

GUILHERME DO AMARAL: O HERÓI SEM NENHUM CARÁTER

GUILHERME DO AMARAL: THE HERO WITHOUT ANY CHARACTER

Moizeis Sobreira de Sousa
(USP)¹

RESUMO: Tomando por base a análise de *Onde está a felicidade?*, de Camilo Castelo Branco, este artigo tem por objetivo, através do estudo da personagem Guilherme do Amaral, discorrer sobre as relações de produção e leitura do romance, bem como a função social desse gênero no período oitocentista.

PALAVRAS-CHAVE: Camilo Castelo Branco. *Onde está a felicidade?*. Romance. Leitura.

¹ Doutorando do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. CEP: 05508-900, São Paulo, São Paulo – Brasil. Bolsista da FAPESP. moizeis.ssousa@gmail.com

ABSTRACT: Based on the analysis of *Onde está a felicidade?* written by Camilo Castelo Branco this article, through the study of the character of Guilherme Amaral, proposes to discuss the relations between production and reading of the novel, as well as the social function of this genre during the eighteenth century.

KEY-WORDS: Camilo Castelo Branco. *Onde está a felicidade?*. Novel. Reading.

Em *Onde está a felicidade?* (1856), Camilo Castelo Branco, através da trajetória da personagem Guilherme do Amaral, traça um painel das sociedades lisboeta e portuense da segunda metade do século XIX, colocando em cena seus cafés e bailes; códigos e etiquetas, profundamente marcados pela galanteria retórica e hipócrita, bem como pelo império do dinheiro, símbolo de um universo em que a promoção do indivíduo sobrepuja a coletividade pátria. Não obstante, é o papel de leitor de romances, explicitamente encarnado por ele, que interessa aqui colocar em pauta. Em companhia do personagem jornalista, ele põe em curso um drama escritural, em que os processos de criação, difusão e função social do romance, situados no contexto da literatura comercial, ocupam o centro. Guilherme do Amaral, leitor equivocado de romances, almeja implantar, em descompasso com o meio social em que vive, um projeto existencial fundando numa concepção idealizada de homem. Dessa forma, quer agir no seu convívio cotidiano, tal como um herói romanesco.

Os romances fazem mal a muita gente. Pessoas propensas a adaptarem-se aos moldes que admiram e invejam na novela, perdem-se na contrafação, ou dão-se em pábulo ao ridículo. Nestes últimos tempos, há muitos exemplos desta verdade, e tanto mais sensíveis, quanto a nossa sociedade é pequena para se nos esconderem, e intolerante para admiti-los sem rir. Homens, sem originalidade, ou originalmente tolos, macaqueiam tudo que sai fora da esfera comum. Crédulos até ao absurdo, aceitam como reais e legítimos os partos excêntricos de cabeças excêntricas, e prometem-se dar a sociedade mesquinha, onde não

aparecem o Zaffie da *Salamandra*, o Trémor de *Lélia*, o Brûlat de *Atar-Gull*, o Vautrin do *Père-Goriot*, o Leicester de *Luxo e Miséria*, enfim o homem fatal. Estes imitadores são perigosíssimos ou irrísórios. Não topando na vida ordinária o lugar que lhes compete, querem conquistá-lo por força. E, depois, das duas uma: ou atingem o apogeu da perversidade, calcando a honra, cuspidos na face da sociedade, e caprichando em abismarem-se como vítimas; ou - o que quase sempre acontece - imaginam-se homens excepcionais, sonhando como Obbermann, raivando como Hamlet, escarnecendo a virtude como Byron, amaldiçoando como Fausto e acusando sempre o mundo ignóbil que os não compreende. [...] / Quero mostrar-vos o Sr. Guilherme do Amaral. Ides conhecer uma vítima dos romances. [...] A sua paixão predominante não era a caça, nem a pesca, nem cavalos: era o romance. Comprou centenas de volumes franceses, leu de dia e de noite, decorou páginas, que lhe eletrizaram o coração combustível [...]. / Impregnado desta lição [...], olhou em torno de si, e viu-se só. Queria mundo, queria ar, ansiava nutrição para a fome de impressões fulminantes (CASTELO BRANCO, 1981, p. 37-38).

