

Sob o signo de um gênero narrativo: notas sobre o romance-folhetim

*Under the sign of a narrative genre:
notes on novel-serial*

Hugo Lenes MENEZES*

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI)

RESUMO: Na fase inicial do Romantismo em terras gálicas, os termos *romance* e *folhetim* chegam a serem confundidos numa forma novelesca específica, estampada em capítulos seriados e em uma seção de variedades na parte inferior das folhas noticiosas de maior circulação. Semelhante forma literária recebe, da expressão francesa *roman-feuilleton*, a denominação de romance-folhetim. Então, no presente artigo, revisitamos a configuração genológica do romance-folhetim em seus aspectos históricos e teóricos, no formato impresso e eletrônico, bem como incluímos traduções intersemióticas e ilustramos o assunto abordado mediante a inserção de um ficcionista romântico brasileiro – Bernardo Guimarães – na tradição folhetinesca ocidental, tanto em nível de estrutura quanto em sua dimensão temática.

PALAVRAS-CHAVE: Gênero narrativo. Romance-folhetim. Romantismo. Bernardo Guimarães.

ABSTRACT: In the initial phase of Romanticism in Gallic lands, the terms *novel* and *serials* came to be confused in a specific novelistic form, printed in serial chapters and in a section of varieties at the bottom of the news sheets with the largest circulation. Then this literary form received, from the French expression *roman-feuilleton*, the denomination of novel-serial. In this article, we revisit the genological configuration of the novel-serial in its historical and theoretical aspects, in printed and electronic format, including intersemiotic translations, as well as we illustrate the approached subject through the insertion of a Brazilian romantic fictionist – Bernardo Guimarães – in the Western tradition of the novel-serial, at the level of structure and in its thematic dimension.

KEYWORDS : Narrative genre. Novel-serial. Romanticism. Bernardo Guimarães.

A vida real é um folhetim.

(Janete Clair, 1983, s.n.)

* Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com Pós-Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo (USP) e Aperfeiçoamento pelo Centre d'Approches Vivantes des Langues et des Médias (CAVILAM) de Vichy – França. Professor Titular do Departamento de Ciências Humanas e Letras do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Piauí (IFPI). E-mail: hugomenezes@ifpi.edu.br

1 O romance-folhetim: aspectos históricos e teóricos

A ideia de incluir o romance-folhetim no rodapé de periódicos partiu da visão inteligente do jornalista Émile Girardin, que para tanto destinou uma seção nos diários *La Presse* e *Le Siècle*, por volta de 1836, aproveitando um gosto compulsivo do público pelo romance, como atrativo para conquistar novos leitores que iam aparecendo numa Paris que marchava para um milhão de habitantes e, consequentemente, aumentar suas vendas. Com a introdução de tais narrativas literárias, das quais a primeira a receber o tratamento folhetinesco foi a história anônima e picaresca *Lazarillo de Tormes* (1554), a tiragem do periódico de Girardin, segundo números, “cresceu de 70.000 para 200.000” (Serra, 1997, p. 19), comprovando que o projeto tinha sido vitorioso, mas a fórmula não nasceu pronta. Assim sendo, escritores foram chamados a comporem romances para os jornais. O pioneiro, na experiência com o modelo, foi Honoré de Balzac, com *La vieille fille* (1836).

O novo formato narrativo representou outra maneira de “contação de histórias” (Meyer, 1996, p.17) e de publicação do gênero romanesco, que surgira no decorrer do século XVIII, tomando para si, a princípio, a configuração de intercâmbio de correspondências entre as personagens, o que possibilitava o desenvolvimento dos entrechos independentemente da atuação do sujeito textual, como poderíamos exemplificar por *Pamela, ou a virtude premiada* (1740), de Samuel Richardson, na Inglaterra, berço do romance, e por *Ligações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos, na França. Com o individualismo romântico, numa focalização interna em primeira pessoa, ou externa em terceira, o narrador se tornou o senhor dos enredos, o Deus todo-poderoso das narrativas de folhetim, produzidas em massa e para a massa, dela vindo a ser “a primeira expressão ficcional da era moderna” (Tinhorão, 1994, p. 9). A aludida concepção de lançamento da ficção em prosa rapidamente aportou na nação brasílica, onde obteve pronta receptividade tanto do público, quanto dos literatos que almejavam escrever romances e não possuíam modelos nacionais. No começo, os folhetins correspondiam a versões, em geral do francês ao português, de histórias de nomes famosos da literatura do Velho Mundo. À guisa de exemplificação, mencionamos que:

A avidez do público pelo gênero e o desejo de estar em dia com sucessos parisienses levaram alguns jornais cariocas a inovações arrojadas para a época. Em 1866, Machado de Assis foi traduzindo *Os trabalhadores do mar*, para o *Diário do Rio de Janeiro*, à medida que Victor Hugo ia publicando os capítulos do livro, em Paris. O intervalo entre a publicação na imprensa francesa e na

carioca equivalia à travessia de um navio da Europa ao Rio de Janeiro (Machado, 2001, p. 45).

Uma nota de pé de página no *Jornal do Commercio* da capital do Império divulgou, em 31 de outubro de 1838, “o início da primeira publicação entre nós de uma narrativa europeia em capítulos separados, *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, obra traduzida por J. C. Muzzi” (Mayer, 1983, p. 37). Aos poucos, os autores estrangeiros tiveram que concorrer com os romancistas nativos ou mesmo por eles serem substituídos. Reconhecemos um marco memorável na recepção bem-sucedida de *O guarani*, de José de Alencar, quando sua história, seriada por dia, saiu em 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*: “Mesmo os homens maduros, em geral indiferentes a romances, apaixonaram-se pela gravidade de Dom Antônio de Mariz e o destino de Peri e Ceci, aguardando febrilmente a continuação do capítulo” (Machado, 2001, p. 45). Outra obra-prima de nossa literatura, *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, sob o pseudônimo de Um Brasileiro, foi escrita em 1853 diretamente para ser dada ao público toda semana, aos domingos, no *Correio Mercantil*. A prática continuou pelo primeiro estilo de época oitocentista, quando a espécie romanesca predominou. Contudo, no entendimento ou conceituação original de folhetim, enquanto romance parcelado em jornais e revistas, com diferentes periodicidades (diárias, semanais, quinzenais), o gênero em evidência ultrapassou a vigência do Romantismo, na condição de escola literária.

Isso porque, num país como o Brasil do século XIX, no qual as dificuldades técnicas para a edição bibliográfica eram muitas, levando não raro as impressões a serem feitas no exterior (Lisboa, Porto, até Paris) e o comércio livreiro ainda se achando restrito ao extremo, as folhas jornalísticas mostravam-se uma saída. Por isso, quase toda a prosa ficcional do tempo, numa forma de teste, ter sido posta em circulação, inicialmente, em folhetim, para só depois, de acordo com o êxito logrado, ser convertida em livro. Mesmo na nação que dá origem ao gênero romântico, uma narrativa como *Judas, o obscuro*, de Thomas Hardy, apareceu como edição seriada no periódico londrino *Harper's Magazine*, ao final de 1894, sendo condensada e publicada em livro somente em 1895. Então, no período estilístico convencionalmente chamado realista-naturalista, romances que pouco ou nada apresentavam da carpintaria folhetinesca puderam vir a lume por partes, como ocorreu com *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de nosso Machado de Assis, na *Revista Brasileira* em 1880, e não obter, ao contrário do que era comum acontecer com o romance-folhetim, nenhum sucesso de público. Do Bruxo do Cosme

Velho, relatamos ainda o caso de *Quincas Borba* (1891), “que também nasceu nos trancos e barrancos da publicação aos pedaços nos números de *A Estação*” (Meyer, 1996, p. 313).

Naquele cenário, a origem jornalístico-literária e a finalidade do gênero em pauta, criado para um público emergente, determinaram seus traços fundamentais. Ao lado da característica da fragmentação da narrativa de ficção na imprensa periódica e ao abranger, sob uma única designação, o romance, a crítica literária e a crônica de *faits divers*, como a alencariana coletânea *Ao correr da pena* (1854), o vocábulo *folhetim* igualmente era sinônimo de prosa sentimental-aventuresca. E foi no derradeiro significado que o termo ficou na história: relato com predomínio da imaginação, repleto de lances mirabolantes, surpresas, percalços e incidentes amorosos, personagens moralmente monolíticas e antagônicas, constantemente beirando um perigo mortal ou na iminência de descobrir um segredo fatal, capaz de deixar a vida ou a felicidade por um fio, o que suscitava o interesse dos leitores. No gênero em tela, que constituía um melodrama em episódios mutantes, delineava-se um universo maniqueísta, cuja luta entre o Bem e Mal, à semelhança do melodrama, calcava-se em heróis destemidos, salvadores magnânimos e caridosos, heroínas encantadoras, vilões ignóbeis e desalmados, enfim, uma galeria de personagens que preenchiam esquemas mentais preestabelecidos, a atingir o imaginário coletivo.

