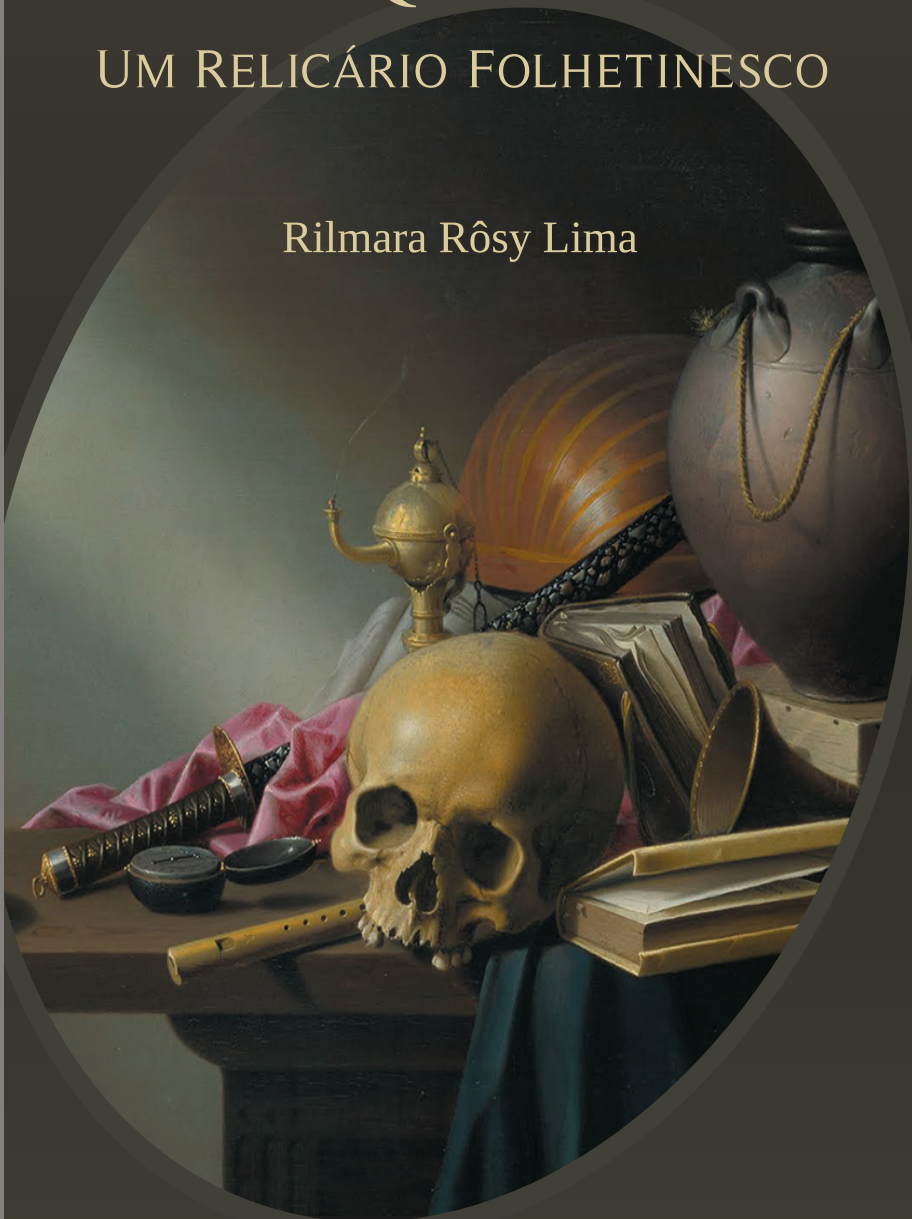


Coleção Ciência Aberta nº 6 - Coord. Prof. Sérgio Nunes de Jesus

O ESQUELETO

UM RELICÁRIO FOLHETINESCO

Rilmara Rôsy Lima



Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

RILMARARÔSYLIMA

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

O ESQUELETO:
um relicário folhetinesco

Coleção Ciência Aberta no. 6
Coordenação Prof. Sérgio Nunes de Jesus

EDITORA CRV
Curitiba - Brasil
2014

Copyright © da Editora CRV Ltda.

Editor-chefe: Railson Moura

Diagramação e Capa: Editora CRV

Revisão: Profa. Ingrid Letícia Menezes Barbosa

Prof. Sérgio Nunes de Jesus

Pintura da capa: Harmen Steenwyck (1612-1656)

Arte da capa: Prof. Edmilson Maria de Brito

Layout, Organização e Preparação dos Originais:

Prof. Sérgio Nunes de Jesus

Conselho Editorial:

Prof.ª. Dr.ª. Andréia da Silva Quintanilha Sousa (UNIR/UFRN)

Prof. Dr. Antônio Pereira Gaio Júnior (UFRRJ)

Prof. Dr. Carlos Alberto Vilar Estêvão

- (Universidade do Minho, UMINHO, Portugal)

Prof. Dr. Carlos Frederico Dominguez Avila (UNIEURO - DF)

Prof.ª. Dr.ª. Carmen Tereza Velanga (UNIR)

Prof. Dr. Celso Conti (UFSCar)

Prof. Dr. Cesar Gerónimo Tello

- (Universidad Nacional de Trés de Febrero - Argentina)

Prof. Dr.ª. Elione Maria Nogueira Diogenes (UFAL)

Prof. Dr. Elísio José Corá (Universidade Federal da Fronteira Sul, UFFS)

Prof.ª. Dr.ª. Gloria Fariñas León (Universidade de La Havana - Cuba)

Prof. Dr. Francisco Carlos Duarte (PUC-PR)

Prof. Dr. Guillermo Arias Beatón (Universidade de La Havana - Cuba)

Prof. Dr. João Adalberto Campato Junior (FAP - SP)

Prof. Dr. Jailson Alves dos Santos (UFRJ)

Prof. Dr. Leonel Severo Rocha (URI)

Prof.ª. Dr.ª. Lourdes Helena da Silva (UFV)

Prof.ª. Dr.ª. Josania Portela (UFPI)

Prof.ª. Dr.ª. Maria de Lourdes Pinto de Almeida (UNICAMP)

Prof.ª. Dr.ª. Maria Lília Imbiriba Sousa Colares (UFOPA)

Prof. Dr. Paulo Romualdo Hernandes (UNIFAL - MG)

Prof.ª. Dr.ª. Maria Cristina dos Santos Bezerra (UFSCar)

Prof. Dr. Sérgio Nunes de Jesus (IFRO)

Prof.ª. Dr.ª. Solange Helena Ximenes-Rocha (UFOPA)

Prof.ª. Dr.ª. Sydione Santos (UEPG PR)

Prof. Dr. Tadeu Oliver Gonçalves (UFPA)

Prof.ª. Dr.ª. Tania Suely Azevedo Brasileiro (UFOPA)

Conselho Científico da Obra

Celso Ferrarezi Jr./UNIFAL

Maria Cristina Ramos Borges/UNIR

Nair Ferreira Gurgel do Amaral/UNIR

Sérgio Nunes de Jesus/IFRO

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

L699e

Lima, Rilmara Rôsy

O esqueleto: um relicário folhetinesco / Rilmara Rôsy Lima. - 1. ed. - Curitiba,
PR: CRV, 2014.

120 p.

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-444-0216-0

1. Educação - História. 2. Educação - Aspectos sociais. I. Título.

14-16410

CDD: 370.9

CDU: 37(09)

2014

Proibida a reprodução parcial ou total desta obra
sem autorização da Editora CRV

Todos os direitos desta edição reservados pela: Editora CRV

Tel.: (41) 3039-6418

www.editoracrv.com.br

E-mail: sac@editoracrv.com.br

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

Versão final

In Memoriam

À minha vovó Maria da Cruz Lima por me ensinar o valor de uma reza, de um sorriso, da firmeza de um caráter; o respeito pelo próximo mesmo quando este não lhe for recíproco - mesmo na simplicidade e na ausência de um saber acadêmico, ela mostrou-me que o que o torna uma grande pessoa não é a quantidade de títulos, de sapiência que porventura tenhamos, mas sim a grandiosidade interior da alma que não ficou bruta com aquisição do saber e sim mais lapidada. Obrigada, Vó.

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

APRESENTAÇÃO

...UM LUGAR COMUM...

[...] *Nenhuma modalidade histórica concreta mantém o princípio em forma pura, mas se caracteriza pela prevalência [...] da personagem. [...] um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance* (BAKHTIN, 2003, p. 205).

A perspectiva bakhtiniana, acima transcrita, nos dá uma noção da importância da tipologia romanesca: de *viagens*, de *provação* e também de caráter *biográfico*¹ - e de como elas são viáveis no que concerne a inserção ou ao vislumbre de novos gêneros do discurso como os de *folhetim* abordado pela professora *Rilmara Rôsy Lima* em sua instigante análise em *O esqueleto – um relicário folhetinesco* marcada pelas características da narrativa peculiar e de cunho histórico-literários, em *Aluísio Azevedo*, constituídos a partir da obra *Mistérios da Casa de Bragança* (1890).

Em o ‘*O esqueleto*’ a autora legitima a junção da *literatura* com a *imprensa* e o *romance de folhetim* [trabalho que *Aluísio Azevedo* foi intensamente colaborador publicando romances, bem ao gosto do grande público²], principalmente ‘valorizando a questão material do romance naturalista’, influência marcante de *Émile Zola* e *Eça de Queirós*.

Bakhtin (1998, p. 45) nos chama atenção para o problema do material: *Na resolução do problema do significado do material para o objeto estético, deve-se considerar este material em sua definição científica e rigorosamente exata, sem enriquecê-lo com nenhum elemento estranho a essa definição*. Ou seja, isso pressupõe que a cultura faz parte da língua e, como tal está relacionada à palavra e que por sua vez, ligam-se as questões *cognitivas, éticas e estéticas* do sujeito subjacente desse significado.

1 BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. Cap. I. In: *Tipologia histórica do romance*. 4. ed. Introdução e tradução do russo Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 205-216.

2 SANTOS, Eberth e MOURA, Josana de. Filosofia & literatura. Cap. 36. In: *Aluísio Azevedo*. 2. ed. Uberlândia/MG: Claranto, 2004. p. 160-1.

Para tanto, consideramos o presente ponto de vista em ‘*Notas do Subsolo*’, de *Fiódor Dostoiévski* (2009, p. 13) quando faz uma alusão ao século XIX período de efervescência dos folhetins na imprensa brasileira e europeia: *E, agora, termino a existência no meu cantinho, onde tento piedosamente me consolar, aliás, sem sucesso, [...] o homem do século XIX tem o dever de ser essencialmente destituído de caráter; [...] O homem que possui caráter, [...] é um ser essencialmente medíocre.* Esta é uma obra que merece uma atenção especial do leitor.

Boa leitura a todos!

Cacoal/RO, Início do verão de 2014.

Prof. Sérgio Nunes de Jesus /IFRO.
Da Academia de Letras de Cacoal/ACLEC.

Versão emml

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

SUMÁRIO

PREFÁCIO	11
INTRODUÇÃO	15
1. VISÃO HISTÓRICA: notas sobre a história da imprensa e do folhetim	17
2. O FOLHETIM ABRASILEIROU-SE	33
3. O GÊNERO FOLHETINESCO	55
3.1. Romance-folhetim e teatro clássico, romance grego e melodrama	55
3.2. Romance-folhetim e romances da cavalaria, gótico e picaresco	68
3.3. Romance-folhetim e crônica	73
3.4. Memória e gênero: a nova era de folhetim	75
4. O ESQUELETO: uma narrativa folhetinesca	81
4.1. O Esqueleto e Aluísio Azevedo	81
4.2. Intertextualidades	85
4.3. O Esqueleto enquanto romance histórico	91
4.4. O Esqueleto e seus componentes de romance-folhetim	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
REFERÊNCIAS	113
SOBRE A AUTORA	119

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

PREFÁCIO

Até meados do século XIX, pode-se dizer que não havia uma produção literária significativa no Brasil. Eram poucos os alfabetizados na sociedade, portanto, poucos detinham o poder da leitura, que em geral era realizada oral e coletivamente por um membro da família nos momentos de entretenimento, como os saraus.

Com o advento e o avanço da imprensa brasileira, a produção cultural do país apresentou um terreno fértil e efervescente para o seu progresso. Nesse sentido, temos o aumento da produção dos materiais impressos, entre eles os folhetins, que muito contribuíram para a germinação, divulgação e expansão do nosso material literário e também para a aceitação e o fortalecimento do gênero romance no país.

O romance-folhetim marca uma nova forma de produção associada à transformação da obra literária em mercadoria. Tal fato, porém, tem sua contrapartida positiva, já que beneficia financeiramente os autores. O jornal torna-se uma fonte de renda para os escritores em início de carreira e que estavam dispostos a explorar o gênero romance. Esse processo possibilitou que o texto literário ficasse acessível a uma quantidade mais expressiva de leitores, além de tornar a profissão de escritor mais versátil. Essa “mina de ouro” descoberta por Girardin, criador do folhetim, foi um marco decisivo para o “eterno casamento” entre o jornal e o universo ficcional.

Esse gênero, que tem como suporte e meio de circulação o jornal impresso, molda o escritor folhetinesco ao gosto peculiar do seu público leitor. Dessa forma, eles se detêm em um padrão de publicação específica a esse tipo de construção ficcional, que oferecia a “mercadoria” ansiada pela clientela burguesa. Tais considerações não negam, é claro, que a produção em massa abre caminho para o achatamento dos parâmetros de qualidade, para a alienação política e para a padronização do gosto.

O autor que escrevia na era folhetinesca encontrava-se preso às convenções sociais e aos mecanismos de produção a que está subordinada a sua arte para chegar ao mercado cultural. Ele escrevia quase que exclusivamente para a classe burguesa, da qual muitas vezes ele mesmo fazia parte, e estava voltado para a questão da remuneração, da vendagem, da aceitação do seu público leitor.

Pensando no seu principal alvo – o leitor – esse escritor recorria ao prolongamento das suas histórias com o intuito de ganhar a atenção do público, o que resultou na desvalorização do seu produto, bem como em uma “[...] conotação pejorativa que acabou se prendendo ao romance-folhetim” (MEYER; DIAS, 1984, p. 40).

Pode-se dizer, portanto, que há uma simbiose entre a atividade jornalística e o campo literário, motivada também pelo espaço que coube ao romance-folhetim nas páginas dos jornais oitocentistas, relacionados ao escritor, jornalista e leitor, construída nas interligações presentes em nossa sociedade, bem como nas práticas narrativas contínuas, descontínuas e em constantes mudanças que representam a linguagem em funcionamento em suas práticas discursivas.

Desta sorte, o presente livro é organizado em quatro capítulos, além da introdução e conclusão. Nele é apresentado o resultado do estudo e da análise do romance *O esqueleto – Mistérios da casa de Bragança* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913). O ponto de partida para este trabalho está, justamente, em sua inserção no gênero folhetinesco e as suas respectivas características enquanto narrativa. Desse modo, foram observadas tanto as suas peculiaridades narrativas, como as de cunho histórico-literárias.

À guisa de esclarecimento, afirma-se que a autora deste livro possui o conhecimento sobre a incógnita quanto à autoria de *O esqueleto*. Após sua publicação inicial sob o pseudônimo de *Victor Leal*, o romance foi diversas vezes reeditado trazendo incondicionalmente na capa o nome de Aluísio Azevedo. Entretanto, Aluísio chegou a negar tal autoria e, como consequência, a referida obra também já foi apresentada com autoria conjunta de Olavo Bilac e Pardal Mallet. Não obstante seja imprescindível enfatizar que o propósito desse livro não foi investigar a autoria desse romance, deve-se esclarecer que seu propósito foi observar este romance dentro do desenvolvimento do gênero folhetinesco brasileiro do século XIX³.

Ao invés de enveredar pelo aspecto da autoria, a referida autora opta por uma abordagem que vislumbra a realização de um estudo da composição e dos temas que essa obra de Aluísio de Azevedo abrange. Assim, tencionou-se mostrar que se trata de um romance melodramático, pautado no exagero sentimental, mas que, a despeito

3 Dada a relação de Aluísio Azevedo com o folhetim e considerando a sua tradicional atribuição como autor, a pesquisadora (por motivos funcionais) trata a obra como sendo dele.

disso, realiza uma contundente crítica ao governo e à pessoa de D. Pedro I. Considerando o espírito republicano do final do século XIX, o texto insere-se em um panorama de rejeição ao regime monárquico à época da instituição da República no país. Dessa forma, sobre o inegável caráter escapista de pura literatura de entretenimento, o romance não deixa de apresentar também uma face de penetrante e ousada crítica às instituições brasileiras da época.

Para justificar a relevância do presente livro, torna-se válido retomar os ensinamentos de Tinhorão (1994, p. 17), segundo o qual,

[...] resultado do casamento da imprensa com a literatura, o romance de folhetim (ou em folhetins) constituiu no Brasil um fenômeno muito mais importante do que tem dado a entender a estreiteza da história literária na parte das pesquisas capazes de revelar o lado histórico-social das muitas circunstâncias que envolvem a atividade de escrever.

Sob o mesmo prisma, Afrânio Coutinho (1976, p. 82) entende que o folhetim exerceu um papel de suma importância para a nossa literatura ao afirmar que

[...] o folhetim, tornado crônica, não só assume personalidade de gênero, cresce de importância literária, mas reveste-se de cor nacional cada vez mais. Foi essa, talvez a sua principal característica. É dos gêneros que mais se abasileiraram, no estilo, na língua, nos assuntos, tomando proporções inéditas na literatura brasileira.

Os trabalhos feitos por esses estudiosos possibilitaram a reflexão da autora deste livro, incentivando-a a planejá-lo e organizá-lo da seguinte maneira: a) o primeiro capítulo – intitulado *Visão histórica: notas sobre a história da imprensa e do folhetim* – reúne alguns dados sobre o nascimento do romance folhetim na Europa, apresentado como um dos “episódios” da história do livro e da literatura; b) o capítulo dois – *O folhetim abasileirou-se* – apresenta a sequência do rastreamento histórico do romance folhetim, desta vez seguindo suas pegadas em nosso país; c) no terceiro capítulo – *O gênero folhetinesco* – são discutidas algumas características do folhetim enquanto gênero em prosa, mapeando-se, inclusive, traços

advindos do teatro, do texto jornalístico, do romance histórico, do romance gótico etc.; d) no último capítulo – *O esqueleto: uma narrativa folhetinesca* – verificam-se gestos de interpretação sobre o romance-folhetim propriamente dito.

Apesar do objetivo deste livro não ser o simples resgate da obra de Aluísio Azevedo, muitas vezes considerada “obra menor”, acredita-se que a análise e a leitura atenciosa de *O esqueleto – Um relicário folhetinesco* pode trazer importantes subsídios para uma compreensão mais dinâmica do papel do romance folhetim na história cultural brasileira.

São Carlos-SP, 6 de agosto de 2014.

Roberto Leiser Baronas,

Marco Antonio Ruiz e Paula Camila Mesti⁴

4 Marco Antonio Ruiz e Paula Camila Mesti pertencem ao grupo do Laboratório de Estudos Epistemológicos e de Discursividades Multimodais – LEEDIM -UFSCar-CNPq (<http://www.letas.ufscar.br/linguasagem/leedim/>), coordenado pelo Prof. Dr. Roberto Leiser Baronas. O LEEDIM tem como objetivo discutir os deslocamentos epistemológicos e metodológicos produzidos por autores brasileiros e franceses no domínio da Análise do Discurso de orientação francesa do final dos anos oitenta até os dias atuais. Também podemos destacar que a Análise do Discurso de orientação francesa em diálogo com os estudos da Nova História são as perspectivas teórico-metodológicas que sustentam os programas de pesquisa do grupo que congrega pesquisadores de diversas Universidades Públicas Brasileiras tais como a Universidade Federal de São Carlos/UFSCar, a Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, a Universidade do Estado de Mato Grosso/UNEMAT e a Universidade do Estado da Bahia/UNEB.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho intitulado *O esqueleto – Um relicário folhetinesco* está estruturado em quatro capítulos, além da Introdução e Conclusão, e nela realizamos um estudo do romance *O esqueleto – Mistérios da casa de Bragança* (1890), de Aluísio Azevedo (1857-1913), tendo como ponto de partida a sua inserção no gênero folhetinesco e as suas respectivas características enquanto narrativa. Desse modo, serão analisadas as suas peculiaridades narrativas, bem como as de cunho histórico-literárias.

Quanto à escolha de trabalhar com o folhetim, gostaríamos de lembrar Tinhorão, segundo o qual, “resultado do casamento da imprensa com a literatura, o romance de folhetim (ou em folhetins) constituiu no Brasil um fenômeno muito mais importante do que tem dado a entender a estreiteza da história literária na parte das pesquisas capazes de revelar o lado histórico-social das muitas circunstâncias que envolvem a atividade de escrever” (1994, p. 17).

Seguindo no mesmo rumo de ideias, Afrânio Coutinho entende que o folhetim exerceu um papel de suma importância para a nossa literatura:

o folhetim, tornado crônica, não só assume personalidade de gênero, cresce de importância literária, mas reveste-se de cor nacional cada vez mais. Foi essa, talvez a sua principal característica. É dos gêneros que mais se abasileiraram, no estilo, na língua, nos assuntos, tomando proporções inéditas na literatura brasileira (COUTINHO, 1976, p. 82).

Foram considerações desse tipo que nos levaram a refletir e a planejar a organização de nosso trabalho.

No primeiro capítulo do livro, intitulado “Visão histórica: notas sobre a história da imprensa e do folhetim” reuniram alguns dados sobre o nascimento do romance folhetim na Europa, apresentado como um dos “episódios” da história do livro e da literatura; o capítulo “O folhetim abasileirou-se” dá sequência ao rastreamento histórico do romance folhetim, desta vez seguindo suas pegadas em nosso país; em “O gênero folhetinesco” discutimos algumas características do folhetim enquanto gênero em prosa, inclusive buscando

mapear traços que nele desembocaram vindo do teatro, do texto jornalístico, do romance histórico, do romance gótico, etc.; no capítulo “*O esqueleto: uma narrativa folhetinesca*” pretendemos fazer uma leitura e análise do romance folhetim *O esqueleto* (1890).

À guisa de esclarecimento, gostaríamos de ressaltar que é de nosso conhecimento a incógnita quanto à autoria de *O esqueleto*. Após sua publicação inicial sob pseudônimo (Victor Leal), o romance foi diversas vezes reeditado trazendo incondicionalmente na capa o nome de Aluísio Azevedo. Entretanto, Aluísio chegou a negar tal autoria e, como consequência, *O esqueleto* também já foi apresentado como obra conjunta de Olavo Bilac e Pardal Mallet.

É imprescindível enfatizar que nosso propósito **não** é investigar a autoria desse romance. Nosso objetivo é focalizar esse texto dentro do desenvolvimento do gênero folhetinesco brasileiro do século XIX. Dada a relação de Aluísio Azevedo com o folhetim e considerando a sua tradicional atribuição como autor, nós iremos (por motivos funcionais) tratar a obra como sendo dele.

Ao invés de enveredar pelo aspecto da autoria, nossa abordagem tem em vista realizar um estudo da composição e dos temas que essa obra abrange. Assim, tencionamos mostrar que se trata de um romance melodramático e pautado no exagero sentimental, mas que, a despeito disso, realiza uma contundente crítica ao governo e à pessoa de D. Pedro I. Considerando o espírito republicano do final do século XIX (*O esqueleto* foi publicado em 1890!), o texto insere-se em um panorama de rejeição ao regime monárquico à época da instituição da República no país. Dessa forma, a despeito do inegável caráter escapista de pura literatura de entretenimento, o romance não deixa de apresentar também uma face de penetrante e ousada crítica às instituições brasileiras da época.

Embora não se trate aqui de resgatar essa obra de seu papel de “obra menor”, mesmo assim consideramos que a análise do texto pode trazer importantes subsídios para uma compreensão mais dinâmica do papel do romance folhetim na história cultural brasileira.

1. VISÃO HISTÓRICA: notas sobre a história da imprensa e do folhetim

Percebia agora que não raro os livros falam de livros, ou seja, é como se falassem entre si. À luz dessa reflexão, a biblioteca pareceu-me ainda mais inquietante. Era então lugar de um longo e secular sussurro, de um diálogo imperceptível entre pergaminho e pergaminho, uma coisa viva, um receptáculo de forças não domáveis por uma mente humana, tesouro de segredos emanados de muitas mentes, e sobrevividos à morte daqueles que os produziram, ou os tinham utilizado (Umberto Eco, *O nome da rosa*).

O homem de outrora, aguçado por uma necessidade inata de inscrever-se em seu tempo, procurou deixar registradas suas experiências, suas narrativas (lendas, fábulas, contos), e sua misticidade. Nos seus primórdios as inscrições eram feitas em lajotas de barro, restando-nos como exemplo delas apenas a biblioteca do imperador Assurbanipal (séc. VII a.C.), encontrada pelos arqueólogos franceses e ingleses na segunda metade do século XIX.

A descoberta do papiro pela civilização egípcia possibilitou uma revolução no mundo da escrita, uma vez que permitiu entre os escribas a proliferação de textos oficiais, religiosos e literários. Dessa forma, buscou-se o aprimoramento de novos materiais e técnicas, tais como o pergaminho (um suporte de escrita mais resistente do que o papiro), o papel (oriundo da China) e a invenção da impressão xilográfica pelos chineses.

Na Idade Média o livro tornou-se um objeto de valor inestimável e de poder, cuja preparação requintada era realizada manualmente nos conventos pelos monges. Naquela época, muitas obras da Antiguidade Clássica, proibidas pelas autoridades eclesiásticas por serem de origem pagã, eram guardadas em locais reservados, ficando resguardado um espaço no *scriptorium* (local onde se realizava a cópia de manuscritos nos mosteiros) para os manuscritos religiosos. Somente com o nascimento das Universidades, no século XIII, os textos da Era Clássica puderam sair do seu “enclausuramento”, para ganhar novos leitores capazes também de utilizar esses conhecimentos antigos para enriquecer a cultura europeia.

No século XV temos a inovação representada pelos tipos móveis da imprensa de Gutenberg. A era da imprensa implantou-se porque a sociedade, encontrando-se em permanente evolução técnica e científica, viu surgir naquele momento a necessidade de se reproduzirem os livros e documentos jurídicos em quantidade e rapidez bem maior do que antes era possível pelos meios manuais.

A Bíblia é, inicialmente, a obra impressa com maior frequência. Ao mesmo tempo, o período da Reforma e Contra-Reforma presencia uma intensa divulgação de escritos medievais de caráter místico, como *A vida de Nossa Senhora* e *A cidade de Deus*, ambos de Santo Agostinho, além da própria Bíblia e muitos outros. Diante disso, percebemos que um dos primeiros papéis desempenhados pela imprensa foi, justamente, o de difundir essas obras de cunho religioso e de reforçar o sentimento de fé dos fiéis. Febvre e Martins (1992, p. 361), ao se referirem ao papel da imprensa nos seus primórdios, ressaltam-nos que, uma das suas funções-chave foi tornar:

a Bíblia diretamente acessível a um maior número de leitores, não somente em latim, mas também nas línguas vulgares, fornece aos estudantes e aos doutores das universidades os grandes tratados do arsenal escolástico tradicional, multiplicar, sobretudo, além dos livros de uso, os breviários e os livros de horas necessários à celebração das cerimônias litúrgicas e à prece diária, as obras místicas e os livros de piedade popular, tornar, sobretudo a leitura dessas obras mais facilmente acessível a um público muito vasto [...].

Coube à impressão de livros no Humanismo o re florescimento das letras clássicas e a divulgação na sociedade da civilização greco-latina. O Humanismo caracterizou-se como nova concepção de cultura que, ao contrário do dogmatismo medieval originário da autoridade religiosa, adotou um posicionamento crítico, experimental e analítico.

A revalorização dos textos da Antiguidade Clássica pelos humanistas vinha da necessidade de reintegrar o homem em um novo contexto social, que nascia depois de um longo período de trevas (Idade Média), marcando a mudança de uma visão de mundo religiosa para uma visão de mundo científica, resultando em um notável impulso no crescimento da experiência e do conhecimento humano.

Helena Parente Cunha (2001, p. 147) observa que

A palavra ‘humanismo’ põe em destaque o próprio homem que, desprezado na Idade Média na sua qualidade de criatura pecadora, agora ocupa o centro de interesses, graças a uma nova valorização que abre caminho para o antropocentrismo renascentista, numa visão correspondente à nova mentalidade burguesa que fez crescer a economia monetária e mercantil.

