



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Rafaela de Souza Carvalho

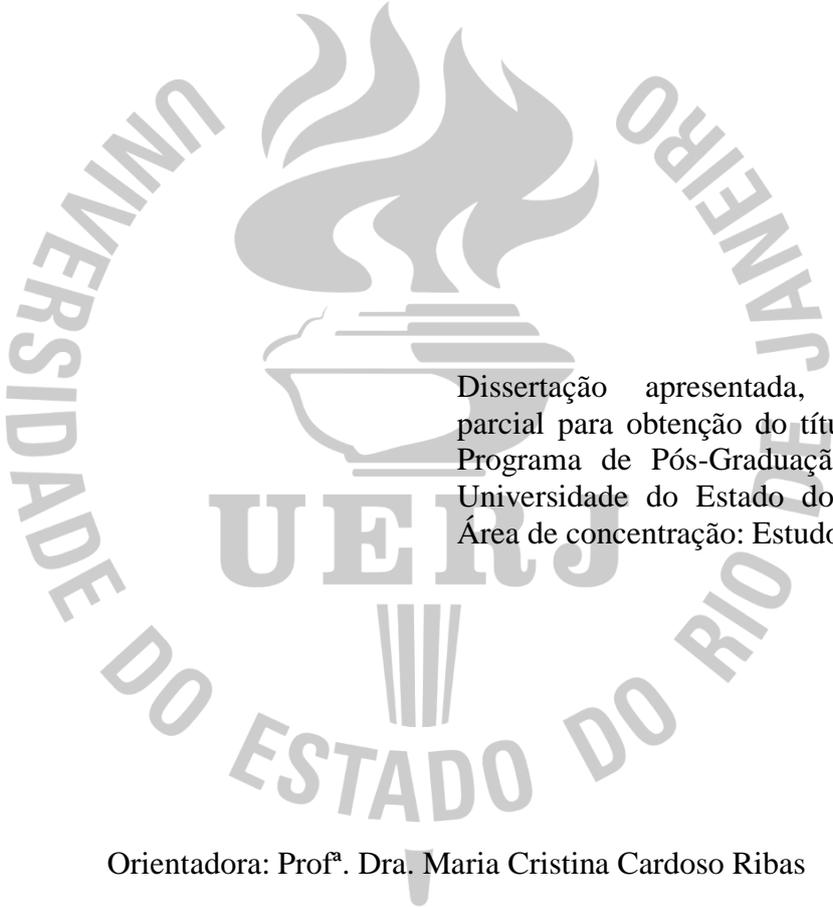
Entre o folhetim e o livro: as estratégias narrativas de Aluísio Azevedo

Rio de Janeiro

2020

Rafaela de Souza Carvalho

Entre o folhetim e o livro: as estratégias narrativas de Aluísio Azevedo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

Rio de Janeiro

2020

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A994 Carvalho, Rafaela de Souza.
Entre o folhetim e o livro : as estratégias narrativas de Aluísio Azevedo / Rafaela de Souza Carvalho. – 2020.
92 f.

Orientadora: Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Azevedo, Aluísio, 1857-1913 – Crítica e interpretação - Teses. 2. Azevedo, Aluísio, 1857-1913. Mysterio da Tijuca - Teses. 3. Azevedo, Aluísio, 1857-1913. Girândola de amores – Teses. 4. Folhetins brasileiros – Teses. 5. Livros – Teses. I. Ribas, Maria Cristina, 1959-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Rafaela de Souza Carvalho

Entre o folhetim e o livro: as estratégias narrativas de Aluísio Azevedo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 18 de dezembro de 2020.

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Irineu Eduardo Jones Correa
Fundação Biblioteca Nacional

Rio de Janeiro

2020

AGRADECIMENTOS

A minha mãe Dinalva pelo amor e apoio incondicional.

Ao meu pai Roberto pela oportunidade.

Ao Rob pela alegria de compartilhar.

A Tina por aguentar firme até aqui.

Ao Prof. Dr. Nabil Araújo pelo incentivo e generosidade.

Ao Prof. Dr. Flávio Carneiro pela descoberta.

Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira pela generosidade e paciência.

Ao Prof. Dr. Jean-Yves Mérian pelas generosas conversas.

Ao Prof. Dr. Henrique Samyn pelo apoio e encorajamento.

A Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas pelo estímulo e gentileza.

A banca examinadora pela leitura cuidadosa e ricas considerações.

Aos amigos: Denise Milfont, Fausto Amaro e Fernanda Filgueiras.

A Maria Ione, Adriana, Rose e toda a equipe do setor de obras raras da Fundação Biblioteca Nacional pelo auxílio e confiança.

A equipe da Academia Brasileira de Letras e a todas as instituições de ciência e cultura que tornam possível o fazer científico no Brasil.

RESUMO

CARVALHO, Rafaela de Souza. *Entre o folhetim e o livro: as estratégias narrativas de Aluísio Azevedo*. 2020. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

O presente trabalho propõe uma leitura comparativa do romance *Mysterio da Tijuca*, de Aluísio Azevedo, editado pela primeira vez em folhetim – no jornal *A Folha Nova* (1882) – e as edições subsequentes, em livro, que foram publicadas nos anos de 1883 e 1900 (este último tendo o título da obra alterado para *Girândola de Amores*). Investigaremos nos romances selecionados os aspectos estruturais das obras em sua transposição entre as mídias impressas (jornal e livro), com ênfase nos processos de reelaborações e supressões no texto, bem como as estratégias de desenvolvimento do fluxo narrativo empreendidas pelo autor em seu projeto literário.

Palavras-chave: Aluísio Azevedo. Mistério da Tijuca. Intermedialidades. Folhetim. Transposição midiática.

ABSTRACT

CARVALHO, Rafaela de Souza. *Between the booklet and the book: the narrative strategies of Aluísio Azevedo*. 2020. 92 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.

This study proposes a comparative reading of Aluísio Azevedo's novel *Mysterio da Tijuca*, first published in *feuilleton* format – in the newspaper *A Folha Nova* (1882) – and the subsequent editions, in book format, published in the years 1882 and 1900 (the title of the novel was changed to *Girândola de Amores* in the 1900 edition). We will investigate the structural aspects of the novels in their transposition among the printed media (newspaper and book), with emphasis on the processes of elaborations and deletions in the text. We will also analyze the strategies in the development of the narrative flow performed by the author in his literary project.

Keywords: Aluísio Azevedo. *Mysterio da Tijuca*. Intermidialidades. *Feuilleton*. Media transposition.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Lista dos capítulos publicados no folhetim e em volume.	60
Tabela 2 - Comparação de um capítulo em folhetim e em volume.	67
Tabela 3 - Exemplos de transmodalização intramodal nas edições pesquisadas.	70
Tabela 4 - Quadro comparativo A (jornal x livro).....	76
Tabela 5 - Quadro comparativo B (jornal x livro).....	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 CONTEXTUALIZAÇÃO.....	16
1.1 Aluísio Azevedo e a imprensa.....	16
1.2 O projeto literário de Aluísio Azevedo: convicções e estratégias	20
1.3 Os folhetins na ordem do dia: a febre da ficção aos pedaços	24
1.4 O jornal <i>Folha Nova: Noticiosa, Litteraria e Agrícola</i>	29
1.4.1 O projeto gráfico da <i>Folha Nova</i> :.....	34
1.5 O momento histórico (1870 – 1900):.....	42
1.6 Uma narrativa singular	48
1.7 Os caminhos para a escolha do romance:	50
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	53
2.1 Alguns aspectos sobre Intermidialidades e suporte	53
2.2 Aspectos estruturais das obras.....	57
2.2.1 O projeto gráfico.....	57
2.2.2 Levantamento dos capítulos	59
3 ANÁLISE DA NARRATIVA.....	72
3.1 Estratégias narrativas.....	72
3.2 Um breve apanhado acerca da recepção dos romances	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
REFERÊNCIAS	89

INTRODUÇÃO

A obra literária de Aluísio Azevedo (1857-1913) sofreu um recorte formal que conferiu a sua produção naturalista em alta consideração e apreço. Enquanto seus romances considerados não naturalistas – muitas vezes produzidos como meio de subsistência – foram alvo de duras críticas. De modo consequente, tal categorização foi responsável pela divisão que ainda hoje influencia a leitura das obras de Aluísio, conforme afirma Sereza (2016):

O recorte formal recorrente mostra que a divisão entre os romances naturalistas e os não naturalistas foi construída e consolidou-se, portanto, durante a própria publicação dos livros. Assim, como não há momento de ruptura entre essas duas produções, não foi preciso esperar que Aluísio concluísse sua produção romanesca para que a taxionomia da obra se estabelecesse. Não é possível, portanto, usarmos a ideia de “fases”, no caso de Aluísio, como pensamos, por exemplo, o caso de Machado de Assis: os dois Aluísios conviveram no mesmo tempo e no mesmo espaço, o que denota um escritor bastante consciente não apenas do seu trabalho, mas também do seu público – ou melhor, dos seus públicos (SEREZA, 2016, p.142).

Com o objetivo de tornar-se escritor, Aluísio Azevedo afirmava ter um “programa literário” bastante definido; desse modo, “estava disposto a não perder um momento; a resistir a todas as vicissitudes que sobreviessem; a aceitar todas as ocasiões de trabalho para exercer a nova profissão de homem de letras no Brasil” (AZEVEDO, s/d, p.1). Em função disso, produziu um bom número de obras folhetinescas. A cronologia a seguir compreende boa parte da produção¹ de Aluísio e suas respectivas tipografias e / ou editoras: *Uma lágrima de mulher* (Typ. do Frias, 1879); *O mulato* (Typ. do Paiz, 1881); *Memórias de um condenado* (jornal *Gazetinha*, 1882); *Mysterio da Tijuca* (jornal *A Folha Nova*, 1882); *Casa de pensão* (*A Folha Nova*, 1883); *Filomena Borges* (jornal *Gazeta de Notícias*, 1884); *Mattos, Malta ou Matta?* (revista *A Semana*, 1885); *O coruja* (jornal *O Paiz*, 1885); *O homem* (Typ. de Adolpho de Castro Silva & C., 1887); *O cortiço* (Garnier, 1890); *A mortalha de Alzira*, sob o pseudônimo de Vítor Leal (jornal *Gazeta de Notícias*, 1891); *Paula Mattos ou o Monte de Socorro*, em colaboração com Olavo Bilac, Pardal Mallet e Coelho Neto (jornal *A Gazeta de Notícias*, 1891); *Livro de uma sogra* (Domingos de Magalhães - Editor, 1895); *Girândola de Amores* (Garnier, 1900); e *A Condessa Vésper* (Garnier, 1902).

¹ Refere-se apenas às primeiras edições das obras.

Fora do contexto canônico, nos importa a retomada da leitura de um título, em especial – o romance *Mysterio da Tijuca*²–, que se enquadra na seara dos folhetins de Aluísio Azevedo. Publicado no jornal *A Folha Nova*, entre 23 de novembro de 1882 e 18 de fevereiro de 1883, e também editado como livro, em 1883, pela tipografia do mesmo jornal. Mais tarde, ainda em 1883, a editora Garnier compra o equivalente a dois mil exemplares do romance, já impresso “em folhas para volume”, pela *Folha Nova*, e lança mais uma edição da obra no mercado, conforme explicita Aluísio Azevedo:

A conselho de Manoel Carneiro, então redator da *Folha Nova*, propôs ao velho Garnier comprar-me a edição de 2 mil exemplares do *Mysterio da Tijuca*, já em folhas para volume.

O judeu fez lá uns cálculos de tanto por cento sobre o custo do papel e paginação, pois que a composição fora aproveitada do jornal; e, depois de muito regatear e depois de chorar vintém a vintém, decido-me a receber 400\$000 réis pelos dois mil exemplares (AZEVEDO, s/d, p. 1-2).