O romance-folhetim cristalizou uma série de lugares-comuns, como o da virtude recompensada, e de tipos, a exemplo do príncipe encantado, da fada salvadora e a bruxa má, constituintes das histórias folclóricas, o que tornou “a simetria dos aforismos seu esteio, repisando: o crime não compensa, a verdade sempre vence, bem-aventurados os virtuosos, o amor resolve todos os conflitos” (Sant’Anna, 1990, p. 20). Tal quadro é o que satisfazia os reclames do público apequenado pela padronização e despersonalização. Em outra formulação, essa maneira de contar histórias ia ao encontro dos anseios do público no sentido de atenuar suas limitações rotineiras e projetá-lo à categoria de herói de aventuras insólitas. Em suas matrizes temáticas, o romance-folhetim se encontrou sempre às voltas com intrigas passionais, acionando, portanto, as paixões humanas, nossas forças mais elementares, como a ambição, a ânsia de poder, a ira, o orgulho ferido e a pulsão erótico-afetiva, que se desdobravam em subtemas. Os últimos envolviam desde o mistério do nascimento, a paternidade desconhecida, a orfandade, crianças roubadas ou trocadas, gêmeos separados, o reconhecimento de filhos extraviados e de pais perdidos, o amor impossível pela revelação aos amantes - sempre no último capítulo - de que eram

irmãos, ou a descoberta, pelos amantes crentes de serem filhos dos mesmos progenitores, de que não o eram, além da jovem deflorada e pura.

A tais subtemas ainda acrescentamos os seguintes: os usurpadores, a falsa identidade, a dupla personalidade, permutas sociais (riqueza se transformando em miséria, ou vice-versa), enganos intencionais (testamentos inautênticos, papéis incriminadores, cartas anônimas), conspirações, traições, raptos, perseguições infundáveis, duelos, passagens secretas, fugas espetaculares à noite em meio a tempestades, casamentos desfeitos por tramas diabólicas, até vinganças altamente elaboradas, testamentos perdidos, mas recuperados, e falsas mortes (“ressurreições”). Havendo um engano por parte do romancista, nenhum falecimento conseguia ser irreversível e o folhetim da próxima edição do jornal se iniciava apelativamente dizendo: “Aquele que julgaram morto”. Lembramos as *Aventuras de Rocambole*, lançadas em 1837 por Ponson du Terrail¹. Na maioria das vezes, o término das narrativas, “o fecho róseo ou pelo menos edificante” (Schwarz, 2000, p. 75), restabelecia o equilíbrio quebrado pela ação romanesca, em sucessão a renúncias amorosas, uma infinidade de mal-entendidos, diversos obstáculos que iam se desfazendo até o desenlace, momento em que somos informados de que os bons “viveram felizes para sempre”. Lutas, prantos, gemidos, porém, ao final havia a exaltação dos humilhados, ofendidos e injustiçados, mediante procedimentos naturais quando possível. Caso não o fosse, o herói podia contar com o *deus ex-machina*, como o encarnado num romance homônimo de Teixeira e Sousa. Particularmente, quanto a Bernardo Guimarães, o *deus ex-machina* esteve de prontidão:

É assim com Mateus, o vilão de “Uma história de quilombolas”, que à beira do cidadafalso acaba salvo por uma bala providencial desfechada contra seu algoz. É assim quando o mesmo Mateus “vibrou convulsivamente a faca sobre o coração da infeliz Florinda”, consumação de ato impedida pela irrupção de um salvador, que no último instante intercede pela vida da heroína (Guimarães, 2006, p. XV).

Os “milagres” eram bem aceitos, permanecendo hoje nas telenovelas. No âmbito do folhetim, o mais célebre romance europeu e o mais adaptado para o teatro, o cinema e

¹ Aqui, no outro lado do Atlântico, o *Jornal do Commercio* “usou a mesma tática na publicação da série interminável de *Rocambole*, traduzido pelo conselheiro Souza Ferreira. Em certa ocasião, o correio com o jornal parisiense atrasou. O que fazer? Qualquer solução era válida, menos interromper as aventuras do herói de Ponson du Terrail. O tradutor, então, passou a colaborar na obra, chegando a matar algumas personagens. Foi uma ousadia que lhe custou trabalho em dobro. Ferreira viu-se obrigado a ressuscitar suas vítimas, conciliando os capítulos falsificados com o texto original, que chegou dias depois” (Machado, 2001, p. 44).

a televisão identificamos, sob a autoria de Dumas, em *O conde de Monte Cristo* (1844), levado ao ar em 1966, na forma de telenovela da Rede Globo, com o título sensacionalista de *Eu compro essa mulher*. Nos Oitocentos, havia plateia cênica garantida quando da montagem de *O conde* e, para a leitura certa do periódico, bastava anexar-lhe esse folhetim. Também bem popular se mostrou a série *Memórias do diabo* (1837), de Frédéric Soulié, no *Journal des Débats*, de Paris. E, paradigma clássico do gênero, na literatura ocidental, se revelaram *Os mistérios de Paris*, inspirados em *Les deux serruriers* (1841), melodrama de um folhetinista de ousadas ideias sociais, Félix Pyat, e estampados, diariamente entre 1842 e 1843, por Eugène Sue, cujo segundo sucesso foram *Os mistérios do povo* (1844-1856). Em sua esteira, surgiram na Europa, entre outros, *Os mistérios de província* (1843), de Balzac, *Os mistérios de Marselha* (1867), de Émile Zola e *Os mistérios de Londres* (1844), de Paul Féval, considerado o criador do romance de aventuras de capa e espada, subgênero que conheceu momentos de glória com Dumas, em *Os três mosqueteiros* (1844), e Michel Zévaco, em *Os pardailan* (1907), *Fausta* (1908), *Nostradamus* (1909) e *Buridan* (1911).

Em vernáculo, apareceram *Os mistérios de Lisboa* (1854) e *Os mistérios de Fafe* (1868), de Camilo Castelo Branco, bem como *O mistério da estrada de Sintra* (1870), folhetim rocambolesco escrito alternadamente por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão em Portugal². Entre nós, tivemos mistérios por toda parte: *Os mistérios do Brasil* (1847), de que não encontramos autoria e local de publicação; *Os mistérios de família* (1846), sob o pseudônimo de Uma Senhora Brasileira, no Rio de Janeiro (RJ); *Os mistérios do Prata* (1854), de Joana Manso Noronha, na Cidade Maravilhosa³; *Os mistérios da roça* (1861), de Vicente Félix de Castro, em Guaratinguetá (SP); *Os mistérios do Recife* (1875), de Carneiro Vilela, em Pernambuco; *Os verdadeiros mistérios do Rio de Janeiro* (1880), de Paulo Marques de Oliveira, na sede do Império; *Os mistérios do Rio de Janeiro* (1881), de José da Rocha Leão (Leo Junius), também na Corte⁴; *Os mistérios da Tijuca* (1882), de Aluísio Azevedo, no Rio de Janeiro (RJ); *Os mistérios de um crime* (1883), de Carlos

² Ainda inscrevendo-se na longa tradição iniciada por Eugène Sue, foi lançada na França, em 2013, a obra *Les mystères de Strasbourg*, de François Hoff.

³ Na sede do Império, o folhetim *Os mistérios de Paris* foi levado ao teatro como drama intitulado *A família Morel* em 1852 e, em 1859, na mesma Corte, foi montada outra peça baseada no romance, o drama em três atos e ornado de música *A família Morel dos Mistérios de Paris*.

⁴ Na Capital Federal, inspirada em *Os mistérios de Paris*, saiu em 1924 a publicação intitulada *Mistérios do Rio*, uma série de reportagens de autoria do jornalista Benjamin Costallat sobre a cidade brasileira.