A descoberta da imprensa propicia um impulso no Ocidente, incitado pela necessidade em ampliar nas empresas de impressão sua rentabilidade. Dessa forma, os impressores buscavam aumentar seu lucro estimulando a curiosidade do homem pelos acontecimentos sociopolíticos, tais como os conflitos governamentais, as descobertas marítimas, as guerras, etc. Essa inovação, aliada a outros serviços como o correio e transporte, deu origem à imprensa periódica.

O processo teve como primeiro impulso as “cartas noticiosas” escritas pelos navegantes com informações comerciais. Tais notícias acabaram dando origem a uma forma de publicação contendo noticiário principalmente sobre atividades marítimas. Nascia assim em Veneza a *Gazzetta* (de onde provém, inclusive, nosso termo “gazeta”): em 1539 surgiu o primeiro desses jornais, cujo nome é decorrente da moeda veneziana com a qual ele era comprado. Ainda nesse mesmo século começaram a circular em vários países folhetos (impressos na Holanda) com notícias sobre crimes, acontecimentos milagrosos e temas políticos. No início do século XVII publicava-se na Inglaterra um folheto de impressão local: *Coranto or News from Italy, Germany, Hungary, Spain and France* (*Coranto ou Notícias da Itália, Alemanha, Hungria, Espanha e França*). O primeiro semanário francês foi a *Gazette de France* (1631).

Fernand Terrou (1964, p. 19) a esse respeito fala-nos que

nos primórdios do século XVII, o serviço postal no domínio de Habsburgos assegura um correio por semana; assim, surge em 1609, em Estrasburgo, uma das primeiras gazetas semanais. Do mesmo modo, ao progresso do serviço postal correspondente na França o nascimento, a 30 de maio de 1631, do primeiro grande periódico francês, *La Gazette* de Théophraste Renaudot. Os donos das estações de posta e impressores foram os promotores da imprensa periódica.

Tomando como modelo os periódicos franceses, países como a Inglaterra, Itália, Alemanha e Espanha investiram na imprensa periódica em meados no século XVII.

Essa imprensa periódica veio ao mundo, motivada por uma necessidade da classe burguesa que estava sedenta por novidades, e reivindicava o acesso à informação e à cultura mais refinada, que até então era exclusiva da aristocracia.

Na França, o período absolutista foi acompanhado de controle da nascente imprensa como forma de garantir a obediência aos poderes do rei e da Igreja. Assim, a imprensa periódica foi submetida a um regime de censura preventiva e arbitrária, que só findaria com as futuras revoluções.

O século XVIII foi palco do racionalismo, que invadiu todos os campos do conhecimento. A Razão tornou-se a força motriz do homem da época, e estimulou a disseminação do saber. Aqui, “a liberdade é reivindicada em todos os domínios, das liberdades individuais à liberdade econômica” (SOBOUL, 1964, p. 58). Esse afã por liberdade e igualdade de chances inspirou os enciclopedistas e estava na base da Revolução Francesa. Isso não impediu, porém, que a ascensão de Napoleão viesse acompanhada de censura ao jornal, pois, conforme diz Meyer (1996, p. 57), o general entendia ser fundamental à manutenção de seu poder o controle das páginas impressas. Sob o reinado de Napoleão no século XIX, a imprensa não passou de um serviço de controle do governo e os jornalistas agentes de poder, expostos à mais completa arbitrariedade.

Paralelamente a esse autoritarismo napoleônico, temos profundas transformações ocorridas na imprensa. Com o advento da industrialização, a publicação do jornal teve acentuado o seu caráter comercial e industrial, visando o aumento das vendas e da rentabilidade. Entretanto, os donos dos jornais perceberam que necessitavam de uma mudança na maneira de fazer e compreender o jornal, que até então vinham-se compondo artigos políticos direcionados principalmente a um determinado grupo da sociedade. Isso limitava o interesse das outras classes sociais e, como resultado, mantinha restrita sua vendagem.

O francês Émile Gerardin deu então um passo decisivo no sentido de impulsionar as vendas do jornal. Criando em 1836 o *La Presse*, foi o primeiro a incluir no jornal os anúncios pagos. Nos

primeiros meses alcançou a tiragem de 10.000 exemplares, número esse que em breve seria duplicado. Indo mais além, Gerardin criou o folhetim no jornal francês, que, segundo Eliana Fochi (1996, p. 21), foi “usado à época de seu surgimento como drible à forte censura napoleônica imposta aos jornais, o rodapé da miscelânea deve servir de reserva ao exercício da frivolidade deliberada, atraindo leitores e contornando a monotonia jornalística censurada”.

A censurada imprensa só acabaria efetivamente com Napoleão III, que, após a Revolução de 1848, incluiu na constituição de 12 de novembro do mesmo ano o princípio da liberdade de imprensa, cuja ideia central era que todo homem deveria ter liberdade plena para escrever, falar, imprimir e publicar.

Segundo Brito Broca (1979, p. 174), foi ao notar a popularidade dos melodramas apresentados nos teatros que Émile Gerardin teve a ideia de levar às páginas impressas um material narrativo com as mesmas características sensacionalistas. Desde então, desenvolveu-se uma nova forma do jornal. O folhetim ampliou as alternativas do público leitor da época, servindo assim como imã dos compradores. O resultado foi um enorme aumento das tiragens dos jornais.

O romance folhetim era publicado em parcelas nos jornais diários e periódicos a fim de atender um público sequioso de informações e novidades, almejando uma imprensa diferente da anterior que se resumia em artigos políticos partidários dos seus assinantes. Marlyse Meyer (1996, p. 57) observa que ele se desenvolve a partir de *le feuilleton*, “um espaço vazio destinado ao entretenimento”, que ocupava o rodapé da página do jornal e formava uma espécie de miscelânea, uma vez que se destinava a acolher uma diversidade de produções escritas. Sobre a variedade dos textos que ocupavam esse espaço no jornal, Marlyse Meyer (1996, p. 57-8) comenta que

nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos – o esboço do *Caderno B*, em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres e noviços do gênero, histórias curtas ou menos curtas e adota-se a moda inglesa de publicações em série se houver mais textos e menos colunas.

Renovando-se esse espaço – com a presença de textos ficcionais no rodapé – instaura-se a aliança entre a empresa jornalística e o novo gênero de romance intitulado “folhetim”. Com isso incentiva-se e alimenta-se o interesse da nova classe burguesa pela ficção.

Em 5 de agosto de 1836, a odisseia do romance em pedaços diários inicia-se com a publicação do *Lazarillo de Tormes* (romance surgido anonimamente em 1554 e agora publicado em folhetim). Honoré de Balzac foi o seguinte a se aventurar no mundo folhetinesco com seu romance *La vieille fille* (*A solteirona*) em outubro de 1836, publicado no jornal *La Presse* a convite do jornalista Émile Girardin.

O folhetim ainda trouxe ao público obras de Eugène Sue, Frédéric Soulié, Alexandre Dumas (pai), Octave Feuillet, Ponson du Terrail (autor dos vários volumes protagonizados pelo personagem Rocambole – a partir do qual se formou o termo “rocambolês”).

No texto *Página virada, descartada, de meu folhetim* (1984), Marlyse Meyer e Vera Santos Dias comentam o prefácio a uma edição de Balzac editada pela biblioteca Plêiade. Nesse prefácio, assinado por René Guise, há uma passagem muito elucidativa sobre como os leitores e o editor interferiam na obra em folhetim. René Guise mostra como os exemplares do jornal *La Presse* obtiveram uma procura maior dos leitores durante a publicação de *La vieille fille* (1836) de Balzac. Entretanto, a despeito dessa procura tão grande, o romance recebeu fortes críticas e motivou grande repulsa da burguesia, que acusava o texto de ser imoral. Diante disso, Émile Girardin resolveu suspender a publicação da obra de Balzac, uma atitude que atesta em que proporção o poder do consumidor pode ser um aliado do sensacionalismo da imprensa contra as manifestações literárias.

Em decorrência desse controle ideológico – pautado no princípio da maior vendagem – desenvolveu-se uma nova forma de produção ficcional. Escrito para a publicação periódica, esse novo tipo de romance resultava de uma técnica de construção literário folhetinesca específica e transportada para o plano da novelística. Nessa estrutura narrativa houve a inscrição de novas técnicas aliadas a traços do texto jornalístico, dando margem a uma inter-relação entre a literatura e o jornalismo. O historiador e crítico Brito Broca (s.d, p. 20) afirma que

o que dava grande prestígio a esse tipo de romance era indiscutivelmente o jornal. E o interesse ávido com o que os leitores procuravam diariamente, nos rodapés o prosseguimento de uma história tecida de muitos fios, desenrolando-se numa sequência de surpresas e imprevistos.

Em consequência da introdução do romance-folhetim no corpo do jornal e o ávido consumo pela classe burguesa, que buscava nesse tipo de leitura uma forma de entretenimento e a aquisição do saber, o autor transforma-se em alguém que fabrica um *produto* no novo meio de comunicação da sociedade. Balzac, por exemplo, demonstra através do enredo de seu romance *Ilusões perdidas* o tratamento da obra de arte como produto de mercado gerado pelo desenvolvimento do sistema capitalista.

O romance-folhetim marca, portanto, uma nova forma de produção associada à transformação da obra literária em mercadoria. Tal fato, porém, tem sua contrapartida positiva, já que beneficia financeiramente os autores. O jornal torna-se uma fonte de renda para os escritores em início de carreira e dispostos a explorar o gênero romance. Esse processo tem, portanto, o aspecto positivo de tornar o texto literário acessível a uma quantidade de leitores mais expressiva (ou seja, concorre para a democratização da leitura), além de tornar a profissão de escritor mais versátil. Essa “mina de ouro” descoberta por Girardin, criador do folhetim, foi um marco decisivo para o “eterno casamento” entre o jornal e o universo ficcional. Servindo de palco de estreia para uma nova geração de autores emergentes,

o jornal é uma plataforma permanentemente aberta aos jovens que querem tentar a carreira literária e experimentar o gênero moderno por excelência que é então o romance. Ele assume mais facilmente as despesas que um editor isolado hesitaria em ter para lançar um jovem desconhecido. Todos têm chances iguais, Gonzalez, Condessa Dash, Balzac, Soulié, Sue, Bernard, Scribe. Até as *Mémoires d'outre-tombe* foram publicados em folhetim em *La Presse* entre 1848 e 1850. (MEYER, 1996, p. 63-4).

Esse gênero inseparável do jornal molda o escritor folhetinesco ao gosto peculiar do seu público leitor. Dessa forma, eles se detêm em um padrão de publicação específica a esse tipo de

construção ficcional, que oferecia a “mercadoria” ansiada pela clientela burguesa. Tais considerações não negam, é claro, que a produção em massa abre caminho para o achatamento dos parâmetros de qualidade, para a alienação política e para a padronização do gosto.

O autor que escrevia na era folhetinesca encontrava-se preso às convenções sociais e aos mecanismos de produção a que está subordinada a sua arte para chegar ao mercado cultural. Ele escrevia quase que exclusivamente para a classe burguesa, da qual em geral fazia parte, e estava mais voltado para a questão da remuneração, da vendagem, da aceitação do seu público leitor. Pensando no seu principal alvo – o leitor – esse escritor recorria ao prolongamento das suas histórias com o intuito de ganhar a atenção do público, o que resultou na desvalorização do seu produto, bem como em uma “conotação pejorativa que acabou se prendendo ao romance-folhetim” (MEYER; DIAS, 1984, p. 40).

José Ramos Tinhorão (1994, p. 129), nos diz que

Esses tipos de narrativas contavam como um fluxo real de tempo a acompanhar o deslocamento das tramas, podiam alongar-se ao sabor do sucesso obtido pelas históricas junto ao público dos jornais, [...] o romance de folhetim mais típico do gênero acabaria por antecipar mais de um século e meio o conceito de obra aberta proposto pelo italiano Umberto Eco, até finalmente chegar com o moderno herdeiro de seu espírito e de sua técnica – a novela de televisão brasileira posterior à década de 1960 – à sua mais avançada concretização: a história partida de simples proposta de tema, ou sinopse inicial, e escrita posteriormente, com capítulo, sujeito às relações do público e aos interesses dos veículos de divulgação.

Dentro dessas relações de mercado o escritor folhetinesco vê-se às voltas com a necessidade de manejar da melhor maneira possível, seus leitores, atendendo, de um lado, às exigências dos consumidores para assegurar a subsistência e, de outro lado, a critérios estéticos a fim de obter a consagração pessoal.

Walter Benjamin observa que “o processo de refundição que se operou com o desenvolvimento dos novos meios de comunicação (a partir da imprensa) alterou não somente as diferenças entre os

gêneros, ente o escritor e o porta, o pesquisador e o divulgador, mas propôs a revisão dos conceitos de autor e leitor” (1994, p. 122).

O autor de literatura, por sua vez, tem um compromisso social (Balzac, por exemplo): sua função é transformadora, denunciadora da luta de classes, já que em suas formulações ele compõe e constrói uma história sociopolítica.

Quanto ao romance-folhetim, sua criação se insere na mesma linha da indústria cultural que haveria de se tornar hegemônica no século XX. Ele trouxe diferentes maneiras de gerar e produzir arte, atualmente incorporados à realidade do escritor.

Alexandre Dumas – romancista e dramaturgo – dá um passo adiante no desenvolvimento da estrutura narrativa do folhetim, passando a mesclar personagens típicos, abundância de diálogos, muita ação e, principalmente, a técnica de corte de capítulo, influenciado pela sua experiência teatral. Dumas estreia sua carreira folhetinesca em 1838 com o romance *Capitaine Paul*, que tem em seu enredo exotismo, intrigas, valentes combates, espadachins, heróis e vilões, tudo isso recheado de muitas aventuras e peripécias ao gosto do leitor do romance em pedaços.

Muitas dessas características o romance-folhetim foi buscar em gêneros anteriores, tais como o romance de aventuras e o romance gótico, além do recém-criado romance histórico (introduzido por Walter Scott com *Waverley* em 1814). Dessa forma, o folhetim histórico tem, na França, em Alexandre Dumas (pai) seu maior representante. Diferentemente das abordagens passadas, a narrativa tem aqui como alvo reviver momentos históricos, de modo que personagens reais têm a função de conferir veracidade aos fatos.

Surge, também, o romance-folhetim “realista” que tem como símbolo maior o escritor Eugène Sue. Em 19 de junho de 1842, temos a publicação do primeiro capítulo de *Les mystères de Paris no Journal des Débats*. Sue possuía uma posição social satisfatória e vastas leituras que vão desde os clássicos até os modernos. Em 25 de maio de 1841 temos uma apresentação de *Théâtre de la Porte St. Martin* de um melodrama chamado *Les Deux Serruriers* do folhetinista Félix Pyat. Ao assistir à peça – que apresenta uma sociedade dura e cruel, que tem um operário pobre e agonizante como elemento central, seguido da chegada de um homem cuja missão é salvar o operário das trevas, etc. – Sue questiona o autor, pois não

acreditava que pudesse haver tamanha penúria naquela sociedade. Félix Pyat leva-o para conhecer uma outra faceta da Paris de Victor Hugo, mostrando-lhe um setor que exala pobreza, esquecimento e exploração dos operários franceses. Após vivenciar essa realidade desconhecida por Eugène, ele obtém um material rico e inspirador para a criação do seu mais famoso romance, *Os mistérios de Paris*, com o qual atrairia um grande público leitor.

Esse romance estoura na França por intermédio de uma trama muito bem traçada e repleta de aventuras, surpresas e artimanhas dos personagens principais que circulam na escuridão de uma Paris esquecida pelos governantes e pela alta classe burguesa em contraposição à existência de uma classe socialmente inferior que vive em condições sub-humanas.

O leitor de *Os mistérios de Paris* passa a interferir no desenrolar da trama e da publicação em pedaços, fascinado pela visão social do autor:

A primeira crítica escrita entusiasta é a do jornal fourierista *Phalange*. O jornal de operários, *La Ruche Ourivière*, enaltece a visão social do autor.

Operários lhe escrevem, pedindo emprego; há o que se suicida à sua porta, já que ‘só Monsieur Sue compreende os pobres’. Pedem-lhe emprego e apontam-lhe casos sociais terríveis: a fome que ronda operários demitidos ou outros sem emprego porque se fecham manufaturas. Sugerem-lhe ou exigem volta de personagens, mudanças de enredo. Enfim, o romance, escrito sem plano prévio, no dia a dia, deixa de ser unicamente aquele entretenimento inicialmente previsto para boa vendagem, composto ao léu da ‘escalas’. Coloca-se para o autor certa necessidade na elaboração do romance que vai tecendo, impelido por várias e imprevistas determinações. Agradar ao público, continua, evidentemente, sendo uma delas. Mas agradecer aceitando sua colaboração, seguindo suas sugestões, que lhe chegam por via de cartas (MEYER; DIAS, 1984, p. 47-8).

Por meio desse romance de Sue fica evidente, portanto, que o folhetim não servia apenas para o entretenimento, mas conseguiu também um forte papel de crítica social. E ao leitor folhetinesco coube uma participação fundamental na produção seriada desse tipo de romances, que passou a ser expressão literária clássica da sociedade burguesa triunfante. Sobre essa interferência do leitor *feuilleton*

no processo de construção do romance, há no fragmento acima um exemplo do papel decisivo que coube ao leitor no surgimento de algumas técnicas de construção ficcional do romance-folhetim.

O leitor folhetinesco tem uma ávida necessidade da argumentação e tensão quanto ao desfecho, que leva o autor a intercalar cenas da vida real e cenas fantásticas para atrair sua atenção e atiçar o seu gosto. Em *Os mistérios de Paris*, Sue usa esses elementos (real X fantástico) com êxito ao abordar uma Paris miserável e as soluções do personagem central Rodolfo.

O leitor, segundo Roger Chartier, ganhou, portanto sua “carta de alforria”. Desde sua criação e implantação nos séculos XVII e XIX, o jornal conferiu ao leitor uma liberdade até então não concedida em outros tempos. Vejamos um comentário de Chartier (1999, p. 84) sobre essa questão:

Benjamin observa até que pode nascer, com o cinema e o jornal, uma confusão de papéis entre o produtor e o consumidor. Nos jornais, a diferença entre redator e leitor se desmancha quando o leitor se torna autor, graças às cartas dos leitores. Produz-se a mesma coisa com o cinema quando ele se põe a filmar, como atores presentes na imagem, aqueles que são os próprios espectadores, por exemplo, os operários filmados na saída das fábricas. A liberdade mais ampla dos gestos é ligada à democratização do acesso à representação e a certa interferência entre papéis que antes eram estritamente separados.

Uma nova relação – qual seja, a de consumo – despontou, entre o escritor e o seu público nessa crescente produção em massa de ficção popular. Outra inovação é o que o folhetim era dirigido, especialmente, para as novas leitoras do século XIX. Embora as mulheres não fossem os únicos leitores de romance, elas eram consideradas o principal alvo da ficção romântica popular e representavam um público em potencial para os editores da época. Desse modo, a construção narrativa peculiar ao romance-folhetim (marcado pela abundância de diálogos, cortes, títulos atraentes, etc.) foi sendo desenvolvida em função desse público feminino.

Martyn Lyon (1999, p. 173) fala-nos a respeito da leitura que as mulheres francesas residentes na província faziam dos jornais e dos textos folhetinescos:

Enquanto se supunha que o homem lesse as notícias políticas e de esporte, as mulheres tomavam para si as seções dos jornais dedicados aos *faits divers* e aos seriados de ficção. O território do jornal era, pois, dividido por temas, seguindo expectativas baseadas no sexo dos leitores. O *roman-feuilleton*, ou romance em fascículos, era assunto da conversa de todos os dias entre as mulheres leitoras, e muitas recortavam os episódios à medida que eram publicados para colá-los ou encaderná-los.

Além da forte apreciação por parte do público feminino, outro forte fator para a consolidação do folhetim no século XIX foi o processo de alfabetização ocorrido no mundo ocidental. Ele permitiu que um diversificado leque de leitores tivesse acesso ao jornal e à ficção, o que, por sua vez, possibilitou também um aumento na vendagem.

Sobre essa erradicação em massa do analfabetismo na França e na Inglaterra, em virtude de sua estruturação sociopolítica, lemos que

No século XIX, o público leitor do mundo ocidental atingiu a alfabetização em massa. Continuaram os progressos na direção da alfabetização generalizada da era do Iluminismo, criando um número de novos leitores, sobretudo de jornais e de ficção barata que se expandia rapidamente. Na França da época da Revolução, cerca de metade da população masculina e aproximadamente 30% das mulheres sabiam ler. Na Inglaterra, onde eram mais altas as taxas de alfabetização, em 1850, 70% dos homens e 55% das mulheres sabiam ler. O Reich alemão, em 1871, tinha uma taxa de alfabetização de 88%.

Esses números escondem consideráveis variações entre a cidade e o campo, entre as capitais altamente alfabetizadas e o restante do país. Em Paris, por exemplo, nas vésperas da revolução, 90% dos homens e 80% das mulheres eram capazes de assinar os seus testamentos. Em 1792, dois de cada três habitantes de um bairro popular como o *faubourg* Saint Marcel eram capazes de ler e escrever. Contudo, até meados no século XIX, níveis tão altos de alfabetização eram encontrados somente nas maiores cidades da Europa ocidental. Já por volta da última década do século, tinha sido alcançada de maneira quase uniforme a taxa de 90% de alfabetização, desaparecendo a discrepância entre os dados referentes a homens e mulheres (LYON, 1999, p. 165).

Interessava à “indústria editorial” um público cada vez mais amplo de leitores, não de escreventes. Na realidade, nesse novo meio de comunicação de massa comum a todos os leitores do jornal, o romance-folhetim tornou-se uma “peça” fundamental para o desenvolvimento, prosperidade e consolidação do gênero folhetinesco, juntamente com a imprensa jornalística.

Mas o folhetim não impulsionou apenas a venda de jornais. Afinal, se algum romance teve muito sucesso, ele tendia a ser publicado em livros. Meyer (1999, p. 53) comenta “o célebre herói bandido Rocambole, cujas aventuras se estenderam de 1857 a 1870, sempre morrendo e sempre renascendo. À medida que saía um bloco de peripécias, elas eram retomadas em volume pelo próprio jornal, de início, e por editores cada vez mais numerosos”. Esse romance de Ponson du Terrail sofreu longas interferências do leitor que escrevia para o jornal pedindo, em alguns casos até obrigando a ressurreição da personagem central, de modo que essa intervenção possibilitou outras obras rocambolescas.

Por esse caminho, o folhetim foi um terreno propício para a inovação das técnicas de construção ficcional. Dessa forma, o folhetim presenciou o nascimento e o reconhecimento de grandes escritores, pois grandes obras passaram primeiro pelo folhetim para depois – dependendo da repercussão junto ao público leitor – virarem obras consagradas na literatura mundial. Nesse caso incluem-se os romances de Balzac, Charles Dickens e outros, mas também *O Conde de Monte Cristo* e *Os três mosqueteiros* de Alexandre Dumas.

Com relação ao universo folhetinesco francês, há uma divisão cronológica da estudiosa Marlyse Meyer, cujas etapas são correlatas às sucessivas fases da história social francesa, principalmente no que se refere à luta da organização operária francesa. Segundo a autora, “o romance-folhetim tem uma história e se inscreve na história” (1999, p. 53).

Marlyse Meyer vê, diacronicamente, três fases históricas vividas pelo romance-folhetim na França: 1836-1856, 1851-1871 e 1871-1914.

Entre os anos de 1836 a 1856 sucedem-se os reinados, de um lado, de Alexandre Dumas e Eugène Sue e, de outro, do Imperador Luís Napoleão Bonaparte. Trata-se, no caso desses dois escritores folhetinescos, do momento do pioneirismo inovador do romance-folhetim. A segunda fase, que corresponde aos anos entre 1851 e 1871, é o momento do folhetim como romance popular que encontra o seu auge

em pleno Segundo Império. A obra de Ponson du Terrail merece um enfoque especial: seu romance *Dramas de Paris* é protagonizado por Rocambole, personagem que vive aventuras das mais complicadas e mirabolantes e, com isso, conquistou definitivamente a fidelidade do leitor. O romance de Ponson du Terrail é tipicamente um

texto definido externamente pela forma como é apresentado: o fragmento cotidiano do jornal, que vai por sua vez constituindo fascículos que levam ao todo do volume. O término de uma “proeza” provoca uma suspensão temporária no jornal e, a pedidos, retomada da aventura e constituição progressiva da série Rocambole com novos fragmentos cotidianos, enquanto o volume resultante da soma dos fascículos anteriores continua sua trajetória. Novas séries, fragmentos, fascículos, volumes vão elaborando a obra que se desenvolve no tempo e vai levando a uma lenta e mutante configuração do herói, passando de brilhante discípulo a primeiro fulcro da ação, conde Andréa-sir Williams, a visconde de Cambolh, marquês Iñigo e todos os seus incontáveis avatares, até se fixar no definitivo Homem de Pardo. O produto efêmero do jornal também acaba se fixando no que vai garantir a sobrevida e novos leitores para Rocambole: mais de dez volumes in-8º, produto de inúmeros exemplares de jornal e de mais de treze anos em que o rocambolêsco foi construindo, metamorfoseando, modificando, eternizando Rocambole (MEYER, 1996, p. 159).

Ponson du Terrail soube, pois, fazer bom uso da narrativa folhetinesca e do “exagero amplificador”.

Os jornais, no Segundo Império (reinado de Napoleão III), sofreram profundas alterações, que se mostraram propícias ao fortalecimento do romance-folhetim. Agora já não se trata da “velha Paris” de Eugène Sue, mas de uma Paris revolucionária que respira pintura, café-concertos, ópera em consequência de novas camadas sociais (burguesa, proletária) nascidas nessa época. Com o aumento da população e a crescente alfabetização, há o surgimento da imprensa popular, que possibilitou a circulação de jornais mais baratos e a consequente expansão do folhetim.

Os anos de 1871 a 1914 correspondem à terceira fase do nosso romance-folhetim francês. Ele continua sua trajetória ascendente em todos os jornais da Terceira República Francesa, incluindo os da

capital e os da província, desde a imprensa popular definitivamente consolidada à imprensa burguesa, a qual também publica “grandes romances” em forma de livro, que os editores só bancam depois de sua publicação em pedacinhos.

O gênero folhetim, já consagrado decisivamente como romance popular, tem outros representantes nessa época, tais como Xavier de Montepin com seu *La porteuse de pain*, (publicado em 1885 no *Le Petit journal*), cuja obra teve grande repercussão popular. Outro folhetinista que merece destaque nesse período é o Michel Zevaco, cuja série *Pardaillan* é ainda apreciada pelo filósofo Jean-Paul Sartre.

A verdade é que o folhetim veio para construir uma história recheada de amores e desamores referentes ao seu tipo de construção literária e histórica, ou, nas palavras do escritor Machado de Assis, “o folhetim é frutinha de nosso tempo”, e não há como dele não se deixar envolver com bons olhos ou não. Meyer refere-se com as seguintes palavras a esse fenômeno:

Excesso, redundância, mau gosto, vulgaridade, “dirão os finos”, mas nem por isso esse folhetim deixa de remeter a seu modo – um modo que nem Maupassant nem Zola ignoraram – ao cotidiano de uma época que, não se sabe bem por quê, se chamou a Belle Époque, desmistificada talvez por esta ficção que não era digna de ser exibida nas vitrines, resplandcentes dos *grands magasins* (MEYER, 1996, p. 234).

O folhetim tão polêmico é visto como o “manjar dos deuses” por uns, enquanto para outros (por exemplo, o crítico Alfred Nette-ment) é um punhado de “composições cínicas da parte debaixo do jornal”. Na verdade, o folhetim veio para ficar, tornando-se mais uma das invenções indispensáveis ao homem moderno, e sofreu profundas mutações desde a sua gênese até os dias atuais. Nesse meio tempo, difundiu-se em novos veículos, como o palco, o cinema, o rádio e as fotonovelas até atingir o seu maior veículo de expressão, a telenovela, como veremos no terceiro capítulo deste estudo.

A seguir, no próximo capítulo dessa jornada folhetinesca, veremos o romance parcelado ultrapassar o solo francês e criar raízes brasileiras que irão alimentá-lo, permitindo gerar frutos dessa terra que, nas palavras do escritor Pero Vaz de Caminha, “em tal maneira é graciosa que, querendo-a aproveitar, dar-se á nela tudo”.