Ao longo de sua produção, Aluísio manteve intensa relação com Baptiste-Louis Garnier, um dos principais editores, no Brasil, durante a segunda metade do século XIX. Em 1897, o escritor assina um novo e extensivo contrato com a editora Garnier, anulando todos os acordos anteriores, e vende definitivamente os direitos da sua obra completa, com exceção de *A mortalha de Alzira* – que já havia sido vendida para o editor Fauchon anteriormente. Em 1900, a obra é novamente editada pela Garnier. Nessa ocasião, a narrativa é reconfigurada, tem capítulos suprimidos, cenas reescritas, estrutura reorganizada e, finalmente, é dado um novo título ao romance. É justamente esse processo de laboração, de “atualização” da obra, um dos aspectos mais caros a esta pesquisa.

A migração da narrativa em folhetim para livro configura uma nova composição, não apenas pela mudança no conjunto suporte, proposta e recepção, mas por apresentar uma série de aspectos singulares se comparados ao texto fonte. Apesar da posição subsidiária imposta pela crítica, o romance *Mysterio da Tijuca*, aparentemente, teve boa acolhida do público leitor da época, sendo editado por cinco vezes³, tanto em folhetim quanto em livro, circunstância esta confirmada pelo próprio Aluísio, em documento no qual confessa: “[o] *Mysterio da*

² No presente trabalho, optamos pela grafia original oitocentista do romance *Mysterio da Tijuca*, bem como de todos os periódicos citados.

³ Considera apenas o intervalo entre 1882 e 1903; posteriormente, a obra seguiu sendo editada.

Tijuca, conjuntamente com as minhas primeiras produções teatrais⁴ solveram os compromissos abertos por aquele romance⁵ e aguentaram-me a vida”. No entanto, apesar de aparentemente ter alcançado um relativo sucesso, esse romance ocupa um lugar bastante secundário na obra de Aluísio Azevedo. Cronologicamente⁶, o *Mysterio da Tijuca* se insere após *O mulato* e antes de *Casa de pensão*, podendo representar um ponto de interesse para a análise e investigação da obra de Aluísio. No entanto, o romance segue sendo pouco estudado em nossos dias.

Entre as principais produções acadêmicas no tema, citamos o estudo de Angela Fanini (2003), no qual a pesquisadora analisa a produção folhetinesca do autor e a posiciona, de modo intertextual, em diálogo com toda sua obra. Fanini defende a diversidade dos folhetins produzidos por Aluísio, bem como o seu “hibridismo discursivo”, como reflexo da sociedade da época, (e, por conseguinte, denuncia a frequente dicotomia entre romances subliterários e literários impostas pela crítica canônica). Segundo a autora, Aluísio trabalhou pautado na combinação entre o discurso romântico e o discurso naturalista, buscando fazer germinar a leitura de obras naturalistas no Brasil.

Porto (2009) e Ferreira (2007) também apresentam produções a respeito do folhetim supracitado. Em artigo, Porto realiza uma análise comparada dos romances *Casa de Pensão* e *Mysterio da Tijuca*, tomando como questão central a curiosa afirmação de Araripe Junior (1848-1911) sobre as produções folhetinescas de Aluísio. De acordo com a autora, Araripe afirmava serem os folhetins escritos por Azevedo semelhantes a “pedaços de carne crua e ensanguentada” que os domadores atiram às feras – sendo Aluísio “o domador” e o público “as feras” (PORTO, 2009, p. 217). O crítico justifica ainda que essas são obras triviais, não dispendo de aspectos estéticos dignos de nota. Já Ferreira Junior apresenta a crítica literária no espaço do folhetim, segundo o autor, como prática inaugurada e desenvolvida por Aluísio Azevedo a partir dos capítulos LXII e LXXIV⁷. No mais, é possível localizar algumas outras sucintas menções a essa obra em diferentes trabalhos.

⁴ O autor se refere ao período de 1882 a 1890 e as seguintes produções: *Casa de Orates* (1882), *Flor de Lis* (1882), *Filomena Borges* (1884), *O mulato* (1884), *Venenos que curam* (1885), *O caboclo* (1886) *Macaquinhos no sótão* (1887).

⁵ O autor se refere ao romance *Casa de Pensão*.

⁶ *Memórias de um condenado* ocupa uma posição similar, tendo sido produzido no mesmo ano (1882), após o *Mysterio da Tijuca*.

⁷ Onde o autor põe o nariz de fora e *Um parenthesis*, respectivamente.

Antes de darmos prosseguimento à exposição do presente trabalho, cabe ainda delimitar os dois principais conceitos de romance-folhetim. Considerando nossa pretensão de empreender uma leitura crítica que abarque as estruturas narrativas, bem como as estratégias do autor e a produção de sentidos disponível em diferentes suportes, nos parece razoável apostar em uma abordagem que compreenda o termo folhetim tanto como gênero quanto como modo de produção, uma vez que, segundo Meyer (1996, p. 31), está claro que as condições de publicação influenciaram de modo efetivo na estrutura dessas narrativas. No que se refere ao termo como gênero específico, Meyer qualifica o romance-folhetim como uma produção caracterizada “pela extensão, pelas infindas e atraentes peripécias alongando-se no tempo, desenvolvendo uma temática quer de aventuras, quer de capa e espada, quer histórica, quer judiciário-policialesca, quer realista-sentimental, quer...tudo misturado” (1996, p. 303), atentando ainda para o frequente uso de diálogos. Contudo a autora também afirma o termo folhetim como um novo modo de designação dos meios de produção literária:

A fórmula [*do folhetim*] tem outra consequência: uma nova conceituação do termo *folhetim*, que passa então a designar também o que se torna o novo modo de publicação do romance. 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 produção que será também o de Alencar, Macedo, Machado, sem que, no entanto, tais romances sejam forçosamente romances-folhetins. Confusão muitas vezes praticada. É evidente que tal modo de publicação, com suas exigências próprias de corte de capítulo, de fragmentos que, todavia, não destruam a impressão de continuidade e totalidade, haveria que influenciar a estrutura de todo romance a partir de então (MEYER, 1996, p.63).

A escolha dessas particularidades para a presente análise está pautada na importância de suscitar novos modos de ver, a partir da compreensão do processo de transposição da obra, e verificar como a reedição elege e atualiza determinados aspectos da narrativa. Além disso, nos interessam releituras que explorem o caráter dual da produção de Aluísio Azevedo, considerando a sua experimentação – e o seu reconhecimento – na construção de uma composição discursiva híbrida, que buscou inserir pequenas doses do romance moderno em meio a obras oportunas ao estilo folhetinesco original (MÉRIAN, 2013, p.429).

É importante considerar ainda o recorte de tempo entre cada uma das publicações. No contexto político e social, o Brasil passava por importantes acontecimentos, entre eles a Abolição da Escravatura e a República. O tema racial já vinha sendo explorado durante o Império – “sobretudo por meio do projeto romântico nativista que selecionara o indígena como símbolo de singularidade e identidade nacionais” (SCHWARCZ, 1996, p.87) –, e desde 1870 teorias raciais estavam em curso, fundamentando o debate acerca de critérios de

cidadania e a introdução da mão de obra negra no mercado. Essas e outras questões sociais da época produziram um ambiente conturbado e principalmente um forte antagonismo entre as oligarquias. Silvio Romero definiu esse momento intelectual como “Um bando de ideias novas”, e “era dessa maneira que [Romero] marcava a cisão que eles [*homens de sciencia*] procuravam representar frente a geração romântica que lhe antecederam” (SCHWARCZ, 1996, p.90).

No que concerne à República, o regime brasileiro vivia um momento de ruptura da tradição e, ao mesmo tempo, buscava construir “um novo universo simbólico capaz de conferir legitimidade à nova nação republicana” (OLIVEIRA, 1979, p.172) em meio aos diversos contrastes presentes no campo das ideias e das práticas. Assim, a virada para o século XX representou um momento de grande descompasso para o país. Desse modo, é possível afirmar que todos esses contrastes políticos e sociais em curso se refletiam em todos os setores da sociedade brasileira, bem como na literatura.

Logo, as edições de *Mysterio da Tijuca* – em folhetins e em livros –, além de terem sido produzidas em suportes diferentes, também foram construídas em contextos sociais muito distintos⁸. Nessa perspectiva, é possível afirmar que tanto as edições do livro quanto os folhetins são obras que se iluminam e se atualizam a partir de uma adaptação em novo suporte, o que faz com que a nossa percepção mude diante da obra, assim como a nossa experiência de leitura.

Este estudo se ocupará das questões relativas às estratégias empreendidas no romance-folhetim editado em jornal e na sua atualização para a edição em volume, a partir de uma leitura intermediária dos aspectos estruturais das obras, com ênfase nos processos de reelaborações e supressões no texto, bem como nas estratégias de desenvolvimento do fluxo narrativo empreendidas pelo autor em seu projeto literário. Para isso, pretendemos analisar e compreender o contexto de produção e a estrutura da obra; mapear as estratégias utilizadas pelo autor; analisar a narrativa e observar a recepção crítica da obra a partir dos pressupostos teóricos da Literatura Comparada.

Inicialmente, faremos uma breve abordagem da relação do escritor com a imprensa e sua experiência como produtor de conteúdo para periódicos, isto é, caricaturas, crônicas, contos, artigos de opinião etc. Traremos, sem seguida, um panorama do projeto literário de Aluísio Azevedo – situando as obras selecionadas no contexto histórico da sua produção literária –, a ascensão do gênero folhetim no Brasil e a contextualização a respeito do jornal *A*

⁸Referimo-nos ao intervalo entre as edições de 1882/83 e 1900.

Folha Nova (1882). Apresentaremos ainda o enredo – com as características mais importantes do romance – e abordaremos o contexto histórico e cultural do país naquele momento.

As questões de ordem teórica serão tratadas no terceiro capítulo, sob a perspectiva da Literatura Comparada e com base em um de seus derivativos: os estudos das Intermidialidades, em sua abordagem literária, difundidos por Irina Rajewsky, pesquisadora alemã que traz uma perspectiva literária para a abordagem intermedial. Examinaremos, de maneira complementar, as estratégias narrativas empreendidas por Aluísio Azevedo à luz das ideias de Roger Chartier sobre a leitura e produção de sentidos em diferentes suportes. Ainda nesse mesmo capítulo, analisaremos o romance a partir das supressões, repetições, alterações e semelhanças entre as obras, apoiados na teoria da transtextualidade de Gèrard Genette.

Ainda no terceiro capítulo, mapearemos os principais aspectos utilizados nessa transposição, identificando cortes, acréscimos, supressões e repetições na sua reescrita. O essencial é perceber como os mesmos textos podem ser diversamente apreendidos, manejados e compreendidos. No entanto, não pretendemos com isso estabelecer relações de hierarquização entre as obras e nem tampouco traçar paralelos com base na fidelidade ao texto original. A importância de se fazer releituras da obra de autores como Aluísio Azevedo se explica a partir de variados aspectos que tangenciam não apenas a obra desse escritor especificamente, mas a produção literária nacional como um todo.

Por conseguinte, buscamos ainda nos debruçar sobre as questões relativas à transposição entre as mídias impressas – folhetim (jornal) e livro – e, mais especificamente, sobre o processo de edição nessa migração, o que inclui discutir as razões para determinadas alterações no estilo e na estrutura narrativa. A fim de elucidar as questões relacionadas à recepção da obra, procederemos à análise da crítica da época, recorrendo aos textos publicados em periódicos e ao manuscrito no qual Aluísio cita o contexto de venda da obra e outras informações relevantes para essa parte do estudo. Entre as principais questões desta investigação, buscaremos compreender: por que foram realizadas certas intervenções na obra após dezoito anos de sua primeira publicação? Esse movimento estaria ligado a uma motivação mercadológica exclusivamente direcionada para o suporte ou seria uma preocupação em adaptar a narrativa de acordo com o contexto da época? Como essas mudanças modificam e adaptam o discurso do autor para diferentes públicos – leitores de livros ou de folhetins? Qual o nível de interferência, direta ou indireta, do público leitor na configuração estrutural do folhetim e, posteriormente, do livro? E, via de mão dupla, em que medida a variação do suporte altera a recepção dessas obras?