Essa postura afigura-se como uma tentativa de se irmanar ao espírito romântico, cuja “[...] aventura [...] apresenta uma feição de declarado *titanismo*, configurando-se o herói como um rebelde que se ergue, altivo e desdenhoso, contra as leis e os limites que o oprimem [...]” (AGUIAR e SILVA, 1973, p. 479). Guilherme do Amaral, desse modo, por não estabelecer a devida diferença entre o ficcional e o real, na ânsia pelo infinito, procura instaurar na realidade ordinária um conjunto de hábitos e comportamentos avessos ao sensível e ao humano, situados na esfera do inatingível. Em particular, sua ação tem por alvo o amor e/ou mulher excepcionais, conforme o modelo que extraía dos romances.

A mensagem do absoluto romântico reivindica, como se sabe, a mulher (aliada ao sentimento amoroso), como um dos seus portadores. Desde a revolução francesa, as filhas de Eva tornam-se símbolo da fragilidade. De acordo com Perrot (1991), a cultura patriarcal oitocentista investe num ideal de feminilidade que impõe à mulher uma configuração excepcional. Caberia a ela o papel de

intermediário entre o universo corpóreo e o espiritual, entre o relativo e o absoluto. O Romantismo, a seu turno, credita à mulher a função de propulsora do amor, entendido como um sentimento que encerra o maravilhoso, suscetível de se manifestar apenas nos domínios da imaginação.

Tal concepção é descendente, em certa medida, dos pressupostos platônicos. O amor (Eros), para Platão (1999), representa uma força que se caracteriza pela capacidade mediadora, concretizada no impulso que dá ao ser humano, a fim de superar as baixezas da vida material e da experiência sensível, elevando-o rumo ao mundo ideal, onde residiria a Beleza, a Verdade e o Bem em estados de perfeição e pureza. O filósofo ateniense acreditava que a alma humana estava sob o jugo do corpo, que se configurava como uma prisão, onde ela encontrava-se exilada após sua queda do céu das Ideias para o mundo sensível. Nesse sentido, o amor, contanto não se degenerasse em paixão física, poderia operar a reunificação da alma com a Transcendência.

Outra possível fonte para o Romantismo foi Rousseau. Do caráter feminino, o filósofo francês destaca que, se a mulher ficou entregue a paixões ilimitadas, foi-lhe acrescentado, no entanto, o pudor capaz de contê-las. Outro traço feminino destacado por Rousseau é a fragilidade. “Neste aspecto, o espírito das mulheres responde perfeitamente à sua constituição: em lugar de se envergonhar da sua fraqueza, gloriaram-se dela; os seus músculos macios são sem resistência; ostentam o fato de não poder levantar até os pesos mais leves” (ROUSSEAU, 1999, p. 109). No que concerne ao amor, o autor de *Emílio* o denomina como o “mais livre e o mais doce de todos os atos”, não admitindo qualquer coação, seja de ordem social ou econômica. Para ele, o que prepondera na união de um homem e uma mulher é a pureza e a sinceridade do sentimento amoroso.

No caso de *Onde está a felicidade?*, o quadro social, excessivamente corrompido, sufocava qualquer possibilidade de

aparição dessa “capacidade mediadora”. Diante das aspirações de Guilherme, o narrador e o jornalista se incubem da cética tarefa de desmistificá-las, pondo em evidência os malefícios que as leituras de romances, predominantemente românticos, provocavam naquele. A ação destes concentra-se essencialmente em submeter ao ridículo e ao total descrédito os anseios da personagem. Acerca do famigerado amor perfeito defendido pelo protagonista, é emitido este jocoso 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).

O narrador parte da tese de que os anseios de Guilherme são impraticáveis pelo fato de quererem implantar no espaço do real aquilo que é próprio do ficcional, desconsiderando a impossibilidade de se fundir o sujeito histórico ao 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). Se por um lado, os romances lidos pelo protagonista construíam no seu imaginário uma dada imagem, a realidade se encarregava, por outro lado, de indicar uma direção geralmente inversa.

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 [...]” (SOUSA (a), 2007, p. 04). 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 aos interesses materiais, notadamente pecuniários. 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 o jornalista, 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 visto, se encarregou de neutralizar os efeitos do abandono e fazê-la feliz.

O segundo argumento levantado para contestar Guilherme do Amaral é a insistência no caráter humano dos indivíduos. Com efeito, é indicado o quanto o homem está essencialmente revestido do que lhe é próprio: a humanidade e, como tal, incapacitado para gozar venturas transcendentais, tais quais desejadas pela personagem em foco, de maneira tal que os indivíduos e as relações amorosas são concebidos sob a égide da normalização. 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 o jornalista 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 e o jornalista, em contrapartida, lançam luz sobre as determinantes orgânicas que estão subjacentes à manifestação desse sentimento nas personagens.