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

2. OFOLHETIMABRASILEIROU-SE

À imitação de o Reis dos folguedos populares, decidi chamar o *folhetins* essa proustiana flor japonesa de papel, que se desdobra em mil imprevisíveis direções, inesgotável cartola de surpresas do mágico. Espaço mágico e tão rentável em termos de garantia de venda, que o folhetin acaba sendo, no Brasil também, a viga-mestra do jornal, como ensinaram os pais franceses do jornalismo moderno. E, sempre no rastro da matriz, começou, aqui também, sua carreira sob a rubrica variedades. Rastrear as variedades pela imprensa brasileira da primeira metade do século XIX significa tanto ir ao encaço das primeiras manifestações da ficção, como de um espaço livre à criação e à transformação do jornal. (Marlyse Meyer).

O florescimento da tipografia e da imprensa em terras brasileiras ocorreu com grande atraso em relação ao Velho Mundo, devido ao monopólio colonial português que controlava, por meio da censura, qualquer tipo de texto contendo ideias fora da temática religiosa e moral. O propósito dessa censura era evitar a perda do controle ideológico pelo Estado. Segundo Juarez Bahia (1990, p. 11),

por não transigir com a liberdade, o colonialismo assume o nosso atraso na montagem tipográfica. A Carta Régia, de 1747, que mandava fechar tipografias clandestinas, punia os infratores com penas de prisão e exílio, e sequestrava tipos, que eram remetidos para a metrópole. Esse clima de terror intelectual só muda a partir de 1808.

Desde o início do século XVI até a vinda da Corte Portuguesa para o Brasil, era comum a interdição de tipografias, que ocorria a par da entrada e da circulação de livros vindos do exterior. As poucas bibliotecas que existiam na época restringiam-se ao acervo particular de alguns membros ilustres da sociedade colonial, ou pertenciam aos jesuítas, que guardavam algumas obras direcionadas para a atividade docente. Esse período representou uma castração por parte do governo ao fértil campo da linguagem verbal e, como resultado, na época do Brasil-Colônia houve contínuas revoltas contra a metrópole que detinha o controle do país. Essas revoluções (Revolta de

Beckman, Guerra dos Emboabas, Inconfidência Mineira, Revolução dos Alfaiates etc.) eclodiram em virtude do ideal libertário reforçado pelas notícias dos acontecimentos revolucionários no exterior. Em contrapartida, a Coroa Portuguesa lançou mão de várias medidas de coibição, entre elas a proibição da imprensa como forma de tolher o movimento de oposição à colônia.

A Coroa Portuguesa e as condições existentes na Colônia contribuíram para retardar o surgimento de uma imprensa no país, como mostra Nelson Werneck Sodré (1996, p. 20):

o escravismo dominante era infenso à cultura e à nova técnica de sua difusão. A etapa econômica e social atravessada pela colônia não gerava as exigências necessárias à instalação da imprensa. Quando surgiram as iniciativas isoladas, no século XVIII, o papel das autoridades coloniais foi importante. Elas não decorreram, assim, de uma imposição social, mas de esforços isolados. Nem êstes, entretanto, permitiu a metrópole que surgissem, liquidando-os nascedouro.

Em 1706, sob os auspícios do governador Francisco de Castro Morais, instalou-se no Recife pequena tipografia para impressão de letras de Câmbios e orações devotas. A Carta Régia de 8 de junho do mesmo ano, entretanto, liquidou a tentativa. Determinava que se devia “sequestrar as letras impressas e noticiar os donos delas e os oficiais de tipografia que não imprimissem nem consentissem que se imprimissem livros ou papéis avulsos”. Essa iniciativa pioneira tem significação meramente cronológica, pois não teve nenhuma função efetiva, nem a suspensão de sua atividade despertou atenção. Até mesmo as informações a respeito, numa época em que os fatos insólitos mereciam registro burocrático rigoroso, são escassas. Não se sabe muito mais a respeito do caso do que o registro aqui. É o que repetem tôdas as fontes, sem variações.

Em 1706, a tentativa de fazer funcionar um prelo em Pernambuco sofre bloqueio da autoridade colonial. No Rio de Janeiro, a tipografia de Antonio Isidoro da Fonseca, aberta em 1746, é fechada em 1747 pela Carta Régia de 10 de maio, que proíbe a impressão de livros ou papéis avulsos.

Em função dessa longa proibição surgiu um jornalismo primitivo e marginal. Antes das primeiras tentativas de se instalar uma

tipografia no país, as notícias eram difundidas pelos salões, nas ruas, nos cafés oralmente e/ou nas cartas comerciais, familiares, em textos manuscritos. Nesse sentido, Gregório de Matos, em seus famosos textos satíricos, utilizou-se do tinteiro e da pena como ferramenta denunciadora da sociedade, o que o acabou levando ao exílio. Uma dessas poesias que deram motivo para sua cassação é um manuscrito satírico batizado de *Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da República, em todos os membros, e inteira definição do que em todos os tempos é a Bahia*. Vejamos esse exemplo da escrita ferina de Gregório de Matos (1989, p. 37-9):

Epílogos

Que falta nesta cidade?..... Verdade.

Que mais por sua desonra?..... Honra.

Falta mais que se lhe ponha?..... Vergonha.

*O demo a viver se exponha,
Por mais que a fama a exalta,
Numa cidade onde falta
Verdade, honra, vergonha.*

Quem a pôs neste socrócio?..... Negócio.

Quem causa tal perdição?..... Ambição.

E o maior desta loucura?..... Usura.

Notável desventura

*De um povo néscio, e sandeu,
Que não sabe o que o perdeu
Negócio, ambição, usura.*

Quais são os seus doces objetos?..... Pretos.

Tem outros bens mais maciços?..... Mestiços.

Quais destes lhe são mais gratos?..... Mulatos.

*Dou ao demo os insensatos,
Dou ao demo a gente asnal,
Que estima por cabedal*

Pretos, mestiços, mulatos.

Quem faz os círios mesquinhos?..... Meirinhos.

Quem faz as farinhas tardas?..... Guardas.

Quem as tem nos aposentos?..... Sargentos.

Os Círios lá vêm aos centos,

E a terra fica esfaimando,

Por que os vão atravessando

Meirinhos, guardas, sargentos.

E que justiça a resguarda?..... Bastarda.

É grátis distribuída?..... Vendida.

Que tem, que a todos assusta?..... Injusta.

Valha-nos Deus, o que custa

O que El-Rei nos dá de graça,

Que anda a justiça na praça

Bastarda, vendida, injusta.

Que vai pela cleresia?..... Simonia.

E pelos membros da Igreja?..... Inveja.

Cuide que mais se lhe punha?..... Unha.

Sazonada caramunha

Enfim, que na Santa Sé

O que mais de pratica é

Simonia, inveja, unha.

E nos Frades há manqueiras?..... Freiras.

Em que ocupam os serões?..... Sermões.

Não se ocupam em disputas?..... Putas.

Com palavras dissolutas

Me concluí, na verdade,

Que as lidas todas de um Frade

São Freiras, sermões, e putas.

O açúcar já se acabou?..... Baixou.

E o dinheiro se extinguiu?.....Subiu.
Logo já convalesceu?..... Morreu.

À Bahia aconteceu
O que a um doente acontece,
Cai na cama, o mal lhe cresce,
Baixou,subiu, e morreu.

A Câmara não acode?.....Não pode
Pois não tem todo o poder?.....Não quer.
É que o governo a convence?.....Não vence.

Quem haverá que tal pense,
Que uma Câmara tão nobre,
Por ver-se mísera e pobre,
Não pode, não quer, não vence.

A circulação dos seus manuscritos satíricos foi vetada pelos dirigentes e o mesmo também se deu com outros textos pertencentes a autores que não calaram seu espírito crítico. E Gregório criticou portugueses e brasileiros. Criticou instituições, mas não tanto por questões ufanistas, e sim devido ao contexto histórico em que estava inserido essa existência entre dois mundos, a Colônia e a Metrópole.

[...] Cabral nos Anais da Imprensa Nacional, comenta:
Três séculos permaneceu o Brasil sem a arte de Gutenberg. Só Gregório de Matos, pelos fins do século XVII, fez uma espécie de revolução no ânimo destes povos com suas sátiras mordentes e picantes, cujas cópias eram disputadas por todos, incluindo os próprios governadores, e pode muito bem considerar-se que o poeta era a imprensa viva daquele tempo, prestando tão bons serviços ao Estado que o famoso padre Antônio Vieira não se escusou de dizer – que maior fruto faziam as sátiras de Matos que as missões de Vieira (BAHIA, 1990, p. 34-5).

Essa ligação do poeta Gregório de Matos com a imprensa “primitiva” significou um prelúdio que tenderá a criar raízes profundas entre a literatura e o jornalismo em vários momentos da nossa construção histórica, que se faz presente até hoje.

Devido ao imperialismo napoleônico, que pretendia estender o território francês para outros domínios, entre eles, Portugal, houve uma mudança significativa no contexto político português. Resultado disso foi a transmigração da Corte para o Rio de Janeiro juntamente com as peças da futura Imprensa Régia, pois o Príncipe Regente precisaria de uma tipografia oficial para poder imprimir e divulgar seus decretos, regimentos e outros documentos.

Estava assim instituída, por decreto de 13 de maio de 1808, a Imprensa Régia, fundada por D. João VI e que passaria, mais tarde, a ser a Imprensa Nacional. As mudanças geradas pela política transformadora de D. João VI foram fundamentais para a emancipação política, econômica, cultural e social do país.

É nesse contexto que, em 10 de setembro de 1808, germina a atividade periódica no Brasil com o lançamento do primeiro periódico brasileiro, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, sob a direção de Frei Tibúrcio da Rocha e acompanhado do espectro da censura prévia. Esse periódico era um espécie de diário oficial feito pela Corte, publicado semanalmente aos sábados, e que, posteriormente, passou a ser publicado às quartas e sábados, contendo cerca de quatro páginas.

A Gazeta do Rio de Janeiro era um jornal direcionado para informar a vida administrativa e social da Corte, sendo o único aqui editado. Suas páginas agregavam relatos do governo, editais, pequenos anúncios e avisos, mas às vezes restringiam-se a relatos da Corte, por exemplo, houve uma edição extraordinária, de 20 de dezembro de 1808, dedicada ao aniversário da Rainha D. Maria I.

Em oposição ao monopólio do jornal *A Gazeta*, no mesmo ano da sua gênese aparece o jornal *Correio Brasiliense* ou *Armazém Literário*, fundado por Hipólito José da Costa Pereira Furtado de Mendonça em Londres, o que significa que se manteve bem distante da censura portuguesa e brasileira sob a proteção da lei britânica. No *Correio Brasiliense*, Hipólito da Costa discutia, contestava, questionava o sistema político vigente e, com isso, seu jornal, abriu novos horizontes para a imprensa brasileira.

O jornal *A Gazeta do Rio de Janeiro* manteve a exclusividade de ser o único jornal com licença de impressão no Brasil até 1821, quando D. Pedro deu um grande passo para a liberdade de impressão em nosso país. Em 28 de agosto, o Príncipe Regente, com a volta de D. João VI a Portugal, decretou o fim da censura prévia a toda

matéria escrita, tornando livre no Brasil a palavra impressa. Este ato decorreu de uma deliberação das Cortes Constitucionais de Lisboa em defesa das liberdades públicas. Em Portugal esse ato significou apagar um passado negro assentado nos poderes da monarquia, da Igreja e da Inquisição. No Brasil, o decreto de D. Pedro foi reforçado pelos acontecimentos políticos decisivos, como a Independência e o episódio do Fico, ambos surgidos como movimentos separatistas do Brasil em relação a Portugal.

A abolição da censura acarretou, sucessivamente, a extinção do monopólio da Impressão Régia no governo monárquico, bem como a expansão da imprensa no Rio de Janeiro, passando a outras províncias como a Bahia, Minas Gerais, São Paulo, Recife, Maranhão, Pernambuco, Pará, Rio Grande do Sul.

Dessa forma, iniciou-se uma circulação oficial de vários jornais que despontaram com a nova política editorial instaurada nesses lugares. Em Minas Gerais, por exemplo, houve a edição do jornal *O Compilador*, que mais tarde foi seguido pelo jornal *O Precursor das Eleições*. Em Pernambuco circulou, também em 1823, o primeiro número do jornal *O diário de Pernambuco*, que iria ganhar o título de jornal mais antigo em circulação no Brasil e na América do Sul.

Entre tantos outros jornais que surgiram nessa fase merece especial destaque *O Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, em 1º de outubro de 1827. Seu fundador foi o impressor René François Plancher de la Noé que, ao lançar esse jornal na época, semeou bons ventos tanto para a imprensa, como para a ficção brasileira, pois criou a primeira Revista Brasileira “das Sciencias, artes e industrias”. Juarez Bahia (1990, p. 40-1) comenta que

O Jornal do Comércio é nos primeiros meses exclusivamente uma súpula de notícias mercantis e marítimas. De 1828 em diante, torna-se “comercial e político”. Poucos anos depois é o jornal mais importante do país, expressão da opinião conservadora [...].

[...] Plancher regressa à França passando a propriedade do *Jornal do Comércio* aos franceses Junius Villeneuve e Reol de Mougnot, que se retira da sociedade em 1834. O filho de Junius, Júlio Constâncio de Villeneuve, depois conde do império, sucede-o na sua morte. Durante 55 anos o principal diário brasileiro fica em mãos de uma família de origem francesa.

E por 25 anos é dirigido de Paris, por François Picot, francês naturalizado brasileiro que depois de trabalhar no Rio mantém o contacto com a redacção através de cartas.

Outro diretor do jornal, Elmano Cardim, relata que Picot era atento e cuidadoso na orientação aos colegas na sede. Sua sabedoria profissional emitia conselhos como: “Nunca o jornalista deve dizer tanto bem de uma pessoa que não possa vir a dizer mal dela; nem tanto mal, que não possa vir a dizer bem, quando o merecer”, ou então, “o jornal não deve anunciar reformas, deve realizá-las sem anúncio prévio”.

Danton Jobim indica esse vínculo francês do *Jornal do Comércio* como uma das fontes do folhetim no Brasil, pois não havia novidade na imprensa parisiense, como a moda dos romances-folhetins, que não fosse adotada aqui primeiramente pelo *Jornal do Comércio*, que publicava títulos estrangeiros quase simultaneamente com os lançamentos.

O Brasil, nos primórdios da sua produção ficcional, foi buscar na literatura europeia, especialmente na francesa, o estofado para suas primeiras obras.

Assim, a imprensa brasileira iniciou a partir da década de 1830 a publicação de romances em pedacinhos, seguindo os moldes franceses, começando com traduções de romances-folhetim europeus.

Uma das traduções pioneiras que aportaram no Brasil é *O Capitão Paulo* (1838), do escritor Alexandre Dumas Pai, realizada por J. C. Muzzi. Desse modo, está inaugurado o rodapé ao romance-folhetim, gênero inseparável do jornal. Após a publicação desse romance, a partir de 1839 outros textos estrangeiros foram sendo introduzidos no país, sempre por meio de traduções.

O editor Paula Brito foi o primeiro que ousou publicar textos de escritores nacionais, oferecendo um caminho para a evolução de uma literatura que fosse mais voltada para a nossa realidade. É claro que o folhetim traduzido do francês perdurou por um longo tempo, coexistindo com as primeiras tentativas de uma produção ficcional com “feição” de romance nacional e o desenvolvimento desta.

Dentro dessa tendência merece menção o jornalista, professor e representando do partido Conservador, Justiniano José da Rocha. Pertencem a ele as versões brasileiras dos mais populares romances-folhetim: *Os mistérios de Paris*, em 1844, *O Conde de*

Monte Cristo, em 1845, *O judeu errante*, em 1845, *Os miseráveis*, em 1862, só para citar os mais conhecidos, entre tantos que foram traduzidos.

Essa reprodução da novelística francesa pelo jornalismo brasileiro instigou nossas primeiras manifestações ficcionais em prosa brasileira⁵, como as narrativas do historiador João Manuel Pereira da Silva (*O aniversário de D. Miguel em 1828*, de 1838, e *Religião, amor e pátria*, em 1839); do historiador Francisco Adolfo de Varnhagen (*O descobrimento do Brasil*, em 1840); de Joaquim Norberto de Souza e Silva (*Chegado de Londres e vindo de Paris*, em 1844; *As duas órfãs*, em 1841); de Gonçalves Magalhães (*Amância*, em 1844).

A estudiosa Marlyse Meyer (1973, p. 42) sustenta, porém, que antes desses textos (oficialmente conhecidos com pioneiros) já teria havido publicações desse tipo no Brasil.

Consultei igualmente periódicos com rubricas ou mesmo premissões literárias, sem esquecer as séries do *Simplício* e aqueles em língua francesa. Diga-se de passagem que esta ficção nacional já se vinha manifestando pela imprensa em data anterior àquela considerada como ponto de partida (1839). Um periódico como *O Gabinete de Leitura* (1837-38, saindo aos domingos) publica vários contos e novelas, anônimos ou assinados, sendo vários pelo indefectível Pereira da Silva. Este é também o autor de um dos *Estudos morais* publicados pelo *Museu Universal* (1837-44, semanário editado por Villeneuve e Cia.), “a novela brasileira, *Amor, Ciúme, Vingança*” (1838). Note-se que já em 1830 a revista *O Beija-flor* publicava “*Olaya e Julio*; ou, *O periquito*, novela nacional” (traduzida para o francês na *Revue Française*, em 1839), injustamente qualificada, a meu ver, de “pífia novela nacional”. A par da anterioridade, esse pequeno romance, que julgo poder ser atribuído ao terceiro irmão Taunay, Carlos, é provavelmente a primeira ficção regionalista, ou melhor, nordestina, inteiramente construído em função de uma grande seca, em seu entrecho sentimental não impõe agudo senso de observação da realidade local.

5 É usual mencionarem-se também *Os assassinos misteriosos*, de Justiniano da Rocha (1839). Entretanto, conforme Volobuef (1999, p. 167), a narrativa é uma adaptação da novela *Das Fräulein von Scuderi* (1820), do romântico alemão E. T. A. Hoffmann.

Após a publicação de todas essas narrativas mais curtas, surgiu afinal também o romance propriamente dito. Assim, Teixeira e Souza chegou ao folhetim, tendo como seu benfeitor o editor Paula Brito, que não media esforços para ajudar os novos escritores, sedentos por uma oportunidade. O pesquisador Laurence Hallewell (1985, p. 89), a esse respeito nos diz que:

O exemplo mais famoso desse comportamento foi o romancista Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, a quem ele acolheu em sua própria casa, empregou-o em sua loja e finalmente ofereceu-lhe sociedade em seu negócio. *O filho pescador* de Teixeira e Souza, que Paula Brito publicou em 1843, talvez possa ser considerado o primeiro romance brasileiro com algum valor literário.

No ano seguinte à publicação do romance *O filho do pescador*, de Teixeira e Souza, sai em folhetim o romance de Joaquim Manuel de Macedo, *A moreninha* (1844), seguido do romance *O moço loiro* (1845), do mesmo autor. Todos esses escritos deixam transparecer a influência dos autores europeus, conforme alude Alfredo Bosi (1994, p. 131): “em todos eles o gosto do puro romanesco é importado (Scott, Dumas, Sue...), mas são nossos os ambientes, as cenas, os costumes, os tipos, em suma, *o documento*. O que não quer dizer realismo.”

A inserção do folhetim no Romantismo foi primordial e de grande valia para a descoberta do país e a sua discussão. Luiz Roncari (1995, p. 278), em relação ao Romantismo, afirma:

Trata-se de um período mais importante de tomada de consciência da nossa particularidade, ou seja, de que não podíamos mais continuar considerando-nos “europeus” ou portugueses, tal qual faziam os colonos no tempo do domínio português. Não éramos e já não queríamos ser “reinóis” ou “filhos de Portugal”, [...].

Os escritores não se restringem aos aspectos da vida brasileira, aos primeiros nativos, às instituições surgidas, mas constituem as primeiras tentativas de pensar e repensar o país como um todo, como uma esfera sociocultural específica, resultado de uma historicidade viva e atuante.

Passaram pelo folhetim brasileiro escritores renomados em nossa literatura que não resistiram ao forte fascínio provocado por essa “química” entre folhetim e o jornal. O já citado Joaquim Manuel de Macedo publicou ainda outros romances: *Os dous amores* (1848) no jornal *Correio Mercantil*, *A carteira de meu tio* (1855) e *O forasteiro* (1855) no jornal *Marmota Fluminense*; Manuel Antonio de Almeida publicou *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852) no suplemento “Pacotilha” do jornal *Correio Mercantil*, dentre outros.

O escritor José de Alencar, considerado por muitos críticos como o pai-fundador de nossa literatura, foi enfeitiçado pela magia do folhetim desde os seus primeiros passos – tanto no folhetim enquanto obra novelística, como folhetim enquanto espaço no jornal reservado para textos políticos, culturais, etc. Dessa forma, no *Correio Mercantil*, mais precisamente na série crônicas “Ao Correr da Pena”, o escritor deu vazão a suas ideias e análises.

Como o jornal foi um campo fértil para discussões sociopolíticas presentes no contexto da época, é natural que o jovem Alencar tenha explorado “‘esta frutinha do seu tempo’, não apenas por amor à literatura, mas tendo em vista ocupar uma tribuna privilegiada para debater questões do dia, acabando por deixar nestes textos sua visão de um tempo vivido” (SOUZA, 1998, p. 124).

Alencar escreveu vários artigos políticos na série “Ao correr da pena”, o que lhe permitiu uma preparação e prenúncio das temáticas que abordaria nos seus futuros romances. Esse veículo de informação – o folhetim – representou um meio de propagação das correntes ideológicas presentes na sociedade carioca oitocentista. Alencar e seus contemporâneos acreditavam que as pessoas “precisavam passar por um processo de europeização dos costumes, pressupostos indispensáveis para a inserção na ‘civilização’” (SOUZA, 1998, p. 132).

Desse modo, a penetração de textos consagrados do Velho Continente por meio do espaço geográfico reservado no corpo do jornal (folhetim), juntamente com a conscientização da importância do teatro no meio social, forneceram bases para um processo “civilizatório” da suposta sociedade “primitiva” da época.

Essas concepções de civilização dos intelectuais da época, tendo com espelho a Europa, trouxe a necessidade de conferir uma característica peculiar, uma identidade à nossa literatura, teatro e artes.

Marlyse Meyer vai falar que o *Feuilleton* foi “desbatizado”, ou seja, abrandou-se e passou a “se chamar *Folha Literária, Folha Histórica, Apêndice*, ou melhor, *Appendix*” (1998, p. 121).

Ao deixar o *Correio Mercantil*, Alencar trilhou outros caminhos, tanto no cargo de diretor-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* como no seu papel de escritor do gênero romance-folhetim. Em relação a essa nova fase do folhetinista, Souza (1998, p. 139) comenta que:

ele “ressuscitou” os seus folhetins “Ao Correr da Pena”. No entanto, não os escreveu com a mesma empolgação anterior. Talvez pelo fato de que, ocupando a posição de diretor-chefe, pudesse abordar os assuntos políticos e econômicos nos editoriais e artigos de fundo, dedicando aos folhetins o espaço de puro entretenimento aos seus leitores e leitoras. Por outro lado, não podemos esquecer que foi no *Diário do Rio de Janeiro* que estreou numa outra modalidade do gênero – romance-folhetim –, publicando *Cinco minutos, A viuvinha e O guarani*.

José de Alencar estreou – na fábrica do romance-folhetim – com o romance *Cinco minutos*, de 22 de dezembro a 30 de dezembro de 1856, aumentando seus laços com o folhetim, com o qual já estava ligado desde as suas memoráveis leituras realizadas no seio de sua família, registradas por Alencar em *Como e por que sou romancista*:

Era eu quem lia para minha mãe, não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria formada ao gosto do tempo.

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina* e outros de que já não me recordo. Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor [...]

[...] Afora os dias de sessão, a sala do fundo era a estação habitual da família. Não havendo visitas de cerimônia, sentava-se minha boa mãe e sua irmã D. Florinda com os amigos que apareciam, ao redor de uma mesa redonda de jacarandá, no centro da qual havia um candeeiro.

Minha mãe e minha tia se ocupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra [...]

Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem, ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto, e respondia com palavras de consolo às lamentações de minha mãe e suas amigas (1990, p. 24-30).

O depoimento de Alencar dá-nos testemunho de que as histórias publicadas em série no rodapé dos jornais tornaram-se uma espécie de mania nacional, principalmente no universo feminino, mas também junto ao público masculino. Visconde de Taunay narra em *Reminiscências* (1923, p. 86) uma passagem em que há um registro da recepção do romance-folhetim por parte dessa classe leitora masculina:

Quando a São Paulo chegava o Correio [trazendo da Corte *O Diário do Rio de Janeiro* com os folhetins do romance *O Guarani*, de José de Alencar], com muitos dias de intervalo então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa *república* em que houvesse qualquer feliz assignante do *Diário do Rio*, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por electrico frémito, a leitura feita em voz alta por algum d'elles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampeões da iluminação pública de outr'ora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor.

Voltemos ao papel significativo que coube ao público feminino no enraizamento do romance-folhetim. Um bom testemunho dessa relação entre mulher leitora e folhetim é dado pela gama de jornais femininos que nasceram no século XIX, consequência do aparecimento de uma nova classe ociosa e presa às convenções da época. Para tais leitoras essas leituras representavam um preenchimento de suas vidas.

A título de ilustração, temos um jornal de grande circulação nesse meio, intitulado *A Estação*. Era um jornal destinado às famílias e às mulheres, editado quinzenalmente no Rio de Janeiro por Lombaerts. Esse periódico teve como representante e colaborador o escritor Machado de Assis, ao qual Marlyse Meyer dedicou vários artigos sobre a ligação dele com o folhetim. Em um dos seus estudos, a estudiosa comenta que:

não é ilícita a associação com o famigerado gênero, uma vez que Machado e a maior parte dos (bons) romancistas de seu tempo foram praticamente obrigados, depois da invenção de Girardin, a publicar a primeira versão de suas obras na forma-folhetim (Assim como se diz a forma-sonata.). Ou seja, em fragmentos cotidianos ou hebdomadários, ou quinzenais, conforme a natureza do periódico que os acolhia. Isto não aconteceu somente com a segunda novela de Machado de Assis, *A mão e a luva* (1874): “sujeita às urgências da publicação diária saiu das mãos do autor capítulo a capítulo”, mas também com grandes obras da “segunda fase da minha vida literária”, segundo a divisão que ele mesmo traçara. *Quincas Borba*, *Casa velha*, *O alienista*, por exemplo, e outros contos “foram feitos aos pedaços” e saíram em fatias quinzenais na revista feminina *A Estação*. E, de certa forma, Machado inventou algo como o conto seriado, uma vez que muitos deles têm vários capítulos. Não há como não imaginar as possíveis implicações não forçosamente negativas que as exigências técnicas dessa forma de publicação tenham tido na estrutura da sofisticada obra de nosso consagrado autor.

Mas são outras ainda as ligações de Machado senão com o gênero, pelo menos com a palavra *folhetim*. Pois esta, na verdade, desdobra-se em amplo campo semântico, sempre, porém, no âmbito do jornal (1998, p. 19-20).

É necessário salientar – repetindo o que já dissemos páginas atrás – que nem todos os romances que passaram pelo folhetim estão construídos segundo a estrutura narrativa característica do romance-folhetim. Dessa forma:

[temos] uma nova conceituação do termo *folhetim*, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação de romances. Praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume. É um modo de publicação que será também o de Alencar, Macedo, Machado, sem que no entanto tais romances sejam forçosamente romances-folhetim. Confusão muitas vezes praticada. É evidente que tal modo de publicação, com suas exigências próprias de cortes de capítulo, de fragmentos que todavia não destruam a impressão de continuidade e totalidade, haveria que influenciar a estrutura de todo o romance a partir de então (MEYER, 1996, p. 63).

O papel feminino foi muito atuante nessa sociedade patriarcal, pois a imprensa abriu oportunidades à produção de ficção feminina. Nesse período destaca-se *O Jornal das Senhoras*, fundado e editado por Joana Paula Manso de Noronha, em 1852. Nesse jornal havia seções de literatura, belas-arts, teatros, modas que se destinava a um público em singular e “ainda que o romance e o folhetim estejam sempre associados à contumaz frivolidade da ‘gentil leitora’, eles não serão desdenhados por essa imprensa feminista de veledades militantes, pois sua leitura tem seu papel nessa redefinição da mulher” (MEYER, 1996, p. 298).