Os folhetins⁹ e os livros¹⁰ utilizados como corpus deste trabalho estão disponíveis, respectivamente, na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e na Biblioteca Brasileira Guita e José Midlin, da USP, com exceção da segunda edição do *Mysterio da Tijuca* (1883), à disposição para consulta no Real Gabinete Português de Leitura. Além da pesquisa na hemeroteca digital, realizamos visitas presenciais à Fundação Biblioteca Nacional¹¹, à Academia Brasileira de Letras e ao Real Gabinete Português de Leitura, a fim de verificar aspectos relativos à materialidade das fontes primárias e consultar documentos ainda não digitalizados. Também tivemos acesso ao acervo “Dossiê Aluísio Azevedo” (com manuscritos originais e datilografados), em poder da Academia Brasileira de Letras¹², contendo cartas, recortes de jornais das mais variadas épocas, manuscritos do autor, documentos oficiais etc.

No que se refere à estrutura do trabalho, a pesquisa pretende pautar-se por dois eixos: *(i) da análise da estrutura das obras* – i.e., aspectos gerais das obras, suportes de leitura selecionados, aspectos da materialidade das publicações (e.g., organização gráfica, tamanho dos tipos, disposição de colunas), levantamento dos capítulos do folhetim e articulação dos capítulos do livro; e *(ii) da análise teórica da narrativa* – i.e., a partir do cotejo de excertos selecionados, serão abordadas as estratégias narrativas – a fim de analisar como o autor se utilizou de certos aspectos, tais como enredo, personagens, espaço, tempo e foco narrativo, de modo estratégico, com base em supressões, alterações, repetições e semelhanças. A justificativa para a investigação desses aspectos da narrativa está baseada na sua eficácia para identificar as mudanças realizadas nas edições. A partir dessas análises, acreditamos ser possível verificar como e em que nível o autor buscou atualizar a narrativa dezoito anos após publicação de *Mysterio da Tijuca*. Visto que nosso propósito está na análise do processo de migração entre as versões selecionadas, torna-se secundário o resultado final alcançado em cada obra.

⁹*Mysterio da Tijuca – A Folha Nova/RJ* (1882), disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=363723&pesq=>>. Acesso de novembro/2018 a dezembro/2020.

Girândola de Amores – Pacotilha/MA (1903), disponível em:

<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=168319_01&pagfis=7171>. Acesso de março a junho/2019.

¹⁰*Mysterio da Tijuca* (1882), disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4820>>. Acesso de novembro/2018 a dezembro/2020

Girândola de Amores (1900), disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4811>>. Acesso de novembro/2018 a dezembro/2020

¹¹ Visita em dois de julho de 2019.

¹² Visita em 29 de julho de 2019.

Por fim, na conclusão do trabalho, apresentaremos nossa hipótese sobre as relações entre as estratégias narrativas e o discurso do romancista com o público leitor no final do século XIX e início do XX. Nosso objetivo é explorar as circunstâncias relativas ao processo de reescrita e alteração de suporte, de modo que encontremos novos pressupostos para uma releitura mais ampla dessas obras.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO

1.1 Aluísio Azevedo e a imprensa

Dizemos jornalistas porque no Brasil nosso mister não tem ainda classificação. Somos forçados a tomar de empréstimo à imprensa um título de apresentação. Em verdade, nada temos de jornalista, porque não escrevemos substanciosos e pressagos sobre o destino da Pátria, e sobre sua miséria; não rendilhamos a crônica, nem alinhamos o local; fazemos romances e contos.

Coelho Neto, 1899, p. 189

Na obra *A Conquista* (1889), Coelho Neto atribui a citação acima a Ruy Vaz, pseudônimo utilizado por Aluísio Azevedo. Apesar da recusa de Aluísio em se autodenominar jornalista, é possível afirmar que a imprensa tenha se configurado como um “auxiliar precioso para o sucesso do romancista” (MÉRIAN, 2013, p. 403). Segundo Mérian, “para a geração de Aluísio Azevedo, a imprensa teve o papel de escola de substituição de formação permanente, de debate, de confronto de ideias” (2014, p.3). Ademais, o jornalismo se configurou em um importante caminho tanto para a promoção do “romance moderno”, quanto para a afirmação do posicionamento político e ideológico do autor (MÉRIAN, 2014, p.3).

De modo geral, a imprensa contribuiu para inserir a cultura letrada no Brasil, “elevar o nível de consciência dos leitores e prepará-los para outras leituras além do maná diário dos romances” (MÉRIAN, 2013, p. 356). Em um contexto mais restrito, a atuação de Aluísio Azevedo na imprensa, juntamente com a sua produção para teatro, supriu as necessidades financeiras do autor, ampliou sua criação literária e consolidou relações com o seu público. A participação de Aluísio Azevedo nos jornais se deu de forma dinâmica, inicialmente como caricaturista e, mais tarde, como escritor.

É bastante provável que Aluísio tenha atuado na imprensa maranhense ainda bem jovem, muito antes de poder assinar como caricaturista ou escritor. De 1872 a 1873, seu irmão Arthur Azevedo dirige o semanário de inspiração positivista *O Domingo*. Apesar de não haver registros de artigos assinados por Aluísio nessa época, é possível que o jovem autor tenha participado dos bastidores desse periódico. Cabe lembrar ainda que grande parte dos artigos publicados não eram assinados, inviabilizando a identificação da autoria. Nesse sentido, Jean-Yves Mérian, especialista no século XIX brasileiro e grande biógrafo de Aluísio

Azevedo, afirma a impossibilidade de mensurar com precisão a real importância que a imprensa ocupou na vida do escritor, uma vez que sua análise se baseia apenas nas colaborações assinadas pelo autor. Contudo são bem variados os registros da atuação de Aluísio tanto na imprensa do Maranhão quanto na Corte.

Desse modo, partindo das produções reconhecidas de Aluísio Azevedo, podemos eleger sua participação em algumas revistas e periódicos como importantes eventos em sua trajetória de escritor-jornalista. Sua contribuição para a imprensa inclui não apenas romances-folhetins, mas caricaturas, artigos de opinião, crônicas e contos em jornais e revistas, tais como: o *Fígaro*, no qual atuou como caricaturista, em substituição a Luigi Borgomainério (Rio de Janeiro, 1876); a *Gazeta de Notícias* (Rio de Janeiro, 1878), produzindo caricaturas que denunciavam o drama da grande seca de 1877 no Nordeste e o descaso do governo imperial (MÉRIAN, 2014, p.5-6); a *Comédia Popular*, ao lado do famoso caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro, participando com caricaturas e artigos de opinião em defesa da obra *O Primo Basílio*, romance de Eça de Queiroz (1845-1900), responsável por grande polêmica na época de seu lançamento; *A Flecha* (Maranhão, 1879), escrevendo sob o pseudônimo de “Pitibri”; a *Pacotilha*¹³ (Maranhão, 1880), como fundador e redator, publicando algumas vezes sob pseudônimo de Giroflê e Lhinho; *O Pensador*, como redator de artigos de opinião e crônicas a respeito da sociedade maranhense (Maranhão, 1881); a *Gazetinha* (Rio de Janeiro, 1882), com o folhetim *Memórias de um condenado*; a *Gazeta da Tarde* (Rio de Janeiro, 1882), produzindo os contos *Fragmentos*, *Folha roubada à carteira de uma viúva*, *O macaco azul* e a crônica *A mulher brasileira é escravocrata*; *A Folha Nova* (Rio de Janeiro, 1882-3), para a qual escreveu, sob encomenda, *Mysterio da Tijuca* (1882) e publicou parte de *Casa de Pensão* (1883); *A Bagagem* (Ouro Preto, 1884) periódico no qual publicou a versão completa de *Casa de Pensão*; *O País* (Maranhão, 1885), com o romance *O coruja*; *A Semana* (Rio de Janeiro, 1885), com o folhetim *Mattos, Malta ou Matta?* entre outros.

Aluísio Azevedo, desde muito jovem, foi guiado pelas suas fortes convicções e seu espírito polemista, de modo que participou ativamente dos debates de seu tempo e se tornou um crítico feroz da burguesia e do clero maranhense. O autor foi especialmente combatente com jornais católicos e utilizou a arena da imprensa satírica para tecer duras críticas ao obscurantismo da Igreja. Instituição religiosa profundamente ligada ao Império, sobretudo como meio de assegurar privilégios – tais como a permanência do padroado, o parasitismo

¹³ Jornal maranhense dirigido inicialmente por Aluísio Azevedo, Vítor Lobato e outros jovens progressistas.

dos padres –e resguardar a autoridade da Igreja, mesmo em condições vexaminosas como nos casos de devassidão do clero e na defesa do sistema escravista – uma vez que a Igreja era grande proprietária de escravos (MÉRIAN, 2014, p.15).

Conforme observa Mérian (2014), nem mesmo o imperador foi poupado da pena afiada de Aluísio, sendo citado de maneira pouco elogiosa em crônicas nos jornais *O Pensador* e *Pacotilha* e mais tarde retratado como adúltero no romance *Filomena Borges*. Nas páginas da *Gazeta da Notícias*¹⁴, o escritor confrontava abertamente os defensores do monarca e infamava a figura do imperador Pedro II por meio de seu romance. Inicialmente, o autor recebeu críticas em cartas abertas de tom amistoso:

O senhor Aluizio Azevedo que, antes de tudo, é um moço honesto, de sã consciência e alma generosa, sabe bem que sua Majestade não é o “Lovelace” que pintou no seu romance, nem cínico a ponto de requisitar a própria afilhada, sabe bem que sua Majestade nunca faz intervir na política do país¹⁵ a influência das alcovas (FERREIRA, 1884).

Porém, ao longo dos dias, o teor das críticas tornou-se bastante agressivo, a tomar como exemplo o excerto a seguir, uma resposta dada por Aluísio Azevedo a Felix Ferreira:

Fidelis, não seja parvo; não te mettas n’aquillo para o que não tens competencia; não queiras ser o ultimo dos criticos, quando podes perfeitamente ser o primeiro dos imbecis (digo imbecil porque é muito bom portuguez); não pretendas fazer de alguem porta voz das tuas pretenções, porque esse alguem é muito capaz de te dizer o ahi fica escripto ou responder-te simplesmente com uma das iniciaes que assignam teu folhetim(AZEVEDO, 1884, p.3).

Nessa ocasião, Ferreira Araújo (1848-1900), prestigioso diretor do jornal *Gazeta de Notícias*, saiu em defesa de Aluísio, enquanto o Imperador assistiu ao deslustre sem usar da censura contra seus adversários (MÉRIAN, 2014, p.15).A querela entre os apoiadores do imperador e Aluísio Azevedo alongou-se ainda por dois meses após a publicação do folhetim.

O tom acusatório nas crônicas do jovem Aluísio esteve presente nas suas mais variadas produções e suscitava polêmicas na sociedade maranhense. “A manutenção do sistema escravagista e a influência que o clero exercia sobre a população eram para Aluísio Azevedo as duas principais causas da decadência social e da degradação dos costumes do Maranhão” (MÉRIAN, 2013, p. 156). Aluísio engajou-se na defesa da República, do

¹⁴*Gazeta de Notícias*, 30 de janeiro de 1884.