A ação desmistificadora ainda incide sobre dois pontos: a visão embotada de Guilherme acerca das mulheres e a sua inconstância em relação ao ideal de amor que cultiva. 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, 1981, 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 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 que

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?* pelo jornalista. Para este, o que sustentou o amor do protagonista pela costureira foi exatamente a cristalização. Não por acaso, quando esse processo cessa, também se extingue 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. Cristalizações 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.

O modo como Guilherme do Amaral se apresenta permite ainda circunscrevê-lo no âmbito do Bovarismo. Esse termo, cuja cunhagem se deve, segundo Hossne (2000), ao filósofo Jules Gaultier, foi assim definido por Augusto Meyer (1956, p. 130):

[...] o bovarismo é a necessidade [...] segundo a qual toda atividade, ao tornar-se consciente da sua própria ação, tende a deformá-la no mesmo instante em que a incorpora ao conhecimento; ‘ [...] le pouvoir départi à l’homme de se concevoir autre qu’il n’est; e... le fait selon lequel toute activité qui a conscience de soi et de sa propre action se conçoit nécessairement autre qu’elle n’est’.

Em *Onde está a felicidade?*, esse sentimento emerge no movimento por meio do qual o protagonista tenta encarnar o herói romanesco, esbarrando numa realidade que não o comporta. Como já visto, a imaginação de Guilherme compõe um conjunto de imagens, derivadas do referencial literário que lhe era apresentado nas suas leituras, a partir do qual busca orientar sua prática social. Esse arranjo envolve, em última análise, tanto a conjuntura social do universo burguês quanto o processo de constituição do romance, que, segundo Hegel (1980, p. 190-1 apud VASCONCELOS, 2002, p.38):

[...] 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 frequentes 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 [...].

Nesses termos, Guilherme do Amaral, bovarizado ante a contemplação da mulher vulgar com quem se depara no baile do barão de Carvalhosa e nos cafés de Lisboa, repudia a imagem feminina que se lhe afigura repugnante, movimentando-se em direção ao ideal. Inicialmente, essa idealização envolve a recepção de um modelo literário que a personagem aderiu, sem questioná-lo, buscando, por meio dele, a “[...] evasão dessa realidade, a seu ver, deturpada, onde se encontra” (HOSSNE, 2000, p. 283):

O que repugnava ao provinciano era a vida comum, o vegetar trivial das vocações vulgares, o insosso desperdício de júbilos tolos, e de aspirações tacanhas em que a mocidade consumia o vigor do espírito entre o contentamento de vestir uma casaca elegante e as doçuras de ver à tarde o namoro na janela. (CASTELO BRANCO, 1981, p. 43).

Guilherme aborreceu-se, e planejou uma viagem. Aborreceu-se, porque as fezes do prazer são a saciedade, e o verdadeiro prazer não conhecerá ele. [...] Não encontrou, entre tantas, uma amiga; e quem não conheceu a mulher amiga, põe a mão sobre o coração, e não encontra aí flor, que se rega nas lágrimas, quer de alegria, que de recíproca tristeza (CASTELO BRANCO, 1981, p. 62).

Num segundo momento, a adesão ao universo ficcional, “[...] tomado como real, leva ao uso da imaginação no sentido de criar, de qualquer forma possível, reproduções do universo idealizado no espaço do real” (HOSSNE, 2000, p. 285). Assim, evadindo ao comum e aborrecimento da vida cotidiana, Guilherme tenta atualizar o conteúdo das suas leituras em sua própria vida. Essa tentativa incide, conforme visto anteriormente, sobre as relações amorosas. De modo análogo a Emma Bovary (referência pela qual é quase irremediavelmente necessário passar)², que enxerga o “[...] *immense pays des félicités et des passions* [...]” (FLAUBERT, 1951, p. 345) em face do “[...] *Tout ce qui l’entournaît immédiatement, campagne ennuyeuse, petits bourgeois imbéciles, médiocrité de l’existence* [...]” (1951, p. 345), o herói de *Onde está a felicidade?* sonha com uma imagem de ventura. O