Essas publicações no Brasil encontravam-se na mesma linha de uma tendência que havia surgido na Europa. Lá havia surgido uma diversidade de romances-folhetins escritos por essas mulheres burguesas em função do fortalecimento da classe média após a Revolução Industrial. No Brasil encenou-se uma situação semelhante – embora em menor escala – ao que se viu na Europa, onde ocorreram:

novas formas de lazer, reorganização da vida doméstica e conjugal. A novidade de artigos manufaturados e vendidos no mercado dispensou as mulheres das diferentes tarefas caseiras. A família extensa sendo lentamente substituída pelo casamento

conjugal, donde, entre outras consequências, a valorização do amor e da leve escolha, ainda que estreitamente vinculadas a interesses financeiros. Daí o maior número de mulheres eliminadas do sistema protetor da grande família, obrigadas a procurar sozinhas seu sustento, pela dificuldade em se conseguir o almejado casamento, criando a nova categoria social da “solteirona”. O recém-adquirido lazer das mulheres suscitou um novo público leitor, cuja rudimentar cultura as fazia apreciar o gênero mais fácil da ficção em prosa. Desenvolve-se então pela Europa um formidável apetite pelo romance [...] (MEYER, 1993, p. 48).

No Brasil, esse “apetite pelo romance” por parte do público feminino direcionou os escritores folhetinescos a escreverem os romances direcionando-os segundo o gosto dessa nova clientela. Grande parte dos contos e até romances de Machado de Assis foram inicialmente publicados na imprensa destinada “às famílias” e às mulheres – *Contos fluminenses I: Miss dólar (s/d)*; *Luis Soares no Jornal das Famílias* (1864); *Frei Simão no Jornal das Famílias* (1869); *Histórias da meia noite: Parasita azul no Jornal das Famílias* (1872); *Ernesto de tal no Jornal das Famílias* (1873); *O relógio de ouro no Jornal das Famílias* (1873); *O caso do Romuldo n’A Estação* (1884). Outro ponto a considerar em relação ao romance-folhetim foi a propagação que esse tipo de narrativa folhetinesca teve entre os grandes autores da nossa ficção. Além de José de Alencar, temos Machado de Assis cuja vasta obra esta pontuada de referências ao romance *Saint-Clair*, lido por vários de seus personagens, oferecendo-nos uma visão da repercussão que teve o folhetim no cotidiano desses literatos e do público em geral. Como exemplo dessa recorrência do *Saint-Clair* em Machado, vejamos um trecho de *Helena* (1962, cap. III, p. 280-1):

Na seguinte manhã, Estácio levantou-se tarde e foi direto à sala de jantar, onde encontrou D. Úrsula, pachorrentamente sentada na poltrona de seu uso, ao pé de uma janela, a ler um tomo do *Saint-Clair das Ilhas*, enternecida pela centésima vez com as tristezas dos desterrados da ilha da Barra; boa gente e moralíssimo livro, ainda que enfadonho e maçudo, como outros de seu tempo. Com êle matavam as matronas daquela quadra muitas horas compridas do inverno, com êle se encheu muito serão pacífico, com êle se encheu muito serão pacífico, com ele se desafogou o coração de muita lágrima sobressalente.

Saint-Clair, escrito em 1803 por Elisabeth Helme, de origem britânica, chegou ao Brasil na tradução francesa de Madame de Montolieu. Trata-se de um texto recheado de elementos folhetinescos, conforme aponta Meyer (1973, p. 61):

Nele tudo se encontra: enredos cheios de “suspense”, raptos, sequestros, abandonos, torneios medievais, castelos góticos, ruínas, capelas, exaltação da natureza, a velha Escócia, ilhas selvagens, nobres cavaleiros e horríveis vilões e, no caso, até vilões; exaltação da coragem indômita que justifica o rapto, e da virtude submissa e doméstica, doméstica e domesticadora. Enfim, um misto de tendências arcaicas ou tradicionais; e novas. Uma iniciação aos temas e ao romance modernos: Ossian, Young, uma pitada de realismo, outra de “antiquarismo”.

Esse romance deixou uma marca indelével na história literária, pois não limitou-se ao século XIX. No romance *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa, em pleno modernismo, mais precisamente na fase regionalista, temos uma passagem em que o narrador menciona explicitamente o *Saint-Clair das ilhas*. Aqui, ao contrário das personagens machadianas, cujas leituras são realizadas em ambientes tipicamente burgueses (gabinete de leitura, saraus, aposentos domiciliares, etc.), entramos no ambiente do sertão, no universo do homem rústico, em que o mencionado livro também aparece como objeto de valor inestimável. O referido narrador comenta:

O lugar que não tinha curral nenhum, nem padre: só o buritizal, com um morador. Mas ao em redor, em grandes pastos, era o capim melhor milagroso [...]. De lá vinham saindo renascidos, engordados, os nossos cavalos, isto é, os que tinham sido de Medeiro Vaz, e que agora herdávamos. Regozizei. Escolhi um, animal vistoso, celheado, acastanhado murzelo, que bem me pareceu; e dei em êrro, porque êle era meio sendeio e historiento. Daqui veio o nome que teve foi de “Padrim Selorico”. Mas o dono do sítio, que não sabia ler nem escrever, assim mesmo possuía um livro, capeado em couro, que se chamava o “Senclér das Ilhas”, e pedi para deletrear nos meus descansos. Foi o primeiro dêsses que encontrei, de romance, porque antes eu tinha conhecido livros de estudo. Nêle achei outras verdade, muito extraordinárias (GUIMARÃES ROSA, s.d, p. 287).

Há, no entanto, uma similaridade entre o personagem-leitor no romance *Grande Sertão: Veredas* e as personagens do mundo de Machado de Assis, apesar de estarem situados em contextos históricos diferentes. O homem do sertão é por excelência conservador, e apegado às armas, de modo que se identifica com os romances de lutas, espadas, etc. E o mesmo vale para o homem do século XIX. Desse modo, *Saint-Clair das Ilhas* reúne elementos do meio sertanejo e também da literatura de aventuras:

Brigas, batalhas, duelos e torneios, suspense, ríspidas, paisagens, mistérios, disfarces, amor, ódio [...] bons sentimentos, virtude, emoção, sensibilidade à flor da pele, nostalgias e alegrias simples, aquelas que um cotidiano bem assumido pode trazer, marcam o livro tanto quanto o clima guerreiro. Convenha-se que uma tal fartura de ingredientes só podia compor um livro altamente palatável, que agradou e agarrou gerações de leitores [...] (MEYER, 1973, p. 22).

Com base no *Saint-Clair das Ilhas* podemos desvendar um pouco do leitor do século XIX, especialmente pela lente do leitor ficcional nas obras machadianas, ou seja, como se dava a relação entre leitor, romance-folhetim e *Saint-Clair das Ilhas*. Vejamos um trecho extraído do conto *Anegota pecuniária*, inserido na coletânea das *Historias sem data* de Machado de Assis. Falcão, um homem de posses, vendeu (literalmente) sua estimada sobrinha Jacinta, que era sua companheira de leituras:

[...] A primeira impressão fora de alegria, eram os dez contos na algibeira. Mas a ideia de separar-se de Jacinta era insuportável, e recusou. Dormiu mal. De manhã, encarou a situação, pesou as causas, considerou que, entregando Jacinta ao outro, não a perdia inteiramente, ao passo que os dez contos iam-se embora. E, depois, se ela gostava dele e ele dela, porque razão separá-los? Todas as filhas casam-se, e os pais contentam-se de as ver felizes. Correu à casa do Chico Borges, e chegaram a acordo. 434 – Fiz mal, muito mal, bradava ele na noite do casamento. Tão minha amiga que ela era! Tão amorosa! Ia chorando, coitadinha ... Fiz mal, muito mal.

Cessara o terror dos dez contos; começara o fastio da solidão. Na manha seguinte, foi visitar os noivos. Jacinta não se limitou a regalá-lo com bom almoço, encheu-o de mimos e afagos, mas nem estes, nem o almoço lhe restituíram a alegria. Ao contrário, a felicidade dos noivos entristeceu-o mais. Ao voltar para casa não achou a carinha meiga de Jacinta. Nunca mais lhe ouviria as cantigas de menina e moça; não seria ela quem lhe faria o chá, quem lhe traria, à noite, quando ele quisesse ler, o velho tomo enebado do *Saint-Clair da Ilhas*, dádiva de 1850. No mundo do século XIX ou XX, a fragmentação resulta das divisões entre as classes, dos processos diferentes de aprendizagem, das escolaridades mais ou menos longas, do domínio mais ou menos seguro da cultura escrita. Poder-se-ia também evocar o contraste que se revelou, no século XVIII, entre leitores de um tipo antigo, que reliam mais do que liam, e leitores modernos, que agarravam com avidez as novidades, novos gêneros, novos objetos impressos – o periódico, o libelo, o panfleto. A clivagem, aqui, remete a uma oposição entre cidade e campo, ou entre gerações.

O romance-folhetim soube conquistar seu público tanto entre os adeptos da leitura à moda antiga (intensiva) como entre os da leitura moderna (extensiva).

Assim, os escritores dedicaram-se a cultivar o romance-folhetim com afincos, visto que foi uma maneira de garantir sua subsistência, *marketing* e se tornou um modo de produção para o jornal.

É nesse contexto de grande produção e ávido consumo da literatura folhetinesca que surgiu mais um nome de destaque. Aluísio Azevedo, possivelmente o único escritor a ganhar o pão de cada dia “exclusivamente à custa da sua pena”, segundo Valentim Magalhães. Sua carreira de folhetinista foi intercalada com a do autor naturalista.

Em julho de 1881, Aluísio Azevedo publicou na *Typographia d’Paiz* no Maranhão seu romance *O mulato*, que seria sua última produção em terras ludovicenses. Mudando-se para o Rio de Janeiro, publicou *Memórias de um condenado* (1882) no jornal *A Gazetinha*, em 128 capítulos diários. Voltaremos a esse autor mais adiante, quando nos ocuparmos de um de seus romances-folhetim: *O esqueleto – Mistérios da casa de Bragança* (1890), publicado em folhetins.

De acordo com o crítico literário Brito Broca (e outros), após a fase áurea do romance-folhetim, este finalmente acabaria substituído por outro tipo de publicação. Assim, a transformação do noticiário policial – que adotaria os procedimentos típicos do romance-folhetim – transferiu o interesse do leitor para essa outra parte do jornal. Segundo Brito Broca, um jornalista chamado Patrocínio

teve a antevisão de sensacionalismo na imprensa. E êsse modelo de noticiário policial, justamente o que seria adotado mais tarde, pelos jornais sensacionalistas, não era mais do que utilização da técnica do romance-folhetim: a exploração dos detalhes melodramáticos. Compreende-se, pois, a decadência do gênero folhetinesco, no momento em que os jornais passaram a desenvolver a reportagem policial por aqueles moldes preconizados pelo espírito sagaz do autor de *Mota Coqueiro*, em 1885 (BROCA, s/d, p. 23).

Esse elemento sensacionalista explorado pelo jornalista entrou no noticiário do século XIX e, diga-se de passagem, nunca mais saiu, tornando-se o precursor dos exageros na mídia dos dias atuais.

Quanto ao folhetim, é bem verdade que as progressivas mudanças dos jornais subtraíram-lhe seu espaço para proliferação. Entretanto consultando-se a vasta listagem elaborada por José Ramos Tinhorão da produção folhetinesca no Brasil desde 1830, vemos que o gênero nunca deixou de produzir frutos. A relação apresentada por Tinhorão chega até a publicação do romance *James Lins, 51 (O playboy que não deu certo)*, de Mário Prata, no jornal *O Estado de São Paulo*, de 21 de novembro de 1993 a 20 de fevereiro de 1994, num total de 40 capítulos. O folhetim, portanto, nunca perdeu seu fôlego!

Entre o seu nascimento (à época do Romantismo) e os nossos dias, atravessou várias estéticas literárias por meio dos escritores que sempre mantiveram esse elo com o jornal. Como exemplo de alguns desses autores, podemos mencionar Lima Barreto, com o Romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, de 11 de agosto a 19 de novembro de 1911, *Numa e A Ninfa* (1915), no jornal *A noite*, de 15 de março a 26 de julho de 1915, *Clara dos Anjos* (1923/4), em revista *Souza Cruz*, de 01/1923 a 05/1924, (este último só foi publicado na forma de livro

em 1948); Nelson Rodrigues com *Meu destino é pecar*, na revista *O Cruzeiro*, em 1943/4, *A mulher que amou demais*, no jornal *Diário da noite*, em 1949; Rachel de Queiroz com *O galo de ouro*, na revista *O Cruzeiro*, em 1950; Dinah Silveira de Queiroz com *A muralha*, na revista *O Cruzeiro*, em 1953; José Carlos Oliveira com *O folhetim de verão*, no *Jornal do Brasil*, em 1981; Márcio de Souza com *A resistível ascensão do Boto Tucuxi*, no tabloide *Folhetim*, encarte dominical do jornal *Folha de São Paulo* (40 capítulos); Luís Fernando Veríssimo com *Folhetim*, no jornal *Zero Hora*, em 1988.

A seguir, após esse levantamento da história do folhetim na Europa e no Brasil, no próximo capítulo vamos “beber da fonte” do gênero folhetim, traçando sua estrutura narrativa e as mutações sofridas no percurso da história e nos meios de comunicação até a era da “informatização”.

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

3. O GÊNERO FOLHETINESCO

O romance é o único gênero em evolução, por isso ele reflete mais profundamente, mais substancialmente, mais sensivelmente e mais rapidamente a evolução da própria realidade. Somente o que evolui pode compreender a evolução. O romance tornou-se o principal personagem do drama da evolução literária na era moderna, principalmente porque, melhor que todos, é ele que expressa as tendências evolutivas do novo mundo, ele é, por isso, o único gênero nascido naquele mundo e em tudo semelhante a ele. O romance antecipou muito, e ainda antecipa, a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente porque esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda a literatura. Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura.

(Mikhail Bakhtin, 1998)

3.1. Romance-folhetim e Teatro Clássico, Romance Grego e Melodrama

Os estudiosos da genealogia⁶ apontam para uma classificação tradicional dos gêneros – em épico, dramático e lírico –, que representa o clássico conceito da teoria literária, fundadora dos gêneros literários. Até o final do século XVIII, marcado pelo advento do Romantismo na Europa, prevaleceu o ditame da clara distinção entre os gêneros. A estética romântica, berço do romance-folhetim, ao contrário, defendeu a fusão ou mescla dos gêneros. Na esteira do Romantismo, ganhou espaço um gênero híbrido e heterogêneo que até então havia sido relegado a segundo plano: o romance.

Em oposição à classificação tradicional mencionada acima, nos modernos estudos genológicos há uma corrente de pesquisadores

6 Termo utilizado por Cristina Mello (1998), que retoma Paul Van Tieghem para referir-se ao estudo sobre os gêneros.

(entre eles Bakhtin) que tece uma análise diacrônica do romance, de modo a localizar a sua origem em uma época bastante remota, chegando a retroceder seu surgimento até a própria Antiguidade Clássica. Para esses estudiosos, essa longa evolução desde o período clássico foi de suma importância para a estruturação do romance moderno⁷, que se opõe drasticamente aos gêneros tradicionais e à rígida concepção de gêneros estáticos. Dessa forma,

só o romance é mais jovem do que a escritura e os livros, e só ele está organicamente adaptado às novas formas da percepção silenciosa, ou seja, à leitura. Mas o principal é que o romance não tem o cânone dos outros gêneros: historicamente são válidas apenas espécies isoladas de romance, mas não um cânone do romance como tal. O estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens (BAKHTIN, 1998, p. 397).

Cristina Mello (1998, p. 74) nos diz que a teorização romântica dos gêneros literários foi: “por um lado, a busca das essências universais e intemporais (de cariz aristotélico); por outro, a atenção voltada aos comportamentos históricos”, sendo essa valorização dos aspectos da época um matiz próprio da visão romântica.

Para entender isso melhor, torna-se necessário recuperar, ainda que em traços bastante rudimentares, a sistematização de categorias dos gêneros clássico, ancorada nos conceitos desenvolvidos por Aristóteles em sua famosa obra *Poética* (século IV a.C.). Uma vez exposto esse pano de fundo, poderemos ver com maior clareza a fecundidade, bem como a influência estética sobre a narrativa e sobre os temas desenvolvidos pelo romance, tal como o conhecemos.

Na *Poética* de Aristóteles temos o alicerce da teorização dos gêneros literários. Os conceitos fundamentais aí introduzidos foram sendo retomados por outros textos teóricos (por exemplo, de Hegel, Pierre Chartier, Mikhail Bakhtin, entre outros) que desde o Romantismo vêm se ocupando do romance que citam o discurso aristotélico como referência para desenvolver novas teorias e concepções sobre o gênero. De acordo com Cristina Mello (1998, p. 65), essa retomada dos parâmetros clássicos dá-se porque:

7 Entendemos aqui como romance “moderno” a forma romanesca desenvolvida a partir do séc. XVIII da Era Moderna, em oposição ao romance grego da Antiguidade.

A teorização de Aristóteles, na *Poética*, recobre componentes tidas em conta por uma longa tradição dos estudos literários. Tal pervivência diz respeito a componentes temáticas, formais e pragmáticas dos géneros de poesia considerados: epopeia, tragédia e comédia. Trata-se de elementos fundamentais da elaboração teórica que se revestem de interesse para a actual teorização sobre a questão dos géneros.

As noções de mimese e de verosimilhança, os conceitos de unidade, composição (relação entre parte e todo), organização, economia, ordem e harmonia do discurso, o entendimento estrutural da obra literária patente na estrutura da tragédia, e ainda a dimensão pragmática da literatura, constituem parâmetros conceptuais de fundamental importância para a teoria dos géneros literários.

Muitos dos estudos formalistas [...] encontraram na *Poética* uma herança que serviu de fundamento à teorização sobre a *especialidade estrutural* do texto literário, nomeadamente algumas formalizações levadas a cabo pelo estruturalismo e a semiótica (casos de, por exemplo, Todorov e Lotman), quando consideram propriedades formais como a *delimitação* e a *estruturalidade* do texto, conceitos de matriz aristotélica, no sentido em que dão conta da estrutura da obra (totalidade, organização, etc.), a exemplo do procedimento de Aristóteles em relação à abordagem das partes da tragédia. Estas são algumas das características relativas à composição da obra literária que nos chamam a atenção no texto de Aristóteles, o qual costuma ser apontado como fundador de uma teoria sistemática dos *géneros*. (Itálico no Original).

Ao traçar um estudo sobre a tragédia e a comédia em sua *Poética*, Aristóteles tornou-se referência na teoria literária pelas valiosas concepções sobre o discurso teatral e cômico.

O texto aristotélico discute a mimese, a catarse e o mito no discurso literário. Segundo Jacqueline de Romilly (1998, p. 13), na *Poética*, o filósofo discorre sobre a teoria da tragédia, situando sua origem na Atenas Clássica, por ocasião das festas dedicadas ao deus Dionísio; para Aristóteles, a tragédia teria surgido a partir da poesia lírica, sendo

imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama],

[imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções (Aristóteles, 1994, VI, p. 110).

Por fim, em suas discussões teóricas sobre a tragédia, Aristóteles comenta também a mescla da tragédia com outros gêneros, tais como a comédia e a epopeia, construindo, assim, o alicerce (referência) para estudos posteriores sobre a tragédia e os gêneros literários em geral.

A historicização do romance é oriunda do mundo grego o qual, como já vimos, foi receptáculo da tragédia, da epopeia e do cômico, posteriormente adicionado à categoria genérica, o lírico e o drama. É nesse contexto que encontramos grandes obras consagradas da literatura universal, tais como os poemas épicos *Iliada* e *Odisseia*, de Homero, as comédias e tragédias gregas de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, etc.

A *Iliada* e a *Odisseia* são consideradas obras fundadoras da literatura grega, sendo ambas do período helenístico⁸. Os eventos narrados pela epopeia homérica vieram da tradição oral para somente depois – com Homero no séc. VIII a.C. – entrarem para a tradição escrita na literatura. São obras que representam um acervo primordial da narrativa, ou seja, uma espécie de “big bang”, cuja estrutura e tema constituiriam, por intermédio de mutações e inovações, uma fonte para outras obras, para novas criações literárias.

A estrutura narrativa e a temática que compõem o romance são oriundas, em última análise, da Antiguidade Clássica. Em relação aos textos clássicos da *Iliada* e da *Odisseia*, Tânia Rabelo Costa Serra (1997, p. 14), comenta que

a matéria da epopeia e da história romanesca são uma e a mesma. Hegel, já no século XIX, vai dizer que o romance é a epopeia burguesa moderna. Mas basta pensarmos nas aventuras de Ulisses, tentando voltar para casa, passando por grandes perigos e aventuras fantásticas (de vez em quando ajudado pelos deuses, já que o maravilhoso era um item estrutural obrigatório na epopeia), para identificarmos alguns dos motivos do *romance* na Antiguidade.

8 Período que se estende da conquista do Oriente pelos gregos (Alexandre) até a conquista da Grécia pelos romanos.

Aliás, olhando-se com mais atenção, verificamos que muitos componentes básicos do romance-folhetim também datam do período clássico, como, por exemplo, a figura representativa do herói (corporificada por Ulisses), o papel da moça virtuosa (Penélope), a presença constante de obstáculos e vilões (a ninfa Calipso; a luta contra os Cíconos na Trácia; sua descida ao Hades, mundo dos mortos, para falar com Tirésias; sua resistência ao canto das sereias, que pretendiam enfeitiçar os tripulantes da nau para destruí-los). A epopeia homérica termina com o retorno ao lar de um Ulisses desmemoriado e com aspecto de mendigo, e é “talvez esta a página mais bela e mais humana do poema”, especialmente porque ele já não conhece mais sua bela Ítaca (terra natal), nem sua família. Quem primeiramente o reconhece é seu fiel cão de caça, Argo, que já se encontra próximo da morte. Ao vê-lo, o animal levanta as orelhas enquanto sacode a cauda em sinal de alegria por rever o seu dono por quem esperara tão ansiosamente durante esses vinte anos de ausência e, após essa demonstração de afeto, vai repousar no reino dos mortos. Em seguida a esse episódio, Ulisses é reconhecido pelo seu filho e pela sua amada Penélope.

Nessa passagem do texto homérico há exemplos de tópicos teorizados na *Poética* (XVI), como as espécies de reconhecimento: a do herói Ulisses enquadra-se no terceiro tipo, que “efectua-se pelo despertar da memória sob as impressões que se manifestam à vista, como nos *Cipriotas* de Diceógenes, em que a personagem, olhando o quadro, rompe em pranto, ou na narrativa a Alcino, em que Ulisses, ouvindo o citarista, recorda e chora, e assim o reconheceram” (Aristóteles, 1994, XVI, p. 126). Esse recurso – do reconhecimento seguido de alteração no andamento da trama – será usado frequentemente em outros gêneros no discurso literário.

Os textos do poeta Homero não ficaram restritos à Grécia; passaram aos latinos e cristalizaram-se como modelos de poesia. Além deles, outras obras da literatura grega merecem destaque pela sua contribuição para o desenvolvimento do romance moderno. Por exemplo, *Os sete contra Tebas*, do poeta grego Ésquilo, narra os feitos do herói viril e patriota Etéocles, personagem espelhado nos heróis homéricos Aquiles e Heitor (referência essencial de todo herói grego).

Segundo Donaldo Schüler (1985, p. 164), no romance grego

Repetem-se [...] cenas de casais que se apaixonam, separações violentas, raptos, viagens a terras distantes, mortes e ressurreições. Nobres caem na escravidão e são libertados, quando reconhecidos, depois de muitos anos de sofrimento. A virtude é duramente testada em tentativas de uniões indesejadas. O reencontro coroa, por fim, longos anos de privação.

Estes motivos se encontram nas *Etiópicas* de Heliodoro, o romance mais conhecido, como também em *Caíreas* e *Calirroé* de Cariton. *Dafnis e Cloé* de Longo, *Leucipe e Clitofon* de Aquiles Tácio, *As Efesíacas* de Xenofontes de Éfeso entre outros.

Schüler (1985, p. 166) comenta que

a epopeia e o romance, o limite e o ilimitado, constituem os pontos extremos do mundo grego. Entre esses dois pólos formou-se tudo o que os gregos produziram”, sendo que essa produção decorreu das mudanças ocorridas no mundo grego em consequência de sua evolução natural. Ele afirma que o romance é um gênero ilimitado, podendo abraçar em seu esboço romanesco todas as criações literárias. Ele vai buscar em diferentes escritores gregos traços da modalidade narrativa romanesca, concluindo que: “o romance filosófico nos diálogos de Platão, a fantasia de historiadores como Heródoto, Xenofonte e Plutarco preparam o caminho para o romance histórico; o romance psicológico se anuncia nos conflitos interiores de Sófocles e Eurípidés; o romance de costumes mostra-se embrionariamente em algumas peças de Eurípidés na comédia nova e no discurso forense.

E não apenas Donaldo Schüler que retoma o romance grego; também o crítico russo Mikhail Bakhtin chega até ele durante seu rastreamento da arqueologia genológica. Bakhtin apresenta-nos três cronotopos⁹ do romance grego, centrando-se nas variações e inovações que, com o passar do tempo, dão origem ao romance moderno europeu. Ele classifica o romance grego em: a) romance

9 Cronotopo é usado por Bakhtin significando “o tempo e o espaço” em seus estudos, por meio do materialismo histórico.

de aventuras de provações (séc. II a VI), b) romance de aventuras e costumes, e c) romance biográfico, estando este último carregado de marcas históricas, marcas de costumes e marcas biográficas. Bakhtin fez um estudo teórico do romance, por meio do cronotopo, ou seja, ele seguiu uma tradição literária baseado em análises sobre o tempo e o espaço.

No capítulo sobre o romance grego, Bakhtin cita alguns romances como: as *Etiópicas* (ou *Teagenes e Caricleia*) de Heliodoro, *Cáreas* e *Calirroé* de Cariton, *Dáfnis e Cloé* de Longo, *Leucipe e Clitofon* de Aquiles Tácio, *As Efesíacas* de *Xenofonte* de Éfeso. Em sua análise sobre o romance de aventuras e provações, ele descreve um esquema geral do enredo desses romances gregos: no geral apresentam um casal que se apaixona e, por força das circunstâncias, se separa, dando início às aventuras individuais de cada um dos enamorados, as quais desembocam no seu reencontro feliz. Como exemplo serve *As Etiópicas* (ou *Teagenes e Caricleia*), que tem a personagem Caricleia no papel da heroína e Teagenes no papel do amado. Ela é uma princesa da Etiópia, mas foi criada em Delfos. O casal deixa Delfos devido às premonições do oráculo, resvala em um mundo de perigos, aventuras, naufrágio, provações, etc., até chegar ao desfecho do romance com o reencontro. Essa estrutura típica do romance de aventuras, Bakhtin (1998, p. 214) desdobra-se em minúcias:

Um par de jovens em idade de *casamento*. A origem deles é *desconhecida, misteriosa* [...]. Eles são dotados de *beleza rara*. São também excepcionalmente *castos*. Encontram-se *inesperadamente*; via de regra numa *festa solene*. Apaixonam-se *repentina e instantaneamente*, de um amor insuperável, como coisa do destino ou uma doença sem cura. Entretanto o casamento entre eles não pode ser realizado de imediato. Encontram *entraves* que *retardam* e impedem o enlace. Os apaixonados são *separados, procuram-se, encontram-se*; novamente se *perdem*, novamente se encontram. São frequentes os *entraves* e as aventuras dos apaixonados: raptos da noiva na véspera do casamento, *discordância dos pais* (se existem), que destinam outro noivo ou outra noiva aos apaixonados (*pares falsos*), fuga dos namorados, uma viagem, tempestade no mar, *naufrágio*, salvação espetacular, ataque de *piratas, cativo* e *prisão*, atendendo contra a castidade do herói e da heroína, sacrifício

da heroína como oferta de purificação, guerras, combates, *venta como escravos, mortes fictícias, disfarces*, reconhecimento, traições imaginárias, atentados à castidade e à fidelidade, falsas acusações de crime, processos e provas judiciais contra a castidade e a fidelidade dos apaixonados. Os heróis encontram seus pais (se eles não eram conhecidos). Têm importante papel os encontros com amigos ou inimigos inesperados, advinhas, vaticínios, sonhos proféticos, pressentimentos, poções para dormir. O romance termina com a feliz união dos apaixonados em matrimônio. Este é o esquema dos momentos básicos dos enredos.