¹⁵No presente trabalho optamos pela reprodução fiel dos textos pesquisados adotando o português utilizado na época.

abolicionismo, da educação laica, da divisão entre Igreja e Estado e da emancipação da mulher, temas que mais tarde também seriam abordados em suas obras literárias.

Em um cenário editorial ainda pouco favorável, o romancista utilizou extensamente da infraestrutura da imprensa, e muitas de suas obras foram inicialmente produzidas em tipografias de periódicos, a exemplo da publicação de *O mulato* (1881), realizada pelo jornal *O Paiz*. A imprensa do século XIX configurou-se como um espaço de experimentação para os escritores. Dadas as dificuldades e os custos para se publicar uma obra, tornou-se mais viável testar a publicação na grande arena pública dos jornais antes de arriscar o encalhe nas livrarias. Além de tudo, a remuneração paga à época dificilmente permitia a um escritor viver de sua obra, e a questão dos direitos autorais só avançaria em fins do século XIX.

Paga-se a um bom autor, por um bom romance ou um bom livro de contos, de quinhentos mil réis a um conto de réis; por uma novela popular, de cinquenta a quinhentos mil réis. Para os livros de versos, abundantíssimos, não há tarifa. Em geral, são impressos por conta do próprio autor, ou entregues ao editor, sem compromisso de paga. As exceções à regra são raras. Os grandes romancistas que vivem e que então mais se editam, são: Machado de Assis, em primeiro lugar, Aluísio de Azevedo, logo a seguir e depois, então, Valentim Magalhães, Gonzaga Duque, Coelho Neto... Olavo Bilac, Luís Murat, Alberto de Oliveira, Raimundo Correia, B. Lopes e Guimarães Passos são os poetas mais lidos e festejados. Os livros que imprimem, porém, não alcançam grandes tiragens; mil, dois mil, no máximo dois e quinhentos ou três mil exemplares (EDMUND, 1964, p.446-7).

Muitos outros grandes autores empregaram essa mesma estratégia para publicar suas obras e também ocuparam lugar de destaque na imprensa. Era comum a colaboração em revistas de moda e amenidades, os literatos escreviam muitas vezes sob pseudônimos, mas havia aqueles que reconheciam a autoria de seus escritos e aceitavam reconhecimento também por suas produções mais “populares”. “Essa complacência em relação ao público não era resultado de uma escolha deliberada. Era a única forma de publicar nos jornais e estabelecer um laço com o público cujo único contato com a literatura romanesca era a imprensa” (MÉRIAN, 2013, p. 331). Ademais, a concorrência com as traduções de obras europeias nos jornais era constante, influenciando na formação do gosto literário do público, na configuração do sistema literário brasileiro, bem como nas condições de trabalho dos autores nacionais. Aluísio Azevedo mostrou-se bastante consciente desse cenário, conciliando, sempre que possível, o seu programa literário à conjuntura das letras no Brasil oitocentista, conforme analisaremos na próxima seção.

1.2 O projeto literário de Aluísio Azevedo: convicções e estratégias

Meu programa literário ao chegar resumia-se no seguinte:

- Trabalhar – trabalhar – trabalhar sempre, até conseguir fazer da literatura um meio de vida.
- Estava disposto a não perder um momento; a resistir a toda as vicissitudes que sobreviessem; a aceitar todas as ocasiões de trabalho para exercer a nova profissão de homem de letras no Brasil.

Aluísio Azevedo – Dossiê Aluísio Azevedo

Desde muito cedo Aluísio compreendeu os diferentes perfis de seus públicos – leitores de folhetins e leitores de obras naturalistas – e tomou como parte do seu projeto literário atender aos anseios de ambos, ao mesmo tempo em que se preocupou em instruir e preparar o público leitor de folhetins para a literatura naturalista. Dados os altos índices de analfabetismo e ainda a baixa escolaridade de grande parte da população, apenas uma pequena parcela da sociedade havia sido conquistada pelo seu romance naturalista *O mulato* (1881). O seu público mais vasto era composto quase que exclusivamente por leitores de romances-folhetim, e estes esperavam de Aluísio Azevedo obras românticas (MÉRIAN, 2013, p. 331).

Tendo esse cenário em conta, Aluísio dedicou-se a produzir seus romances-folhetins oferecendo pequenas doses de naturalismo ao seu leitor. Nesse sentido, seu projeto literário era bastante pedagógico e, segundo o autor, a razão maior para isso estava em um certo “atraso” literário do público brasileiro, conforme revelou em carta aberta dirigida aos leitores, em 1882, no folhetim *Mysterio da Tijuca*:

No Brazil, quem se proposer escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com um grande obstáculo – é a disparidade que ha entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de criticos. Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francez, querem o enredo, a acção, o movimento; os criticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pégadas de Zola e Daudet (AZEVEDO, 1882, p.172).

É possível que a percepção de descompasso entre o público e a crítica colocada pelo autor esteja pautada no contraste do cenário europeu em relação ao brasileiro. Em fins do século XIX, surgiria no país um cenário favorável para o início e a expansão do naturalismo. Esse contexto estava diretamente relacionado à chegada das inovações científicas e tecnológicas da época, que, evidentemente, respondia ao espaço de tempo natural e necessário

para que as novidades europeias cruzassem o Atlântico e fossem assimiladas com base na realidade da ex-colônia.

A partir de 1870, a escola do Recife entra em plena efervescência e se aprofunda na corte a infiltração positivista (PACHECO, 1963, p.13). Outros aspectos também iriam confluír para essa transformação; nesse sentido, Sodré (1965, p. 159) aponta “fatos que assinalam mudanças sensíveis no modo de viver e, portanto, no comportamento da população. Destacam, na sua maioria, a urbanização, o avanço, embora lento, da burguesia brasileira, contrastando com o domínio absoluto até aí exercido pela classe territorial”.

Em termos culturais, cabe ainda ressaltar uma gradual centralidade na figura do receptor. Os acontecimentos artísticos eram marcados pelo público, e não mais pelo autor, “pela aceitação e não pela invenção” (SODRÉ, 1965, p. 160). O que nos leva a supor que, dessa forma, estar em diálogo com o público poderia ser tão ou mais importante que atender as demandas da crítica especializada (Ibid., p. 159). Nesse sentido, a principal estratégia de Aluísio, tratando-se de sua produção folhetinesca, foi justamente produzir obras em diálogo com o grande público, ao mesmo tempo em que buscou justificar-se diante da crítica e dar vazão ao seu projeto literário a todo custo.

Quando o romancista afirmava que sua intenção era introduzir o naturalismo em pequenas doses não se tratava de palavras no ar, mas de uma realidade verificável, mesmo que, superficialmente, nos romances-folhetim, o naturalismo continuasse sendo um acessório e muitas vezes um álibi mais que uma explicação verdadeira. Além disso, as passagens naturalistas não mudam nada importante na estética de cada romance-folhetim considerado em seu conjunto (MÉRIAN, 2013, p.450).

No entanto, é possível que, a partir de uma leitura apressada dessa estratégia – de naturalismo em pequenas doses–, tenha surgido um dos grandes equívocos na compreensão da obra de Aluísio Azevedo. A categorização binária da obra do autor entre produções românticas e naturalistas ocorreu ainda durante a publicação dos romances e, ao longo do tempo, veio sendo cristalizada pela repetição da crítica. Acerca desse episódio da história literária brasileira, Mérian explica que:

Não há nenhum interesse em dividir a obra literária de Aluísio Azevedo em duas categorias, romances bons e romances ruins, tendo por referência princípios estéticos rígidos. É indispensável que levemos em conta tanto o contexto no qual ele escreveu como o conjunto de problemas que pesaram sobre a criação literária. O romancista foi o primeiro a reconhecer o caráter híbrido de sua produção literária e a explicá-lo em cartas abertas aos leitores ou na introdução à primeira edição em volume de *A mortalha de Alzira* (MERIAN, 2013, p.429).

Ainda de acordo com Mérian, esse mal-entendido se deu devido a reedições de obras que não contemplaram as cartas que Aluísio dirigiu ao seu público, ao longo da publicação dos folhetins, elucidando o contexto de produção daqueles romances (MÉRIAN, 2013, p.429-430).Desse modo, foram suprimidos os textos que permitiriam entender o aspecto estético dos folhetins e investigar mais afundo não apenas a proposta do autor de habilitar os leitores para o naturalismo, mas todas as outras estratégias, intenções e singularidades na produção de Aluísio Azevedo.Assim, Jean-Yves Mérian defende a obra de Aluísio como uma produção híbrida entre o naturalismo e o romantismo. Descarta ainda a hipótese de “ritmo binário” defendida pela crítica, conforme fica claro no excerto a seguir:

Não se pode aceitar de forma alguma a ideia de que o romancista tenha tido um ritmo binário em seu trabalho. As datas de publicação de suas obras dependiam mais das condições do mercado e da relação com os editores do que de um propósito deliberado de apresentar ao público de estética diferente. Os romances-folhetim não se opunham de modo absoluto aos romances naturalistas, mas, segundo o romancista, deviam contribuir para o progressivo sucesso destes. A relação entre esses dois tipos de romance era de ordem dialética, sendo o objetivo final a “aclimatação” do naturalismo no Brasil. (MERIAN, 2013, p. 431).

É inegável a exaustiva tarefa que Aluísio Azevedo empreendeu a fim de se tornar um homem de letras e viver de sua literatura em um cenário pouco favorável como o brasileiro. Sua escolha foi a linguagem romanesca, a partir da qual o autor buscou “cientificizar” o romance- folhetim e educar o seu leitor para a literatura naturalista.Possivelmente, essa consciência acerca do perfil de seu público tenha sido a grande responsável pela popularização e alcance de suas obras.

Aluísio foi talvez o único escritor de sua geração lido em todo o país, sendo descrito pela imprensa da época como um autor de grande sucesso de vendas, conforme afirmava Valentim Magalhães Júnior, em 1896: “Aluísio Azevedo é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente à custa da sua pena. Mas note-se que apenas ganha o pão; as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga” (MAGALHÃES JÚNIOR apud MÉRIAN, 2013, p. 369).

Para além das polêmicas de cunho político e social que Aluísio frequentemente produziu na imprensa, o escritor utilizou-se desse espaço, para a promoção de seus romances, de forma muito inovadora e inteligente. O romancista “teve um papel decisivo na preparação dos leitores” e na difusão de sua obra. “Aluísio recorreu sistematicamente à imprensa, e sobretudo inovou por meio da introdução do uso de cartazes e panfletos” para a divulgação de

suas obras, gerando uma expectativa crescente para o lançamento dos romances (MÉRIAN, 2013, p.239).

Soube ainda se valer dos acontecimentos políticos e sociais de seu tempo como temática para as suas produções, levantando estrategicamente questões de interesse público e provocando um burburinho em torno dos debates mais atuais para só então anunciar o lançamento de suas obras. O teatro teve grande importância na vida do autor – não tanto como para seu irmão Arthur Azevedo e nem pela importância das peças que produziu, mas como forma de subsídio criativo para a produção de seus romances –; tal como Dumas, Aluísio foi um homem de teatro.

Frequentemente, o teatro também era utilizado como um recurso para a promoção dos seus livros. A encenação de *O homem*, a título de exemplo, apesar de não apresentar uma adaptação propriamente dita da obra, contribuiu como meio de divulgação do romance homônimo e despertou o interesse do público. As estratégias criadas por Aluísio para a promoção e preparação do seu público leitor eram múltiplas – a abordagem, frequentemente, se dava pela via de alguma polêmica ou debate da atualidade. Nessa perspectiva, Aluísio foi especialmente feliz no momento da publicação de *O cortiço*. O lançamento desse romance ocorreu em uma ocasião de grande inquietação por parte da população, devido ao crescimento de moradias precárias em regiões insalubres e ao surgimento de doenças endêmicas no Rio de Janeiro, tal como a epidemia da febre amarela que assolava a cidade desde o início do século XIX. Possivelmente, esse e outros fatores, tais como o sucesso da peça *O crime do padre Amaro*, adaptada para o teatro por Augusto Fábregas, o projeto de fidelização do público promovido por Aluísio e as demais ações de divulgação de sua obra, tenham sido fatores propulsores para o sucesso do romance.

