

ONDE ESTÁ A FELICIDADE?: REFLEXÕES ACERCA DA FICÇÃO

Mestrando Moizeis Sobreira de Sousa ¹

RESUMO: publicado em 1856, o livro "*Onde Está a Felicidade?*" é considerado o primeiro grande romance Camiliano. Na opinião de Jacinto do Prado Coelho, a obra em questão é uma novela passionnal, cujo tema principal seria o abandono da mulher amada. Todavia, o que parece ser central nesse livro é o fato de ser um romance sobre a escrita e os possíveis malefícios que leituras equivocadas podem ocasionar. Nesse sentido, sua leitura deve levar sempre em conta a reflexão sobre a escrita ficcional e sobre as figura do romancista e do leitor que lhe é intrínseca.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, Romance, Leitor, Camilo Castelo Branco.

Publicado em 1856 sob a forma de folhetim no jornal *A Verdade*, *Onde Está a Felicidade?* dá projeção e notoriedade a Camilo Castelo Branco enquanto escritor. Esse livro é considerado pela tradição crítica como o primeiro grande romance que o seu autor publica. Ao escrever o prefácio para a segunda edição do seu *Lendas e Narrativas*, Alexandre Herculano considera a obra em questão como um marco na literatura portuguesa.

Esteado no biografismo e na famigerada classificação de Camilo Castelo Branco como escritor ultra-romântico, Jacinto do Prado Coelho (1946) confere a *Onde Está a Felicidade?* o certificado de novela passionnal, cujos temas principais seriam o amor contrariado e o abandono da mulher seduzida. Nessa leitura, o livro seria motivado, dentre outras causas, por um anseio expiatório do autor, que almejava se purgar do remorso de ter seduzido algumas mulheres. Outra causa que teria motivado o livro seria a evocação de um episódio da vida de Camilo. Este teria vivido alguns meses com uma costureira portuense no Candal. Nesse sentido, os protagonistas Guilherme do Amaral e a costureira Augusta, que também viveram no Candal, seriam, respectivamente, projeções ficcionais do autor e da sua suposta amante. Assumindo uma postura semelhante, Alexandre Cabral (1988) associa a história dos protagonistas ao célebre relacionamento do romancista com Ana Plácido.

Embora seja possível encontrar semelhanças entre determinados eventos ficcionais e os vividos pelo autor ou ainda expedientes da novela passionnal no interior de *Onde Está a Felicidade?*, o que se afigura como uma das alavancas desse livro é o fato de ser um romance sobre a escrita e os possíveis malefícios que leituras equivocadas desse gênero podem ocasionar. Trata-se, dentre outros aspectos, de uma reflexão e/ou discussão acerca do processo de criação do texto ficcional, levando em conta a atuação do romancista/folhetinista, as complexas relações deste com seu público e a recepção do romance. Em razão disso, a história narrada no livro – as aventuras amorosas de Guilherme do Amaral – pode ser tomada como um pretexto de escrita. Consequentemente, tem-se uma estrutura narrativa altamente complexa, em que coexistem dois textos, ao mesmo

¹ Universidade de São Paulo – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas; bolsista da FAPESP. E-mail: moyses_jesus@hotmail.com

tempo independentes e complementares: um literário e outro sobre literatura. O primeiro tem como pano de fundo uma situação ficcional, o segundo, por sua vez, põe em evidência os bastidores dessa situação. Dito de outro modo: temos uma narrativa A acoplada a uma narrativa B, sendo que B se ocupa genericamente da gênese de A. Essa constituição de *Onde Está a Felicidade?* remete, em certo sentido, a uma imagem teatral, cuja cena se desenrolaria tanto no palco, como nos bastidores. Assim, o processo e as circunstâncias da criação literária são desnudados perante o leitor.

O primeiro ponto posto em discussão é o tipo de personagem que o gênero romance comporta. As primeiras páginas de livro são ocupadas por um prólogo, aparentemente deslocado do restante da narrativa, que tem por função levar a cabo essa discussão. No espaço do prólogo, é dado ao conhecimento João Antunes da Mota. Ao começar a falar sobre ele, o narrador adverte que não o construirá sob a égide da fantasia, atribuindo-lhe traços supra-humanos, mas o conceberá como um homem sem atributos extraordinários. João Antunes, pequeno burguês, particulariza-se pela mesquinha condição de avaro, o que torna interdito o seu acesso a uma perspectiva elevada da vida.