Esse roteiro apresentado por Bakhtin fundamenta o romance do século XIX e incorpora-se também no romance-folhetim. Além desses componentes do romance grego, o romance-folhetim também herdou traços do drama. Este “tende a ser uma forma concentrada, em que a ação conduz de modo relativamente rápido, a um clímax e daí a um desfecho, usualmente sem tempo para apresentar material que não esteja relacionado, de modo total, com a trama e o enredo dramático” (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p. 99). Em outras palavras, do drama o romance-folhetim assimilou o desenrolar rápido e completo da ação rumo a um desenlace com forte impacto.

O drama deriva-se da tragédia exercendo um forte impacto sobre o seu público, resultante de componentes extraídos da tragédia clássica, como a compaixão ou o medo arrolados por Aristóteles. Dessa combinação (entre compaixão e medo) resulta o poder da tragédia em provocar a catarse no público, que se fascina pela trajetória de desventuras do herói clássico. Esses elementos da tragédia acentuam-se na *tragédia burguesa* (popularizada no final do séc. XVII e no XVIII), visto que as personagens e seus conflitos cotidianos estão mais próximos do público da classe média, permitindo uma identificação mais direta e interna entre os eventos representados no palco e os burgueses na plateia.

Na tragédia grega temos “uma estrutura distinta, que consiste numa série de *episódios* ou cenas, em cada uma das quais apenas são apresentadas duas ou três personagens principais”. A ação é restrita: desenrola-se um único enredo, não havendo espaço para subenredos. Um exemplo clássico dessa estrutura é a tragédia *Édipo rei*, de Sófocles, um drama da literatura clássica que se tornou referência nos estudos da teoria literária e em áreas afins.

O surgimento de outras formas teatrais no período isabelino (fins do séc. XVI e início do XVII), possibilitou inovações na forma de conceber a representação no palco, pois

A ação desse tipo de peça, longe de confinar-se a um lugar ou a um curto período de tempo, pode deslocar-se livremente de um país a outro, enquanto que podem ter transcorridos meses entre uma cena e a seguinte. Os subenredos são introduzidos à vontade [...] (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p. 144).

Em relação aos subenredos há que se ressaltar sua presença fundamental em toda estrutura do romance. Isso porque a ramificação do enredo serve como suporte da trama central, além de permitir o deslocamento das personagens no tempo e no espaço, dando-nos a impressão “de que o mundo inteiro está envolvido na ação, mas também de que a vida toda aflui no drama” (DANZIGER; JOHNSON, 1974).

Danziger e Johnson comentam ainda que os franceses introduziram, nos séc. XVII e XVIII, uma nova regra chamada *liaison des scènes* (ligação das cenas), que consiste em manter-se o palco ininterruptamente ocupado (ou seja, pelo menos uma personagem fica em cena quando as demais saem), o que garante a unidade entre o tempo e espaço nas peças.

Quanto ao seu pendor sentimentalista, o romance-folhetim foi buscá-lo em uma variação do gênero dramático – o melodrama. Segundo Eliana Fochi (1996, p. 71), o melodrama nasceu na

Itália, no século XVII, [...] no século seguinte, o termo aparece na França, durante uma querela entre músicos franceses e italianos. Nesse país aparece como título de uma dissertação sobre o drama e a ópera (*Tratado do Melodrama* de Laurent Garcins); usa-se como designativo de um espetáculo de declamação a de monólogo em que se alternavam frases musicais acompanhadas de pantomima expressiva. Ultrapassando o monólogo, o melodrama incorporou novos personagens e um balé, transcorrendo a ação costumeiramente em ambientes exóticos. Melodrama cômico ou pastoral, na mesma ocasião, servia para designar obras de um ato, misto de ópera cômica e comédia de enredo, cujo texto era cantado nos bastidores e mimado em cena. Verifica-se que o termo usava-se para denominar obras

que escapavam aos critérios clássicos e valiam-se da música para apoiar os efeitos dramáticos, tendo-se alastrado seu uso. Mais uma acepção do nome melodrama identifica-o à pantomima dialogada e ao drama de ação intensa. De início, como se nota, o termo não era usado de forma depreciativa, exceto pela crítica dita “clássica”, que acabou imprimindo à palavra esse sentido pejorativo com que chegou até nossos dias, frequentemente identificado a decadência, florescendo do enfraquecimento da tragédia, no século XVIII. Com a multiplicação dos efeitos teatrais, numa estrutura mais patética que trágica, adotando o debate moral em lugar dos conflitos psicológicos, a tragédia vai deixando sua dimensão metafísica para vestir o hábito do melodrama. Por fim, o produto tomou empréstimos ao drama burguês, ao drama histórico e ao gênero novelesco, que lhe cedeu incontáveis peripécias e historietas.

A fórmula melodramática inserida no romance encontrou aí um campo promissor para seu desenvolvimento, em especial devido à fértil possibilidade de identificação do leitor com protagonista, pois o herói de um melodrama passa por provações terríveis, enfrenta mil obstáculos, dentre os quais estão arquivilões com traços requintadamente diabólico, superstições que vão além do senso comum etc. O melodrama conta com dois elementos fundamentais – o medo e o exagero –, dos quais principalmente o último acarretou a crítica depreciativa em relação ao gênero. Opondo-se a essa tendência geral, Eric Bentley defendeu o melodrama afirmando que os seus exageros

Só serão idiotas se estiverem vazios de sentimentos. A intensidade de sentimentos justifica o exagero formal na arte, tal como a intensidade de sentimentos cria as “formas exageradas” das fantasias infantis e dos sonhos adultos. É como crianças e sonhadores (poderíamos acrescentar, melodramaticamente: como neuróticos e selvagens, também) que apreciamos o melodrama (1967, p. 188)

Ou seja, o melodrama está alicerçado nos sentimentos intensos do mundo infantil, do adulto, do neurótico, enfim do homem.

Os elementos do melodrama, extraídos do teatro, moldaram as técnicas narrativas do romance-folhetim, cuja concepção tradicional segue uma trama centrada nas ações do herói contra as forças do

Mal. Estas são representadas pelo vilão, há uma heroína virtuosa que sofre nas mãos desse vilão, e, em meio aos encontros e desencontros, encadeiam-se lutas dramáticas, opressão, justiça e injustiça, em suma, a essência maniqueísta (luta entre o Bem e o Mal), que, no geral, termina com a vitória do Bem.

O melodrama foi essencial para o desenvolvimento da trama do romance-folhetim, pois sua importância não se limita a ter fornecido os ingredientes para as aventuras rocambolescas das personagens, mas também se faz presente na transposição de várias particularidades típicas do teatro para o contexto do romance-folhetim, principalmente no que se refere a atender as necessidades do jornal, que visa “às exigências de prontidão de uma escrita que muitas vezes encontra no fluxo do diálogo e no entremeio sumário da escrita de marcação teatral sua saída mais eficaz” (FOCHI, 1996, p. 72). O teatro melodramático ajudou, portanto, a encontrar uma “receita” que se enquadrasse no modo de produção folhetinesca rápida e voltada para a apreensão do leitor.

Outra ponderação de Eliana Fochi sobre o melodrama considera o fato de ele ser um romance adaptado à encenação e de ter seu nascimento ligado ao meio popular. Ambos dividiam o mesmo espaço no palco e no jornal. Desse tripé – teatro, melodrama e romance -, surge o melodrama romântico que

Trouxe à cena personagens populares, colorindo-se de rebeldia social e subtraindo espaço a soluções burguesas: trocando o casamento pelas uniões informais, enfocando o que foi, durante muito tempo, temática fundamental em todos os gêneros literários, a saber, o adultério e a bastardia. O projeto do denominado folhetim “realista” chegará ao melodrama do Romantismo através de adaptações teatrais de obras de Eugène Sue, tingindo-se a história das cores das doutrinas socializantes, com episódios de crimes, roubos e incestos. Nesse período, o melodrama sofre uma influência do folhetim, expressa na técnica fragmentária de encerramentos da ação em quadros construídos de cenas justapostas; vão-se perdendo as canções e o balé, novos tipos sociais passam a povoar os enredos (médicos dos pobres, artistas desconhecidos, trabalhadores, modistas, cocheiros). Era comum que os autores de melodramas fossem também folhetinistas e que aparecessem referências a personagens de romances conhecidos nos espetáculos de arte dramática (FOCHI, 1996, p. 74).

O melodrama legou ao romance-folhetim: temáticas envolvendo assassinato, raptos, virtude, amor puro, ódio, vícios, jogos de poder, reconhecimento das origens de um personagem (seu nascimento); histórias com inícios mirabolantes e sensacionalistas; lugares sombrios, como hospício, orfanato, etc.; abundância de diálogos em meio à narração.

A obra *As aventuras de Rocambole*, de Ponson du Terrail, nos fornece uma ilustração da narrativa folhetinesca típica ao gosto do melodrama. Nesse romance de aventuras, que se passa na França do II Império, temos um enredo cheio de conflitos amorosos, vinganças, disputas familiares pelo poder e pela herança, etc. Nos primeiros capítulos ocorrem cenas de assassinatos, traições e o desaparecimento da personagem central (Armand de Kergaz), causado pelo vilão (Conde Felipone). Vejamos um trecho (com que finaliza o segundo capítulo) do citado romance:

- Deus foi severo conosco, senhora; privou-a de um esposo e, a mim, de um amigo. Choraremos juntos...

Só dias depois é que a viúva, inconsolável, tomou conhecimento do testamento do marido [...].

Mas, era tal a aversão da condessa por Felipone, que recusou-lhe sua mão. [...]

Consequindo o seu fim, o coronel julgou inútil continuar o papel de hipócrita; queria, acima de tudo, vingar-se do desprezo de Hélène.

Então, começou para ela uma vida de isolamento e de lágrimas. Felipone, em público, tratava-a bem; mas a sós com ela era um verdugo. Seu ódio não poupou a pobre criança [Armand] que lhe lembrava o defunto e quando a Condessa estava para ser mãe outra vez, assim raciocinou:

- Se o pequeno Armand morresse, meu filho herdaria uma fortuna colossal... E é tão fácil fazer com que morra uma criança...

Certa tarde, em fins de maio, a Condessa deixara Armand no terraço e retirara-se para o quarto, indo ajoelhar-se diante de um crucifixo de marfim. Anoitecia. Era uma das tardes escuras e nebulosas, frequentes na região.

A condessa, dominada por um pressentimento sinistro, ia sair do quarto, para chamar a criança, quando o marido entrou.

- Onde está Armand? – perguntou-lhe ela com vivacidade.

- É o que ia perguntar – respondeu o Conde – pois me admira não vê-lo.

- Armand! Armand! – gritou ela abrindo a janela que dava para o terraço. A criança não respondeu.

Colocado sobre uma pequena mesa, um lampião iluminava debilmente o vasto aposento. Um dos raios da luz bateu na fronte lívida do marido.

- Meu filho? – disse ela com ansiedade – que fizeste dele?

- Eu? – respondeu ele com ligeiro tremor na voz. – Não o vi; apeei-me agora mesmo do cavalo.

Desesperada, a Condessa saiu do quarto, clamando:

- Armand! Armand! (TERRAIL, 1977, p. 13-4).

Os artificios melodramáticos entremeados no enredo d'As aventuras de Rocambole contribuíram para o sucesso do romance junto ao público leitor. Tais rasgos de sentimentalismo imprimiram-se permanentemente no romance-folhetim, mas, além deles, ainda outras técnicas foram importadas do teatro.

Alexandre Dumas, por exemplo, recorrendo a sua experiência com teatro, lançou mão do corte sistemático no desenvolvimento do enredo, criando um clima de suspense e curiosidade por parte do público. Desse modo, segundo Marlyse Meyer e Vera Santos Dias (1984, p. 39), “tal modo de publicação, com suas exigências próprias de cortes de capítulos, de fragmento que não impeça, todavia, a impressão de continuidade e totalidade, haveria que influenciar a estrutura do romance a partir de então”. Essa técnica permite ao autor criar um novo ritmo cadenciado de narração, em que o suspense é alternado a espaços regulares com a satisfação da curiosidade. Surgem, assim, romances com uma estrutura mais regular, distinguindo-se dos romances do século XVIII, cuja estrutura labiríntica e tortuosa chegava às vezes a “perder o fio da meada”.

Com tudo isso, a despeito de críticas como as do naturalista Emile Zola – que defendia o arrefecimento desse “produto do teatro romântico gerado pela classe média” –, o gênero folhetinesco firmou-se no cenário editorial e chegou a reverberar no meio literário, além de representar um forte elemento na indústria cultural, que saberia explorar como nunca seu sensacionalismo e sentimentalismo melodramáticos. Dente os gêneros posteriores que mais haveriam de aproveitar a estrutura do romance-folhetim está a telenovela.

3.2. Romance-Folhetim e Romances de Cavalaria, Gótico e Picaresco

Dentre as muitas ramificações do romance, alguns tipos de narrativa deram uma contribuição especialmente significativa para o romance-folhetim. Um deles é o romance de cavalaria, originário da literatura medieval. Esse tipo de romance caracteriza-se pelas excitantes aventuras de cavaleiros errantes e donzelas em situações de perigo, elementos esses que nos fazem lembrar do romance-folhetim.

Danziger e Johnson (1974, p. 103), ao se referirem ao romance de cavalaria medieval, ressaltam que ele

Relaciona-se com a poesia épica por ser muito extensa e tratar de figuras nobres ou heroicas. Mas a sua estrutura é muito mais episódica, visto que as aventuras são contadas umas após outras; e, quanto ao tema, o amor pode ser mais importante que a guerra. Além disso, a narrativa baseia-se ainda menos que o enredo de um poema épico nos fatos históricos e mais em eventos lendários; e grande parte do seu material resulta de uma invenção. Isto é particularmente verdadeiro no que diz respeito aos elementos sensacionalistas – o chamado maravilhoso – que abundam nos romances ou novelas de cavalaria. Os cavaleiros defrontam-se com monstros e gigantes; e um herói que tenho o azar de cair em poder de um feiticeiro cruel é capaz de virar árvore, plantado no seio de uma floresta. No Amadis de Gaula, um dos mais populares romances de cavalaria, esses e outros acontecimentos improváveis sucedem-se com rapidez incrível.

Além de Danziger e Johnson, também Bakhtin investigou as raízes do romance de cavalaria e, por meio do cronotopo (tempo/ espaço), mostrou como ele absorveu traços do romance grego, pois

O tempo divide-se numa série de fragmentos-aventuras, no interior dos quais ele se organiza abstrata e tecnicamente; sua ligação com o espaço é também técnica. Nós encontramos aqui a mesma coincidência e não coincidência fortuitas do fenômeno, o mesmo jogo de distância e de proximidade, os mesmos retardamentos. Próximo do grego está também o cronotopo desse romance, cronotopo de um mundo variado, estrangeiro e um

tanto abstrato. A prova de identidade dos heróis (e das coisas) e, sobretudo, da fidelidade ao amor e ao código de obrigações do cavaleiro, exercem o papel organizador semelhante. Inevitavelmente, manifestam-se também elementos ligados à ideia de identificação: mortes fictícias, reconhecimento-não-reconhecimento, troca de nomes e etc. (BAKHTIN, 1998, p. 268).

O que surge de novo com o advento do romance de cavalaria é, na concepção bakhtiniana, o uso do “maravilhoso” nesse tipo de narrativa e a visão do herói (cercado pelo maravilhoso individual, que é absolutamente diferente do herói épico, que é um herói de ciclos). Ao tratar do cronotopo, Bakhtin comenta que, ao contrário do romance grego, em que o tempo era previsível tecnicamente, aqui o tempo torna-se uma incógnita, uma vez que é maravilhoso. Temos, portanto, *um jogo subjetivo com o tempo* – algo que “era totalmente desconhecido na Antiguidade. Mesmo no romance grego de aventuras individuais, o tempo era marcado com precisão clara e seca. Os antigos se referiam ao tempo com profundo respeito (ele era consagrada pelos mitos) e não se permitiam um jogo subjetivo com ele” (1998, p. 271).

O romance de cavalaria será retomado nos séculos consecutivos por escritores como, por exemplo, Cervantes em seu *Dom Quixote*, que é uma crítica ao romance de cavalaria, ou ainda Alexandre Dumas, que redescobre reis, rainhas, espadachins, provações, amor e aventuras “inaugurando o caudal do folhetim histórico”.

Outro recurso do gênero romanesco veio da nova corrente de escritores que buscavam na História elementos que permitissem uma aproximação com a vida cotidiana da classe média, tais como festas, passeios, casamentos, ascensão social etc. Os heróis lendários típicos da tragédia e da epopeia ficam em segundo plano nesse momento da literatura, cedendo espaço a personagens que, em alguns casos, são inspirados em pessoas reais da História. No romance *O esqueleto*, por exemplo, Aluísio Azevedo inseriu como uma das personagens centrais o Imperador D. Pedro I e explorou um momento histórico chave do Brasil, a época da Independência. Romances como esse, que buscam seu estofamento em determinados momentos históricos para dar mais veracidade ao enredo, entretanto, não deixam de ser ficção devendo sempre ser lidos e entendidos como construção ficcional. A matéria bruta histórica (verídica) não passa de

recurso usado para criar maior ilusão de realismo e propiciar mais prazer lúdico ao público leitor.

Em relação a esse assunto, ainda temos um posicionamento crítico da estudiosa Guacira Marcondes Machado Leite (2000, p. 156), segundo a qual:

a história, quando se interessa pela totalidade da atividade humana, encontra um vasto material na obra literária representativa. Observa-se, porém, como não poderia deixar de ser, que o registro dos fatos, a visão das estruturas sociais, culturais, políticas que nos passam esses autores trazem suas marcas pessoais, visíveis em seus respectivos discursos literários.

Os romances do século XIX que incorporam elementos da História aproximam-se do mundo do leitor ao descrever sua estrutura, sua cultura social, originando uma narrativa “na qual o romantismo se aproxima do realismo”. A história serve ao romance histórico ou ao drama como forma de evasão; contudo, é possível ver nessas obras a crítica mascarada da realidade desagradável (LEITE, 2000, p. 205).

É o que se vê, por exemplo, no romance *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, que retrata cenas cotidianas de uma Paris miserável, operária e injusta que, não obstante, agrada ao público pela sua possibilidade de identificação com o romance.

No século XVIII tivemos o nascimento do romance gótico na Europa, mais precisamente na Inglaterra, com *O castelo de Otranto* (1764), do escritor Horace Walpole. Esse romance é marcado por uma técnica narrativa pautada na presença do sobrenatural, de modo que o castelo é povoado de fantasmas, assassinatos misteriosos, retratos que gemem na surdez mórbida dos corredores obscuros, tudo isso sendo resultante da vingança dos legítimos donos da propriedade que tiveram seus títulos e bens usurpados pelos novos habitantes.

José Alcides Ribeiro afirma que a partir do final do séc. XVIII o romance gótico começou a ser chamado de *romance de terror* ou *romance negro*. A despeito das mudanças que acompanharam a alteração da terminologia, segundo alguns estudiosos, o romance de terror preserva algumas características do romance gótico. Ribeiro (1996, p. 55) retoma Alice Mckillen, que trata dessa herança do romance gótico e considera que o romance de terror

Utiliza, igualmente, velhos castelos e torres, às vezes mal-assombrados, que encerram os mistérios e horrores narrados nas histórias. No entanto, o cavaleiro medieval mau e impiedoso é substituído pelo bandido ou marginal. A autora pondera que, fora alguns traços da arquitetura, o romance de terror não incorpora o resto da atmosfera medieval existente na ficção gótica.

A escritora Ann Radcliffe explora em seus textos o medo e o pavor, mas evita o sobrenatural propriamente dito. É o que podemos constatar em seu romance *O italiano* (1797), conforme a avaliação de Ribeiro (1996, p. 56):

quando o conde Vivaldi e seu criado Paolo penetram nas ruínas da fortaleza de Paluzzi em Nápoles. Eles tentam desvendar o mistério de uma fantasmagórica figura de padre, que surge várias vezes na frente do conde, dando-lhe avisos sinistros. Após ter recebido mais uma ameaça, o fidalgo e seu servidor perseguem o vulto que acaba levando-os para uma espécie de calabouço e trancando-os [...].

No final, o padre Nicolas Zampari, cúmplice do padre Schedoni no projeto de impedir o casamento do conde Vivaldi com Helena, confessa que fora o autor de todas as aparições com o intuito de afastar os dois jovens. Fica, então, desfeita a impressão que se teve da presença de elementos sobrenaturais na história.

Essas técnicas narrativas foram absorvidas na construção do romance-folhetim com incorporação nesse último do uso do mistério, do suspense, do medo, do terror, empregados com o intuito de prender a atenção do leitor.

Entre tantas variações geradas com a evolução do romance, temos ainda o romance *picaresco*¹⁰, nome decorrente do fato de o herói ser um pícaro, ou seja, um típico malandro.

O romance picaresco assemelha-se ao de cavalaria na medida em que trata das aventuras episódicas do herói pícaro, embora esse último não seja detentor de sentimentos tão nobres como os dos cavaleiros medievais. Esse tipo de romance focaliza a classe burguesa, retratando-a por meio do recurso cômico ou satírico.

10 Robert Alter, citado por Ribeiro (1996), afirma que o romance picaresco surge na Espanha no século XVI e se instala na França, definitivamente, no século XVII, espalhando-se depois para outros países.

José Alcides Ribeiro recorre a uma análise feita por Régis Messac sobre a estrutura do romance picaresco e comenta que

O crítico chama a atenção para o papel preponderante da narrativa picaresca; considera que ela possui uma forma que está envolvida com a ação e o mundo exterior, e o que mantém a narrativa tensa é o conflito da luta incessante e engenhosa do pícaro para tirar o seu sustento de um mundo que lhe é hostil; os eventos e as ações, provenientes desta luta, são o interesse principal do enfoque narrativo e não a personalidade do lutador, que nunca é mesmo particularizada em alto grau. O que resulta disso é que o pícaro é necessariamente um personagem fixo e não desenvolvido (1996, p. 33-4).

Mas, com o tempo, ocorre uma variação na tessitura desse herói pícaro, que vai desenvolvendo maior profundidade, uma vez que seu interior começa a ser explorado.

Em *Memórias de um Sargento de Milícias*, romance publicado em folhetins pelo escritor Manoel Antonio de Almeida, temos a personagem Leonardo, uma figura revestida com as características do herói picaresco. Esse romance picaresco retrata de forma satírica os costumes e tradições da sociedade do Rio de Janeiro à época de D. João VI, tendo como fio condutor as peripécias dessa personagem no desenvolvimento do enredo. Esses episódios do herói picaresco, cheios de encontros e desencontros, vão se sucedendo em todo o romance e acabam prendendo o leitor nessa teia de conflitos que o autor teceu para atrair o seu público-alvo, isto é, o leitor folhetinesco instigado por uma estória envolvente e próxima do seu cotidiano.

A par do romance picaresco, outros gêneros vão surgindo na linha evolutiva da história romanesca, tal como o romance epistolar, construído a partir da troca de cartas entre as personagens (*A nova Heloísa*, do genebrino Jean-Jacques Rousseau, é um exemplo desse tipo de romance). Com o tempo, o romance ramifica-se cada vez mais, produzindo um verdadeiro arsenal de variedades. No século XIX temos ainda o romance social, o romance psicológico, etc.

3.3. Romance-folhetim e Crônica

Para o desenvolvimento do romance-folhetim ainda foram relevantes, além dos incrementos advindos do teatro e do próprio romance (de cavalaria, histórico, gótico, picaresco), os pontos de contato com a crônica.

A crônica, em seu primeiro momento histórico, limitava-se a registrar o passado e fazia isso referindo os fatos cronologicamente. Ela detinha-se mais na historicidade, de modo que formava uma espécie de arquivo (memória institucional). Massaud Moisés (1985, p. 245) resume essa primeira fase da seguinte forma:

Do Grego *chronikós*, relativo a tempo (*chrónos*), pelo Latim *chronica* (m), o vocábulo “crônica” designava, no início da era cristã, uma lista ou relação de acontecimentos ordenados segundo a marcha do tempo, isto é, em sequência cronológica [o sentido do termo não mudou com a modernidade, pois ainda designa um registro do passado e um flagrante do presente; a crônica é sempre um resgate do tempo]. Situada entre os anais e a História, limitava-se a registrar os eventos sem aprofundar-lhes as causas ou tentar interpretá-los. Em tal acepção, a crônica atingiu o ápice depois do século XII, graças a Froissart, na França, Geoffrey of Monmouth, na Inglaterra, Fernão Lopes, em Portugal, Alfonso X, na Espanha, quando se aproximou estreitamente da História, não sem ostentar acentuados traços de ficção literária. A partir da Renascença, o termo “crônica” cedeu vez a “História”, finalizando, por conseguinte, o seu milenar sincretismo. Não obstante, o vocábulo ainda continuou a ser utilizado, no sentido histórico, ao longo do século XVI [...].

A carta de Pero Vaz de Caminha, endereçada ao Rei de Portugal, D. Manuel, representa um exemplo de crônica, haja visto que se constitui como relato circunstancial acerca da nova terra Vera Cruz, recém-descoberta.

No século XIX temos uma concepção moderna da crônica, entretanto, mantém-se inalterada sua ligação com os fatos históricos. Nesta época a crônica está ligada ao jornal, mais precisamente com o folhetim, alojado no rodapé e destinado ao entretenimento periódico do leitor do jornal.

Com o tempo o vocábulo *crônica* “começou a ser largamente utilizado (também na acepção de ‘narrativa histórica’): não poucos escritores do tempo, desde Alencar e atingindo o apogeu em Machado de Assis, cultivaram a nova modalidade de intervenção literária” (MOISÉS, 198, p. 245).

Ou seja, a crônica veio do folhetim pela semelhança com a estrutura da narrativa, porém, sofrendo mudanças em sua linguagem, composição, tipologia (crônica esportiva, política, social, literária, etc.). Esta última teve origem nos folhetins do século XIX e, com a evolução desse gênero, foi se encontrando, reencontrando até os dias atuais. Luiz Roberto Wagner, em um estudo sobre a crônica, retoma a observação do cronista contemporâneo Luís Martins sobre a transformação da crônica:

A crônica é um folhetim que encurtou. [...] O folhetim do século XIX era publicado em forma de rodapé, que muitas vezes ocupava quase metade da página do jornal. A crônica moderna é mais curta, mais sucinta, mais econômica de espaço. O *folhetim borboleteava* em torno de vários assuntos; a crônica, em geral, limita-se a comentar um só – que pode ser, inclusive a própria falta de assunto (WAGNER, 1998, p. 104).

Dessa forma, o gênero (discurso literário) e a memória se relacionam simbioticamente, pois as figuras estabilizadas em certo gênero transitam e migram para outro, construindo uma memória coletiva. Segundo Pêcheux (1995, p. 314), temos uma construção discursiva “constitutivamente invadida por elementos que vêm de outro lugar [ou seja, vem de outras formações discursivas] que se repetem nela, fornecendo-lhe suas evidências discursivas fundamentais”.

De modo geral, esses aspectos diacrônicos que rastreamos sobre o romance são fundamentais para se entender a construção do romance-folhetim, o qual foi formado com elementos de gêneros clássicos e de gêneros mais recentes.

3.4. Memória e gênero: a nova era do folhetim

O romance-folhetim – primeiro modelo absorvido pela cultura de massa- acompanha, desde a primeira metade no séc. XIX, o percurso de edificação de um determinado período da história literária do Brasil. Contudo, sua permanência não se limita àquela época e, na verdade, estende-se pelo séc. XX afora e alcança os nossos dias.

Isso porque o perfil do gênero folhetinesco – que apresenta uma organização específica, marcada pela recorrência de certas técnicas de composição, pela exploração de um determinado campo temático centrado no emocionalismo –, migrou para outros gêneros (em geral aqueles surgidos com o avanço tecnológico).