Tendo esses aspectos em conta, é possível afirmar que Aluísio se beneficiou amplamente de seu faro editorial, aproveitando ao máximo os acontecimentos da vida social e cultural de sua época. Tinha grande senso de oportunidade e publicou seus romances com algumas concessões de estilo, para mais tarde rever essas obras e editá-las em melhores condições – conforme afirmou o próprio autor em correspondência ao amigo Eduardo Ribeiro. Segundo Mérian, o fenômeno da reescrita aluisiana também se deu com a segunda edição de *O mulato*, em 1889. A versão definitiva da obra foi bastante mudada e “as alterações estão longe de ser pequenas, ainda que, efetivamente, Aluísio conserve intacto o enredo em linhas gerais e não modifique a organização dos capítulos” (MÉRIAN, 2013, p.212). O romance publicado em 1889 foi “purificado de várias imperfeições e amputada de longas passagens [...]” (Ibid., p.212).

Sob essa perspectiva, é possível afirmar que provavelmente a reescrita tenha sido uma prática comum para o autor, tanto no momento de lançar seus folhetins em volume quanto nas reedições das obras em livro, conforme explicitado por Mérian em sua análise da primeira versão de *O mulato*, de 1881. Nesse sentido, é possível fazer algumas pequenas aproximações entre os romances *Mysterio da Tijuca* e *O mulato*, pois ambas as obras passaram pelo processo de reelaboração e sofreram alterações diversas – no caso do *Mysterio da Tijuca*, sofreu ainda um extenso corte de capítulos e a mudança no título.

Contudo, salvo pequenas aproximações, nos importa em definitivo considerar o contexto de produção do romance em questão, com o objetivo de pavimentar o caminho para a compreensão acerca das singularidades dessa obra no conjunto da produção aluisiana. Para tanto, torna-se indispensável contextualizar o fenômeno dos folhetins na sociedade brasileira oitocentista, trilha que tomaremos na próxima seção.

1.3 Os folhetins na ordem do dia: a febre da ficção aos pedaços

As transformações tecnológicas do século XIX se refletiram profundamente nas atividades da imprensa, que industrializou sua atividade a partir da comercialização de notícias e do barateamento do preço dos periódicos. Graças a esses fatores, o projeto editorial dos jornais incorreu em várias transformações, tanto no campo ideológico – no qual se observou um novo conceito de notícia, com a separação entre fatos e opiniões, dando origem ao jornalismo de informação (TRAQUINA, 2005, p.51) – quanto no projeto gráfico – adotando uma diagramação mais racional dos periódicos e garantindo a otimização dos espaços de notícias e publicidade, ao passo que tinha em vista baratear a produção e aumentar as vendas. Conforme aponta Nelson Traquina:

O novo jornalismo (*de informação*) veio na forma da chamada *penny press*, nome que vem do fato de que, perante o preço estabelecido ou comum de seis centavos, o preço desta nova imprensa foi reduzido a um centavo. Com o objetivo de aumentar a circulação, atingindo pessoas que normalmente não compravam um jornal por razões econômicas, o baixo preço destes jornais tornava-os acessíveis a um novo leque de leitores (TRAQUINA, 2005, p.50, grifo do autor).

Em decorrência do formato *penny press*, entre as décadas de 1830 e 1840, ocorre o aparecimento de novos títulos, tais como: *The Sun*, nos Estados Unidos (Nova Iorque), em

1831; o *La Presse*, na França (Paris), em 1836; e, mais tarde, em 1864, o *Diário de Notícias*, em Portugal (Lisboa). No entanto, por apresentar maiores dificuldades na adesão aos novos moldes do jornalismo de informação, a França ainda manteve laços estreitos com a literatura e a política. Desse modo, os folhetins representaram uma auspiciosa estratégia, tornando-se responsáveis por um crescente aumento nas vendas dos jornais. Por esse ângulo, o surgimento do folhetim pode ser apontado como parte do projeto do novo jornalismo, na medida em que buscou a expansão do mercado, apoiado na fidelização do leitor, no incremento da recepção dos periódicos e na popularização da leitura para fins comerciais. Com efeito, o projeto foi bem-sucedido, tornando o jornal um produto amplamente consumido pelas massas.

Surgido na França, por volta de 1800, o folhetim passou por diferentes formatos ao longo do tempo, inicialmente ocupou o *rez-de-chaussée*, o rodapé da primeira página do jornal. Sua finalidade era o entretenimento, a crítica de teatro (*feuilleton dramatique*) e o espaço de variedades; a princípio, “aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e de monstros, se propõe charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto à novidades, nele se criticam as últimas peças, o livros recém saídos – o esboço do *Caderno B*, em suma” (MEYER, 1996, p.57).

A partir de 1836, buscando fidelizar seu público e aumentar o número de assinaturas do jornal, Émile Girardin, proprietário do jornal *La Presse*, e seu sócio, Armand Dutacq, fundador do jornal *Le Siècle*, ressignificariam o rodapé dos periódicos, editando “ficção em fatias no jornal diário” (MEYER, 1996, p.59). Aos poucos, os folhetins ganharam características próprias na constituição do gênero e se tornaram uma verdadeira febre. Os enredos mais comuns versavam sobre dramas amorosos, uniões impossíveis em virtude de regras sociais, traições, abandono de indefesos, miséria da condição humana, entre outros. A estrutura narrativa era simplificada adotando períodos mais simples e breves, vocabulário mediano, uso de diálogos, frequentemente apresentando mediação do narrador, apelando ao suspense no final de cada capítulo, com o intuito de estabelecer certa cumplicidade com o leitor, e utilizando o recurso do “continua amanhã...”.

Como o romance-folhetim era publicado diariamente num fluxo de tempo real, com forte investimento no presente, na trama poderiam surgir personagens inesperados, digressões, desvios e voltas ao fio condutor, resultando numa movimentação constante da ação. Se um personagem não estivesse agradando ao público, ele poderia morrer repentinamente ou desaparecer misteriosamente, redimensionando desse modo as noções tradicionais de verossimilhança. Desse ponto de vista, o romance-folhetim mais típico antecipa o conceito de obra aberta (ECO, 2001). A

trama era construída no dia a dia, sob a interferência das cartas de leitores à *Gazeta* e a outros jornais, no caso do Brasil (MENDES; SILVA, 2011, p. 198).

Em pouco tempo, o romance-folhetim torna-se um sucesso. A fórmula editorial foi amplamente reproduzida no ocidente e a escrita de histórias em forma seriada se converteu em prática constante entre romancistas consagrados da época, quais sejam: Honoré de Balzac (1799-1850), Alexandre Dumas(1802-1870), Eugène Sue (1804-1857), Victor Hugo (1802-1885), Xavier de Montepin (1823-1902), Ponsondu Terrail (1829-1871) e outros. Diante disso, vale reforçar a contribuição de Eugène Sue e Alexandre Dumas para a popularização do gênero de romances seriados e para a criação da fórmula do folhetim a partir de cortes estratégicos na narrativa, os *coups de théâtre*.

Dado que o público de um jornal precisava ser conquistado a cada número, o folhetim assumiu um papel relevante na formação e manutenção do público leitor. No entanto, a ascensão das práticas de leitura também ocorreu graças a fatores externos ao projeto empreendido pela imprensa. Em particular, o fortalecimento do processo de alfabetização nos países europeus, que passa a incluir homens e mulheres, conforme indica o historiador cultural Martyn Lyons:

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 taxa de alfabetização de 88% (LYONS, 1999, p. 165).

Até 1890 a sociedade europeia já estava em vias de alfabetização quase que integralmente, alcançando a taxa de 90% da população e dirimindo as diferenças entre homens e mulheres alfabetizados (LYONS, 1999). Ademais, o crescimento industrial trouxe consigo a urbanização e a ascensão da classe operária. Paralelamente ao desenvolvimento tecnológico da sociedade europeia – devido a melhorias nos transportes terrestres e marítimos e, conseqüentemente, maior rapidez nos serviços postais–, ocorria a construção de um ambiente favorável ao crescimento das práticas de leitura entre a população.

A redução da jornada de trabalho também foi um fator importante, possibilitando um tempo maior para as atividades de entretenimento das classes populares, formando-se assim um amplo contingente de novos leitores, principalmente no que tange ao consumo de impressos. Por último, mas não menos importante, destacamos o aprimoramento das técnicas concernentes à imprensa (barateamento da produção, fixação dos tipos e impressão a vapor, para citar alguns) como fator imprescindível para atender à demanda de expansão do público

e, por conseguinte, introduzir o modelo de leitura extensiva, em substituição ao modelo de leitura intensiva.

O folhetim transformou as práticas de leitura e introduziu novas formas de edição de livros e impressos, produzindo marcas até mesmo na linguagem literária. O romance tornou-se o gênero de predileção dos leitores¹⁶, apesar de receber inúmeras críticas relacionadas à moralidade e à qualidade literária. Havia muita resistência à literatura moralista ou edificante, “os novos leitores solicitavam de forma esmagadora literatura para sua diversão, deixando de lado manuais práticos e obras instrutivas” (LYONS, 1999, p.186).

No Brasil, até o final do século XIX, estimava-se que quase 80% da população não sabia ler e nem escrever. No entanto, segundo dados oficiais, o Rio de Janeiro experimentava os mais baixos índices de analfabetismo do país. De acordo com o censo de 1890, da população total de 522 mil habitantes da corte, 57,9% dos homens e 43,8% das mulheres, foram registrados como alfabetizados, “o que representava, em termos numéricos, cerca de 270 mil pessoas capazes de ler e escrever” (EL FAR, 2004, p.12-13). As práticas de leitura e o consumo de folhetins no Brasil também divergia do modo europeu, estando muitas vezes ligado aos serões – a leitura coletiva em voz alta –, que permitia a participação de pessoas analfabetas e semialfabetizadas.

No contexto social brasileiro, devemos acrescentar ainda: “o desenvolvimento da capital federal, o contingente cada vez maior de homens livres, a vinda de imigrantes europeus, o aumento de profissionais liberais, o estabelecimento de uma população assalariada”, dentre outros fatores que contribuíram para o aumento na venda de impressos (EL FAR, 2004, p.12). Embora o quadro social do Brasil não fosse semelhante ao europeu e a margem de comercialização de jornais não fosse análoga à francesa, a inovação jornalística dos folhetins foi bem recebida pelo público e também por aqui representou grande sucesso editorial, principalmente entre jovens estudantes e mulheres. Pode-se inclusive afirmar que a boa repercussão do folhetim em terras brasileiras esteve atrelada ao crescimento no número de mulheres alfabetizadas a partir da segunda metade do século XIX (MACHADO, 2001). O público feminino constituía, de fato, uma parcela importante entre os leitores de folhetins. E, de modo geral, revistas e jornais se faziam cada dia mais presentes na classe letrada da sociedade oitocentista.

¹⁶Tendo sido previamente publicado em folhas familiares e revistas de literatura, o folhetim ampliou ainda mais o alcance do gênero romance.

Inicialmente, na falta de produções nacionais, “quase todas as obras de ficção apresentadas nos jornais e revistas são traduzidas, sobretudo do francês” (MACHADO, 2001, p. 42). A avidez do público pelo gênero folhetinesco era tanta que muitas vezes as narrativas francesas eram publicadas quase que simultaneamente no Brasil e na Europa, guardadas as devidas variações temporais. A partir de 1840, com a busca pela construção de um Estado Nacional, aumenta a receptividade do público para assuntos locais e as publicações brasileiras ganham espaço, gerando grande sensação entre os leitores. “No Brasil, o romance-folhetim se naturalizou, dentro do espírito romântico de busca da cor local que tantas marcas deixou na literatura brasileira das décadas de 1830 a 1860, imediatamente após a independência (1822)” (MENDES; GORNI, 2012, p.209).