Rodrigues, em Maceió (AL); *Os mistérios da Casa de Bragança* (1890), de Coelho Neto, Olavo Bilac e Pardal Mallet, que usavam o mesmo pseudônimo de Vítor Leal, na Capital Federal; *Os mistérios da rua Aurora* (1891-1893), de Carneiro Vilela, no Recife (PE); e por fim, simplesmente, *O mistério* (1920), de Coelho Neto, Afrânio Peixoto, Medeiros e Albuquerque e Viriato Correia, no Rio de Janeiro (RJ)⁵.

Ao romancista de *Os mistérios de Paris* e aos demais folhetinistas europeus aqui referidos, devemos juntar o nome de outros autores como Paul de Kock, Xavier de Montépin, Gustave Aymard, Eugène Scribe, Elie Berthet, Charles Reybaud, Alexandre de Lavergne, Charles de Bernard e Jules Sandeau, cujas obras eram bastante apreciadas pelo fato de que seguiam a linha literária de Eugène Sue e de mais um mestre da ficção seriada, o citado Ponson de Terrail, cujas *Aventuras de Rocambole* talvez tenham representado o ponto culminante do romance-folhetim, uma perfeita tradução do gênero romanesco em foco. A trama de Ponson de Terrail era tão enrolada e tumultuada, que deu origem ao adjetivo *rocambolesco*, utilizado em francês, italiano e português na acepção daquilo que lembra a personagem Rocambole ou suas aventuras extraordinárias, repleto de peripécias, enredado, complicado, accidentado. E foi assim, porquanto a realidade frequentemente suplantou a ficção, que o romance-folhetim, em feliz designação figurada, mostrou-se a “epopeia da complicação, capaz de dar ao leitor o sentimento da vida e seus labirintos” (Candido, 1993, p. 15). Em um subgênero cuja matriz localizamos na ficção seriada, Janete Clair, a mais famosa criadora de folhetins eletrônicos, denominação muito comum para as novelas de televisão⁶, ao ser interrogada sobre a origem de sua inspiração criativa, respondeu que ela vinha da seguinte fonte:

Da vida, dos jornais, dos dramas que as pessoas contam. A história de Cristiano (protagonista da telenovela *Selva de pedra*, de 1972) tirei de uma notícia de um rapaz que tocava bumbo numa praça, no interior de Pernambuco. Ele foi ridicularizado por um outro rapaz e de noite foi tomar satisfações e o matou. A história surgiu daí e só então é que notamos que a temática era semelhante a *Uma tragédia americana* (1925), do escritor Theodore Dreiser, apesar de a história da novela em si não ter nada a ver com o romance (Clair, 1973, s.n.).

⁵ *Os mistérios de Paris* prolongaram-se em outras formas de cultura de massas, com cinco adaptações francesas ao cinema entre 1911 e 1916: uma italiana (1957) e uma série de TV franco-alemã (1980).

⁶ Também autora de folhetins radiofônicos e de fotonovelas, ela escreveu para *Manchete*, revista do Rio de Janeiro (RJ), entre 22 de março de 1980 (Nº 1.487) e 24 de maio de 1980 (Nº 1.496), um romance-folhetim, *Nenê Bonet*, depois transformado em peça teatral e publicado em livro, relançado numa nova edição em 2025, ano do centenário de nascimento da autora.

Não obstante a objetividade da resposta, posteriormente, ao ser indagada a respeito da acusação de algumas de suas tramas serem inverossímeis, a folhetinista brasileira arrematou: “A vida real é um folhetim, e não o contrário. Meu trabalho é inventar” (Clair, 1983, s.n). Em outras palavras, sua atividade consistia em dar um tratamento novelesco aos dados da realidade. Até porque, a tessitura da ficção e a da existência factual sempre estiveram entrelaçadas. A imaginação verbal resultaria de uma leitura da humanidade e de seu percurso histórico: “Sabemos como são indestrinçáveis o texto da vida e o texto da literatura, como se tecem sem fronteiras, presos à voragem que os une” (Coelho, 1972, p. 143-144). Tudo isso nos remeteu, ao tomar os vocábulos *tecer* e *fiar* como sinônimos, à herança mítica das Fiandeiras, desenrolando o fio da existência, ou o nascimento e a morte. De igual modo, ocorreu-nos os *griots*, contadores de histórias encontrados em vários lugares da África ocidental, representativos de todos os narradores, cantadores de décimas, sábios, avós, mães e demais personagens, cênicas ou não, que, em diversas sociedades e desde os mais remotos tempos, foram depositários de casos, ou “causos”, de testemunhos ou de tradições. Nessa esfera, o folhetim, em especial o histórico, representou a retomada de uma tradição de raiz trezentista.

Falamos da versão em prosa e da seriação das canções de gesta e de outros relatos em verso na Europa, a exemplo de *Tristão e Isolda* (séc. XII) e *O ciclo do Santo Graal* (séc. XII e XIII), legendas pátrias e espirituais. A prosificação das gestas medievais deu-se por intermédio do aparecimento de narrativas nas quais protagonistas plenipotenciários, grandes atos heroicos, um sem-número de peripécias, multiplicavam-se em forma das célebres novelas da Idade Média. Aliás, para nossa folhetinista de televisão, “*novela* o próprio nome já define: um *novelo*, que vai se desenrolando aos poucos” (Clair, 2013, s.n). Estava com toda a razão a *Senhora dos Sonhos*, a *Magia das Oito*, a *Usineira de Sonhos*, ou a *Nossa Senhora das Oito*, como ficou conhecida tamanha contadora de histórias, graças a seus sucessos nas décadas de 1970 e 1980, às 20 horas, o então horário nobre da Rede Globo. Sua concepção de *novela* coincidiu com a semântica medieval, que permaneceu a mais apropriada para caracterizar o folhetim impresso e o eletrônico. No Medievo, o termo *novela* foi utilizado como substantivo sinônimo de *entrecho*, *enredo*, *narrativa trançada*. Empregava-se para as histórias de cavalaria, as quais mereciam, com efeito, o derradeiro sentido a que nos referimos. E hoje o folhetim eletrônico está classificado como uma produção que nunca deixou de alimentar:

A inextinguível sede romanesca da América Latina, já abeberada de histórias de Carlos Magno em seu nascimento, e, pouco antes do romance-folhetim, de góticas e aventurosas histórias, igualmente importadas. Elixir de hoje, depois da destronada radionovela, a telenovela foi e ainda é um grande tecido narrativo enredando o continente e nosso país-continente (Meyer, 1982, p. 8).

Da mesma maneira também encaramos a estrutura literária do folhetim oitocentista, para cuja compreensão bastante oportuno se nos afigurou o conceito de *texto* proposto por Roland Barthes, através do que o crítico literário francês, de forma profunda e lúdica, resgatou o significado primeiro do elemento verbal *texto*, qual seja, *tecido*. Vejamos, pois, como se expressou o autor de *O prazer do texto* (1973): “Texto quer dizer tecido; acentuamos a ideia de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido nessa textura, o sujeito desfaz-se, como aranha que se dissolvesse em sua teia (Barthes, 1973, p. 112). O pensamento barthesiano supracitado com referência ao *texto* chamou-nos a atenção por esse último ter sido visto como um entrelaçamento constante de fios (unidades do tecido, do texto), que, em se tratando do romance-folhetim, equivaleriam a um discurso em linha reta, ou em prosa, o que não corresponderia, necessariamente, à linearidade da história, mas sim à oposição ao verso, sinônimo de discurso em linha descontínua. A sequencialidade do relato ficcional podia ser interrompida e retomada num entretecer de cortes e amarrações. E tal dado fez com levantássemos uma série de vocábulos que, do ponto de vista etimológico, nos evocaram o campo semântico do signo vocal *texto* e a organização narrativa folhetinesca. Ei-los:

- 1 *Contexto* = tecido conjuntamente. Do latim: *contextu(m)*.
- 2 *Textura* = tessitura, ato ou efeito de tecer. Do latim: *textura*.
- 3 *Teia* = rede, tecido. Do latim: *tela*.
- 4 *Fio* = linha que se fiou ou teceu. Do latim: *filu*.
- 5 *Urdidura* = ordenação dos fios para os tecidos. Do latim: *urdire*, por *ordire*.
- 6 *Trama* = fio que vai de través. Do latim: *trama*.
- 7 *Rede* = tecido muitas vezes. Do latim: *rete, retis*.
- 8 *Enredo* = tecido emaranhado como o de rede. Deverbal de *enredar*.
- 9 *Desfiar* = desfazer em fios (um tecido); narrar minuciosamente.
Derivado de *fiar*, por prefixação.
- 10 *Desenlace* = ato ou efeito de desfazer o laço ou o nó da intriga;
Arremate do tecido narrativo. Deverbal de *desenlaçar*.