primeiro quadro que avista é Augusta, em quem “[...] julgou descobrir [...] uma coisa especial, um instinto não vulgar [...]” (CASTELO BRANCO, 1981, p. 73). Leonor, o segundo e derradeiro, surge aos seus olhos como *a mulher fatal*, fetiche dos heróis românticos. Contudo, os quadros se mostram frágeis, quebrando-se cedo. Poucos meses de convivência com Augusta, em seu “Éden provinciano”, o deixam assolado pelo fastio e pela exasperadora percepção de que ela é “[...] mulher, como todas [...]” (CASTELO BRANCO, 1981, p. 100). Com Leonor, o desenrolar foi muito parecido, sendo diferente apenas o mapa do Éden, situado em algumas metrópoles europeias (Madri, Londres e Bélgica).

Realizada a análise da personagem Guilherme do Amaral, parece proveitoso se debruçar sobre a figura do jornalista, a partir do qual será possível alargar e dar continuidade à problemática do romance. Peça fundamental para o desenrolar do livro, essa personagem tem por missão promover o debate da atuação do leitor e romancista no âmbito da literatura de consumo, subsequente às revoluções Industrial e Francesa.

É consabido que a ascensão do romance, deflagrada, em parte, por ocasião dessas revoluções, 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 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.

O quadro acima esboçado revela a posição pouco confortável que o romancista ocupa então, sintetizada pelo jornalista na seguinte frase: “[...] ser folhetinista é estar num vale de lágrimas e de risos (cf. CASTELO BRANCO, 1970, p. 120)”. Em outras palavras: ser folhetinista é ao mesmo tempo condescender com o gosto do público e se rir do mesmo.

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, dentre as quais se inclui *Onde está a felicidade?*. No século XIX, jornalismo e literatura formam um par, em muitos momentos, indissociável. Não por acaso, não há distinção entre o exercício da atividade jornalística e literária por parte do jornalista.

A partir da década de 1840, momento em que Camilo despontou como escritor, o romance, bem como a figura do romancista/folhetinista, começaram a ocupar uma posição canônica no sistema literário português. Em parte, concorreu para isso o acentuado aperfeiçoamento dos mecanismos de produção e difusão da obra literária registrado nesse período, como nota Luís Sobreira (2001). Acompanhado pelo surgimento do folhetim, o mercado editorial desenvolveu-se extraordinariamente. Agregado ao jornal, veículo de baixo custo e grande circulação, esse novo meio se mostrou sobremodo eficiente, alcançando uma vigorosa audiência para o gênero literário em questão.

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. 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, uma vez que se dedicava a um público homogêneo e seletivo, que concebia a arte sob o prisma da instrução e do refinamento intelectual. Já no momento histórico em que se insere o jornalista, esse exercício é entendido como uma mercadoria submetida às leis de mercado, o que impõe a adoção de novos padrões de produtividade, tendo em vista o atendimento das necessidades de um público, de modo geral, mais diverso, extenso e menos proficiente do que aquele a que os escritores se dirigiam no Antigo Regime. Daí, a exigência de se produzir literatura em larga escala, seguindo o padrão industrial. O aumento do número de pessoas que leem não conduz apenas ao declínio do padrão literário anterior à ascensão do romance, surge também uma procura vigorosa, “[...] e como a produção de romances é um negócio lucrativo, estes aparecem em desenfreada e indiscriminada profusão” (HAUSER, 1973, p. 896).

Em segundo lugar, o jornalista defende que a literatura praticada pelo romance resultada da representação da realidade quotidiana. Nesse sentido, é reservada ao romancista a função de observador, devendo acumular um extenso repertório de informações a respeito dessa realidade, afirmando-se ele um genuíno e experiente homem do mundo. Não obstante, o trato com o real requer um trabalho de reelaboração, evitando eventuais indisposições com o público, que rejeitaria o oferecimento de um quadro friamente objetivo.

Amador da tragédia, e curioso investigador de tudo que pudesse aumentar o seu grosso cabedal de experiência, o poeta, neste caso, não era só observador: entrava de coração no enredo do futuro romance, que devera ser de lavra sua, se o não encarregasse a pessoa menos hábil que ele (CASTELO BRANCO, 1981, p. 188).

Augusta [...] lia dois jornais que o artista trazia [...] e parecia deleitar-se como os folhetins do jornalista, onde ela se conhecera representando sob a epígrafe: *Estudos do coração humano*. As alusões eram lisonjeiras; mas o remate do trecho não era o seu. A mulher meio fantástica do poeta endoidecida; e ela raciocinava ainda para conhecer que a doida tivera muito pouca coragem no sofrimento (CASTELO BRANCO, 1981, p. 221).