No plano da forma, as circunstâncias do mercado editorial e a natureza comercial dos folhetins foram determinantes para a inserção de uma nova lógica da construção narrativa.

Escrever folhetins representava, para o autor, ajustar-se a um novo ritmo de composição da obra literária. Com a responsabilidade de publicar um capítulo por dia, pressionado pelo tempo, o escritor teve de se impor uma dura disciplina de trabalho, desconhecida até então pelo ficcionista romântico, acionado sobretudo pela inspiração (MACHADO, 2001, p. 45).

Esses aspectos relativos ao modo de produção do folhetim foram responsáveis também por uma nova estruturação discursiva das narrativas, graças à coexistência da linguagem jornalística e literária em um mesmo espaço. Segundo Fanini (2003, p. 28), “o meio jornalístico imprimia certa padronização aos romances que se publicavam em forma de folhetins. O período da publicação [...]; o objetivo da publicação [...] e a audiência a que se destinam os folhetins interferiam na estruturação discursiva da narrativa”.

Essa interferência ocorre em vários níveis, pois a linguagem do folhetim tende a ser menos sofisticada, menos acadêmica, visto que é influenciada pela linguagem jornalística e pelo público menos letrado e erudito. A publicação diária em um mesmo espaço da página interfere na montagem da fábula visto que esta é picotada, dada em capítulos mais ou menos com a mesma extensão (FANINI, 2003, p.19).

Essa assimilação da lógica industrial na literatura foi muito condenada pelos críticos da época, resultando em análises deslegitimadoras acerca do valor artístico e até literário dessas produções. As estratégias utilizadas no romance-folhetim foram compreendidas como um recurso artificial e mecânico, para prolongar as narrativas e produzir romances que responderiam unicamente a objetivos comerciais (THÉRENTY, 2015, p. 123). Na França, Sainte-Beuve (1804-1869) foi um dos grandes detratores do gênero, produzindo o famoso

artigo “Da literatura industrial”,no qual indagava: “Mas o que esperar de um livro quando ele apenas junta páginas escritas para fornecer o máximo de colunas com o mínimo de ideias?” (SAINTE-BEUVE, 1839, p. 684-685).

Apesar das duras críticas que recebeu,o gênero folhetim vigorou por um longo tempo nos jornais, consolidando-se como peça importante na formação do público leitor brasileiro e fundamental para a expansão do mercado editorial no século XIX, além de ter inserido um novo modo de publicar romances. Segundo Meyer (2005, p. 63), “praticamente toda a ficção em prosa da época passa a ser publicada em folhetim, para então depois, conforme o sucesso obtido, sair em volume”. Desse modo, o folhetim era sobretudo um espaço de experimentação, principalmente para novos autores.

A publicação em folhetins representava o primeiro estado do romance e seu primeiro estado de difusão. Foi o caso de *Memórias de um condenado*, *Mistério da Tijuca*, *Casa de Pensão*, *Filomena Borges*, *O Coruja*, *A mortalha de Alzira*, que tiveram tiragens [em volume] mais de dez vezes superiores [aos folhetins] e foram distribuídas em todas as províncias do país (MÉRIAN, 2013, p. 397, grifo do autor).

No que diz respeito à produção de Aluísio Azevedo, vale ressaltar a extensão da obra editada em folhetins e a grande habilidade – e sucesso – do autor para o formato. Boa parte da sua obra foi inicialmente publicada nos jornais, até mesmo seus romances naturalistas, tendo Aluísio dominado com muita desenvoltura a fórmula da narrativa seriada. A partir de 1882, o romancista passa a atuar como folhetinista em diversos periódicos editados na Corte, dentre os quais: a *Gazetinha* – fundada pelo seu irmão Arthur Azevedo; a *Gazeta de Notícias*; *O País*; a revista *A Semana*; e o jornal *A Folha Nova*, sobre o qual falaremos na seção seguinte,buscando contextualizar o tipo de publicação no qual se deu a edição do romance *Mysterio da Tijuca*.

1.4 O jornal *A Folha Nova: Noticiosa, Litteraria e Agrícola*

Em 23 de novembro de 1882, na ocasião de seu lançamento, a *Folha Nova* apresentava-se à sociedade carioca com a seguinte promessa: “apontar os recantos sombrios do passado mais um feixe de luz, mais uma saraivada de tiros: tal deve ser o programa da imprensa moderna, da imprensa útil, da imprensa necessária” (A Folha Nova,23/11/1882, p.2). A *Folha* se comprometia ainda na defesa dos “ideais democráticos” e na luta contra o obscurantismo, em meio a uma sociedade que “tão rápida e sensivelmente vai se

transformando”. “Última, na data e na vida e na valia, da imprensa fluminense, por feliz se dará sempre que lhe couber a honra de combater lado a lado com os seus colegas – antes mestres – o combate contra os comuns inimigos: Ignorância, Superstição, Rotina”. Com esses votos, teve início a publicação diária *A Folha Nova: Noticiosa, Litteraria e Agrícola*, editada na cidade do Rio de Janeiro, com circulação ininterrupta¹⁷ até 6 de junho de 1885.

Idealizado pelos jornalistas Manoel Rodrigues Carneiro e seu sócio, Manuel Eustáquio de Oliveira, *A Folha Nova* apresentava condições estruturais módicas, conforme citado no editorial de estreia. Os valores praticados na venda da folha eram de quarenta réis¹⁸ para as edições avulsas, mil réis para assinaturas mensais e três mil réis para assinantes trimestrais no Rio de Janeiro. Para as províncias, os valores ficavam entre mil e quinhentos réis, por mês, e quatro mil réis, o trimestre.

A estreia do jornal, com oficina localizada na Rua do Ouvidor, nº 24, foi cercada de felicitações por parte dos seus companheiros de imprensa, repercutindo em alguns dos principais periódicos da época. Conforme anunciava a edição do *Jornal do Commercio*, de 24 de novembro de 1882:

Imprensa periódica - Encetou-se ontem a publicação de uma folha diária com o título Folha Nova. Alheia às lutas dos partidos políticos propõe-se combater os comuns inimigos: ignorância, superstição, rotina. O programa breve e substancial vai sem dúvida ser copiado ou parafraseado pelo primeiro organizador de ministério que tivermos: a modestas quais são as proporções da Folha Nova, o seu programa será tão somente de bons desejos e de esperanças, de inteireza e de justiça. O nosso bom desejo é que o colega tenha vida tão longa que o force de folha nova a tornar-se folha velha (*Jornal do Commercio*, 24/11/1882, p.1).

E também no jornal *Gazeta de Notícias*, na mesma data:

Apareceu ontem o primeiro número da Folha Nova, publicação diária que agora enceta a sua carreira sob os mais lisonjeiros auspícios. Dirigida por jornalistas hábeis e talentosos, já no seu primeiro número a Folha Nova dá uma vantajada ideia dos seus intuítos e do modo por que entende dever desempenhar o posto de honra a que tem direito nas fileiras da imprensa fluminense. Depois de expor, com uma excessiva modéstia, o seu programa, o ilustre colega conclui: “Modestas quais são as proporções da Folha Nova, o seu programa será tão somente de bons desejos e de esperanças, de inteireza e de justiça. Última, na data e na valia, da imprensa fluminense, por feliz se dará sempre que lhe couber a honra de combater lado a lado com os seus colegas – antes mestres – o combate contra os

¹⁷ Tomamos como ininterrupta por não ter havido intervalos maiores que três dias ao longo dos anos de sua edição e circulação.

¹⁸ Valor equivalente à passagem de bonde mais barata na Corte.

comuns inimigos: ignorância, superstição, rotina”.Cumprimentamos o colega e fazemos votos pela sua prosperidade (Gazeta de Notícias, 24/11/1882, p. 1).

Apesar de celebrada, a menção de que a folha pertenceria ao jornalismo neutro e, ainda, de que seu programa seria parafraseado pelo primeiro organizador de ministério, contida nos artigos de boas-vindas do *Jornal do Commercio* e da *Gazeta de Notícias*, não agradou a folha novata. Respondendo prontamente e reforçando o seu projeto através do artigo *Pontos nos ii*, publicado na edição de 25 de novembro do mesmo ano, do qual reproduzimos o trecho a seguir:

[...] Os nossos artigos dil-o-hão sucessivamente; na certeza, porém, que o leitor jamais se surpreenderá vendo no nosso jornal n’um dia sustentada uma ideia e no outro combatida também não nos há de considerar como oportunistas, máscara de especulares, que lisonjeiam todos os vencedores e enchem de impropérios os vencidos; não seremos, em caso algum, completamente neutros nas lutas dos partidos, porque seria não só mostrar a nossa impotência, como abdicar do mais sagrado direito do cidadão e dever do jornalista.

Para nós há um ideal, quer procuremos no terreno da política quer na administração, nas artes, nas letras ou nas indústrias e por ele havemos de aferir a nossa linha de conduta, aproximando-nos da perfeição o mais que nos permitirem os nossos recursos intelectuais.

Não iremos auscultar as classes poderosas pelos capitais ou pelo número para lhes favoniar os prejuízos e preconceituosos.

O rico e o pobre merecer-nos-hão a maior consideração, quando as suas aspirações estiverem de acordo com os interesses gerais e com as ideias do justo e do verdadeiro.

Queremos servir a nação, ainda mesmo combatendo-a, quando o seu objetivo for perigoso ou menos moral.

“Cremos que, dadas estas explicações, os nossos colegas incluindo o do Cruzeiro, que nos julgou” – pertencer ao jornalismo neutro nos farão a justiça de esperar, que nós não seguiremos alguns ministérios que prometem para não executar, quer eles prometam ou não adotar o nosso programa (A Folha Nova, 25/11/1882, p.2).

A recusa da folha em ser classificada como um “jornal neutro” pôde ser compreendida mais tarde quando o jornal assumiu um posicionamento francamente monarquista. Na folha, é possível notar algumas práticas do jornalismo moderno, que privilegia a prestação de serviços à sociedade, em contraponto às publicações de caráter político partidário ou provenientes de iniciativas particulares, bastante comuns na época. O tom dos artigos revelava solenidade e simpatia à figura do Imperador e com frequência eram publicadas informações acerca do cotidiano da família imperial, tais como: pequenas viagens, enfermidades triviais, comparecimentos em eventos sociais, felicitações ao imperador e à imperatriz em datas comemorativas etc. Em nossas buscas no acervo físico da Biblioteca Nacional, encontramos uma edição especial do número 374, impressa em uma máquina de reação a vapor pelo

impressor da *Folha Nova*, Carlos Francisco da Silva. A edição foi confeccionada em seda e oferecida ao imperador Pedro II, conforme consta na primeira coluna do jornal.

Apesar do posicionamento político da folha e de seu fundador, Manoel Carneiro, essa condição, aparentemente, não impediu o jornalista de trabalhar e se associar a colegas pertencentes a outras linhas políticas e ideológicas, a exemplo de Ernesto Senna (1858-1913) – importante jornalista que também atuou na *Folha Nova* como repórter e com quem, mais tarde, Carneiro viria fundar o jornal *Diário de Notícias* (1885) – e do próprio Aluísio Azevedo, escritor assumidamente antimonarquista. Ao menos é o que supostamente corrobora o poema a seguir, publicado na coluna chistosa *Retratos a brocha*, do jornal *Corsário*, em 16 de dezembro de 1882:

A Manoel Carneiro

Oliveira
Um moço chegado há pouco
Na bagagem do Garrido,
Dizem que tudo que sabe
Está por enquanto escondido

Ernesto Senna
Republicano que vive
Com o Carneiro, um monarquista
Literato do futuro
Idem, idem jornalista

Costa Junior
Flautista, guarda-livrista,
Humorista, jornalista,
Regatista, estudantista,
Figuerista, Magalhista

H. Stepple
É redator, mas tem medo
De entrar na dança...modestia!
É mais que um alho, leitores,
É dos ditos uma restea.

Aluizio
Pandego, pandego, pandego!
Artista! artista! que artista!
É pai Paulino; tem olho,
E até um olho sem vista.