O sr. João enviuvava sem descendência (...). Precisava consumir em alguma coisa a sua imensa atividade. Por não achar expediente mais lucrativo, dava dinheiro a juros sobre hipoteca; mas, nas escrituras, o juro da lei era uma inocente mentira. O sr. João emprestava de quarenta por cento para cima, e não cansavam fidalgos que fertilizassem o dinheiro, capitalizando no título a usura enorme com que se divertiam e arruinavam. (...) O nosso homem não desmentira a pinta que lhe enxergara no olho do seu defunto tio, Antônio Cabeda. Usurário, avaro (...). (CASTELO BRANCO, 1981, p.11).

Outro traço que o singulariza é a sua incapacidade de se perceber integrado a um corpo social homogêneo, conforme se pode perceber a partir do trecho que segue:

Ao anoitecer, João Antunes recolhera-se aterrado. As notícias convergiam assustadoras de todos os pontos. Os franceses entravam em Chaves, e desciam, torrente devastadora, não respeitavam haveres, poder, religião (...). E, para cúmulo do infortúnio, dias antes emprestara o aterrado capitalista cem moedas, a juro de oitenta e cinco (...). (CASTELO BRANCO, 1981, p. 12).

Antunes da Mota se revela pouco preocupado com a invasão de Portugal pelos franceses, antes lhe interessa reaver, sem prejuízo, o dinheiro que emprestara. Essa configuração rebaixada da personagem cumpre uma função bem precisa no plano traçado pelo narrador: construir um protótipo de personagem de romance. Protótipo esse, que está alinhado ao proposto pelos teóricos como elementos constitutivos desse tipo de personagem. Ao discorrer sobre essa questão, Georg Lukács (2000) pontua que o herói do romance nasce do alheamento em face do mundo exterior. Esse herói seria um homem grotescamente configurado, rebaixado à comichão ou ao estreitamento de alma.

A construção da personagem João Antunes da Mota também serve a outro propósito: estabelecer um contraponto aos ideais do protagonista de *Onde Está a Felicidade?* Guilherme do Amaral, leitor equivocado de romances, almeja implantar, em descompasso com o meio social em que vive, um projeto existencial fundado numa concepção

idealizada do homem. Dessa forma, quer agir no seu convívio cotidiano, tal como um herói romanesco. Ao ser questionado sobre suas intenções, ele explica:

Gozo; mas o meu órgão é um sexto sentido, todo espiritual, todo celeste. Não preciso fatigar-me, nem comprimir ao seio as flores, que vicejam nos cabelos dum anjo, para lhe aspirar o perfume. O hálito do homem é uma profanação. De longe, recebem-se mais fortes as sensações, e o espírito está mais seu, mais desembaraçado para saboreá-las. (CASTELO BRANCO, 1981, p.47).

Essa postura apresenta-se em consonância com o espírito romântico, que é constituído “por uma entidade dotada de uma atividade que tende para o infinito, que aspira romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto, embora este permaneça sempre como inatingível” (AGUIAR e SILVA, 1973, p.477).

Por não estabelecer a devida diferença entre o ficcional e o real, a personagem em questão procura instaurar na realidade ordinária um conjunto de hábitos e comportamentos avessos ao sensível e ao humano, situados na esfera do inacessível. Sua ação está focalizada, em particular, na busca de um amor e/ou mulher excepcionais, conforme o modelo que extraía dos romances. Essa tentativa, no entanto, revela-se impraticável. Dois motivos concorrem para isso: a impossibilidade de se fundir o sujeito histórico ao ficcional, já que ambos estão separados por uma intransponível barreira. Se por um lado, os romances lidos pelo protagonista construía no seu imaginário uma dada imagem, a realidade se encarregava de indicar uma direção geralmente inversa. O segundo motivo está ligado à inviabilidade da manifestação do amor perfeito numa sociedade em que impera o interesse econômico e material. Sociedade esta simbolizada pela figura da personagem João Antunes da Mota.

Discorrendo sobre o amor, Platão o representa como uma força que se caracteriza por uma capacidade mediadora, concretizada no impulso que dá ao humano, a fim de superar as baixezas da vida material e da experiência sensível, elevando-se rumo ao mundo ideal, onde residiria a Beleza, a Verdade e o Bem. Para o filósofo ateniense, a alma humana está sob o jugo do corpo, que se configura como uma prisão, onde ela encontra-se exilada após sua queda do mundo das Idéias para o sensível. Nesse sentido, o amor, contanto não se degenere em paixão física, pode operar a reunificação da alma com a Transcendência. No caso de *Onde Está a Felicidade?*, o quadro social, excessivamente corrompido, sufocava qualquer possibilidade de aparição dessa “capacidade mediadora”, já que a ação dos indivíduos era motivada por paixões, apenas físicas.