Semelhante universo lexical permitiu-nos justificar a retromencionada concepção de história folhetinesca enquanto enredo caprichosamente enovelado, dividido em múltiplos capítulos e caracterizado pela invenção inesgotável de aventuras e reviravoltas, pelo desfiar quilométrico de sucessivos incidentes emaranhados, vazados numa dicção literária popular e carregada de sentimentalidade. Nesse particular, quando estudou o romancista de *O filho do pescador* (1843), o aludido Teixeira e Sousa, a quem coube entre nós, numa ordem cronológica, a prioridade no representar a feição denominada folhetinesca, destacamos que, de um ângulo de visão técnica, um procedimento caro a tal escritor foi: “O entrecruzamento das diferentes histórias, manipuladas como fios de uma trança que se vai desenvolvendo” (Candido, 1993, p.114). Notadamente em Teixeira e Sousa, cujas narrativas alcançavam “por vezes as raias do grandioso pela fúria de urdir e complicar os acontecimentos” (Candido, 2004, p. 37), dentro de um culto aos lances casuais, verificamos a soberania da narrativa de evento sobre a de figura ou a de espaço. E tudo acontecia haja vista o gênero romance, na metade inicial oitocentista, precisar de:

movimento e peripécia, para satisfazer à voracidade parcelada do folhetim de revista e jornal. Daí a frutuosa aliança que atendia às necessidades de composição criadas pelas expectativas do autor, do editor e do leitor, todos os três interessados diretamente em que a história fosse o mais longa possível: o primeiro, pela remuneração, o segundo, pela venda, o terceiro, pelo prolongamento da emoção. As tendências do Romantismo, sequioso de movimento, convergiam com as condições econômicas da profissão literária e as necessidades psicológicas do novo público, interessado no sentimentalismo propiciador de emoções fortes (Candido, 2000, p. 15-16)⁷.

Isso porque os acontecimentos não só ofereciam ao criador de *O filho do pescador* a matéria romanesca, como também configuravam o mundo de seus folhetins, nos quais “a peripécia consiste numa hipertrofia. Os fatos não ocorrem; acontecem, vêm prenhes de consequências. Daí uma diminuição na lógica, pois a verossimilhança é dissolvida pela elevação à potência do incomum e do improvável” (Candido, 1993, p. 113). Não obstante, atribuímos a Teixeira e Sousa o mérito da precedência cronológica em termos de romance (não de prosa de ficção) no Brasil. *O filho do pescador*, cuja qualidade artística revelou-se muito baixa, guardou para a posteridade um valor documental. Afora o que, caiu no esquecimento. De trama frouxa, sem organicidade dos episódios e, em nível de universo semântico, bastante confusa, essa narrativa primária, que adotou o modelo europeu dos

⁷ Em meio às tramas literárias estampadas no canto baixo de periódicos, algumas vinham emolduradas por linhas pontilhadas, induzindo ao recorte, descarte, dobragem e encadernação como livro.

folhetins de capa e espada, mostrou personagens esquemáticas, sem substância, dado sobre o qual se expressou um ensaista dedicado ao texto em apreço. Vejamos:

Naturalmente eu não iria pedir a um romancista romântico – sobretudo um iniciador, e em nosso meio, e num romance de mistério – segurança de análise introspectiva, lógica estrita e rígida na composição dos caracteres, o que, de resto, ainda muito depois de *O filho do pescador* seria coisa inexistente ou, quando nada, raríssima, em nossas letras de ficção. Mas também não se pode admitir o excesso oposto. O livro é de um tom largado, uma despreocupação com a verossimilhança que às vezes raia pelo cômico. Os heróis são apresentados, em exaustiva descrição, como os seres mais belos, mais perfeitos do mundo; quase não há mulheres que não sejam deusas; o tipo corpulento será um gigante, como o delgado um espeto; no coração dos bons não passa uma sombra de vício, como a virtude não dá sinal no coração dos maus. O autor não movimenta seres humanos; movimenta abstrações – a Beleza e a Fealdade, o Egoísmo e a Renúncia, a Virtude e o Vício (Holanda, 1952, p. 28-29).

A linha de elaboração do iniciador de nosso romance-folhetim, de servil imitação de Eugène Sue, Alexandre Dumas e Victor Hugo, entre outros, no ano seguinte ao lançamento de *O filho do pescador*, ou seja, em 1844, foi abalada pelo aparecimento de uma obra de Joaquim Manuel de Macedo, intitulada *A moreninha*, que, para os críticos mais rigorosos, seria o verdadeiro primeiro romance da literatura brasileira. Por sinal, sua protagonista, Carolina, veio substituir o tipo europeu feminino dos folhetins franceses, ainda encarnado na heroína loira e de olhos azuis de *O filho do pescador*. No entanto, verificamos a persistência do trabalho de folhetinista, por parte de Teixeira e Sousa, até o decênio de 1860: “Seja como for, foi com ele que o Romantismo caminhou para a narração, instrumento ideal para explorar a vida e o pensamento da nascente sociedade brasileira” (Bosi, 1997, p.113). Apesar dos defeitos típicos do folhetim, como a inverossimilhança, e considerando a forte crítica social que muitas vezes ele denotou, não empreendemos uma leitura empobrecedora e depreciativa dessa narrativa.

Semelhante leitura muitos críticos conservadores já fizeram. Um deles tachou a mesma modalidade romanesca de *literatura industrial* (Sainte-Beuve, 1839, p. 29-43), evidenciando uma mentalidade estreita, preconceituosa e ultrapassada, para um verdadeiro intelectual e crítico, respeitoso também de gostos, estilos e artistas em geral. Observamos o quanto as expressões culturais populares e as eruditas sempre se interpenetraram e se adaptaram umas às outras. Não conseguimos separar a grande arte do romance oitocentista do folhetim. Charles Dickens, Victor Hugo e o patrono do romance ocidental, Honoré de Balzac, escritores que converteram a enfocada arte na “epopeia burguesa moderna” (Hegel, 1980, p. 190), eram folhetinistas. E o grande

Dostoievski, genial perscrutador do espírito e dos conflitos da humanidade em várias obras-primas universais, que renovaram o gênero romanesco, era identicamente folhetinista, atento ao modelo de Eugène Sue. Ademais, folhetinistas foram nossos românticos.

2 O exemplo folhetinesco de Bernardo Guimarães

2.1 A dimensão estrutural

O romance-folhetim, conforme mencionamos, caracterizou fortemente as expectativas do novo público do Romantismo, que, em nosso país, ia se constituindo pelo leitorado de referência “média” (comadres, sinhazinhas e afins), mas incluía, entre outros, profissionais liberais, tanto da Corte quanto das províncias, e estudantes. Uma amostra dos últimos nos deu a juventude letrada da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em São Paulo (SP), onde o autor no título seção estudara e consumira, enquanto parte de sua leitura, aquela modalidade de produção verbal. Nessa direção, refiramos a obra *Como e porque sou romancista* (1893), de um companheiro de Bernardo Guimarães na época de faculdade, qual seja, José de Alencar. Em sua retromencionada autobiografia intelectual, o escritor cearense recordou os inícios de sua educação ou formação, relatando que fazia, quando menino, leitura oral para a genitora e familiares dele, até todos caírem no choro. Os livros eram *Saint-Clair das Ilhas* (1803), de Elizabeth Helme, *Celestina* (1800), *Amanda e Oscar* (1796), ambos de autores desconhecidos, e afins. Cita igualmente os gabinetes de leitura, bem como Balzac, Dumas, Vigny, Chateaubriand, Hugo, Byron, Lamartine, Sue, Scott, Cooper e demais do acervo bibliográfico romântico de colegas nas repúblicas acadêmicas paulistanas.

De tal ambiência cultural, veio-nos ao espírito, em nível do eixo Rio de Janeiro (RJ) - São Paulo (SP) a repercussão, aludida no tópico precedente, do romance-folhetim alencariano *O guarani*, que José Veríssimo (1998, s.n.) comparou, não na dimensão estrutural e sim na temática (o indianismo), com o também romance-folhetim bernardiano *O ermitão de Muquém* (1869) e que o autor de um livro póstumo de memórias, denominado *Reminiscências* (1908), descreveu como:

Verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade (a capital do Império); entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade. O Rio de Janeiro, em peso, lia *O guarani* e seguia comovido e enlevado os amores de Ceci e Peri. Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então, reuniam-se muitos

estudantes, numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio de Janeiro*, para ouvir, absortos e sacudidos por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta, por algum deles que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes para cercarem, ávidos, qualquer improvisado leitor (Taunay, 1908, p. 86).