Dessa maneira, o gênero folhetinesco, a mais popular dentre as formas narrativas do século XIX, que influenciou não apenas os romancistas da época, mas também os posteriores, ressurgiu, nestes dois últimos séculos, com uma nova configuração, proveniente da criação de novos veículos de comunicação, tais como, inicialmente, o rádio, o cinema e a televisão e, mais recentemente, o *e-book* e os *sites* na internet direcionados a publicar narrativas segundo uma periodicidade.

Tal observação remete-nos ao que Gregolin (1997, p. 48) afirma acerca da reconfiguração de gêneros. Para a autora, “os gêneros, materialização textualizada dos discursos, estão, por isso, em constante redimensionamento e reconfiguração e a interpretação de um texto deve ser feita dentro do amplo domínio dos campos discursivos que o circunda pois nenhum texto esgota-se em si mesma”.

Nessa mesma linha, Marlyse Meyer (1996, p. 5) afirma que “o folhetim, a rigor não morreu. Ele se metamorfoseou. O folhetim como o melodrama, trabalha com as grandes emoções humanas. Há um exagero de ampliação dos grandes sentimentos de base, a paixão, a ambição, o medo da morte. O folhetim exprime tudo isso de uma forma ‘naive’”. Na verdade, o folhetim passou por transformações em decorrência das próprias exigências do contexto social, sendo também característico das sociedades o permanente processo de reconstrução do passado.

Vejamos, por exemplo, a telenovela, cujo “parentesco” com o romance-folhetim é inegável. O romance-folhetim e a telenovela ostentam muitos laços, muitos pontos em comum. Um desses pon-

tos é o desenrolar da trama, outro é o fato de ser veiculado por um órgão de grande repercussão: o papel outrora exercido pelo jornal em relação ao público leitor do romance-folhetim agora é assumido pela televisão no que se refere aos espectadores da novela televisiva.

A telenovela incorporou em seu enredo o mundo atual. Aliás, o enredo da telenovela é tão elástico quanto foi o da narrativa do romance-folhetim, em alguns casos. Os ingredientes são similares: mal-entendidos, infortúnios, elementos mirabolantes, encontros e desencontros dos protagonistas (motivados por circunstâncias desconhecidas ou não das personagens), crianças órfãs ou trocadas, revelações sobre sua origem. Além disso, traz ainda um dos ingredientes fundamentais que, ao longo dos séculos, sempre propulsionou todas as tramas folhetinescas: o trio do herói, heroína e vilão, isto é, o eterno conflito entre o bem e o mal.

Tudo na telenovela é montado para absorver o telespectador, destacando-se a trama envolvente, recheada de empecilhos até chegar o clímax final da estória com o enlace feliz do casal central (pode haver a separação no final, mas constitui exceção). Além disso, da mesma maneira como seu antepassado, o leitor folhetinesco, também o telespectador folhetinesco tem o poder de interferir no rumo da história. Por meio de cartas para a emissora que está exibindo a novela, os espectadores podem em alguns casos matar ou até mesmo ressuscitar uma personagem.

Aliás, é o que aconteceu na telenovela brasileira *Anastácia, uma mulher sem destino*, de Emiliano Queiroz. Como o enredo que não estava cativando o público, a escritora Janete Clair foi chamada para dar um reforço e ela resolveu eliminar personagens secundárias (que havia em quantidade excessiva) por meio de um terremoto. Essa interferência na trama da novela nos remete ao famoso personagem rocambolesco de Ponson du Terrail, que foi diversas vezes ressuscitado por exigência do leitor folhetinesco.

Muniz Sodré (1985, p. 63), discutindo o “folhetim televisivo”, diz que

Foi precisamente com *O direito de nascer* e sob a influência de uma agência de publicidade estrangeira que a televisão brasileira começou a explorar sistematicamente o folhetim (telenovela), tornando diários os capítulos. A intenção de “dar ao público o que ele deseja” já se fazia presente e, em consequência,

departamentos de *marketing* ou de pesquisa e mercadologia passaram a integrar a estrutura de produção. Acrescentando-se aos poderes da imagem e do som a força mobilizadora da mercadologia em expansão, aumentou-se a taxa de participação de um certo real histórico na narrativa folhetinesca.

A telenovela se expandiu com o avanço tecnológico e tornou-se um produto de massa de longo alcance na sociedade. Apresentando o mesmo tipo de cortes dos capítulos que marcava o romance-folhetim, ela distingue-se pela utilização do som e da imagem. Trata-se, pois, de um folhetim metamorfoseado.

Muniz Sodré, em seu estudo sobre o desenvolvimento da literatura de massas, aponta a escritora Janete Clair como a sucessora do gênero folhetinesco no Brasil. Além dessa fonte, no entanto, na época de seus primeiros passos a telenovela brasileira recebeu também a influência das “diretrizes semióticas” originárias das novelas produzidas por países latinos vizinhos. O curioso, diga-se de passagem, é que a telenovela brasileira passou por drásticas transformações, enquanto as telenovelas desses outros países conservam, até os dias atuais, a velha fórmula do gênero ancestral.

No Brasil, Janete Clair mantinha no campo da radionovela e da telenovela um estilo ainda subordinado ao molde do folhetim. Muniz Sodré (1985, p. 67-68) comenta o trabalho da escritora nesses termos:

Na opinião de profissionais do gênero, Janete, além de ter sido uma pioneira, conseguiu recuperar a linguagem da literatura folhetinesca do século passado para a televisão.

De fato, Janete Clair foi a responsável pela combinação de elementos antigos (tanto do folhetim à maneira de Eugène Sue quanto da fase cubana da telenovela) com novos, dando início (com o forte apoio de Daniel Filho) ao abasileiramento do gênero. Seu primeiro grande sucesso foi *Irmãos Coragem*, em 1970. Mas, já em *Vêu de noiva* (1969), marco de sua associação com o diretor Filho, Janete evidenciava sua capacidade de adaptação aos novos tempos, instaurando uma linha definida por uma visão atenta da classe média, do sujeito urbano que enfrenta a voragem do progresso ou do lucro. A ideologia do Sudeste brasileiro penetrava, assim, na trama folhetinesca. Tanto que a publicidade de *Vêu de noiva* anunciava uma novela “onde tudo acontece como na vida real”.

Para Muniz Sodré,

Janete Clair forneceu a base para todas as inovações e desdobramentos do gênero (mesmo para as minisséries, que rompem os cânones rígidos da telenovela). Autores como Benedito Ruy Barbosa, Gilberto Braga, Cassiano Gabus Mendes, Manoel Carlos, Sílvio de Abreu, mesmo sem mergulharem na torrente emotivo-romântica de Janete, são por ela influenciados. Para ela, o inverossímil era algo de muito sedutor. Às vezes, o melodramático lhe ocorria a partir de relatos pessoais escutados ou lidos. Intuíva também o *ethos* algo incestuoso, estilo *Casa grande & senzala*, da família patriarcal. “A vida real é um folhetim”, dizia (1985, p. 69).

Contudo, além da telenovela, o folhetim continua. Como exemplo podemos citar um jornal continua reservando um espaço para o gênero folhetinesco nos mesmos moldes de outrora, inclusive a velha frase “continua amanhã”. Trata-se do “Jornal Pequeno”, editado em São Luís, que publicou o folhetim *O funcionário*, de M. P. Halckel, dividido em doze capítulos a partir de treze de agosto de 2001. Esse exemplo comprova que o gênero encontra-se “mais vivo do que nunca”.

Aliás, ele também continua vivo em outros meios. A identificação do gênero provém da memória discursiva cristalizada e legitimada na sociedade, e reavivada em outras épocas, como podemos constatar na narrativa *A vida de Celeste*, disponível no site <http://arvoredavida.org.br>. Ela atualiza o gênero folhetinesco apresentando características dele reminiscentes, mas direcionadas ao novo mercado consumidor.

Esse “folhetim-eletrônico” narra periodicamente, sob forma de diário, a vida de Celeste. E faz isso de forma atrativa, motivando-nos ao acesso da sua página. Outro aspecto que aproxima *A vida de Celeste* do gênero folhetinesco está em sua materialidade discursiva, onde estão fundidas as técnicas de construção ficcional do padrão folhetinesco, tais como: título atraente (*A vida de Celeste*); início instigante com o intuito de provocar o interesse do leitor (recorrendo a frases como “outro dia mamãe me ligou pedindo um daqueles favorzinhos de mãe”); inícios de capítulos sem muitos preâmbulos contendo referências diretas ao dia, mês e hora da história; abundância de diálogos; cortes sistemáticos, etc.

Isso não quer dizer que todos os textos publicados em fragmentos na *internet*, do tipo “folhetim-eletrônico”, sejam fiéis ao modelo do gênero folhetinesco do século XIX. Uma das diferenças básicas é o fato de o folhetim tradicional caracterizar-se pelas aventuras mirabolantes. Mas em termos de técnica – ou seja, a presença de cortes em episódicos, de certa síntese, suspense, descrições simples, etc. – a semelhança entre os dois é inequívoca.

Quanto a essa semelhança – o que pode significar uma influência direta – é importante lembrar que “um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um ‘texto’ de hoje (também isso é um gênero num de seus sentidos) deve tanto à ‘poesia’ quanto ao ‘romance’ do século XIX” (TODOROV, 1980, p. 46).

O gênero folhetinesco encontra-se presente nos dias atuais – como uma fênix renascida das cinzas. Agora ele é difundido por modernos veículos de comunicação, está munido de uma nova estrutura composicional e segue uma temática resultante da diferenciação e ampliação do gênero em nosso meio. Tal atualização é, segundo Bakhtin, oriunda da própria evolução e heterogeneidade dos gêneros, que circulam em diferentes esferas da sociedade.

Além do romance-folhetim em si, a própria palavra “folhetim” também parece ter ressurgido das cinzas. Originária da França, ela permaneceu esquecida em nossa História, provavelmente devido ao estigma semântico (depreciativo) que carregou por um bom tempo. A despeito disso, exemplos da recorrência do termo “folhetim” podem ser vistos em diversos segmentos da mídia, sendo maior a profusão quando o assunto se refere ao campo novelístico – como é o caso de reportagens sobre as novelas globais e minisséries. Pudemos encontrar frases como: “Surgiram logo às primeira cenas de ‘*O Clone*’, o *folhetim* de Glória Perez” (*Folha de São Paulo Ilustrada*, em 13 de outubro de 2011, p. e5), “Há tempos não se via um *folhetim* tão fantasioso quanto *O Clone* alcançar um ibope tão vitaminado” (revista *Veja*, de 16 de janeiro de 2002, p. 104), “cenas de aventuras, lutas no melhor estilo, capa e doses extra de humor e sexo, muito sexo. São esses os ingredientes principais da minissérie *O Quinto dos Infernos*, que estreia dia 8 de janeiro, na Globo. Escrito por Carlos Lombardi, o *folhetim* mostra a chegada da Família Real ao Brasil” (Jornal *O imparcial*, de Araraquara). Até mesmo o cantor

Chico Buarque não resistiu ao fascínio desta palavra e deu uma de suas músicas o título *Folhetim*, que termina com os versos “Mas na manhã seguinte não conta até vinte, te afasta de mim. Pois és página virada, descartada do meu folhetim”.

Enfim, o folhetim, primo do folheto de Cordel¹¹, continua em evolução, pois nasceu no seio da literatura romântica e, como tal, foi bem recebido por sua “mãe adotiva” brasileira. Afinal, o romance como um todo é o único gênero nascido e alimentado pela Era Moderna da história mundial, motivo pelo qual, ao contrário dos grandes gêneros da Antiguidade (que são recebidos prontos como um legado), ele sempre se adapta às suas novas condições de existência (BAKHTIN, 1998, p. 398).

A seguir, no próximo capítulo traçaremos um percurso de toda essa trama folhetinesca montada no romance *O esqueleto – mistério da casa de Bragança*.

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

11 Em plena era do computador continua viva e atuante, no Nordeste brasileiro, a Literatura de Cordel, narrativa em versos, impressa em folhetos, cujos criadores são cantadores e poetas populares. O termo “cordel” surgiu com base na forma como os folhetos são expostos para venda nas feiras, isto é, estendidos em barbantes ou cordas para serem melhor apreciados pelos leitores. Os estudiosos do cordel localizaram sua origem no século XVII, em Portugal, com as folhas soltas; na Espanha, com os *pliegos sueltos*; na França, com a Literatura de *Colportagem*. No Brasil, o gênero expandiu-se principalmente no Nordeste, trazido pelos colonizadores lusos e floresceu porque encontrou condições sociais e culturais propícias para germinar, de maneira que se tornou uma marca característica da fisionomia cultural da região.

4. O ESQUELETO: uma narrativa folhetinesca

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu, com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto.

(Machado de Assis)

4.1. *O esqueleto* e Aluísio Azevedo

Aluísio Azevedo (1857-1913) é conhecido nas letras brasileiras como um dos grandes expoentes do Naturalismo, caracterizando-se seus escritos pela observação e descrição dos costumes. Sua produção, no entanto, não se limita a este aspecto. Nesse sentido, sua aproximação e mesmo incursão pelo folhetim abarca um número plural de títulos, não se restringindo, portanto a *O esqueleto*. Além disso, a exploração de traços folhetinescos pode ser reconhecida inclusive em sua criação maior, pois, segundo Marlyse Meyer, “o sucesso de *O mulato* no seu tempo deveu muito à maneira folhetinesca usada por Aluísio Azevedo para retratar e denunciar a sociedade de São Luís” (1996, p. 63).

Além disso, Brito Broca traz em seu ensaio “Aluísio Azevedo e o romance-folhetim” diversas considerações sobre a tradição folhetinesca e o seu reflexo sobre a literatura: “penetrando no Brasil, através de traduções, o gênero não podia deixar de influenciar os primórdios da nossa ficção, no Romantismo, influência que se prolonga até o período realista e naturalista” (1993, p. 20).

Assim sendo, chamamos a atenção para o fato de que, como *O esqueleto* e outras obras de Aluísio Azevedo foram abandonadas ao ostracismo, foi possível a historiadores e críticos elaborar uma leitura desse autor pautada exclusivamente nas diretrizes naturalista e positivista, deixando-se de lado elementos que contradizem essa leitura. Tal abordagem – que visa a homogeneização, posto que se concentra em algumas obras tidas como mais relevantes – evitou tratar das contradições presentes em Aluísio Azevedo enquanto literato e crítico de seu tempo.

Embora não se trate aqui de resgatar *O esqueleto* de seu papel de “obra menor”, mesmo assim consideramos que ele pode trazer importantes subsídios para uma compreensão mais dinâmica de Aluísio Azevedo – um romancista amplamente pesquisado, mas quase que exclusivamente no que se refere aos renomados *O mulato*, *Casa de pensão* e *O cortiço*. A leitura de *O esqueleto*, por seu turno, traz à tona o seu pendor pela temática histórica, pelo traçado da caricatura e do grotesco, pela exploração do suspense e do elemento sensacionalista – tudo isso formando um todo de que transborda uma crítica feroz: a crítica aos desmandos e favoritismos dos poderosos, à corrupção vigente nos meios políticos, a falta de escrúpulos e de princípios morais por parte daqueles que regem os destinos da nação.

Quanto à demais produção de Aluísio Azevedo, ela inclusive ostenta traços múltiplos e um dinamismo que não se deixa restringir a uma escola ou outra. Dessa forma, assume também elementos e tópicos próprios do Romantismo, conforme demonstra claramente a antologia de contos *Demônios* (1893). Nesse livro, Naturalismo e Romantismo mesclam-se de modo estranho e imprevisível: ora as personagens, ambientes, gestos e palavras carregam marcas naturalistas – como no conto “A serpente”, cuja personagem D. Maria sofre uma transformação em decorrência de seu meio (passando de mulher pacata e conformada a megera que age autoritariamente no seio familiar e, com isso, provoca o fim de seu casamento) –; ora a ação e o desenrolar de algumas cenas apresentam-se sob o signo do Romantismo – como é o caso do conto “No Maranhão”, impregnado de saudosismo. Esse hibridismo da narrativa curta de Aluísio Azevedo perpassa também vários de seus romances, de modo que a sua produção não se subscreve, portanto, apenas a uma estética literária.

Nessa mesma linha, livros como *A mortalha de Alzira* (1894), *Mistérios da Tijuca* (1882), *Uma lágrima de mulher* (1880) revelam ainda a herança romântica da mesma forma como também traem a proximidade com uma esfera pautada no sentimentalismo, aventuras e suspense. Dentro dessa tendência inscreve-se ainda o romance *O esqueleto – Mistério da Cada de Bragança* (1890), publicado inicialmente em folhetins na *Gazeta de Notícias* e trazendo a assinatura de Victor Leal, pseudônimo usado por Aluísio Azevedo, mas também por Olavo Bilac, Coelho Neto e Pardal Mallet.

Conforme afirmamos na introdução do livro, não é nosso propósito esclarecer ou mesmo discutir a autoria do romance. Nossa pesquisa não se direcionou para isso. Entretanto, não podemos deixar de mencionar a recente reedição da obra pela editora Casa da Palavra, no ano de 2000. A “Apresentação” de Rachel Valença à mencionada edição de 2000 pretende esclarecer a questão:

A leitura do referido prefácio, no entanto, não deixa margem a dúvidas. Lá está contado que Victor Leal foi uma criação coletiva de quatro escritores. Olavo Bilac e Pardal Mallet escreveram, sob esse pseudônimo, *O esqueleto*, e ainda, aliados a Aluísio e a Coelho Neto, produziram *Paula Matos* ou o *Monte de Socorro*. Sozinho Aluísio Azevedo criou o romântico *A mortalha de Alzira*, assinando-o como Victor Leal para não decepcionar o leitor fiel de sua obra “séria”, a de cunho naturalista. Já em crônica de 1893, aliás, Olavo Bilac assumira a autoria de *O esqueleto*, que confessava haver escrito a quatro mãos com Pardal Mallet. E, tal como Aluísio Azevedo, admitia a co-autoria do *Paula Matos*. Portanto, esse Victor Leal que nunca existiu, e que era ora um, ora dois, ora quatro escritores, foi o causador de toda a confusão que resultou na errônea atribuição, durante anos, da autoria do romance *O esqueleto* a Azevedo, engano que a presente edição desfaz de maneira cabal e definitiva, estampando pela primeira vez na capa o nome de seus verdadeiros autores (2000, p. 8).

A despeito da certeza expressa nas palavras de Rachel Valença, nenhuma prova mais contundente é apresentada, fora as palavras do próprio Aluísio Azevedo.

Além do aspecto da autoria – que forma uma questão em aberto – outro ponto é o próprio título da obra: *O esqueleto*. Há, decerto, vários cadáveres no romance, por exemplo, o da amante assassinada por Satanás, no segundo capítulo, e o de Paulo, no quinto capítulo. Entretanto, somente no último capítulo do romance é que surge de fato um esqueleto. Sua presença envolve elementos macabros, mas também cômicos:

D. Pedro não pôde conter uma gargalhada e saiu.

Saiu, alegre da vida, cantarolando umas cantigas brejeiras. E teve uma ideia. A ideia de fazer uma caçoadá com d. Bias, de

pregar-lhe um bom susto. Deviam ser interessantes a cara e as falas do aventureiro cavaleiro das Espanhas, quando lhe aparecesse diante de si um fantasma ameaçador e tétrico que contra ele investisse numa encenação apavorante de tragédia.

[...]

Vieram-lhe a princípio dúvidas para escolha entre diversos projetos que se lhe apresentaram á imaginação. Mas, à noite, quando se despedia da cigana, lá no circo do Valongo, resolveu-se, enfim, e pediu ao Vampa que lhe vendesse um esqueleto articulado, que havia a um canto da parede e de que o saltimbanco se servia nas suas mágicas e pantomimas.

Trouxe-o, nas ruas afora por aquela noite escura, debaixo da capa, como um mistério, bem junto a si, como uma profanação. E, quando entrou no Paço, antes de cear, foi logo ao quarto de d. Bias.

Segurando o esqueleto pela coluna vertebral, mal envolveu-o na capa, o bastante para esconder-se a si e para permitir que o descendente do soldado de Cid Campeador pudesse ver toda a horrível conformação espectral do fantasma.

D. Bias dormia.

[...]

Sobre o peito descansa-lhe a ossadura descarnada da mão do esqueleto. E a olhá-lo, com o grande olhar tenebroso e mau das caveiras, estava um vulto bem junto a si, debruçado sobre o seu leito. Gritou.

Gritou e retorceu-se todo na cama, nu e esquelético, envolto na mortalha alvadia do lençol, fantasma contra fantasma.

D. Pedro ria-se.

E largou o esqueleto que então caiu todo inteiro sobre d. Bias. Foi, nesse momento, um espetáculo diabolicamente nunca visto e nunca sonhado até então.

Por entre os lençóis e a capa, no belo contraste do preto e branco, debatiam-se os dous. D. Bias a contorcer-se todo, a querer desvencilhar-se desse novo companheiro de dormida, animava-o, fazia-o viver, emprestava-lhe movimento.

- Por *Dios!* Choramingava o espanhol, por *Dios!* Não me faça nada! Deixe-me em paz, tenha pena de mim!

E fazia-se súplice, e queria erguer-se para ficar de joelhos, para pedir piedade, para comprometer-se a tudo quanto o fantasma quisesse, para tornar-se submisso e escravo, enfim, com tanto que o deixasse viver.

E com os movimentos que tentava, o esqueleto movia-se também, recolhia o braço num amplexo que horripilava o outro, introneteia a perna entre as do fidalgo das Espanhas, ligava-se-lhe enfim numa bela conjunção amorosa.

[...]

Foi preciso que o príncipe, já farto do espetáculo, interviesse e separasse os dous.

- Caramba! Fez d. Bias. Eu tinha medo porque era um esqueleto e não havia contra quem lutar!

[...]

[...] O esqueleto, que ficara sobre o leito, incomodava-o. Levantou-se, e escondeu-o dentro de um armário.

- Se o esquecerem, agora, e se o descobrem daqui a cem anos... lembrou o príncipe.

D. Bias mastigou barulhentemente um grande naco de carne; e depois, olhando muito sério para o armário, disse:

- Caramba! Que boa peça vou eu pregar às gerações futuras! (LEAL, 2000, p. 97-9)

O esqueleto aqui é um item ligado à literatura de horror, ao romance gótico. Mais do que apenas criar um efeito sinistro, porém, o esqueleto serve aos propósitos críticos do autor, passando a personificar a impunidade, a hipocrisia, a falta de escrúpulos.

Com isso, o romance realiza um desmascaramento explícito da história oficial. Não há uma negação da história, mas uma apresentação de outros pontos de vista possíveis.

4.2. Intertextualidades

Um das definições mais importantes para análise do discurso é precisamente o do discurso, que não encontramos em estado puro, mas em relação com outros discursos.

O discurso apresenta o falante como sujeito de seu discurso, ao mesmo tempo, porém, em que esse falante recém-convertido em sujeito também tem limitado seu próprio discurso. Enquanto falante de uma dada língua, o indivíduo tem, assim, uma certa liberdade para se expressar tão logo tenha dominado as regras linguísticas. Por outro lado, no entanto, esse mesmo indivíduo está submetido à língua, ao contexto social e histórico, enfim, à rede de discursos que circulam em uma sociedade.

Para a análise do discurso, todo texto é criado dentro de determinadas condições de produção e tem raiz histórico-cultural. A história e a cultura, no entanto, não existem separadas da sociedade, encontrando-se cristalizadas em formas, que são gêneros dos textos.

De acordo com Foucault (1986), a História está registrada nos arquivos (monumento), ou seja, nos textos sobre ela, que são também discursos, mas não são a História propriamente dita, pois ela é feita a *posteriori* e nunca é recuperável como acontecimento, podendo ser resgatada apenas em seus fios significativos. Portanto, devemos atentar para o texto como estando dentro da formação discursiva do período em que ele foi produzido.

Para Bakhtin os gêneros do discurso não devem ser entendidos como equivalentes aos gêneros literários ou aos gêneros do discurso cotidiano. No entender do teórico russo, os gêneros do discurso formam dois grupos: os gêneros de discurso primário (ou simples) e gêneros do discurso secundário (ou complexo). Os primeiros constituem-se como discursos de caráter oral e privado, que não dependem do grau de escolaridade do falante. Segundo Bakhtin (1997, p. 281):

Os gêneros secundários do discurso – o romance, o teatro, o discurso científico, o discurso ideológico, etc. – apareceram em circunstância de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica, sociopolítica. Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade dos enunciados alheios – por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana.

O romance, portanto, integra o discurso secundário. Ele utiliza, para constituir-se, vários tipos de discursos que veiculam sentidos diferentes, mas já trabalhados em algum outro lugar. Para Bakhtin (1997, p. 319):

O objeto do discurso de um locutor, seja ele qual for, não é objeto do discurso pela primeira vez neste enunciado. O objeto, por assim dizer, já foi falado, controvertido, esclarecido e julgado de diversas maneiras, é o lugar onde se cruzam, se encontram e se separam diferentes pontos de vista, visões do mundo, tendências.

Entre os gêneros discursivos, o literário ocupa um lugar especial porque “monumentaliza os documentos”, segundo a terminologia usada por Foucault. Ou seja, os textos são cristalizados em determinadas esferas, tornando-se monumentos, textos que, para determinado grupo, têm importância, autoridade e credibilidade, podendo ser resgatados em certos momentos históricos. Para Bakhtin, cada gênero tem uma especificidade, apresentando marcas que o distinguem de outros gêneros. O literário, contudo, é um gênero mais complexo, pois utiliza uma argumentação diferente para produzir sentido dentro de uma sociedade e constrói um universo verdadeiro em si mesmo. Ao contrário dos textos políticos ou religiosos, seu propósito não é o de convencer ou persuadir.

A interpretação está no movimento de um texto para outros textos, constituindo diálogos. Se partirmos do pressuposto de que o discurso não pode ser encontrado desligado da ideologia e que se constitui como uma atividade humana, em que os indivíduos são transformados em sujeitos que se comunicam, torna-se necessário o conceito de dialogismo, formulado por Bakhtin.

O dialogismo é o princípio básico de funcionamento de qualquer texto, pois todo o texto constitutivamente estabelece um diálogo, não fazendo sentido em si mesmo, já é que incompleto, até ser completado por outro. No entanto, a relação dialógica só pode existir entre enunciados concluídos, proferidos por sujeitos falantes distintos, ou seja, apenas “dois enunciados confrontados um com o outro entabulam uma relação específica de sentido a que chamamos dialógica” (BAKHTIN, 1997, p. 347).

O leitor, ao invés de assimilar de modo passivo aquilo que lê, transforma sua leitura em ação, como fez Aluísio Azevedo quando escreveu o romance-folhetim *O esqueleto*. Se a recepção é o lugar onde circulam as formas simbólicas e onde elas são interpretadas e, se a recepção é também histórica, o livro de Aluísio oferece-nos uma recriação de toda narrativa histórica tradicional sob a perspectiva do seu momento histórico de leitor e escritor com que sua obra seja considerada consideravelmente diferente dos textos que leu.

O diálogo encetado envolve três ordens que estão interligadas: a língua, a história e o discurso. Desse modo, o sistema e o processo são indissociáveis. É necessário, portanto, estabelecer uma passagem do linguístico ao discursivo num processo cuja base é a língua que, por meio da atividade de sujeitos, é levada ao histórico. Isso se dá porque a palavra é uma virtualidade, enquanto o discurso é a palavra ativada pelo homem inserido na história. De acordo com Bakhtin (1998, p. 99),

O discurso vive fora de si mesmo, na sua orientação viva sobre seu objeto: se nos desviamos completamente desta orientação, então, sobrarão em nossos braços seu cadáver nu a partir do qual nada saberemos, nem de sua posição social, nem de seu destino. Estudar o discurso em si mesmo, ignorar a sua orientação externa, é algo tão absurdo com estudar o sofrimento psíquico fora da realidade a que está dirigido e pela qual ele é determinado.

É pela relação do texto com o seu exterior, com discursos que o constituem e com os quais mantém relação, que podemos afirmar que a base comum às várias perspectivas oferecidas pelas diferentes linhas teóricas que estudam o discurso é o consenso sobre o lugar do sentido, que não está apenas no texto. Segundo Bakhtin (1997, p. 405), existe uma “influência da realidade extratextual sobre a formação da visão artística e sobre o pensamento artístico do escritor e do artista em geral no campo da cultura”.

