. 1, p. 1-31, jan. 2013.

PENA, Felipe. O jornalismo literário como gênero e conceito. *In*: XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2006, Brasília. **Anais [...]**. Brasília: Intercom, 2006.

PEREIRA, Wellington. J. O. ; MESQUITA, Tarcineide. A contribuição da etnometodologia para análise do colunismo social. **Revista FAMECOS** (Online), v. 19, p. 46-64, 2012. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/11340>. Acesso em: 20 jan. 21.

PINTO, Maria Isaura Rodrigues. **O cordel do Brasil e o cordel de Portugal: possíveis diálogos.** *SOLETRAS*, Rio de Janeiro, v. 1, p. 117-132, 2009.

PORTUGAL. Constituição (1822). **Constituição de 1822, comentada e desenvolvida na prática por Faustino José da Madre de Deos.** 2ª ed. Lisboa: Tipografia Maignense, 1823. Disponível em <http://purl.pt/22641/1/index.html#/1/htm>. Acesso em: 22 abr. 2018.

PORTUGAL. Carta Constitucional (1826). **Carta Constitucional da Monarquia Portuguesa, decretada e dada pelo Rei de Portugal e Algarves Dom Pedro, Imperador do Brasil, aos 29 de abril de 1826.** Lisboa: Imprensa Régia, 1827. Disponível em <http://purl.pt/11484/4/#/1>. Acesso em: 22 abr. 2018.

RAMOS, Ana Margarida. **Os monstros na literatura de cordel portuguesa do século XVIII.** 2008. Tese (Doutorado em Letras). Universidade de Aveiro, 2008.

REIS, Carlos. Herói. *In*: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). **Dicionário do Romantismo Literário Português.** Lisboa: Caminho, 1997, p. 230-233.

REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. Camilo Castelo Branco e o romantismo português. *In*: REIS, Carlos (dir.). **História Crítica da Literatura Portuguesa.** Vol. V: O Romantismo. 2ª ed. Lisboa: Verbo, 1999, p. 211-230.

RODRIGUES, Ernesto. Camilo Poeta. **Tellus - Revista de cultura trasmontana e duriense,** Vila Real, n. 51, p. 1-16, out. 2009.

RODRIGUES, Sonia Valente. Contributos para o estudo da polémica em Camilo Castelo Branco: a diversidade de formatos discursivos. *In*: RIO-TORTO, Graça Maria; FIGUEIREDO, Olívia Maria; SILVA, Fátima (coord.). **Estudos em Homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela.** Porto: Faculdade de Letras do Porto, 2005, p. 849-865.

RODRIGUES, Sonia Valente. A Escrita Fragmentária da Revista Dos Dois Mundos, De Camilo Castelo Branco: Da Crónica À Polémica. **Revista da Faculdade de Letras — Línguas e Literaturas,** Porto, II Série, vol. XXII, p. 527-547, 2005.

SARAIVA, António José. **História da Literatura Portuguesa.** 4ª ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1957.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa.** 17ª ed. Porto: Porto Editora, 2005.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. **Teoria da Literatura.** Coimbra: Livraria Almedina, 1968.

SIMÕES, Manuel. A poesia religiosa de Camilo. **Tellus - Revista de Cultura trasmontana e duriense,** Vila Real, n. 17, p. 26-40, jul. 1987.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil.** Rio de Janeiro: Maud, 1999.

SOUSA, Jorge Pedro, *et al.* Indicadores de produção bibliográfica portuguesa sobre jornalismo até ao 25 de Abril de 1974. *In: 5º SOPCOM – Comunicação e Cidadania. Actas do 5º Congresso da Associação Portuguesa de Ciências da Comunicação - 6 - 8 Setembro 2007*, Braga: Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade (Universidade do Minho), p. 2786-2801.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. **O "Horror" na Literatura Portuguesa**. Amadora: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SOUSA, Moizeis Sobreira de. As conexões entre a literatura de cordel setecentista e a ascensão do romance em Portugal no século XIX. **Navegações – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa**, v. 10, n. 2, p. 172-177, jul-dez. 2017.

SOUSA, Moizeis Sobreira 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, José Manuel. **História da Imprensa Periódica Portuguesa**. 2ª ed. Lisboa: Caminho, 1989.

TENGARRINHA, José Manuel. Jornalismo romântico. *In: BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). Dicionário do Romantismo Literário Português*. Lisboa: Caminho, 1997, p. 253-255.

VIEIRA, Willian. **O obituário contemporâneo nos jornais e nas coletâneas: uma discussão sobre gênero textual e sociedade**. (Mestrado em Estudos Culturais) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades – Universidade de São Paulo, 2014.