Outrossim, existe um interessante artigo de A. P. S. (sem identificação de autor), intitulado “Rápido paralelo crítico entre Alexandre Dumas e Eugène Sue”, publicado por gente das Arcadas, em 4 de julho de 1856, no periódico acadêmico *Guaiará*, para o qual Bernardo Guimarães chegou a colaborar. E no citado e definitivo trabalho de Marlyse Mayer, a respeito do gênero em causa, a ensaísta nos repassou a apreciação. Vejamos:

Alexandre escreve por gosto, talvez mesmo por interesse, hoje principalmente. Em consequência escreve Alexandre seus romances tão mais bem quanto maior é seu empenho de granjar dinheiro. Eugênio escreve com outras vistas. Seu fim é propalar suas ideias políticas, é indicar ao governo ou ao povo as reformas que cumpre fazer em diversos ramos da administração da sociedade francesa (Meyer, 1996, p. 286).

Por meio da passagem acima, o autor incógnito, “estabelecendo as diferenças” entre dois paradigmas do romance-folhetim, apresentou um juízo de valor. Ademais, ele corroborou o fato de o relato romântico folhetinesco de primeira hora ter sido lido pelos inflamados moços formados no Largo de São Francisco. Também deixou clara a importância da obra de Eugène Sue para a divulgação do pensamento social do protótipo da literatura de massa planetária.

Bernardo Guimarães, de leitor de folhetim estrangeiro, passou a ser entre nós um dos maiores cultivadores de semelhante proposta genológica, embora tenha publicado apenas dois romances parceladamente em periódicos, a saber, *O ermitão de Muquém*, no jornal *O Constitucional*, de Ouro Preto (MG), entre 1866 e 1867, saindo à luz a edição em livro no ano de 1869, e *O índio Afonso*, no jornal *A Reforma*, do Rio de Janeiro (RJ), em 1872, vindo a lume a edição em livro no ano de 1873. Eis umas colocações críticas:

A estrutura narrativa de *A escrava Isaura* segue o modelo folhetinesco das histórias românticas (Vechi, 1998, p. 8); O narrador está usando (em *A escrava Isaura*) a técnica do romance-folhetim, do tipo “continua no próximo episódio”; Dirigindo-se ao público, cria um suspense, como era criado pelo folhetinista (Vechi, 1998, p. 156); A técnica (em *A escrava Isaura*) é de arranjos escandalosos, rocambolescos. Chega quase a ser romance de aventuras, em que os caracteres e a intriga se submetem a riscos descabelados e milagrosos (Linhares, 1987, p. 146); Apesar das peripécias folhetinescas, (*O seminarista*) tem um marcado substrato de naturalismo (Candido & Castelo, 1974, p. 6); Adepto do modelo folhetinesco, Bernardo Guimarães, em sua história (*O seminarista*), atribui à fatalidade a maior parte na tarefa romanesca

(Cademartori, 1997, p. 8); Ocorre que convencer pela emoção implicava, no caso (de *A escrava Isaura*), lançar mão de cores folhetinescas (Faraco, 1998, p. 99); O que mais nos atrai no romance de Bernardo Guimarães, apesar de seu caráter folhetinesco e de certos exageros praticados, típicos da ficção da época, é seu clima de simplicidade extrema, que chega a ser violento pelo que contém de primitivo em sua autenticidade (Dantas, 2005, p. 155).

A propósito, na coletânea *Cidades mortas* (1919), subintitulada “Contos e impressões”, Monteiro Lobato, discorrendo sobre o cotidiano marasmático dos ocupantes das pequenas cidades do norte paulista do Vale do Paraíba, exaurido pela monocultura do café, indicou, num tom entre irônico e saudosista, os hábitos de leitura das personagens daquela região, hábitos dos quais o escritor mineiro fazia parte, ao lado de mestres europeus do romance-folhetim. Segue o comentário lobatino:

Promovem-se três livros venerandos e encardidos pelo uso, com as capas sujas, consteladas de pingos de vela – lidos e relidos que foram em longos serões familiares por sucessivas gerações. São eles: *La mare d'Auteuil* (1852), de Paulo de Kock, para o uso dos condecorados do francês; uns volumes truncados do *Rocambole*, para enlevo das imaginações femininas; e *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães, para deleite dos paladares nacionais (*apud* Guimaraens Filho, 1959, p. 10-11).

De modo curioso, mesmo entre os romances bernardianos lançados diretamente em livro, alguns deles, como *O seminarista* (1872) e *A escrava Isaura* (1875), foram republicados em periódicos: o primeiro no *Jornal do Pará*, no *Diário de Belém*, no *Liberal do Pará* e em *A Folha do Norte*, numa retomada do formato da ficção seriada; o segundo, ao menos em parte, na folha baiana *Gazeta da Tarde*, em cuja edição de 23 de junho de 1881 há o capítulo XIX da narrativa. O fato representou um meio de aproximar o público de um trabalho que poderia não circular amplamente em cidades como Belém e Salvador, capitais de estados periféricos. Todavia, até num jornal como a *Gazeta de Campinas*, dentro do estado de São Paulo, o mais desenvolvido do Brasil, encontramos, no período de 1869 a 1887, reedições em folhetins, inclusive póstumas, de livros de Bernardo Guimarães, juntamente com narrativas de ícones do gênero em evidência, como Alexandre Dumas e Ponson du Terrail.

O literato das Alterosas teve ainda seu romance *O seminarista* transformado em história em quadrinhos em 1955 e em filme nacional em 1976. Outros livros seus, como *A escrava Isaura* e *O garimpeiro*, adaptado para o teatro em 1896 e para nosso cinema em 1920, também foram reeditados na forma de rebentos da ficção seriada oitocentista, aqui se tratando da história em quadrinhos, cujo namoro com a sétima arte originou as

fotonovelas. Essas, juntamente com os quadrinhos, roubaram do romance-folhetim as páginas nas revistas. Ilustrada com desenhos de Antônio Eusébio para a revista *Cinemini* (1976), *A Escrava Isaura* alcançou, enquanto película, em 1929 e 1949, as telas do cinema, no qual o folhetim se insinuou através da fita em série norte-americana. Outrossim, o trabalho romanesco bernardiano veio a público como radionovela e novela de televisão. O romance *Rosaura, a enjeitada* (1883) ganhou adaptação para radionovela, embora sem o estrondoso efeito midiático de *A escrava Isaura*: “O rádio tem sido divulgador das obras de Bernardo Guimarães. A Estação Nacional, do Rio de Janeiro, radiofonizou em 1955 *Rosaura, a enjeitada* sob o título de *Escrava do amor*, em esplêndida adaptação de Oduvaldo Vianna” (Guimarães, 1985, p. 194).

Também transposta para o rádio, *A escrava Isaura* mereceu as atenções da teledramaturgia: primeiramente em 1976 pela Rede Globo, numa adaptação de Gilberto Braga, vindo a ser uma das telenovelas brasileiras de maior sucesso no exterior, exibida em mais de trinta países, o que conferiu notoriedade internacional ao escritor ouropretano, cujo romance *O garimpeiro* e parte de seu conto “Uma história de quilombolas”, integrante de *Lendas e romances* (1871), já tinham sido vertidos para o francês pelo autor do livro *Littérature brésilienne* (1911), Victor Orban. Vinte e nove anos depois da primeira adaptação, *A escrava Isaura* foi objeto de outra bem-sucedida transposição televisiva, realizada por Tiago Santiago na Rede Record. A mesma emissora produziu em 2016 uma telenovela de Gustavo Reiz, *A escrava mãe*, como sequência de *A escrava Isaura*, contando a história da genitora da personagem-título da última história ora citada. Com extrema pertinência, Lígia Cademartori ressaltou:

A integração de um romance (*A escrava Isaura*) desse romântico mineiro ao repertório das tramas televisivas não é fortuita. E é bem explicável sua aceitação por parte de um amplo público. Bernardo Guimarães compôs seus romances sob o signo do folhetim e não é outra a modalidade narrativa consagrada nas telenovelas (Cademartori, 1997, p. 8).