Desse modo, uma das primeiras coisas que chamam a atenção no início da leitura de *O esqueleto* é o título do primeiro capítulo – “A noite na taverna”. Trata-se de uma alusão óbvia à coletânea de contos de Álvares de Azevedo, *Noite na taverna* (1855). A alusão, no entanto, vai além do título, por exemplo, na repetição da palavra

“fantástico” (os contos de Álvares de Azevedo são usualmente mencionados com essa designação); nas referências a orgias; no ambiente de marginalidade e devassidão: “Dava um lúgubre aspecto aquele antro de terra batida para o chão, e de paredes escalavradas onde a gaiatice dos fregueses gostava de pintar obscenidades e onde se fazia a carvão a conta complicada dos pichéis” (LEAL, 2000, p. 9).

Os dois textos têm início em uma hora adiantada da noite, quando bêbados encontram-se espalhados pela taverna. *Noite na taverna* passa-se em São Paulo, mas os personagens narram suas aventuras em terras europeias, criando um espaço dúbio e cambiante. Já o primeiro capítulo de *O esqueleto* ambienta-se inequivocamente no Brasil: a taverna fica na Rua Piolho na Glória, bairro do Rio de Janeiro. A despeito disso, porém, o acento não recai sobre o nacional e, sim, sobre o estrangeiro. O taberneiro, Trancoso, veio “de além-mares” e “Enriquecera principalmente depois da chegada de d. João VI” (LEAL, 2000, p. 10). A clientela, por sua vez, é um misto de estrangeiros e brasileiros. D. Bias, por exemplo, é “fidalgo espanhol da mais pura linhagem [e] A família de d. Bias não era uma família: era a árvore genealógica da fome” (LEAL, 2000, p. 11). Tendo chegado ao Brasil na comitiva de D. João VI, d. Bias transferiu para cá sua carreira de malandragens. Menciona-se um italiano, o “escultor Ângelo Palligrini, por alcunha o *Satanás*” (LEAL, 2000, p. 12) e, finalmente, o quadro de personagens completa-se com Carniça, “um mulato esguio e de maus bofes, que vivia de sovar os negros nas casas de família” e afirma ser dos que estão “fartos de aturar toda essa corja portuguesa!” (LEAL, 2000, p. 13).

Ao contrário do texto de Álvares de Azevedo, *O esqueleto* apresenta, desde este primeiro capítulo, numerosos elementos diretamente ligados à realidade econômica e social: datas, nomes de ruas, valor de aluguéis, profissões. Outro ponto a destacar é a tonalidade política que, também desde o primeiro capítulo, se faz presente. O já mencionado Carniça expressa a d. Bias seu apoio a D. Pedro contra “el-rei”, o que dá início a uma contenda na taverna, onde “voaram imediatamente os copos e as garrafas”, pois “ofegava agora o hálito quente das revoluções” (LEAL, 2000, p. 13).

Logo, porém, essa batalha é interrompida por uma luta travada do lado de fora da taverna: da política retorna-se aos elementos de romance de capa-e-espada e romance gótico. Em perfeita

consonância com o gênero folhetim, lá fora um “desconhecido” enfrenta vários opositores e os põem todos em fuga: coragem, força, destreza misturam-se ao mistério envolvendo o valoroso combatente. Chuva e sangue misturam-se na penumbra da Rua do Piolho que “Sem iluminação [...] desenhava indecisamente aos seus perfis” (LEAL, 2000, p. 14). Somente no segundo capítulo, porém, a identidade do solitário espadachim será revelada.

Na verdade sua identidade já é revelada logo no título do segundo capítulo: “O Satanás”. Esse apelido está bem ao gosto do sensacionalismo típico do folhetim, que sempre procura causar grande impacto. Destina-se, além do mais, a criar a relação à personagem a expectativa de que será o vilão da história, uma terrível ameaça aos inocentes e indefesos. Invencível e mau, Satanás deve seguir uma trajetória desde já previsível.

Não é o que ocorre, porém, pois *O esqueleto* reproduz em linhas gerais o enredo da ópera *Rigoletto* (1851), de Giuseppe Verdi. Satanás sofrerá, de forma equivalente a Rigoletto, a ação de um outro poderoso, tornando-se, portanto, vítima: sua filha, Branca, será estuprada por D. Pedro I, enlouquecerá e morrerá, sem que o monarca sofra qualquer castigo pelo seu crime. O quinto capítulo, “Le Roi s’amuse”, entretanto, revela que Aluísio Azevedo queria identificar explicitamente sua fonte: a peça *Le Roi s’amuse* (1832) de Victor Hugo, que Verdi musicara acompanhando do libretista Francesco Maria Piave.

A mesma história, portanto, não apenas foi acomodada em textos diferentes, mas também em gêneros diversos: a peça de Hugo transformou-se na ópera de Verdi e na narrativa de Aluísio Azevedo. A cada vez, novos significados foram certamente explorados. Não se trará, é claro, de plágio, pois, de acordo com Bakhtin (1997, p. 413-4): “não há uma palavra que seja a primeira ou a última, e não há limites para o contexto dialógico (este se perde num passado ilimitado e num futuro ilimitado)”. Todos os que optam por contar uma história que já existe, repete o mesmo para criar o novo, empregando esse recurso como meio de resgatar um imaginário comum a todos, que, no entanto, pode ser revestido de várias maneiras, inclusive sendo adaptado aos diferentes contextos.

Enquanto Victor Hugo lançou sua peça em seguida à Revolução de Paris (1830) e como manifestação de seu apoio à monarquia

constitucional de Luís Filipe, Aluísio Azevedo trouxe a lume *O esqueleto* um ano após a proclamação da República (1889), o que denota uma clara intenção política de rejeição à monarquia no Brasil.

4.3. *O esqueleto* enquanto romance histórico

O limite entre os discursos literário e histórico é um assunto polêmico, pois esses dois tipos de discurso têm, à primeira vista, objetivos definidos e distintos. Enquanto um é marcado pelo estatuto da ficção, invenção e imaginação, o outro reivindica o estatuto da verdade em relação aos acontecimentos e, para tanto, recorre a dados e comprovantes documentais que legitimem suas afirmações. Entretanto, vale perguntar até que ponto o discurso ficcional não pode estar entremeado com o discurso da verdade, ou vice-versa.

Benedito Nunes discute a relação entre História e ficção, afirmando que a primeira recorre às fontes (documentos, manuscritos, monumentos) como método de investigação e comprovação e prioriza a objetividade da reconstrução dos fatos, enquanto a segunda prioriza a subjetividade, a imaginação do discurso literário por meio da fonte histórica ou não, buscando uma verossimilhança com o real. Entretanto, a despeito dessa oposição precípua, Benedito Nunes (1988, p. 11-2), também argumenta em favor de um elo entre o universo ficcional e histórico e, para isso, respalda-se em Paul Veyne e em Collingwood ao comentar que a História e a ficção estão entrosadas enquanto formas de linguagem. Ambas têm por objeto a atividade humana, pois, tal “como o romance, a História seleciona, simplifica e organiza, resume um século numa página”. Dessa forma, segundo Benedito Nunes (1988, p. 10),

Seleção e organização pressupõem o que Collingwood chamou de imaginação *a priori*, comum ao historiador e ao novelista. Enquanto obras de imaginação, não diferem os trabalhos do historiador e do novelista. Diferem enquanto a imaginação do historiador pretende ser verdadeira.

Em relação aos novos historiadores, Guacira Leite (2000, p. 79) comenta que

Quando nos voltamos para a disciplina História, vemos que durante todo esse século, ela sofreu profundas modificações, tornando-se largamente receptiva aos fenômenos culturais, afastando-se dos acidentes de superfície, dessas pequenas bolhas que são os ‘acontecimentos’, para sondar a espessura, a profundidade do corpo social [...]. Importante lembrar que muitas das transformações sofridas pela História têm a ver com o fato de que o historiador é um leitor e, portanto, como é crença em nossos dias, no seu encontro com os fatos, ajuda a dar-lhes significado. Além disso, preocupados com a abrangência da atividade humana, os novos historiadores procuram ser interdisciplinares, aprendendo a colaborar com antropólogos sociais, economistas, críticos literários, psicólogos, sociólogos, etc. Vemos, então, que é preciso ampliar nossa visão do que seja um elemento histórico dentro do discurso literário.

Para Linda Hutcheon (1991), o estudo da relação entre História e ficção tem-se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças. Ambas são marcadas pela verossimilhança mais do que por qualquer verdade objetiva. Ambas são também identificadas como construtores linguísticos, altamente convencionados em suas formas narrativas e nada transparentes em termos de linguagem ou estrutura, além de parecerem ser igualmente intertextuais, desenvolvendo os textos do passado com sua própria textualidade complexa.

Dessa forma, quando um escrito recorre ao passado em busca de fontes históricas, ele faz isso em busca de um recurso que confira veracidade a sua narrativa. Segundo Maria Teresa de Freitas (1989, p. 13),

quando um escritor se volta para o passado, e tenta ressuscitar representações e ideologias anteriores àquelas que predominam em sua época, mas que sobrevivem, na memória e no inconsciente coletivo, aos momentos histórico-sociais em que foram criadas, ele vai visar a exprimir desse passado aquilo que ainda não foi dito, aquilo que dele está reprimido ou latente, para assim explorá-lo em todas as suas virtualidade e prolongá-las.

Para o autor de *O esqueleto*, o recurso a um passado não é tão longínquo destina-se a diversos objetivos, entre eles: a) falar da realidade brasileira recorrendo a personagens e eventos verídicos; b)

dar voz ao espírito republicano, desmistificando a figura (ideal) do soberano justo, íntegro, responsável, que eventualmente os partidários do regime monárquico, derrubado em 1889, ainda identificassem com D. Pedro II; c) passar em revista um capítulo da história nacional para redimensionar a “dívida” do país para com a Casa Real portuguesa (que no séc. XIX trouxera a Corte, depois fora instrumento da Independência e, com o segundo imperador, conseguira salvaguardar a unidade territorial).

Aluísio Azevedo, assim, retoma a época de D. Pedro I como forma de desprestigiar o regime monárquico. Para isso, enfatiza ao longo de toda a narrativa as falhas de caráter e os atos ilícitos do primeiro imperador, que chega a cometer um crime: o estupro da personagem Branca, jovem pura e inocente, realizado dentro da própria casa paterna, residência que D. Pedro I invadiu com a ajuda de dois capangas depois de ter tentado, sem sucesso, subornar a governanta.

D. Pedro I desempenha, portanto, o papel de personagem negativa, de malfeitor. E sua participação na história brasileira é apresentada no romance igualmente sob um viés profundamente crítico. O episódio da Independência (no capítulo “O grito auriverde”), por exemplo, longe de glorificá-lo, apenas reforça a imagem de displicência, vulgaridade e imoderação que trespassa o texto inteiro. O grito do Ipiranga não resulta de visão política, de coragem heroica ou de senso de nacionalismo, mas apenas do mero acaso e improvisação:

D. Pedro e *Satanás* falavam de Marta, da peixada de escabeche, da beleza de Maria.

- Homem, por falar em peixada... fez D. Pedro, e disse uma coisa que fez o outro rir muito.

O príncipe riu também, e levantando-se entrou numa moita.

[...]

O comandante do regime foi procurar o príncipe. Encontrou apenas o *Satanás*, sentado numa pedra, cotovelos sobre os joelhos, face sobre os punhos, pensando.

- Onde está o príncipe?

O *Satanás* levantou os olhos e disse gravemente:

- Espere um pouco. Está ocupado. Foi apanhar uma parasita.

Quando o príncipe veio, não o surpreenderam as notícias. [...]

O governo português [...] dispunha-se a mandar uma esquadra para o Brasil, para reprimir a revolução. Era preciso agir, com a máxima urgência.

D. Pedro não pestanejou. Chamou o comandante.

- A cavalo! Forme o regime!

E arrancou do chapéu o pendão azul e branco. Depois, tirou de uma árvore uma folha verde, listrada de amarelo, e, substituindo-a ao pendão, montou também a cavalo.

O regime esperava, em linha, a voz de marchar. O príncipe estendeu o braço:

- A caminho!

E, com uma voz que ecoou longamente, na tarde radiante, pelas quebradas da serra, soltou o seu grito de guerra – Independência ou morte! (LEAL, 2000, p. 61-2).

Como se vê, essa passagem revela-nos o intuito de desmascarar o discurso oficial, à medida que a Independência do Brasil é mostrada de forma irônica – com um D. Pedro mais preocupado em comentar sua noitada com a personagem Maria do que precisamente em suas atividades políticas; mais dedicado a satisfazer suas necessidades físicas do que a traçar planos para resolver a tensão e o momento conturbado pelo qual estava passando o país na época. Quando chega o comandante, quem o recebe é Satanás; o Príncipe está ausente. Detalhes como a folha verde e amarela (escolhida ao acaso), a conversa sobre a refeição de escabeche ou ainda a menção à ausência de condições de higiene (parasita) introduzem uma nota prosaica e oposta a qualquer heroísmo. É uma perspectiva que Bakhtin chamaria de destronamento dos reis, destronamento do poder oficial.

D. Pedro não aparece ridicularizado apenas para conduzir ao riso puro e simples, mas para que seja desmascarado o discurso oficial. Desse modo, estamos diante de um texto que não apenas recorre e elementos históricos, mas faz isso sob forma de sátira.

Segundo Hansen (1990, p. 8), etimologicamente a sátira tem o sentido geral de mistura de gêneros e de vozes. Ela atua em um dado contexto social, trabalhando com conteúdos (que se aproximam do grotesco e do híbrido, daí seu sentido de “mistura”). A sátira desenvolve uma ironia militante na proporção em que procura mudar a sociedade e o homem. Massaud Moisés afirma que a sátira tem como alvo criticar as instituições ou pessoas, os males da sociedade, etc. Para tanto, conforme Volobuef (1991, p. 161), recorre a “técnicas de deformação e de reunião de elementos heterogêneos do grotesco, os

tipos caricaturados (na comédia de costumes), as expressões irônicas para veicular o seu conteúdo crítico”.

Em estudo sobre *O riso*, Bergson (1983, p. 12-4) enfatiza que

não há comicidade fora do que é propriamente humano. Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.

Portanto, o riso¹² pode, na sátira, servir à crítica social e política por meio da ridicularização de algo ou alguém, que o escritor quer mostrar como insuficiente ou inadequado.

Quando nos concentramos no trecho do grito do Ipiranga, percebemos ainda que a ridicularização do evento histórico recorre ao grotesco, principalmente pela associação de elementos formando pares que carregam algum tipo de contraste ou que fogem do padrão estético tradicional (que determina à literatura a utilização apenas de temas “nobres”): beleza de Maria (sublime) / escabeche (prosaico); comida / excrementos; grandeza do “grito de guerra” / trivialidade da situação; D. Pedro abrindo um novo capítulo na História do Brasil / D. Pedro preocupado com suas necessidades fisiológicas (sexo, fezes).

Quanto ao grotesco, Bakhtin (1999, p. 34-5), traça um perfil dos diferentes significados desse vocábulo ao longo da história. Dessa forma, segundo ele, o grotesco foi empregado durante bastante tempo como elemento da arte popular e carnavalesca. Mas na época pré-romântica e em princípios do Romantismo, o grotesco ressurgiu, voltando-se para a expressão de uma visão estética que privilegiava o mundo subjetivo e individual. Utilizado como instrumento de ruptura com a tradição clássica, o grotesco torna-se um estandarte da literatura romântica, principalmente de Victor Hugo (conforme exemplifica o personagem Quasímodo de *Notre-Dame de Paris*).

12 De acordo com Massaud Moisés, o riso é um componente da comédia, que tem como ponto central provocar o riso, enquanto aquele representa o inesperado que vem transgredir as regras estabelecidas pela sociedade. Nas palavras do estudioso, “a comédia registra e desenvolve as ações humanas em que a lógica é momentaneamente desobedecida: a desordem que leva ao riso fere a inteligência, não a sensibilidade”. Massaud Moisés comenta que a sátira tem em vista corrigir os costumes pelo riso.

Enquanto recurso estético, o grotesco caracteriza-se pela monstruosidade e distorção, pela heterogeneidade e hibridismo, pela degradação e estranheza. O grotesco pauta-se no excêntrico e incomum, podendo chegar ao absurdo e sem sentido. Devido a esses atributos, o grotesco¹³, assim como a sátira, é instrumento muito utilizado para realizar críticas, para denunciar máculas e imperfeições. Segundo Karin Volobuef, o grotesco caracteriza-se pela presença do horror, do desconcertante, do desconexo, sendo originado pelo “emparelhamento na obra de aspectos com características muito diferentes ou mesmo opostas [dos quais] alguns provocam efeitos desagradáveis (horror, aversão, repugnância), outros agem de forma atenuante, estimulando efeitos cômicos ou ridículos” (1991, p. 102).

Conforme a estudiosa, o efeito hilariante surge do esforço em combater o medo ao desconhecido, mediante a ajuda do cômico: a ridicularização e a atitude geral de menosprezo agem no sentido de causar o decréscimo de potencial nocivo de um ser, objeto ou situação. Com isso alcança-se o desarmamento da fonte causadora de horror. Por outro lado, o elemento de características nocivas, chocantes, aterradoras ou repugnantes atua em sentido contrário, procurando provocar e exacerbar o efeito desagradável, de modo a anular o efeito cômico (VOLOBUEF, 1991, p. 102-3).

Aluísio Azevedo explora ambos os efeitos do grotesco, mas no romance *O esqueleto* sobressai-se o efeito cômico, ridículo. No caso da figura de D. Pedro, as situações grotescas criadas provocam notadamente o riso, pautando-se no intuito de causar uma impressão de desprestígio e desvalorização do monarca.

Outro ponto a considerar em relação à sátira grotesca no romance *O esqueleto*, é que ela se assemelha ao riso medieval analisado por Bakhtin, à medida que ambos são destruidores, desmistificadores e rebaixadores da ordem, da hierarquia. Contudo, para Bakhtin (1993, p. 19), “A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é

13 O grotesco (italiano *grottesco* e *grotta*, que significava gruta) designava originalmente antigas pinturas encontradas nas grutas italianas por volta do século XV. Posteriormente tornou-se fonte de inspiração de pintores italianos da Renascença, como Rafael, difundindo-se depois para outras regiões da Europa. Por volta do século XIX, o termo “grotesco” teve consagrada sua definição pautada no exagero, absurdo, no estranho, etc. por meio da obra *Lês Grottesques* (1844), de Théophile Gautier.

ambivalente”, o que garante, na Idade Média, a manutenção do sistema feudal, que não é de fato abalada pelo riso popular e carnavalesco. Já em Aluísio Azevedo, o que se defende, implicitamente, é a substituição da monarquia pela república, de modo que o rebaixamento não se reveste de um caráter regenerador da situação vigente. Em outras palavras, o texto não busca apenas causar um efeito hilariante sem maiores consequências, mas apontar, na figura de D. Pedro, os defeitos da monarquia. Aqui, portanto, o propósito é um tipo de “destronamento”.

Nesse sentido, vale a pena ressaltar o subtítulo de *O esqueleto*, que é *Mistério da Casa de Bragança*. A leviandade, devassidão e falta de escrúpulos de D. Pedro I haviam-no levado a cometer um crime. Diante disso, o que o subtítulo faz é generalizar a responsabilidade frente ao ocorrido, uma vez que este é transformado em um mistério guardado pela família real como um todo, que assim encobre coletivamente o ato cometido.

Com isso tudo, o histórico ultrapassa as fronteiras do passado e vem debruçar-se sobre o presente (época da publicação do romance), e grotesco e sátira unem-se como formas de enfrentamento de condições sociais e, principalmente, políticas.

4.4. O esqueleto e seus componentes de romance-folhetim

Conforme vimos no terceiro capítulo, o romance-folhetim apresenta uma estrutura narrativa e temática que foi sendo construída com amparo em elementos oriundos de gêneros antecessores, dentre os quais o romance de cavalaria, o romance gótico, o romance picaresco, o melodrama, etc. Passemos agora a retomar as características desses gêneros, mas buscando-os no texto de Aluísio Azevedo.

Para começar, quando nos debruçamos sobre o enredo de *O esqueleto*, identificamos um tripé de personagens – D. Pedro, Satanás e Branca – que irá direcionar toda a trama central da ficção. Percebemos que a narrativa parte de uma situação inicial tranquila: D. Pedro pode entregar-se a seus prazeres fúteis, Satanás exerce seu poder e influência, Branca vive em inocência e reclusão. Essa situação de serenidade e equilíbrio (visto que “cada coisa está em seu lugar”),

é rompida pela intervenção do agente do mal, ou seja o herdeiro da coroa portuguesa. Essa inversão corresponde a um importante traço da literatura trivial, em que “o *status quo* aparece como normal, a normalidade se torna morna, e a justiça significa basicamente restaurar o *status quo ante*” (KOTHE, 1994, p. 25).

O choque entre o equilíbrio inicial e o desequilíbrio instaurado pelo malfeitor relaciona-se ao choque entre o Bem e o Mal. Tal como o romance-folhetim em geral, *O esqueleto* é marcado por uma natureza maniqueísta que opõe a virtude à maldade, a inocência à corrupção, a beleza à podridão. José Alcides Ribeiro (1996, p. 37) comenta que Jean Tortel, ao tratar em um de seus ensaios do maniqueísmo intrínseco ao gênero folhetinesco, afirma que:

O que acontece é que vem sempre à temática uma contraposição entre o bem e o mal, a felicidade e a desgraça, o herói e a sociedade, a alta sociedade e a sociedade dos bandidos organizados, a fortuna e a miséria, a castidade e a devassidão, os rostos angélicos e as carrancas horríveis [...].

Ao abordar esse mesmo aspecto da narrativa folhetinesca, Muniz Sodré (1985, p. 8-9) menciona *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, como exemplo da formação na literatura de massa de diversos estereótipos fundados no maniqueísmo. Assim, muitas personagens do romance de Sue exemplificam: o herói sem defeitos ou fraquezas, o vilão absolutamente demoníaco, a donzela intocada, a mulher fatal etc.

O romance gótico oriundo do século XVIII foi um território fecundo para proliferação da existência entre o bem e o mal, que expõe a debilidade do ser humano ameaçado pelo mal, por meio do sobrenatural, do mistério, rompendo com a harmonia supostamente reinante do mundo.

Flávio Kothe comenta a forte influência desse confronto entre o bem e o mal em nossa literatura em geral, e que se materializa no folhetim, nos romances, na telenovela, gibis, cinema, desenho animado, *video game*, entre outros gêneros. Para o estudioso,

Sob a aparência de diversão, [a narrativa trivial] faz uma doutrinação, em que os preconceitos do público são legitimados e auratizados. Se a comunidade tanto precisa contemplar o rito

da salvação dos bons, involuntariamente caricatos, e a condenação dos maus, intencionalmente estereotipados, ele indica que a todo momento contempla criminosos ostentando públicas virtudes, vivencia a negação do que lhe precisa ser obsessivamente reiterado para que possa continuar crendo: busca na narrativa trivial a versão laica da promessa de redenção que o cristianismo afirma já ter ocorrido e que as religiões, embora procurem usufruir do monopólio da salvação, parecem ter-se tornado impotentes de garantirem. Tanto a versão laica da salvação na narrativa trivial repete religiões dominantes, quanto mostra que elas já são impotentes para realizar uma promessa que os séculos cada vez mais desmentem. Ela ostenta a difamação como se foss em defesa da virtude (KOTHE, 1994, p. 7-8).

Ligado a esse âmbito do Mal encontra-se a esfera do soturno, do crime, do marginal. Esse elemento pode ser encontrado no romance *O esqueleto*, conforme exemplifica o fragmento abaixo, que mostra um cenário impregnado de uma atmosfera densa, escura, macabra, bem ao gosto dos padrões da literatura gótica:

Era por uma triste noite chuvosa, dessas que faz bem gozar quando a gente está em casa. Lá fora, na rua do Piolho, a chuva argamassava a lama ao ritmo plangente de uma melopeia de cativo. E o vento vinha por ela assoviando, como por um funil, para desembocar imprecativamente no campo da Alampadosa. Dentro, na célebre tasca do Trancoso, a luz tremia vagarosamente nos grandes candieiros de azeite de peixe. Dava um lúgubre aspecto antro de terra batida para chão, e de paredes escalavradas onde a gaiatice dos fregueses gostava de pintar obscenidades e onde se fazia a carvão a conta complicada dos pichéis (LEAL, 2000, p. 9)

A influência do gênero gótico foi importante neste romance, pois permitiu a Aluísio Azevedo incorporar elementos de mistério, suspense e terror. Isso é visível, por exemplo, no segundo capítulo do texto, quando chega à bodega do Trancoso, de maneira diabólica, uma das personagens centrais da trama:

Chamavam-no *Satanás* e tinha a sua história.

De origem florentina e boas fidalguias, ele crescera logo numa infância cheia de tempestades. Na noite do seu nascimento,

uma vingança italiana ateara o incêndio no palácio dos Palligrini, e somente a um milagre se deveu a sua salvação. O pai, que o trouxera ao colo descendo pela escada abrasada, entregou-o a um criado. E pereceu dentro das chamas quando tentou voltar para salvar a mulher. Um frade mendicante que passava batizou-o então com o nome de Ângelo; e uma bruxa cigana, que dizia a *buena dicha* vaticinou-lhe mil horrores: uma inconstância de sorte fazendo-o milionário de repente e mendigo logo depois, e enfim uma morte violenta e uma sepultura fora do sagrado.

Ângelo Palligrini, o pobre órfão da triste catástrofe, foi conduzido então para um castelo da Calábria, onde seu tio e tutor o confiou aos cuidados de uma ama [...]. O menino fez-se logo trêfego, autoritário e mau. Gostava de subir ao terraço da grande torre para precipitar os animais que conseguia apanhar. E de uma ocasião, aos sete anos, passou duas semanas na enxovia, porque, brincando armas com seu irmão colaço, matou-o para experimentar como eram as brigas de verdade [...]. E apaixonou-se pela tia – uma bela mulher, vigorosa e forte que vivia a exuberância dos seus trinta anos junto à precoce decrepitude do marido.

Mas quando uma noite, entrava-lhe nos aposentos, encontrou-a morta sobre o assoalho, esplendidamente nua, com os bastos cabelos em desalinho e um lençol apenas envolvendo-lhe parte do corpo, deixando-lhe a descoberto os seios por entre os quais se afincava o punhal assassino.

Junto ao cadáver, sereno e pálido, o castelão velava de pé com as mãos nos copos da espada – sentinela da honra no campo da morte.

Ângelo Palligrini soltou então pela primeira vez aquela gargalhada estentórica de ferros velhos que chocalham como armaduras dos guerreiros dentro das campas, aquela gargalhada que lhe deu mais tarde o cognome de *Satanás* (LEAL, 2000, p. 18-9).

O romance-folhetim apresenta uma ação composta de uma longa sequência de elementos imbricados, formando uma generosa sucessão de conflitos e peripécias. O motivo disso é o fato de que o romance precisa, dia após dia, oferecer um manancial de entretenimento que motive o leitor a comprar o próximo número do jornal. Cada final de capítulo, portanto, deve servir de isca que “capture”

o leitor para o dia seguinte. A sequência dos capítulos decorre assim de cortes sistemáticos, seguidos do aviso “continua amanhã”. A cada final de capítulo é indispensável acrescentar, antes da interrupção, algum elemento que instigue a curiosidade do leitor. A título de exemplo, veja-se o final do capítulo XI de *O esqueleto*:

- Cala-te, repetiu o príncipe desembainhando a espada e investindo contra o outro, cala-te!

O Satanás precaveu-se a tempo e aparou o bote com a sua arma de boa lâmina florentina.

E a luta começou então hercúlea e titânica. Mestre ambos e conhecedores dos segredos da esgrima, eles digladiavam-se silenciosamente, muito calmos, na grande exuberância vital das suas paixões.

Ouvia-se apenas o estuar das respirações arquejantes.

Mas, de repente... (LEAL, 2000, p. 80).

A interrupção é um gancho perfeito para provocar a curiosidade do leitor e induzi-lo a dar continuidade à leitura.

Um outro recurso recorrente na literatura folhetinesca é o de alternar episódios com personagens diferentes. A ação divide-se, assim, entre vários locais, várias personagens, várias situações, e o narrador acompanha cada um desses “fios narrativos” até o momento em que interrompe esse acompanhamento e passa a seguir os passos de outra personagem. A cada vez em que o narrador volta à personagem cujas peripécias haviam sido interrompidas, há sempre um resgate daquela situação, permitindo ao leitor que “refresque a memória” e continue a acompanhar a trama.