Diante das aspirações de Guilherme, o narrador se incube da cética tarefa de desmistificá-las, pondo em discussão os malefícios das leituras equivocadas do gênero romance. Sua ação concentra-se essencialmente em submeter ao ridículo e ao total descrédito os anseios da personagem. Acerca do famigerado amor perfeito defendido pelo protagonista, ele emite, jocosamente, o seguinte comentário:

Fantasiou, como já vimos, (...) o amor verdadeiro, o amor sem emboscadas, a perfeição do amor. Não sabia ele que além da perfeição está o fastio: não lera esta verdade eterna proferida por uma mulher: “O amor só vive pelo sofrimento; cessa com a felicidade; porque o amor feliz é a perfeição dos mais belos sonhos, e tudo que é perfeito, ou aperfeiçoado, toca o seu fim. (CASTELO BRANCO, 1981, p.116).

Embora opte por uma posição heterodiegética, apresentando-se apenas como o cerzidor da narrativa, o narrador busca envolver-se com a matéria diegética, não se furtando ao direito da intromissão. Aliás, o modelo narrativo híbrido é um dos traços que percorrerá, se não toda, parte significativa da ficção camiliana. Aníbal Pinto de Castro (1976, p.25) observa:

Camilo, optando (...) por um estatuto narrativo heterodiegético, procurou quase sempre aproximar-se tanto quanto possível das histórias narradas e das personagens que as tinham vivido atribuindo ao narrador (...) uma posição intermediária entre a heterodiegese e a homodiegese. É que, desse modo, não só justificava sua onisciência (...) quanto à matéria narrada, como coonestava as suas permanentes intromissões nela (...).

Ao se constituir multifacetado, o narrador camiliano, conseqüentemente, adota uma focalização múltipla em relação ao que narra. Essa posição não estática favorece a empresa de questionar as posições das personagens, deleite de que esse narrador não abdica. Em *Onde Está a Felicidade?*, de modo análogo ao coro da tragédia grega, o narrador se põe a observar a trajetória de Guilherme Amaral, tecendo irônicos comentários acerca da mesma. Esses comentários têm por finalidade deixar patente as contradições da personagem e a inviabilidade do seu plano. Apesar de constantemente jogar com a relação ficção/vida, como se aquela fosse a transposição desta ou vice-versa, o narrador parte da tese, segundo a qual esse plano é impraticável pelo fato de querer implantar no espaço do real aquilo que é próprio do ficcional. Desse modo, atribui a Guilherme um caráter artificial e volúvel. “Todo ele, portanto era uma falsificação; todos os seus pensamentos e palavras um artifício. Não sabia do coração mais do que os romances lhe ensinaram” (CASTELO BRANCO, 1981, p. 85).

A tese acima referida é sustentada por um conjunto de argumentos arrolados ao longo de *Onde Está a Felicidade?* O primeiro e, provavelmente o mais incisivo, trata da indissociável relação entre amor e dinheiro. O narrador defende que os valores e as crenças, bem como as relações amorosas, estão irremediavelmente submetidos à lógica mercantil. O amor moderno, bandeira do Romantismo, marcado pela liberdade de escolha e pela pureza do sentimento, é alvo da ação desmistificadora do agente narrativo, que insiste em apontar a sujeição deste ao império do dinheiro. Nesse sentido, o envolvimento de Guilherme com Augusta, que seria aos olhos daquele a concretização do seu ideal, é vista com reserva pelo narrador. Este levanta evidências que sugerem ser vantagens econômicas e sociais a base desse relacionamento. Nesse sentido, lança: “Augusta já não parece a mesma. Lucrou muito com a mudança.” (CASTELO BRANCO, 1981, p. 117). Ainda mais contundente é este trecho de um diálogo travado entre o protagonista e um amigo, localizado estrategicamente na última página do livro:

- (...) Sabes o que é a felicidade em Augusta? É o esquecimento. Sabes onde se encontra o esquecimento? A mitologia diz que é no Letes; eu, que não sou pagão, digo que é nas mil diversões que oferece o dinheiro. Em suma, queres saber ONDE ESTÁ A FELICIDADE?
- Se quero!...
- Está debaixo duma tábua onde se encontram cento e cinquenta contos de réis... (CASTELO BRANCO, 1981, p. 262).