Antes e depois de merecer a atenção de adaptações televisivas, *A escrava Isaura* recebeu glosas do teatro, no qual mantiveram-se firmadas, através do melodrama, as raízes do folhetim⁸. Os dois gêneros nasceram sob a condição de porta-vozes da ideologia da Revolução Francesa, cúmplice de uma teatralidade exagerada e do espetacular, como

⁸ A novela bernardiana *Jupira* (1872) foi recriada em libreto de uma ópera brasileira, partiturada pelo maestro Francisco Braga.

demonstrou sua fase de terror. Sobre a vida da cativa Isaura, a narrativa mais popular do autor ouropretano, o qual também foi repentista, tivemos notícia da existência de um folheto de cordel escrito por um bardo pernambucano fixado em Campina Grande (PB), Caetano Cosme da Silva. Seu folheto inspirou-se num drama de circo, que, por sua vez, baseou-se na versão teledramatúrgica da Rede Globo para o romance bernardiano. Ademais, em 2001 tal história ganhou versão infantojuvenil para uma coleção de clássicos da literatura universal, adaptados para alunos do 5º ao 8º ano do Ensino Médio, sendo recontada pela pedagoga Guila Azevedo, com ilustrações de Cristina Burger, e em 2002 foi contemplada com uma versão para o teatro por parte do dramaturgo Walter Daguerre.

Acerca do tema abordado, cabe-nos mencionar: “Foram sobretudo homens de teatro, como Dumas, que aprimoraram a técnica do folhetim, com senso absoluto do corte de capítulo, segredo para obrigar o leitor a buscar a continuação no próximo número do jornal e, mais tarde, do fascículo” (Porto e Silva, 2009, p. 4). Muito utilizado pelo literato das Alterosas, sobretudo, em *Rosaura, a enjeitada*, o corte, interrupção da ação episódica num momento de grande tensão, ou a técnica do gancho, na linguagem do folhetim eletrônico, foi assimilado pela ficção romanesca, o cinema, as histórias em quadrinhos, a fotonovela, a radionovela e a telenovela a partir dos *coups de théâtre* (golpes ou lances teatrais) do melodrama, do dramalhão. Pertinentemente, um crítico literário, sobrinho-neto de Bernardo Guimarães, se manifestou no tocante à produção folhetinesca do tio:

As falas das personagens lembram muitas vezes as tiradas dos dramalhões. E na verdade tem o autor um modo teatral de narrar, de tecer o enredo dos romances, agrupando personagens ou fatos como no palco, e – tipo dramalhão – fazendo uns acontecimentos mudar o curso de outros *na hora*, quando tudo já parecia perdido, com escandalosa oportunidade. Porém, essas deficiências estariam quase todas no gênero romântico, “ao gosto da época”, e na pouca exigência dos leitores, como dos ouvintes das narrativas orais, que mandariam às favas a verossimilhança desde que a história acabasse a contento (Alphonsus, 1952, p. 95).

Em outros termos, o mencionado recurso teatral não raro apresentava desdobramentos inesperados, com a intervenção do acaso para socorrer ou complicar a vida da personagem. Tendo se propagado como traço fundamental do folhetim, inclusive trazendo ao romance outra dinâmica, certo equilíbrio e simetria à amarração dos capítulos, os *coups de théâtre* já estavam implícitos nos contos de Sherazade. A maga de *As mil e uma noites* (séc. IV d.C), narrativas árabes de tradição oral, consideradas “a primeira novela em fascículos do mundo” (Perrone-Moisés, 1998, p. 297), ou como que

o primeiro folhetim, conseguiu escapar da morte e salvar as moças solteiras do reino ao envolver e encantar o sultão, contando para ele histórias de suspense, encadeadas umas às outras. Em vernáculo, a arte de contar encontrou um mestre em Bernardo Guimaraes, também autor do aludido livro de contos *Lendas e romances*, assim como encontrou um marco inolvidável na coletânea *Contos do tio Joaquim* (1861), do prosador lusitano Rodrigo Paganino. A coletânea atingiu, em especial junto à massa de leitores anônimos, várias edições até os dias de hoje, decerto pela identificação de tal obra com a tradição oral, que comumente se manteve viva em meio ao grande público, donde:

partindo da ideia de que, “entre nós, nesses últimos tempos sobretudo, a literatura tem desprezado um tanto o gosto popular”, e amparado no exemplo de Émile Souvestre e seu *Au coin du feu* (Ao pé do fogo – 1852), como reconhece e declara, o ficcionista imagina um tio Joaquim meio bíblico, que “nunca soube ler”, a despender os serões da aldeia narrando histórias perpassadas de uma sentimentalidade fácil, melodramática, via de regra acerca do namoro, e de uma religiosidade ingênita, supersticiosa, emblematizada no dito popular “voz do povo é a voz de Deus”, dando origem a uma evidente ou implícita moralidade cristã, que por pouco não nos faz regressar aos “exemplos” de Trancoso (Moisés, 1999, p.15-16).

Nesse sentido, observamos que boa parte do êxito alcançado pelo criador de *A escrava Isaura* se deveu ao fato de ele, em sua prosa de ficção, nunca ter abandonado a postura do narrador verbal de histórias folclóricas à beira do fogo, nas fazendas ou humildes moradias do campo, demonstrando habilidade para tocar viola e intercalar as narrativas com canções. Então, com a transposição do narrador oral para a produção folhetinesca bernardiana (contos, novelas e romances), julgamos viável compará-lo com o jogral da Idade Média e os leitores, com a plateia, o que ilustramos mediante a passagem abaixo, retirada de “A cabeça de Tiradentes”, que compõe *Histórias e tradições da província de Minas Gerais* (1872). Ali, o narrador se declarou um contador de histórias, chegando a simular uma situação de oralidade diante do público. Vejamos:

Quereis, minhas senhoras, que *vos conte uma história* para disfarçar o enfado destas longas e frigidíssimas noites de maio? E, pois, *vou contar-vos a história de uma caveira memorável*. Não se arrepiem, minhas senhoras; não é história de almas do outro mundo, de trasgos, nem de duendes. É uma simples tradição nacional, ainda bem recente, e da nossa própria terra (Guimarães, 1976, p. 3-4. Grifos nossos).

Como vimos, o narrador bernardiano encarnou mesmo o típico contador de histórias. Esse era dono de certo fascínio ao se expressar, senhor de um discurso repositório de provérbios e relatos que, constituindo uma forma simples, se afinavam com

nosso povo. O mesmo dado entendemos como digno de consideração visto que, por seu intermédio, se resgatava a representação benjaminiana da tradição oral e comunitária, enquanto lugar de troca de vivências, resquício medievalizante que o ambiente interiorano, de transformações mais lentas, conservara sob a condição de memória coletiva (Benjamin, 2012, p. 213-240). Aqui, o rito narrativo denotou a associação entre oralidade e escrita, habitual na cultura do Medievo, quando os textos possuíam uma destinação, sobretudo, oral. Em outra narrativa de *Histórias e tradições da província de Minas Gerais*, a saber, “A filha do fazendeiro”, a voz enunciativa também recorreu à expressão *contar história*. Após apresentar uma fazenda largada no sertão mineiro, com uma ermida próxima a um túmulo, o sujeito textual fez esta provocação:

Se o leitor deseja saber que acontecimentos deram lugar ao abandono daquela linda fazenda, e qual o mistério que encerram aquela sepultura e aquela capelinha, leia a seguinte história, que há tempos me foi contada por um morador daquelas paragens, e que eu tratarei de reproduzir com toda a fidelidade e individuação, que a memória me permitir (Guimarães, 1976, p. 17. Grifos nossos).

Na citação acima, paralelamente a um recurso típico do gênero folhetinesco, ou seja, o de formar uma atmosfera de suspense, com vistas a prender a atenção do leitor, constatamos, a concepção de um gênero oral a partir de um narrador-testemunha, que tinha a função de assegurar a “veracidade” da história, tópico que logo retomaremos. Além disso, “Uma história de quilombolas”, “A garganta do diabo” e “A dança dos ossos”, integrantes de *Lendas e romances*, mesmo em se tratando de narrativas escritas, vazadas em linguagem com preocupações estilísticas, ainda se filiaram ao conto em sua forma primitiva oral, ao ato de *contar* enquanto transmissão verbal de uma anedota.