Embora o enredo, portanto, seja peça fundamental para garantir o sucesso de vendagem, as personagens da narrativa folhetinesca, por seu turno, não precisam receber especial atenção por parte do escritor. Elas não precisam ter um perfil psicológico complexo ou diversificado, nem uma vida interior desenvolvida. O escritor não usa o folhetim para realizar análises psicológicas ou digressões sobre o caráter humano. A própria postura de D. Pedro após cometer o crime de profanação do corpo de Branca denuncia a superficialidade do caráter da personagem. D. Pedro não sente culpa, remorso nem piedade. Vejamos o trecho que se segue:

Dessa tarde em diante, houve para ele a ansiedade indizível de rever e de possuir aquela criatura loura, cujos olhos refletiam a mais pura inocência e toda a ingenuidade de uma criança... Ah! O príncipe já andava farto de mastigar frutos maduros: o que ele queria, era o sabor excitante dos pêssegos verdes, ainda não cobertos de penugem.

[...]

Empregou pessoas dedicadas para auxiliá-lo a espionar a casa. E ao cabo de alguns dias soube que a menina chamava-se Branca e vivia em companhia de uma velha espanhola. A obra de sedução prosseguiu. D. Emerenciana, a todas as ofertas de dinheiro, opôs uma resistência inabalável; só obteve como resultado excitar a impaciência e o desejo do príncipe, que se resolveu a empregar os meios violentos. (LEAL, 2000, p. 37-40).

Os títulos dos romances-folhetim são outro fator que contribui para cativar o leitor. Em geral eles são considerados pelos editores um elemento substancial, “tento inclusive a função de fazer que o leitor tome a decisão de renovar a assinatura do jornal”, segundo José Alcides Ribeiro. Esse estudioso comenta ainda que os inícios das narrativas folhetinescas têm que ser especialmente envolventes para prender o leitor logo no princípio da história. Dessa forma, mesmo que ao longo da trama o enredo não se mostre assim tão empolgante, o leitor já terá feito a renovação da assinatura do jornal – em consequência do começo consistente e misterioso – e os ganhos estarão garantidos.

Aluísio Azevedo segue em linhas gerais a fórmula corrente no folhetim da época, buscando recheiar *O esqueleto* de acontecimentos incomuns e surpreendentes. Uma das fontes de inspiração do folhetim é o romance histórico, gênero propício a acomodar uma gama de traições, assassinatos e envenenamentos. O romance histórico permite ainda ao folhetinista aliar o sensacional ao real: por meio do amparo em eventos históricos, pode ser conseguida uma aproximação com a realidade do leitor. O resultado é um enredo mais interessante e envolvente.

Por via do romance histórico é possível ainda tocar em questões mais áridas, como os assuntos políticos. Essa é justamente a opção realizada em *O esqueleto*, onde presenciamos a crítica ao sistema monárquico, por meio da figura de D. Pedro. Ao mesmo tempo, porém, entremeiam-se no romance os elementos melodramáticos.

O melodrama provê uma série de ingredientes que criam o fascínio do gênero folhetinesco. Por meio do melodrama, a trama de *O esqueleto* é vivida por personagens tipos: o indivíduo honrado, guardião dos indefesos e empenhado na luta do Bem contra o Mal (Paulo); a mulher pura, inocente, porém vítima de um destino terrível (Branca); o traidor, que é vil e corrupto e possui muitos vícios (D. Pedro e, além dele, o próprio Satanás); o homem tolo e engraçado que provoca riso em meio às angústias que surgem durante o desenrolar da trama (d. Bias).

No romance-folhetim, a essência do enredo desenvolve-se em torno das forças antagônicas entre o mais fraco e o mais forte (maniqueísmo). Desse modo, surge o homem dotado de um caráter indiscutível que rompe as correntes da injustiça e aplica um castigo exemplar no vilão. Entretanto, quanto a esse último ingrediente, *O esqueleto* foge à regra: o vilão escapa ileso. Isso porque a personagem Paulo de Andrade, “mocinho” da história, é capitão de guarda do príncipe regente D. Pedro, o que o torna incapaz de voltar-se contra aquele a quem deve obediência e lealdade. Assim, mesmo que Paulo esteja perdidamente apaixonado pela ingênua Branca – que corresponde ao seu amor nos moldes do exagero sentimentalista –, e os dois jovens terem seu amor destruído por D. Pedro, este escapa sem castigo: devido à posição Real do vilão da narrativa, obviamente superior ao Capitão da guarda, Paulo prefere matar-se a erguer a mão contra seu soberano. Vejamos a passagem em que o Capitão descobre que sua amada foi violentada pelo futuro Imperador:

Mas, de cima, começou a chegar um barulho de passos e vozes. Ah! Bem que a boa Emerenciana distinguia a voz aflita de Branca. E desesperava-se a velha espanhola, sem poder acudir à sua querida filha, ali amarrada, diante daquele fantasma que comia. Por fim, ouviu-se um grito: e nenhum outro rumor chegou de cima.

Mas o homem que estava à porta, bradou:

- Quem vem lá?

E d. Bias engasgou-se com um pedaço de presunto, compreendendo que o companheiro batia-se lá fora com alguém, ouviu tinir de ferros, ouviu passos de quem fugia, viu a porta abrir-se e um homem entrar, tropeçando no corpo da velha.

Era Paulo de Andrade, que ouvira o grito e a quem a presença do homem armado à porta causara suspeitas. Ao esbarrar no corpo, abaixou-se e reconheceu-o.

D. Bias esgueirou-se como uma sombra pela parede, saltou à rua, disparou, tropeçou na espada, caiu, levantou-se, e foi cair extenuado à porta do Trancoso, de onde o *Satanás* vinha saindo.

Paulo de Andrade, preocupado em desamarrar a velha, nem dera por ele. Subiu a escada a quatro e quatro, de espada em punho, viu deserta a sala da frente, entrou como um cego no quarto de Branca.

Todo o quarto estava em revolução, cadeiras caídas, roto o cortinado do leito, onde Branca jazia estendida, sem dar acórdio de si. O príncipe, vendo entrar o capitão, teve apenas tempo de apanhar a espada e pôr-se em guarda. Paulo arremeteu contra ele:

- Miserável!

Mas estacou de repente, e veio até a parede, com um grande espanto na fisionomia alterada... Reconhecera o príncipe.

Lia-se então na face do moço capitão a luta que dentro dele se travava. Por duas vezes, pareceu atirar-se contra o seu rival. Mas d. Pedro esperava-o, sereno, com o olhar fito no dele. E Paulo, deixando cair a espada, cravou no peito o punhal, indo bater com a fronte na borda do leito, onde Branca continuava sem sentidos. (LEAL, 2000, p. 41-2)

A relação amorosa entre Paulo e Branca insere-se no quadro da luta entre o Bem e o Mal. Nesse sentido, podemos dividir o texto em três momentos: o primeiro é dedicado ao amor (Branca e o capitão Paulo); o segundo, à desgraça (estupro, vingança, morte); e o terceiro, ao triunfo do crime e à impunidade, pois D. Pedro sai ileso e permanece impune no final da história.

Trata-se, portanto, de uma narrativa em que o Mal é vencedor tanto no sentido de que o Bem é aniquilado (Paulo e Branca morrem), como também de que o crime não é punido. O título do romance pode ser visto como uma forma de apontar para esse império da morte e destruição. No capítulo XIII (intitulado “Estátuas”), a alternância entre os gritos do povo e as exclamações de Branca – ela chamando por Paulo e os populares exaltando D. Pedro – enfatiza a inversão de valores, que permite a vitória do malfeitor:

Ainda uma vez a voz de Branca suspirou dentro [do ateliê de Satanás]:

- Paulo! Meu Paulo!

O *Satanás*, à janela, soluçava, com o rosto escondido nas mãos. Mas, de repente, uma gritaria confusa soou lá fora. Um magote do povo aproximava-se entre aclamações: a alma brasileira andava na rua, exultando e cantando, na aurora da emancipação. E aos ouvidos do escultor chegou distintamente a aclamação popular:

- D. Pedro! D. Pedro! D. Pedro!

- Paulo! Meu Paulo! – gemia a pobre louca na sua agonia.

O *Satanás* foi ajoelhar-se aos pés do leito. Oh! Era demais! Era demais! O outro vencia, aclamado e forte, enquanto ela, a sua filha, morria!

- D. Pedro! D. Pedro! – gritava o povo mais perto.

- Paulo! Meu Paulo! – ouviu-se a voz de Branca, ainda uma vez. (LEAL, 2000, p. 92).

Outra característica do melodrama que também se manifesta no romance-folhetim é a aglomeração de acontecimentos e tragédias. Em *O esqueleto* temos o desenrolar de uma grande quantidade de episódios e reviravoltas inesperadas, em que se aglomeram eventos como o rapto, assassinato, revelação da verdadeira identidade, etc. O procedimento narrativo de acumular situações e desastres, procedimento esse típico do melodrama, torna-se no romance-folhetim a “técnica de explorar continuamente lances teatrais com bruscas mudanças imprevisíveis nos acontecimentos” (RIBEIRO, 1996, p. 32).

A utilização de elementos como os segredos e ocultações, as descobertas inopinadas, a teia de traições e mentiras, recheiam a trama de *O esqueleto*, conforme se vê no trecho abaixo:

E o *Satanás* debatia-se, cego e louco, apaixonado e fúnebre, na grande noite das ideias. Lembrou-se, entretanto, de d. Bias. Fora ele quem viera chamá-lo à bodega do Trancoso. E o magro fidalgo das Espanhas bem devia conhecer alguma cousa desse drama sanguinolento e inexplicável. Se ele nada pudesse dizer sobre a sorte de Branca, relataria pelo menos o princípio dessa luta a que assistira, e que prostrara em terra o cadáver de Paulo de Andrade.

E o *Satanás* dirigiu-se para a tasca da rua do Piolho.

D. Bias lá estava.

[...]

Fez-se branco, pois, trêmulo como um esqueleto de museu agitado pelo vento, quando o *Satanás* bateu-lhe ao ombro fortemente. Mas recuperou logo a presença de espírito. Estava diante do inimigo. E se lhe faltava a coragem de desembainhar a nunca desembainhada durindana, compreendia a necessidade de esgrimir a mentira – a única arma que ele sabia manejar.

- Bem hajas pelo teu regresso! Disse. Tu desapareceste de repente, e eu tinha, entretanto, importantes comunicações a fazer.

- E eu ando à procura dessas comunicações, fez o *Satanás* com a voz soturna, sentando-se do outro lado da mesa e esvaziando um copo que ali estava.

- Então, pergunta. As minhas ideias, assim, se concatenarão melhor e com mais vantagens para ti.

- Pois bem! O que é feito de Branca?

- Que Branca?

A minha filha! Aquela moça loura que desapareceu bruscamente depois do crime da rua do Conde.

- Era tua filha!

- Sim.

- Pois não sei! Afirmou d. Bias resolutamente.

Descobrimo que a sua encarcerada era filha do *Satanás*, o magro fantasma de d. Quixote teve ímpetos de revelar-lhe tudo. (LEAL, 2000, p. 64-5).

Pouco depois desse trecho segue-se outra passagem em que o *Satanás* descobre toda a trama envolvendo o príncipe real português e a desgraça de Branca. Vejamos o trecho do diálogo entre *Satanás* e d. Bias:

- Como soubeste que lá em cima, na minha casa, havia gente a se matar?

- Eu te conto, *Satanás*. Eu conto.

- E toma tento de ti. Fala a verdade. Por que se não...

E um grande murro sobre a mesa completou-lhe o pensamento. D.Bias começou assim:

- Naquela noite, sabia de uns amores misteriosos, que não te relatarei nem por quinhentos milhões de diabos, nem que venha o inferno todo inteiro em guerra aberta contra mim, porque sou fidalgo das Espanhas e nunca meus lábios traíram o segredo da reputação de uma mulher.

O *Satanás* olhou-o muito sério, com a força violenta do seu olhar de fogo.

- Escuta! d. Bias. Trata de dizer-me a verdade e deixa-te dessas retóricas.

- Mas...

- O melhor é perguntar. O que fazias tu na rua do Conde por aquelas horas da noite?

D. Bias, então, sentiu uma grande necessidade de expandir-se, de dizer a verdade toda inteira àquele homem que ele se habituara sempre a temer, que o dominava com todo o prestígio da sua força, e que estava ali, defronte dele, a crestá-lo com a chama insistente de seu olhar de fera.

E disse tudo. Disse como d. Pedro o chamara para uma empresa amorosa, como eles se tinham ido postar diante da casa de Branca, como o tinham visto a ele, *Satanás*, entrar e sair, como tinham entrado depois, como tinham garrotado e amordaçado d. Emerenciana, como o príncipe subira e estivera lá em cima a sós com Branca, como a casa tinha sido assaltada pelo valente capitão das guardas, como ele, d. Bias, tinha fugido e vindo lhe pedir socorro.

- Miserável! Praguejou o *Satanás*.

E, para saciar logo a sua sede de vingança, para dar aos músculos nessas grandes tempestades de ideias que lhe espatifava o cérebro, o escultor suspendeu d. Bias pela cintura e atirou-o com durindana e tudo para o meio da sala.

Depois saiu, possesso, louco de raiva, qual fera bravia em cio de vinganças (LEAL, 2000, p. 66-7).

O conflito entre as personagens é explorado com o propósito de provocar o máximo de tensão. A escolha do estupro junto com o suicídio do capitão e o assassinato de d. Emerenciana também fornece a *O esqueleto* um enredo impressionante e sensacionalista.

Conectando-se à criação do clima tenso presente na trama, temos o emprego de outra técnica folhetinesca: a dos lances teatrais. Eles são perceptíveis no trecho que apresenta uma tensão entre *Satanás* e d. Emerenciana, quando ele, desesperado, a encontra no capítulo V (que ironicamente é chamado “*Le Roi s’amuse*”). Vejamos o encontro de *Satanás* com d. Emerenciana, que nada pudera fazer para evitar a invasão de D. Pedro no quarto de Branca:

O *Satanás* encontrou a porta aberta. Ah! Era verdade! Era verdade! Um rugido surdo lhe saiu da garganta, voou pela escada acima, louco de raiva e de terror.

E parou à porta, sem movimento e sem voz, diante daquele quadro terrível.

Branca desmaiada ainda. Paulo, estendido no chão, sobre uma poça de sangue, e a velha rezando, ajoelhada diante do oratório. O *Satanás* sentiu que a razão lhe ia fugir. Mas compreendeu. Sim! A sua filha fora desonrada por aquele miserável que estava ali estendido. Desonrada! desonrada a sua vida, manchando o seu único amor, calcada aos pés toda a sua felicidade!

Uma nuvem de sangue lhe cresceu diante dos olhos. Ah! Era a velha a culpada. E, louco, trôpego, alucinado, embebeu a sua espada até aos copos entre as duas espáduas da espanhola. O sangue jorrou de repente e borrifou de gotas vermelhas o manto de nossa senhora.

Nesse momento, uma gargalhada longa, sinistra, angustiosa, repercutiu no quarto.

Branca assistira ao assassinato.

E de pé, cercada pelo véu de ouro dos cabelos, torcia as mãos, e ria, e ria, e ria. Enlouquecera (LEAL, 2000, p. 43).

Tal acontecimento marca o percurso de toda a trama, tendo como pano de fundo uma situação catastrófica e melodramática. O estupro sofrido por Branca já foi em si uma experiência extremamente terrível e traumatizante. Os efeitos desse crime sobre a moça tornam-se, porém, ainda mais avassaladores pelo fato de ela ter sido criada em reclusão, resguardando-se ao máximo sua inocência e ignorância da realidade da vida. Dessa forma, só o estupro já significou um abalo extremo a sua sensibilidade. Entretanto, o horror não parou aí: ao acordar de seu desmaio, descobre o amado no chão e banhado em sangue e, além disso, presencia o pai assassinando d. Emerenciana (sua mãe de criação). Esse acúmulo – verdadeiramente folhetinesco – de desgraças, perdas e sofrimentos é demais para Branca e ela enlouquece.

Assim, em nossa análise de *O esqueleto* pudemos verificar boa parte dos traços que caracterizam o romance-folhetim – conforme a listagem apresentada por José Alcides Ribeiro:

Cortes sistemáticos com gancho.

Técnica de contar a história provocando um fluxo alternado de tensão e distensão pela organização dos elementos da narrativa nas sequências que compõem a intriga do romance.

Técnica de priorizar a ação como unidade narrativa aglutinadora da história.

Técnica de descrição simples.

Diversificação dos pontos de interesse na intriga, não convergindo o enfoque para apenas um único ponto; curva narrativa divergente.

Dilatação dos elementos de ação para o desenvolvimento da intriga.

Técnica dos lances teatrais.

Início da história com um cunho impressionante e sensacionalista.

Utilização do acaso como ponto de convergência entre os acontecimentos da narrativa;

Técnica de conduzir para trás. (RIBEIRO, 1996, p. 91-2)

Como pudemos notar, Aluísio Azevedo elaborou seu romance recorrendo fartamente às técnicas folhetinescas. Mas não foi só isso. Além de seguir o usual padrão do folhetim, construiu uma ampla e diversificada dimensão intertextual, imprimiu ao texto aspectos satíricos e grotescos, e explorou o caráter histórico de personagens e episódios.

O esqueleto, sem dúvida, é um romance que integra o relicário folhetinesco do século XIX. A despeito disso, porém, apresenta uma composição dinâmica e multifacetada e com isso não apenas justificou seu reaparecimento no mercado editorial (por meio da recente edição lançada pela editora Casa da Palavra), como também a elaboração do presente livro.

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desses quatro capítulos, procuramos apresentar os dados que foram coletados, as reflexões que foram desencadeadas, as observações que foram emergindo durante nossa pesquisa.

Nosso propósito foi conhecer mais de perto a tradição folhetinesca e o seu reflexo sobre a literatura. Por meio do material levantado, percebemos que o gênero folhetinesco tem uma importância fundamental na literatura brasileira: contribuiu para delinear a estrutura composicional da narrativa romanesca e, depois de décadas e décadas, continua presente em outras formas de texto. Esperamos, com a nossa pesquisa, ter dado uma contribuição para um melhor conhecimento de sua história, suas características e seu desenvolvimento.

Tal conhecimento já vem sendo ampliado em estudos aprofundados e sérios – dentre os quais certamente merece destaque o *Folhetim*, de Marlyse Meyer. Entretanto, ainda resta muito o que fazer.

No caso de Aluísio Azevedo, ainda é preciso destrinchar em minúcias a parte de sua produção que não coincide com o Naturalismo, além de esmiuçar o processo de escritura a quatro mãos – que ele praticou, por exemplo, ao compor, juntamente com Coelho Neto, Pardal Mallet e Olavo Bilac, o romance *Paula Matos* ou o *Monte de Socorro* (BROCA, 1993, p. 172).

No caso de *O esqueleto*, a recente edição lançada em 2000 (arrolada nas Referências Bibliográficas sob a autoria de Victor Leal) permite distinguir um renovado interesse pela obra que, a despeito de suas marcas folhetinescas (sensacionalismo, sentimentalismo, exageros, etc.), faz uma contundente crítica ao cenário político brasileiro e, com isso, mereceria um estudo acurado de sua recepção.

Enfim, consideramos que abordar o folhetim em sua relação simbiótica com a literatura e na perspectiva de sua participação em nossa produção literária é uma forma de resgatar, analisar e redefinir o verdadeiro papel do romance-folhetim em nossa história cultural.

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancistas**. Campinas/SP: Pontes, 1990.
- ANTENORE, Armando. O clone. **Folha de São Paulo Ilustrada**, 3 de outubro de 2001.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 4. ed. Maia: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1994.
- ASSIS, Machado de. Helena. In: _____. **Obra completa VI**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- _____. Conto anedota pecuniária. In: **Histórias sem data**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975
- AZEVEDO, Aluísio. **O esqueleto**: mistério da casa de Bragança. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1939.
- _____. **Demônios**. São Paulo: Martins, 1961.
- BAHIA, Juarez. **Jornal, história e técnica**: história da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).
- _____. **Questões de literatura e de estética**: a teoria do romance. 4. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernadini e outros. São Paulo: Edunesp; Hucitec, 1998. (Linguagem e Cultura, 18)
- _____. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1993.
- BARROS, Diana Luz P. Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso. In: FARACCO, C. A. et al. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba, PR: editora da UFPR, 1996.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1967
- BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

- BROCA, Brito. Aluísio Azevedo e o romance-folhetim. In: _____. AZEVEDO, Aluísio. **O esqueleto: mistérios da casa de Bragança**. São Paulo: Martins, s.d.
- BROCA, Brito. Aluísio Azevedo e o romance-folhetim. In: _____. AZEVEDO, Aluísio. **O esqueleto: mistérios da casa de Bragança**. São Paulo: Martins, s.d.
- _____. O romance-folhetim no Brasil. In: _____. **Românticos, pré-românticos, ultraromânticos**. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. p. 174-178.
- _____. Aluísio Azevedo e o romance-folhetim. In: _____. **Teatro das letras**. Campinas: Edunicamp, 1993, p. 163-176.
- BUARQUE, Chico. **Letras e música 1**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leito ao navegador**. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: UNESP, 1999.
- COUTINHO, Afrânio. **Notas de teoria literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- CUNHA, Helena Parente. Periodização e história literária. _____. In: SAMUEL, Roger (org). **Manual de teoria literária**. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.
- DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy. **Introdução ao estudo crítico da literatura**. Trad. de Álvaro Cabral, com a colaboração de Catarina T. Feldmann. São Paulo: Cultrix, 1974.
- FEBVRE, Lucien; MARTINS, Henri Jean. **O aparecimento do livro**. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: UNESP; Hucitec, 1992.
- FOCHI, Eliana Magrini. **O profeta do óbvio? Análise de procedimentos discursivos em folhetins de Nelson Rodrigues**. Tese (Doutorado em Linguística) – UNESP/FCL, Araraquara, 1996.
- FOCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. **Uniletras**. Ponta Grossa, n.11, dez, p. 109-118, 1989.
- GREGOLIN, Maria do Rosário. Discurso e memória: movimentos na bruma da História. In: POSSENTI, S. E CHACON, L. (Orgs). **Análise do Discurso**. Marília: FCF-UNESP, 1997, p.45-58.
- HALCKEL, M. P. Folhetim: o funcionário. **Jornal Pequeno**, São Luís, 23 de agosto de 2001.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Trad. de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: EDUSP, 1985.

HANSEN, J. A. **Anatomia da sátira** (texto inédito; conferência apresentada na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, em maio de 1990), 1990.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: história, Teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KOTHE, Flávio. **A narrativa trivial**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1994.

LEAL, Victor. **O esqueleto**: mistérios na casa de Bragança. São Paulo: Casa da Palavra, 2000.

LEITE, Guacira Marcondes Machado. **Sobre poesia, narrativa e tradução**. Coletânea de estudos apresentados para o Concurso de Livre-Docência – FCL/UNESP/Araraquara, 2000.

LEÃO, Fátima. **A vida de Celeste**. 05 de novembro de 2002. Site: <http://www.arvoredavida.com.br>.

LIMA, João Gabriel. Televisão: o país de Jade. **Veja**. São Paulo, ed. 1745, ano 35, 3 de abril de 2002.

_____. Televisão: que islã é esse? **Veja**. São Paulo, 16 de janeiro de 2002.

LYON, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crônicas, operários. In: _____. CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental 2**. Trad. Cláudia Cavalcanti (Alemão); Fúlvia M. L. Moretto (Italiano); Guacira Marcondes Machado (Francês); José Antonio de Macedo Soares (Inglês). São Paulo: Ática, 1999.

MAGALHÃES, Valentim. **A literatura brasileira (1870-1895)**. Lisboa: Antonio Maria Pereira, 1896.

MATOS, Gregório de. Juízo anatômico dos achaques que padecia o corpo da república, em todos os tempos é a Bahia. In: WISNIK, José Miguel. **Poemas escolhidos**. São Paulo: Cultrix, 1989.

MELLO, Cristina. **O ensino da literatura e a problemática dos gêneros literários**. Coimbra: Almedina, 1998.

MEYER, Marlyse. O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, v. 14, p. 37-63, 1973.

_____. **Caminhos do imaginário no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. **Folhetim**. Uma história. São Paulo. Companhia das Letras, 1996.

_____. **As mil faces de um herói canalha e outros ensaios**. Rio de Janeiro: EDUSP, 1998.

_____. Folhetim: uma história de leitura. In: GALVÃO, Ana Maria de Oliveria; BATISTA, Antonio Augusto (Org.). **Leitura**: prática, impressos, letramento. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

MEYER, Marlyse; DIAS, Vera Santos. Página virada, descartada, de meu folhetim. In: AVERBUCK, Lígia (Org.). **Literatura em tempo de cultura de massa**. São Paulo: Nobel, 1984. (p. 40)

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1985.

NATALI, João Batista. As aventuras rocambolescas do antepassado das telenovelas (entrevista com Marlyse Meyer). **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 de maio de 1996.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIELD, D. C. **Narrativa**: ficção e história. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

O IMPARCIAL. **Antena**: o quinto dos infernos. Araraquara, 30.12.2001.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Campinas: Pontes, 1995.

RIBEIRO, José Alcides. **Imprensa e ficção no século XIX**. São Paulo: UNESP, 1996.

ROMILLY, Jacqueline. **Tragédia grega**. Trad. de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RONCARI, Luiz. **Literatura brasileira**: dos primeiros cronistas aos últimos românticos. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1995.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. Rio de Janeiro. Olympio, s.d.

SCHÜLER, Donaldo. **Literatura grega**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

SERRA, Tania Rabelo Costa. Introdução crítica. In: _____. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: UNB, 1997, p. 11-28.

SOBOUL, Albert. **A revolução francesa**. Trad. de Hélio Pólvora. Rio de Janeiro: Zahar, 1964.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985 (Princípios).

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

SOUZA, Silvia Cristina Martin. Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In: _____. CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda (Org.). **A história contada: capítulos de história social da leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 123-143.

TAUNAY, Visconde. **Reminiscências**. 2. ed. São Paulo: Melhoramentos, 1923.

TEIXEIRA, Jerônimo. Livro: capa-e-espada tropical. **Veja**, 4 de setembro de 2002.

TERRAIL, Ponson du. **As aventuras de Rocamboles**. Trad. de Gonçalves Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

TERROU, Fernand. **A informação**. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1964.

TINHORÃO, José Ramos. **Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)**. São Paulo: Duas cidades, 1994.

TODOROV, Tzvetan. Chiste. In: _____. **Os gêneros do discurso**. Trad. E. A. Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VALENÇA, Rachel. Apresentação. In: LEAL, Victor. **O esqueleto: mistérios da casa de Bragança**. São Paulo: Casa da Palavra, 2000. p. 7-8.

VOLOBUEF, Karin. **A modernidade de E. T. A. Hoffmann**. Dissertação. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. **Frestas e arestas**. São Paulo: UNESP, 1996.

WAGNER, Luiz Roberto. **A intertextualidade e a interdiscursividade na crônica: uma proposta para a leitura escolar**. Tese. FCLAR/UNESP. Araraquara, 1998.

Versão final

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização

SOBRE A AUTORA

Rilmara Rôsy Lima, nascida em São Luís-MA. Possui licenciatura Plena em Letras pela UFMA (1998). Mestrado em Estudos Literários pela UNESP (2003). Especialização em Didática e Tendências Pedagógicas (Faculdade de São Luís em Jaboticabal/SP - 2008). Licenciatura em Pedagogia (UNINOVE em Bauru/SP - 2011). Lecionou como professora substituta na UFSCar no curso Imagem e Som e na UNICEP no curso Publicidade e Propaganda. Coordenadora e colaboradora do Jornal A Folha de São Carlos. Leciona Língua Portuguesa na Rede Municipal de São Carlos/SP. Atualmente é coordenadora do Projeto Apoio em Língua Portuguesa na Secretaria Municipal de Educação de São Carlos/SP. Doutoranda em Linguística pela Universidade Federal de São Carlos/UFSCar. Membro do Laboratório de Estudos Epistemológicos e de Discursividades Multimodais – LEEDIM – UFSCar/CNPq.

Versão final

SOBRE O LIVRO

Tiragem: 1000

Formato: 14 x 21 cm

Mancha: 10 X 17 cm

Tipologia: Times New Roman 10,5/12/16/18

Arial 7,5/8/9

Papel: Pólen 80 g (miolo)

Royal Supremo 250 g (capa)

Editora CRV - Proibida a impressão e comercialização