A conversa acima é um esclarecimento dado a Guilherme a respeito do modo pelo qual Augusta enriqueceu e se tornou baronesa. A nova condição da ex-costureira o deixa perplexo, pois ao abandoná-la, imaginava que ela se tornaria infeliz. Todavia, o dinheiro, como vimos, se encarregou de neutralizar os efeitos do abandono e fazê-la feliz.

O segundo argumento levantado pelo narrador para contestar Guilherme do Amaral é a insistência no caráter humano dos indivíduos. Dessa forma, põe em curso um processo que visa a normalização dos indivíduos e das relações amorosas. Se por um lado a implantação do projeto da personagem requesta o acesso a uma esfera ulterior à humana, a vida prática que o circunda se singulariza pelo prosaísmo e pelo cômico. Como nota Hegel (1980, p. 190-1 apud Vasconcelos, 2002, p.38):

O romance (...) pressupõe uma realidade já prosaica e no domínio da qual, na medida em que este estado prosaico do mundo o permite, restituir aos acontecimentos, assim como às personagens, a poesia de que a realidade os despojou. Um dos conflitos mais freqüentes tratados pelo romance, e que é o tema que mais lhe convém, é o que se trava entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias, conflito que se pode resolver cômica ou tragicamente, ou de uma das maneiras seguintes: ou os caracteres que se tinham revoltado contra a ordem do mundo acabam por reconhecer o que ele tem de verdadeiro e substancial, resignam-se às suas condições e inserem-se nele de forma ativa; ou despojam da sua forma prosaica o que fazem e realizam, para substituir a realidade prosaica em que estão mergulhados por uma realidade transformada (...).

Como não acredita na substituição da realidade, o narrador de *Onde Está a Felicidade?* opta por uma perspectiva cômica. Com efeito, encaminha o protagonista para a aceitação das regras de um mundo regido pela ausência quase completa de idealismo e sublimidade. Nesse sentido, indica o quanto o homem está essencialmente revestido do que lhe é próprio: a humanidade, que o incapacita a gozar venturas transcendentais, tais quais eram desejadas pela personagem em foco. Essa posição está claramente perceptível na recuperação desmistificada das personagens bíblicas Adão e Eva para fazer alusão ao par Guilherme/Augusta: “Entrou a Eva, e com ela o inseparável Adão, sem lesão de costela, nem receios de ser mistificado por alguma cobra das selvas vizinhas...” (CASTELO BRANCO, 1981, p.117). Coadunado a essa percepção do humano, é ressaltado ainda a componente fisiológica do amor. Ao tentar explicar como a paixão de Augusta se deflagra, o narrador declara: “Era a onipotência da fascinação. Não sabem o que é isto? É um fluído...” (CASTELO BRANCO, 1981, p.78). Em outro momento um amigo pergunta a Guilherme: “Se queres fazer-me um serviço, e outro à fisiologia, diz-me tu agora o que sentiste quando Augusta se te afigurou ali em carne e osso (...)?” (CASTELO BRANCO, 1981, p. 258). Enquanto o amor idealizado reivindica a negação do que é perceptível aos sentidos, o narrador, em contrapartida, lança luz sobre os determinantes orgânicos que estão subjacentes à manifestação desse sentimento nas personagens.

A ação desmistificadora do narrador ainda incide sobre dois pontos: a visão embotada de Guilherme acerca das mulheres e a sua inconstância em relação ao ideal de amor que cultivava. Ao vislumbre deste por Augusta, é oferecida a seguinte resposta:

O que ele viu em Augusta era tudo o que podia ser, e o mais que não podia ser. O gênio, apurado pelo desejo, enfeita a natureza de matrizes que ela

não tem. A mulher, observada por um desses infelizes párias, que vivem longe de nós por excursões no deserto da aspiração, transfigura-se, diviniza-se, é o querubim dum dia, a luz efêmera duma bem-aventurança impossível sobre a Terra. (CASTELO BRANCO, 198, p. 89).

Evidencia-se dessa forma a distância que há entre o modo como Augusta se afigura aos olhos de Guilherme e o modo como ela realmente é. Trata-se, portanto, de uma construção artificial e frágil (amparada muito provavelmente em modelos originários dos romances lidos por ele), que não encontrava correspondente no universo do real. Esse mecanismo de percepção tem por base um processo que Stendhal denominou cristalização. O autor de *O Vermelho e o Negro* assegura:

A partir do momento em que ama, o homem mais sábio não vê nenhum objeto tal como é. Exagera para menos as suas próprias vantagens e para mais os menores favores do objeto amado. Os temores e as esperanças assumem instantaneamente algo de romanesco. Nada mais ele atribui ao acaso; perde o senso da probabilidade; uma coisa imaginada é uma coisa existente para efeito de sua felicidade. (STENDHAL, 1999, p.26).