Na prática, todas as narrativas romanescas do literato de Minas Gerais apresentaram uma acentuada tendência para a prosa falada, necessariamente permeada pela organização escrita do letrado, tendência essa herdada do folhetim. Foi de tal gênero que se originaram as principais características técnicas do romance oitocentista, a exemplo da intervenção do narrador no desenrolar da história, inclusive, em tom de conversa com o leitor. E o estilo das narrativas bernardianas de folhetim, tendo como um dos traços principais a fluência, identificamos pela sua linguagem desataviada, despreocupada com os preceitos do dialeto padrão. Pretendendo falar às massas, Bernardo Guimarães aspirava a expressar pensamentos e emoções por meio de um instrumento linguístico mais ágil, que José Guilherme Merquior reconheceu:

muito permeável aos saborosos termos e expressões do interior, um pouco ao jeito da novelística regionalista de George Sand (*La mare au diable*, de 1848, *Les maîtres sonneurs*, de 1853). A atenção ao falar pitoresco e vivo contribuiu, nos seus melhores volumes, para conter uma das piores pragas do estilo folhetinesco: a ênfase declamatória dos diálogos (Merquior, 1996, p. 121).

Aqui registramos que a pontuação de Bernardo Guimarães, condenada pelos puristas, obedeceu mais à sintaxe do português falado em nosso país do que à do vernáculo ibérico, o que concorreu para o estabelecimento do português brasileiro, derivado antes de tudo, sobre uma matriz indígena preexistente, do contato da variante lusitana do idioma oficial com falares africanos. Não esquecendo que Bernardo Guimarães sempre foi um *causeur*, já tomamos contato com a participação do enunciador, com a presença de um narrador oralizante, onisciente e intruso, num frequente diálogo com o leitor, uma vez que:

Como o Romantismo contemporâneo da livre iniciativa burguesa privilegiava o indivíduo, e o novo relacionamento autor-leitor começava a revelar-se bem mais democrático, graças à vulgarização da imprensa, os escritores podiam dirigir-se despreocupadamente a seu público em caráter pessoal (“caro leitor”; “amável leitora” etc), o que permitia conciliar certas dificuldades da narrativa parcelada, como a noção de tempo, através da intromissão do autor nas histórias em frases coloquiais do tipo: “Como o leitor que bondosamente nos acompanha deve estar lembrado...” Todas essas particularidades, surgidas em consequência do tipo especial de exercício literário que era o de escrever (às vezes por encomenda) para um público cujos interesses e expectativas deviam ser respeitados, iam passar à literatura oficial em todo o mundo, na área do romance (Tinhorão, 1994, p. 10-11).

Inclusive, Bernardo Guimarães, para conquistar o público e justificar o entrecho rocambolesco de *Rosaura, a enjeitada*, sentiu necessidade de lançar mão do tópico da “veracidade”, ou da “legitimização” da narrativa, por via do estabelecimento conosco, os leitores, de um jogo em que não devemos discutir as regras; de um contrato a ser aceito pelo receptor; de um acordo tácito ou um pacto de cumplicidade com os destinatários, a configurar como que uma suspensão da descrença. Não entrando no jogo do ficcionista, corremos o risco de perder o lance, o que ilustramos com as passagens transcritas a seguir de *Rosaura, a enjeitada*, passagens nas quais verificamos um dos motivos recorrentes do folhetim, a falsa morte, ou a notícia de encontrar-se viva a personagem dada por morta. E o narrador, antecipando-se a uma possível acusação de inverossimilhança, tratou de rebatê-la através de uma estratégia narrativa de que se serviu para persuadir o leitor:

Não o podemos asseverar, e nem tampouco provar com documentos, mas como esse boato muito influí no desenvolvimento da presente história, força é consigná-lo aqui (Guimarães, 1914, p. 24, v.1).

.....

Já que Conrado, que por tanto tempo passava por morto, agora nos aparece de novo vivo, rico e feliz ao menos na aparência, é-nos indispensável dar conta, por alto, ao leitor, de como essa notícia se propagou com caráter de tanta veracidade, e do que sucedeu ao amante de Adelaide, depois que tão ignominiosa e brutalmente foi expedido da casa do major (Guimarães, 1914, p. 59, v.2).⁹

A valorização da oralidade equivalia a um artifício da escrita em meio à sociedade brasileira da época, na qual predominava a cultura da audição, ou da escuta. Ou seja, a estratégia tinha por objetivo incrementar o ato de ler, trabalhando no sentido de transformar um público de ouvintes acostumados com a leitura comunitária, em voz alta, num leitorado. É a espontaneidade do coloquialismo digressivo, o convívio esclarecedor com o leitor, que lhe possibilitou não se perder no emaranhado de uma trama rocambolesca. Tais procedimentos narrativos representaram um avanço em relação aos adotados pelo nosso primeiro folhetinista, Teixeira e Sousa. Esse, aliás, manipulando o discurso romanesco, restringia-se a fazer intervenções na história com vistas a tecer comentários sentenciosos, a passar enfáticas lições de moral, fato que impediu *O filho do pescador* de indicar os caminhos seguidos depois pelo romance brasileiro. Assim sendo, não julgamos procedente, por parte de certos críticos, a classificação de Bernardo Guimarães como “autor menor”, associado à “improvação desleixada” (Coutinho, 2004, p. 269-270), tida como inerente à oralidade.

Acrescentamos não concordar com tal julgamento visto que, mesmo depois de ter cumprido sua missão pedagógica junto ao público dos séculos XVIII e XIX, de ter passado a voga do romance convencionalmente denominado realista, iniciado em meados dos Oitocentos, nos últimos tempos a técnica digressivo-conversacional do narrador intruso no romance-folhetim voltou à cena literária. A prosa narrativa nos séculos XX e XXI retomou, da mencionada técnica, a concepção de arte verbal não somente como sentimento e expressão, mas também e precipuamente como consciência e construção, donde o florescimento, em nossa contemporaneidade, de uma ficção que se cansou de aparentar-se neutra e decidiu assumir o relativo e o subjetivo do contar. Afinal, já na era da tecnologia avançada, o escritor, o ficcionista, continuou um contador de histórias.

⁹ Atualizamos a ortografia.

2.2 A dimensão temática

Em consonância com os mais respeitados teóricos da comunicação de massa no Brasil, Eugène Sue via seu trabalho de ficção como um “documento social” (Sodré, 1988, p. 10) e sua obra *Os mistérios de Paris* chegou a ser classificada como “romance social” (Tinhorão, 1994, p. 42). Por sua vez, o folhetinista é apontado como um “escritor progressista” (D’Alge, 1996, p. 18), configurando a filosofia *engagée* do literato francês um dos principais traços do folhetim. Os representantes do gênero, imbuídos da convicção de serem autênticos arautos dos anseios populares de sua época e denunciadores dos podres dos donos do poder, assumiram uma verdade dialética ao inaugurar uma arte literária, a um só tempo, de evasão ou escapismo e de participação político-social. Por sinal, sabedor de que o romance romântico carregava em seu bojo o aludido princípio dicotômico, um abalizado crítico teceu a consideração infracitada:

Ao lado do *courer mis à nu*, que constitui aspecto fundamental do Romantismo, há também um desnudamento da sociedade, mostrando (em *O conde de Monte Cristo*) como o filho ilegítimo do procurador da Coroa (que esse enterrou vivo, mas que milagrosamente sobreviveu) se torna o bandido que pode desmoronar a situação do pai; ou como o impecável leão da moda vive das extorsões rufianescas de um antigo galé (*Esplendor e miséria das cortesãs* (1869), de Balzac); ou, ainda, como os homens dominantes de um momento podem fundar o seu prestígio no fato de serem, ao mesmo tempo, membros de uma camorra poderosa, lado a lado com criminosos (*História dos treze* (1833-1835), de Balzac). Esse problema dos fundamentos reais de uma situação social preocupa de tal forma o século, que no próprio romance inglês, muito menos ousado do que o francês sob esse ponto de vista, vemos a nítida interpenetração dos planos em *Grandes esperanças* (1861), não obstante as atenuações com que Dickens amacia o problema. A partir daí pode-se aquilatar a importância dos romances sociais e folhetinescos, em que o ombro a ombro nivelava a alta sociedade ao *bas-fond*, revolvendo na sua marcha, como um arado espectral, as consciências e os níveis sociais (Candido, 2000, p. 17).