O leitor, incarnado nesse caso por Augusta, deve ter a seu dispor a condição de estabelecer zonas de contato entre o que o lê e sua prática social, sendo capaz de se reconhecer no universo ficcional. Em contrapartida, ele também sente a necessidade de perceber, nessa representação, traços que o conduzam a um ambiente outro, diferente daquele que o circunda de modo mais imediato.

Malgrado a consciência dessas necessidades evasivas, o jornalista não deixa de insistir na identidade ficcional da escrita romanesca. Quando esta se compromete com o real, se comporta de modo substancialmente representativo. Essa premissa tem um alvo imediato: Guilherme do Amaral e a 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), expressando uma finalidade didática para o texto literário: educar o gosto de leitor, ensinando-lhe a apreciar adequadamente a obra de arte. Apontar o hiato que há entre o real e a sua representação adquire sentido, sobretudo, numa época em que o consumo de literatura ainda é uma novidade para muitas pessoas, como o foi durante a ascensão do romance.

Por fim, o jornalista defende 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, o que lhe rendeu a equiparação (patrocinada pelo narrador) à cética figura da personagem balzaquiana Carlos Herrera. 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 retoricamente 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).

Na condição de escritor profissional, a personagem em questão procura se municiar de artifícios que garantam audiência ao seu produto. Com essa finalidade, lança mão de estratégias de escrita que tem por objetivo manter 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 rressonas. É preciso abalar-te os nervos com doses graduadas de estricnina.” (CASTELO BRANCO, 1981, p.249). Em estreita articulação como esse procedimento, o jornalista espera, com sua atividade, suscitar a emoção, chegando, por vezes a atingir a comoção patética, previamente arranjada mediante o conhecimento do horizonte de expectativa dos leitores, como se pode perceber a partir do fragmento que segue:

Dois dias depois, soube ele que essa carta fizera chorar muito Augusta: o poeta ficou satisfeito do resultado, que previra. Era literato de opinião que todas as dores se diluem no pranto, e as incuráveis são as que recolhem ao coração, embebendo as lágrimas e o sangue (CASTELO BRANCO, 1981, p. 196).

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 essa transição no interior de seus folhetins.

Inter-relacionados, o jornalista e Guilherme do Amaral, 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.

Referências

AGUIAR e SILVA, V. M. de. **Teoria da literatura**. Coimbra: Almedina, 1973.

CASTELO BRANCO, C. **Onde está a felicidade?** Lisboa: Livros Horizontes, 1981.

FLAUBERT, G. **Oeuvres I.** Paris: Gallimard, 1951.

HAUSER, A. **História social da literatura e da arte.** Vol. II. São Paulo. Mestre Jou, 1973.

HOSSNE, A. S. **Bovarismo e o romance:** Madame Bovary e Lady Oracle. São Paulo: Ateliê, 2000.

MEYER, A. Bovarismo: a conferência de um filósofo. **Preto & Branco.** Rio de Janeiro: MEC/INL, 1956.

PERROT, M. (Org.). **História da vida privada:** Da Revolução Francesa a Primeira Guerra. Vol. IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PLATÃO. **O banquete:** ou do amor. Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ROUSSEAU, J.-J. **Emílio ou da educação.** Trad. Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

SOBREIRA, L. Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860. In: Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África **Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada.** Évora, 2001, p. 1-15.

SOUSA, M. S. de. Onde está a felicidade? reflexões acerca da escrita. XI Encontro Regional da ABRALIC. **Anais do XI Encontro Regional da ABRALIC.** São Paulo, 2007, p. 01-09.

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

VASCONCELOS, S. G. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII.** São Paulo: Boitempo, 2002.

Notas

² A comparação entre Emma Bovary e Guilherme do Amaral deve levar em conta algumas diferenças. Em primeiro lugar, o romance de Camilo foi publicado em 1856, um ano adiante do de Flaubert. Outro fator importante é a postura assumida pelos narradores em relação à fabula

e às personagens. Se o flaubertiano aborda o bovarismo numa perspectiva dramática e reservada, o camiliano, por sua vez, adota um prisma cômico, não deixando de emitir comentários acerca da trajetória do herói. A comparação entre essas obras poderia ainda evidenciar muitas outras semelhanças e diferenças.