Filinto de Almeida
Se Murger o conhecesse
Quando escreveu a Bohemia,
Tomá-lo-ia por typo,
Mas falta-me a rima em emia.

Raymundo Correa
Magrinho, fino, delgado,
Mas que talento robusto!

Nós não somos do elogio,
Leitores, não tenham susto.

Euclides Freitas
Foi chamado moço pálido,
Áureo deviam chama-lo,
Porém, foi na Gazetinha,
Vão vê-lo para julgá-lo.

Manoel Carneiro
É um trocista de força,
Tem espirito, tem graça,
Brincando empurra uma espiga
Diz o que sente em chalaça
(Corsário, 16/12/1882, grifo nosso).

Além do fato de Aluísio ter sido convidado para escrever o folhetim de estreia da *Folha Nova*, a amizade com o escritor ficou evidenciada por uma série de notas e notícias em jornais da época, que atestam a convivência entre Aluísio, Arthur Azevedo e Carneiro. A partir de nossa exploração em jornais do século XIX, percebemos que, frequentemente, os três figuravam nos mesmos eventos políticos e literários¹⁹. Manoel Carneiro foi um jornalista bastante ativo e citado na imprensa fluminense da época. Carneiro escreveu para *O Heraclito* (1867) e *O Mosquito* (1869); foi um dos fundadores do *Diário de Notícias* (1885) e também do *Diário Popular*²⁰ (1877); atuou na tradução de *Cinco semanas em um balão* (1873), de Júlio Verne, e, na função de redator-chefe, se encarregou de artigos editoriais para a *Folha Nova*. Segundo afirma Arthur Azevedo, no artigo *O nosso café em Paris*²¹, Manoel Carneiro também colaborou no *Jornal do Commercio*, escrevendo, anonimamente, cartas supostamente remetidas de Paris, que o periódico publicava, na seção folhetim, sob o título *Ver, ouvir e contar*. O jornalista também é citado por Aluísio Azevedo em um documento²² no qual o escritor afirma que o próprio Manoel Carneiro o teria convencido a vender para o editor B. L. Garnier os direitos do romance *Mysterio da Tijuca*.

¹⁹ A título de exemplo, na revista *A Semana*, encontramos, entre os escritores e jornalistas que colaboraram com o periódico, o nome de Aluísio e Carneiro lado a lado. Os dois aparecem novamente juntos em uma edição d' *O Paiz*, a respeito de uma reunião realizada no dia 22 de fevereiro com a finalidade de congregar a imprensa nacional e internacional, em auxílio à região de Andaluzia, que na ocasião sofria com os efeitos de um terremoto de grandes proporções. A notícia apresentava uma lista nominal de jornalistas e seus respectivos periódicos, entre eles: Aluísio Azevedo, pela *Vespa*; Arthur Azevedo e Eduardo Correia, pelo *Mequetrefe*; e Manoel Carneiro e Ernesto Senna, pela *Folha Nova*.

²⁰ Segundo afirma o jornal *Corsário*, em 1º de fevereiro de 1883, ed. 052, p. 2.

²¹ Publicado pela *Folha Nova*, em 4 de maio de 1883, Ano II, ed. 162, p. 3.

²² Documento encontrado no *Dossiê Aluísio Azevedo*, disponível na Academia Brasileira de Letras. Consultado em: 29 jul. 2019.

Sobre Manuel Eustáquio de Oliveira, sócio-fundador da *Folha Nova*, não foi possível encontrar tantas informações. Apenas sabemos que Oliveira atuou no jornal *O Mosquito* e, de acordo com registros encontrados no jornal *Diário de Notícias*, em novembro de 1887, partiu para a cidade de Santos, possivelmente retirando-se da imprensa para assumir a diretoria da Companhia Mercantil e Obras Públicas.

1.4.1 O projeto gráfico da *Folha Nova*

No plano da forma, o jornal era editado em quatro páginas, com dimensões de 44 x 29,6cm, distribuídas em seis colunas²³, corpo de fonte tamanho dez²⁴ e tipografia serifada. Apresentava, na primeira página, letreiro centralizado, em caixa alta, e informações a respeito do ano de publicação, o valor do exemplar avulso e o número da edição – a partir de 1883, ocorrem algumas pequenas mudanças no projeto editorial, e o título da primeira página passa a apresentar a data por extenso. Na página seguinte, o cabeçalho aparece reduzido, contendo informações relativas à data – dia da semana e mês. O número de páginas era fixo, podendo variar, em algumas circunstâncias, as dimensões físicas do jornal. É possível que esse aspecto tenha influenciado nas escolhas editoriais da folha, conforme fica patente na edição de 13 de junho de 1883, na qual é publicada o seguinte aviso “[...]Hoje, não podendo, pela conveniência da leitura, publicar o capítulo de *Regina*, o que faremos amanhã *em folha de maior formato*, encetamos a publicação d’um romance de A. Bovier, que em Paris fez algum arruído [...] (A Folha Nova, 1883, p.1, grifo nosso).

A estrutura inicial da publicação compreendia em média oito rubricas fixas – “Informações”, “Folhetim”, “Notícias Comerciais”, “A pedidos”, “Avisos Marítimos”, “Anúncios”, “Declarações”, “Foyer” e o artigo de fundo ou editorial –, podendo sofrer alguma variação de acordo com a disponibilidade de espaço na edição. Após alguns meses, novas seções foram incorporadas ao periódico, mas, de modo geral, a estrutura inicial se manteve, sendo apenas ampliada.

A seção “Informações” ocupava a primeira página do jornal e cobria a rubrica de serviços de utilidade pública. Em geral, eram publicados avisos de saída e chegada de

²³ A partir de 1883, em algumas ocasiões o jornal chegou a apresentar um formato maior, contendo sete colunas.

²⁴ Valor aproximado.

paquetes, dados sobre impostos, horários de trens, realização de exames escolares, lançamentos editoriais, serviços de advogados e médicos, mas também pequenos divertimentos como charadas e anedotas. Esse era um aspecto muito característico dessa folha e que revela a sua face popular: nota-se, com frequência, uma abordagem anedótica, recreativa, que busca interagir com o público e desafiá-lo com enigmas e quebra-cabeças. Em troca, o jornal oferecia prêmios – em geral, romances em volumes – para quem solucionasse as charadas, muitas vezes difícilíssimas, o que ainda rendia muita pilhéria por parte de seus redatores. Até mesmo o jornal *Corsário*, extremamente crítico à imprensa fluminense e em especial à *Folha Nova*, expressou sua simpatia à ideia do periódico: “Nós abraçamos de coração toda e qualquer ideia nova e boa. A ideia das novíssimas charadas inventadas pela *Folha Nova* não podia passar-nos despercebida”²⁵.

O “*Foyer*”²⁶, conforme o título anuncia, era uma rubrica exclusivamente dedicada ao teatro, trazendo novidades sobre o cenário artístico brasileiro e europeu, com destaque para operetas, companhias teatrais, cantoras, atrizes e outros. Criada por Manuel Estáquio Oliveira, muitas vezes a seção assumia um tom de coluna social. Na terceira página, a rubrica “Notícias Comerciais” dividia-se em “Mercado monetário”, “Vendas” e “Mercado de café”. Trazia informações a respeito da bolsa de valores, câmbio, cotação do café, circulação de sacas etc. Ainda na terceira página, as publicações “A pedido” apresentavam as cartas dos leitores do jornal. A última página do jornal ficava reservada às “Declarações” –exibindo convites, pronunciamentos públicos, comunicados gerais etc. –e também à seção “Anúncios”, que geralmente tomava grande parte da quarta página.

Entre as rubricas de maior destaque, merece especial atenção o “Folhetim”. Sobre essa seção, nos alongaremos um pouco mais, por acreditar que compreenda aspectos muito particulares, agregando ainda mais sentidos para o suporte do qual faz parte. Isto é, o fato de um texto ser editado na rubrica do folhetim introduz uma série de particularidades pertencentes ao gênero e ao modo de produção dessas composições.

No que concerne ao possível planejamento editorial da *Folha Nova*, verificamos que usualmente o jornal publicava duas narrativas em folhetim ao mesmo tempo. No primeiro ano, foram poucas as ocasiões em que a seção folhetim esteve ausente na folha. Ainda em 1883, na segunda edição do jornal, além do romance de Aluísio Azevedo, encomendado para a estreia, *Mysterio da Tijuca* ganha a concorrência do folhetim *O roubo dos seis milhões*, de

²⁵ Publicado no jornal *Corsário* - 2 de dezembro de 1882, ed. 0026.

²⁶ Essa seção foi mantida pelo jornal *Diário de Notícias* após a suspensão da *Folha Nova*.

Paulo Katow²⁷, publicado em doze capítulos – entre 24 de novembro de 1882 e 24 de janeiro de 1883. E, logo após, a contar da edição nº 64, publica-se o romance *A verdade durante um dia*, de Louis Bailleul (1830-1900) – entre 25 de janeiro e 14 de fevereiro de 1883. Mais tarde, próximo à conclusão do *Mysterio da Tijuca*, tem início a publicação do folhetim *A Fera das Flandres*, de Constant Gueroult (1814-1882), de 15 de fevereiro a 2 de maio do mesmo ano. A partir de 1884, a seção folhetim, aparentemente, tem sua importância reduzida e nem sempre é apresentada na primeira página.

É provável que a edição de mais de uma narrativa simultaneamente fosse uma estratégia a fim de garantir a manutenção da rubrica ofertando narrativas diárias ao seu leitor, sem que, na falta de uma delas, a folha suprimisse a seção. Uma segunda narrativa representava ainda mais uma possibilidade ao leitor, caso este não se interessasse em acompanhar uma determinada história, evitando que o jornal perdesse assinantes e/ou leitores nessas ocasiões – algumas narrativas eram editadas por um longo tempo. A fim de acomodar mais uma trama, muitas vezes o rodapé da primeira página era ampliado, ocupando também a segunda e, mais comumente, a terceira página²⁸. No período da nossa análise – que compreende, sobretudo, da primeira até a edição nº 87 –, observamos a ocupação da seção folhetim de modo mais atento. Na primeira semana de atividade da folha (de 23 a 30 de novembro de 1882), o romance *Mysterio da Tijuca* ocupa a primeira página. A partir do dia 1º de dezembro, o jornal começa a diversificar a seção folhetim, inserindo novas publicações, tais como contos, crônicas e críticas. Nessa ocasião, a *Página Romântica*, de Lúcio de Mendonça (1854-1909), é o primeiro texto editado no formato folhetim-variedades, ocupando o rodapé da primeira página, e, no mesmo seguimento, outros como a *Crônica Fluminense*, *Lapso de Lápis* e *Sobre a perna*, para citar alguns. O *Mysterio da Tijuca* é apresentado na página dois. Nas edições posteriores, o romance de Aluísio Azevedo retorna à primeira página, mas, muitas outras vezes, o *Mysterio* “cede” a primeira página para textos²⁹ de outros

²⁷ Escritor não encontrado.

²⁸ Possivelmente, o uso da terceira página estava associado ao espaço ocupado pelo artigo de fundo, sendo essa ocupação prioritária da página. Caso não dispusesse de espaço, o folhetim era então remanejado para a página três.