A estrutura rocambolesca dos romances-folhetins europeus não os impediu de abordar sérios temas de seu tempo, como a luta pelas monarquias constitucionais, ou pela república, as cidades degradadas pela miséria geradora do crime, o abandono não só material, mas também moral da infância e da velhice, bem como a opressão da mulher. No Brasil, os intelectuais, quando reproduziam os modelos franceses do romance-folhetim, não se limitavam a uma imitação estrutural, demonstrando, também, interesse pelos ideais políticos e sociais que aqueles modelos veiculavam, mas com a preocupação de nacionalizar os problemas debatidos. Esse foi o caso de Bernardo Guimarães, que não copiou servilmente nenhum modelo do antigo continente, valendo-se sempre de temática

variada, porém nacional e, o mais importante, em geral descreveu, com detalhes, *backgrounds* ou *settings* (cenários) por ele conhecidos pessoalmente. A exceção se restringiu aos romances *A escrava Isaura*, situado no interior do Rio de Janeiro, *A ilha maldita ou A filha das ondas* (1879), subintitulado *Romance fantástico*, localizado numa fictícia aldeia litorânea, e o livro de contos transcorrido no Amazonas, *O pão de ouro* (1879), com o qual, definitivamente, se consolidou a imagem bernardiana de um *conteur*.

Na abrangência do presente contexto, fazemos menção à história de Harriet Beecher Stowe, *A cabana do pai Tomás*, também conhecida como *A vida dos negros na América*, inicialmente publicada de forma serial pelo jornal estadunidense *The National Era*, semanário antiescravagista de Washington, entre 1851 e 1852. Utilizada contra o indianismo, assim como a poesia de Castro Alves, e visando colocar em destaque a escravização, exatamente por ser um romance rocambolesco e excessivamente sentimental, repleto de incidentes melodramáticos, coincidências inacreditáveis, diálogos que afugentariam o público de hoje, *A cabana do pai Tomás* conquistou uma recepção bombástica na era romântica, ou da *littérature du cœur et de l'esprit*, consagrando-se como “o folhetim da escravidão” (Martins, 1992, 461). Na questão da Diáspora Negra, esse folhetim ainda fez com que nossos ficcionistas criassem coragem para debater o tema do revoltante cativeiro africano.

Cumpre-nos reiterar que, numa das formas do gênero dramático, as raízes do folhetim mantiveram-se firmadas, assim como se mantiveram na conjuntura sociopolítica. Reconhecemos a aludida forma no melodrama, com o qual os dois romances bernardianos ditos de *cenas da escravidão*, quais sejam, *A escrava Isaura* e *Rosaura a enjeitada*, demonstraram estar em perfeita sintonia. Ambos são narrativas que apresentam o que Antonio Candido (2004, p. 37) denominou, como vimos, de “fúria de urdir”, em relação a Teixeira e Sousa, e Hélio Seixas chamou de “volúpia da ficção” (Guimarães, 2006, p. XL), em relação à prosa bernardiana, ao mesmo tempo em que reconhecemos, no que tange a essa derradeira produção referida, o fato de, concomitantemente ao entretenimento e à emoção do melodrama, ter corrido:

o drama caudaloso das relações entre negros, brancos e mulatos, livres e escravos, ricos e miseráveis no Brasil escravocrata. Tal olhar atento para a realidade, combinado com a espontaneidade e o impulso quase irrefreável de narrar, mantém o interesse das histórias do *romancista da abolição*, que continua a conquistar leitores (e espectadores) mundo a fora (Guimarães, 2006, s.n.).

3 Últimas palavras

No contexto descrito e na esteira da doutrina do liberalismo capitalista, ocorreu uma *desaristocratização* do leitorado, o que se expressou mediante a produção de textos mais populares, conforme atesta a preferência do momento pela prosa ficcional. Essa encontrou no romance-folhetim o veículo ideal de difusão, após ter superado o primado da poesia, diante da qual a prosa havia sido considerada um gênero menor no *Ancien Régime*. A aludida preferência deveu-se ao fato de que a ficção em prosa, instrumento apropriado para explorar o *way of life* e a ideologia da *nova gente burguesa*, surgiu em oposição à epopeia, configurando outra temática e estrutura narrativa, uma manifestação literária de melhor acesso e, portanto, de maior penetração junto ao recém-alfabetizado público, que despontou a partir da ascensão do estrato social dos *nouveaux riches*.

Em semelhante ambiência cultural, os escritores românticos reconheceram, ao lado do autor e da obra, a importância do público, enquanto um dos elementos constituintes do sistema literário, pois sem leitores, na realidade, não verificamos o referido sistema, mesmo quando levamos em conta a existência isolada de um determinado número de autores e de textos publicados. Com o Romantismo, o sistema literário, ao integrar produção escrita e recepção, consolidou-se a partir da construção de um público efetivo, influenciado pela leitura da narrativa folhetinesca.

REFERÊNCIAS

- ALPHONSUS, João. Bernardo Guimarães: romancista regionalista. In. HOLANDA, Aurélio Buarque de (Org.). **O romance brasileiro (De 1752 a 1930)**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- CADEMARTORI, Lígia. Arrojos e clausuras (prefácio). In. GUIMARÃES, Bernardo. **O seminarista**. São Paulo: FTD, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Nota prévia. In. MAYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2004.

CANDIDO, Antonio & CASTELO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1974, Vol. 1 e 2.

CLAIR, Janete. Entrevista. **Revista Veja**, São Paulo, 1973. Disponível em: http://veja.abril.com.br/especiais/35_anos/ent_clair.html. Acesso em: 23/05/2025.

CLAIR, Janete. Entrevista. **Revista Isto É**, São Paulo, 1983. Disponível em: http://www.terra.com.br/istoe/1931/retrospectiva_30anos/1983.htm. Acesso em: 21/05/2025 2025.

CLAIR, Janete. **Teledramaturgia**, Rede Globo, Rio de Janeiro (RJ), 2025. Disponível em: <http://www.teledramaturgia.com.br>. Acesso em 13/05/2025.

COELHO, Eduardo Prado. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense, 1972.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil III**. São Paulo: Global, 2004.

D'ALGE, Carlos. **Almeida Garrett**. Rio de Janeiro, 1996.

DANTAS, Paulo. Perfil do autor (posfácio). In. GUIMARÃES, Bernardo. **A escrava Isaura**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

FARACO, Carlos Emílio. **Roteiro de leitura: A escrava Isaura**. São Paulo: Ática, 1998.

GUIMARÃES, Armelim. **E assim nasceu “A escrava Isaura”: a vida boêmia de Bernardo Guimarães**. Brasília: Centro Gráfico do Senado Federal, 1985.

GUIMARÃES, Bernardo. **Histórias e tradições da província de Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

GUIMARÃES, Bernardo. **Rosaura, a enjeitada**. Vol. I e II. Rio de Janeiro/Paris: Livraria Garnier, 1914 (1^a ed. 1883).

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Introdução. In. GUIMARÃES, Bernardo. **Lendas e romances**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de (Org.). **Poesias completas de Bernardo de Guimarães**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.

HEGEL, Friedrich. **Estética**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Ed, 1980.

HOLANDA, Aurélio Buarque de (Org.). **O romance brasileiro (De 1752 a 1930)**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1952.

LINHARES, Temístocles. **História crítica do romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o Romantismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. Vol. II. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

MAYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MERQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira I**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOISÉS, Massaud. **O conto português**. São Paulo: Cultrix, 1999.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PORTE E SILVA, Flávio Luiz. Melodrama, folhetim e telenovela: anotações para um estudo comparativo. **Revista FACOM**, São Paulo, n.15, p. 4, 2º semestre, 2009. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/14162825/melodrama-folhetim-e-telenovela-faap>. Acesso em 20/05/2025.

SAINTE-BEUVÉ, Charles-Augustin. De la littérature industrielle. **Revue des Deux Mondes**. Paris 01/09/1839.

SANT'ANNA, Affonso Romana. **Análise estrutural do romance brasileiro**. São Paulo: Ática, 1990.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

SERRA, Tânia R. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: UnB, 1997.

SODRÉ, Muniz. **Best-seller: a literatura de mercado**. São Paulo, 1988.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1908.

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

TORRES, Eduardo Cintra. **Sobre as origens dos folhetins nos media**. In. <http://historiacm.blogspot.com/2008/10/sobre-as>. Acesso em 10/03/2025.

VECHI, Carlos Alberto. **A escrava Isaura: uma ópera em três atos** - Prefácio. São Paulo: FTD, 1998.

VERÍSSÍMO, José. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 1998.