Essa premissa é recuperada em *Onde Está a Felicidade?* por um amigo de Guilherme, que, como o narrador, o vê com ceticismo. Para ele, o que sustentou o amor do protagonista pela costureira foi exatamente a cristalização. Não por acaso, quando esse processo cessa, também extingue-se o amor, como se pode perceber no diálogo que segue:

- O teu amor a Augusta já não admite cristalização nenhuma.
- Cristalização! Não entendo.
- É porque não leste a Fisiologia do Amor, de Stendhal. Cristalização são belezas imaginárias, as variantes formas, as luminosas cambiantes, que tu associas à mulher que te faz pensar duas horas, fremente de esperanças e desejos. É associar o maravilhoso ao ordinário. Ora, tu já não imaginas nada a respeito de Augusta. Os cristais fundiram-se ficou só a mulher... (CASTELO BRANCO, 1981, p. 143).

Além de questionar o aspecto fantasioso do amor de Guilherme, o seu interlocutor também pontua o curto período de duração desse sentimento. Ao contrário do preconizado pelo idealismo amoroso, que reclama a união eterna entre dois indivíduos, a personagem “cristaliza” mais de uma mulher no decorrer da narrativa.

Outro aspecto que adquire revelo em *Onde Está a Felicidade?* é a discussão acerca da figura do romancista e da constituição e/ou função social do romance enquanto gênero literário. Em razão disso, a personagem do jornalista/poeta, habilmente não nomeada, ganha acentuada importância. Peça fundamental para o desenrolar do livro, essa personagem tem por missão promover o debate acima referido. É através dela que o narrador chama atenção para o processo de criação do romance e para a figura do romancista, ambos situados no contexto da literatura comercial.

Como sabemos, a ascensão do romance alterou significativamente a relação entre autor e público, o modo de se escrever e de se ler. Durante esse período a literatura é submetida a um processo de mercantilização, em que o autor surge como uma nova figura: o *profissional das letras*, submetido às imposições do mercado editorial e de um público

cada vez mais crescente. Aguiar e Silva (1973) nota que, entre os finais do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX, o público do romance alargou-se intensamente e, para satisfazer a sua necessidade de leitura, escreveram-se e editaram-se numerosos romances. Com efeito, “esse público tão dilatado, cuja maioria não possuía evidentemente a necessária educação literária, atuou negativamente na qualidade dessa copiosa produção romanesca” (AGUIAR e SILVA, 1973, p.258). Assim, os escritores viam-se obrigados a lançar mão de estratégias que visavam ao atendimento das demandas desse tipo de leitor. O chamado romance negro ou de terror, “repleto de cenas tétricas e melodramáticas, com um impressionante instrumental de se subterrâneos, esconderijos misteriosos, povoados de personagens diabolicamente perversas ou angelicamente cândidas” (AGUIAR e SILVA, 1973, p.258), foi imensamente apreciado por tal público. Caracterizando-se pelas numerosas aventuras e pela frequência de cenas emocionantes, o romance de folhetim foi outra forma encontrada pelos escritores de atender aos interesses dessa espessa massa de leitores. Esse quadro revela a posição pouco confortável que o romancista ocupa. Essa posição é sintetizada pelo jornalista na seguinte frase: “ser folhetinista é estar num vale de lágrimas e de risos”. Em outras palavras: ser folhetinista é ao mesmo tempo condescender com o gosto do público e se rir do mesmo.

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 não é inspiração, mas sinônimo de trabalho. Ele afirma: “Quando os poetas, à mingua de inspiração, se calam como as cigarras em Setembro, eu canto todo o ano, (...)” (CASTELO BRANCO, 1981, p. 52). Antes da ascensão do romance, o exercício literário era financiado pelo mecenato da aristocracia, logo o artista podia primar pela depuração da sua obra. Já no momento histórico em que se insere o jornalista, esse exercício é entendido como uma mercadoria submetida às leis de mercado, o que implica a adoção de novos padrões de produtividade. Em segundo lugar, defende que a literatura praticada pelo romance é essencialmente ficção. Quando esta se compromete com o real, se comporta de modo substancialmente representativo. Essa premissa dirige-se, em particular, a Guilherme do Amaral e à sua turva visão sobre o gênero. Tal como o narrador, o jornalista se contrapõe aos anseios quiméricos do protagonista. Nesse sentido, lhe dirige o seguinte conselho: “Não sei mais que lhe diga. Nada de arremedos. Leia, mas não imite”. (CASTELO BRANCO, 1981, p.42). Por fim, sugere que a literatura tem compromisso com o entretenimento e não com uma finalidade moral. Embora tenha produzido alguns folhetins moralistas, atendendo ao interesse dos seus editores, o jornalista é adepto de uma moralidade flexível. Face ao mundo movido pelo interesse social e econômico, ele propõe a resignação:

A desilusão não era um cálculo, nem a imoralidade uma vocação no autor das quarenta e oito poesias. Descreu, porque era mentira tudo o que lhe prometera a infância; teve razão para descrever. Desmoralizou-se, porque precisava comungar no orçamento social; não era silfo para viver do ar, nem abelha que se desjejuasse no pólen das flores: teve razão para desmoralizar-se. E quem mais logicamente explicava sua desmoralização era ele. Vencia e convencia, a ponto de Guilherme do Amaral, em rasgos de sinceridade, confessar que a corrupção do poeta era de todas a mais racional. (CASTELO BRANCO, 1981, p. 86).

O trecho acima, depoimento do narrador acerca do jornalista, revela uma personalidade que não tomava para si o rigor do moralismo; sabia adaptar-se as situações, conforme os imperativos das circunstâncias. Está-se diante de um indivíduo que tem habilidade no trato com a linguagem, que sabe manipulá-la a fim de convencer seus interlocutores/leitores, mesmo que com isso se veja obrigado a defender aquilo em que não acredita e *vice-versa*. Em outro momento da narrativa, diante da resistência de Augusta em transigir com a honra, ele contra-argumenta: “Pelo amor de Deus, não tratemos de refinar o moral ao ponto de discutirmos o que é honra... Vossa excelência não tem direito a exigir em seu favor reformas à condição humana.” (CASTELO BRANCO, 1981, p.216).

Ao estudar a relação entre jornalismo e literatura no século XIX, João Bigotte Chorão (1993, p.14) afirma o seguinte sobre Camilo:

Mas o que distingue o espírito jornalístico de Camilo do espírito jornalístico dos seus antecessores (Garret, Herculano, Castilho) e dos seus sucessores (Ramalho, Eça, Oliveira Martins) é que Camilo não tem ilusões sobre o homem e sociedade, e não cura pois de reformar nem um nem outra.

Vale ressaltar que essa nova literatura que surge sob a égide das leis de mercado, encontra no jornalismo um meio eficiente de propagação. Camilo Castelo Branco e outros grandes escritores de Portugal e da Europa se serviram da imprensa de massa para levar ao público leitor as suas produções. No século XIX, jornalismo e literatura formam um par praticamente indissociável. Não por acaso não há distinção entre o exercício da atividade jornalística e literária por parte do jornalista.

Na condição de escritor profissional, a personagem em questão se valia de artifícios que garantissem audiência ao seu produto. Com essa finalidade lançava mão de estratégias de escrita que mantivesse aceso o interesse de seu público. Ao comentar sobre esses procedimentos ele diz: “É porque não quero que adormeças. Se te não faço figurar no conto, perdes o interesse, e ressonas. É preciso abalar-te os nervos com doses graduadas de estricnina.” (CASTELO BRANCO, 1981, p.249). Hauser (1998) nota que no período de ascensão do romance o gosto do público se desloca do valor estético em direção ao que desperta emoção. Assalariado da literatura que era, o jornalista se dispôs prontamente a fazer a transição no interior de seus folhetins.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1973
- CASTELO BRANCO, Camilo. Lisboa: Livros Horizontes, 1981.
- CABRAL, Alexandre. *Dicionário de Camilo Castelo Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 1988.
- CASTRO, Aníbal Pinto de. *Narrador, Tempo e Leitor na Novela Camiliana*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1976.
- CHORÃO, João Bigotte. “Nótulas sobre jornalismo literário do século XIX”. In: *Camilo Castelo Branco – Jornalismo e Literatura no Século XIX*. Vila Nova de Famalicão: Casa de Camilo, 1993.
- COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*: Lisboa, 1946.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HEGEL, Friedrich apud VASCONCELOS, Sandra Guardini. *Dez Lições sobre o Romance Inglês do Século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria da Literatura*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

STENDHAL. *Do Amor*. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.