²⁹ Referimo-nos aos seguintes textos na *Folha Nova*: estreia da *Crônica Fluminense*, de Adelino Fontoura, nº 46, em 7 de janeiro de 1883; *A Carta à Folha Nova*, por Adelina Pederneiras, na edição nº 50, de 11 de janeiro de 1883; novamente a *Crônica Fluminense*, por Adelino Fontoura, na edição nº 60, de 21 de janeiro de 1883; na edição nº 67, de 28 de janeiro de 1883, não houve publicação do romance *Mysterio da Tijuca* nesses dias. A seção folhetim foi ocupada por uma narrativa em versos intitulada *Luizinha*, da autoria de Raymundo Correa. *O roubo dos seis milhões* também não foi editado nessa data, ficando o segundo rodapé destinado à *Crônica Fluminense*, que tratava, entre outros temas, a respeito do serviço dos bondes na cidade. Na edição nº 71, de 1º de fevereiro de 1883, também não há publicação do *Mysterio da Tijuca*. A seção folhetim é ocupada pelo título *A*

autores, principalmente quando se trata de textos críticos e crônicas. Possivelmente, esses artigos ocuparam a primeira página por conta de sua efemeridade temática.

No que se refere ao perfil da seção folhetim, a *Folha Nova* editou romances nacionais e estrangeiros, priorizando novelas europeias. Entre os autores, figuram grandes nomes da época, por exemplo: Anthony Trollope (1815-1882)³⁰, Alexis Bouvier (1836-1892)³¹ e Georges Ohnet (1848-1918). Mas também havia nomes de menor fama literária. O que despertou nossa atenção foi sobretudo a predominância de obras francesas, inglesas e americanas, além do curto intervalo de tempo entre as publicações no seu local de origem e sua tradução e edição no Brasil. Havia uma sincronia bastante forte, e muitas obras foram publicadas no jornal fluminense em um período bem próximo de seu lançamento no exterior.

Retornando às seções da *Folha*, na segunda página, encontramos o artigo de fundo ou texto editorial; essa seção não é nomeada, porém aparece bem marcada, não se confundindo com as seções informativas do jornal. O editorial da *Folha Novas* ocupava largamente dos assuntos cotidianos da cidade, abordando majoritariamente as condições precárias de urbanização e a prestação de serviços como o abastecimento de gás e água, calçamentos etc. Também era comum a cobertura dos eventos, principalmente do *Lyceu de Artes & Ofícios*, muitas vezes em tom elogioso, assim como a defesa da importância da Escola Industrial como prerrogativa para o desenvolvimento da indústria nacional e símbolo de progresso da sociedade. Era frequente ainda a publicação de artigos que tratavam de modo prescritivo sobre temas sociais como o casamento, a educação da mulher, dentre outros.

No que diz respeito aos artigos que versavam sobre as condições urbanas da cidade, algumas dessas questões perduraram mais que outras, produzindo longas discussões, muitas vezes combativas, com contínua publicação de correspondências, artigos em resposta ao governo, aos jornais e à própria imprensa. Havia também a análise de leis e documentos públicos de forma aberta e bastante didática. A querela da *Gás Company*³² está entre os

brasileira de Prazins – Contos do Minho, assinada por Camilo Castelo Branco. Na edição nº 74, de 4 de fevereiro de 1883, encontramos a *Crônica Fluminense* – não é possível verificar a sua autoria, mas, devido ao estilo, possivelmente também pertence a Adelino Fontoura. Na edição nº 75, de 5 de fevereiro de 1883, *Pequenos poemas em prosa de CH. Baudelaire a Léo de Fonseca*, por Gaspar da Silva; na edição nº 080, de 11 de fevereiro de 1883, a *Crônica Fluminense*, por Adelino Fontoura; na edição nº 81, de 12 de fevereiro de 1883, o folhetim *A verdade durante um dia*, de Louis Bailleul, aparece na primeira página. Não há publicação de *Mysterio da Tijuca*.

³⁰*An Eye for an Eye* (1879), publicado sob o título *Vingança de mãe*, em julho de 1883.

³¹*La Petite Duchesse* (1883), publicado sob o título *A duquesinha*, em maio de 1883.

³² Companhia inglesa de iluminação a gás que atendia a corte em 1880.

episódios que levantaram longas discussões nas páginas da *Folha Nova*. No final do ano de 1882, *A Folha* lança uma série de artigos denunciando as “práticas escusas” nas quais se dava a concorrência nas licitações para a prestação de serviços de gás na corte³³. O jornal condenava a introdução da 39ª cláusula na regulamentação de licitações, que, segundo cita o periódico, estabelecia que: “o contrato ou contratos, que o governo [viesse]a celebrar, [seriam] dados provisoriamente à execução dentro do prazo que [fosse] estipulado, ficando sujeitos, entretanto, à aprovação definitiva do poder legislativo” (*A Folha Nova*, 09/03/1883, p. 2, ed. 106). E, entre outras acusações, a folha afirmava que a *Gás Company* estaria se utilizando de sua influência no meio político para buscar apoio dos vereadores em exercício.

A abordagem especialmente crítica a essa condição do edital revela não apenas a defesa de um processo de transparência na contratação do serviço público, mas possivelmente um posicionamento de combate e insatisfação com relação ao crescimento da autoridade da Câmara Municipal, na ocasião composta por vinte e um vereadores, recém-empossados após a Reforma Eleitoral³⁴, aprovada em 1881, com vigência a partir de 1882.

O novo número de vereadores torna mais complexas as composições dos diversos grupos de interesse dentro da Câmara Municipal, de forma que no primeiro ano de mandato não se consegue formar uma maioria capaz de implementar a administração municipal. Logo surge entre eles uma série de conflitos que levam os seis vereadores mais votados, inclusive o presidente da Câmara – exatamente o grupo que posteriormente e de maneira mais clara se comprometeria com a propaganda pacífica da causa abolicionista – a negarem sistematicamente quórum à realização das sessões. Impede-se mesmo a votação do orçamento municipal a ser apresentado ao Ministério do Império, em fins de 1883 (MATTOS, 2011, p.16).

Com o crescimento da disputa política, ocorrem dissidências entre vereadores novatos e veteranos, paralisando as atividades na Câmara. No decorrer das sessões legislativas, algumas práticas adotadas pelos vereadores são consideradas ilegais pelo Ministério do Império. Em dezembro de 1883, um “decreto do imperador suspende o mandato do conjunto de vereadores, para que respondam na Justiça pelos seus atos, e nomeia,interinamente, os vereadores do quadriênio anterior (ainda em número de nove) para o exercício do mandato municipal” (Ibid., p.16). Desse modo, de dezembro de 1883 a setembro de 1884, “os nove vereadores eleitos no quadriênio anterior, presididos por José Ferreira Nobre (vereador mais

³³ Nessa ocasião, a folha publica estudos detalhados explicando cada cláusula do edital em questão.

³⁴ A Reforma estabelecia, entre outras mudanças, eleições diretas em todos os níveis da organização política do Império.

votado), respondem pelos trabalhos da Ilustríssima Câmara da Municipalidade do Rio de Janeiro”(Ibid., p.16).

Tendo em conta tal conjuntura política, é possível notar, a partir de 1883, uma mudança na abordagem da folha monarquista para assuntos relacionados à Câmara Municipal. A título de exemplo, confrontaremos brevemente, a seguir, os artigos: (i) *Por conta de quem pertencer* e (ii) *Os passeios das ruas*, ambos publicados na *Folha Nova*, porém com diferentes posicionamentos a respeito da atuação da administração municipal.

- (i) *Por conta de quem pertencer*, publicado em 10 de março de 1883, denunciando a insatisfação dos moradores de Vila Isabel com o estado das ruas do bairro:

Em direito, essas legítimas reclamações deveriam ser dirigidas à câmara municipal, porém vendo esta tão inconsistente dos seus direitos e dos seus deveres, que o Sr. ministro do império julgou a propósito inflingir-lhe uma dura lição, devolvendo-lhe um ofício em que ela assinala o péssimo estado da praça D. Pedro I, assunto exclusivamente municipal - vendo isso, não sabemos se não seria tolice nossa pedir providências à edilidade.

Com efeito, que podemos esperar de uma municipalidade, cujos membros, se não os mais influentes, pelo menos os mais palradores, pedem a supressão de escolas, da biblioteca, dos trabalhos estatísticos?

A câmara municipal atual parece que tem consciência da impotência resultante da sua origem: sente o ridículo da sua existência; compreende que, como já dissemos, não passa de um cadáver que não seria possível galvanizar.

Não é pois, a ela que dirigimos as bem fundadas reclamações dos moradores de Vila Isabel, mas sim ao sr. Leão Velloso, ministro do império [...] (A Folha Nova, 10/03/1883, p.2).

O tom condenatório utilizado no artigo editorial da edição em análise denuncia o abandono por parte da municipalidade em temas de sua incumbência e, como consequência disso, a insatisfação dos moradores de Vila Isabel. O artigo se encerra deslegitimando não apenas a instituição, mas também os seus membros. Agora vejamos uma segunda atuação da folha em uma outra circunstância, mais favorável à Câmara Municipal.

- (ii) *Os passeios das ruas*, publicado em 31 de dezembro de 1883, a respeito do estado deteriorado dos passeios e calçamentos da cidade do Rio de Janeiro:

[...] Compreende-se até certo ponto, considerando os limitados recursos do município, cujos mais pingues rendimentos são arrecadados pelo governo, que seria excessivo exigir da edilidade a perfeita conservação do calçamento, principalmente nas ruas de maior trânsito; [...]

A atual câmara, durante o biênio da sua passada administração manifestou-se pelo embelezamento do município. Se a câmara ainda nutre as mesmas ideias – o que

acreditamos – fácil lhe será principiar a executar os projetos de embelezamento, ordenando a reforma dos passeios das ruas centrais, na maior parte feitos com lajedos quebrados ou cheio de buracos [...].

Não há dúvida a que haverá grandes dificuldades na realização desta medida, por causa da inercia dos fiscais, mas como os atuais vereadores não tem compromissos eleitorais que os tornem dependentes desses funcionários, fácil lhes será assumir uma atitude firme, e, no correr do ano vindouro poder-se-ha realizar este melhoramento sem despesa alguma para o município (A Folha Nova, 31/12/1883, p.2).

Nesse segundo momento, notamos um tom mais brando e cordial, chegando quase ao elogio. O discurso é condescendente e considera mais de uma perspectiva. O texto apresenta-se como uma espécie de mediação entre a sociedade e o Estado, perdendo o tom de denúncia e assumindo uma atitude de transigência. Ao longo de sua existência, a folha mostrou-se muito ativa, participando dos principais debates da corte e muitas vezes sendo citada por seus pares na imprensa, principalmente no que diz respeito às grandes discussões que acolheu em suas páginas.

Em 1885, *A Folha Nova* começaria a apresentar seus primeiros sinais de desgaste, conforme observamos no texto de abertura do ano, em 1º de janeiro:

Com este número entramos em ano novo, e seria muito conforme aos usos e costumes tradicionais fazer – ou uma resenha do ano, ou um discurso introdutório.

Atendendo, porém, a este considerável calor e a outras muitas razões – não fazemos a resenha, que seria talvez triste, nem o discurso que de certo seria chopo. Limitamo-nos a desejar ao leitor que passe o melhor que puder, e a pedir-lhe que se não esqueça de que a Folha Nova precisa de muitos assinantes e muitos anúncios. Quanto ao mais, que o 85 seja melhor que o 84 (A Folha Nova, 01/01/1885, p.1).

Segundo a própria folha, devido a contingências financeiras, em 1885, a *Folha Nova* encerra as suas atividades. Nessa ocasião, ocorre a fusão com o também moribundo *Brazil* – jornal do Partido Conservador –, dando origem ao *Diário de Notícias*. O excerto a seguir reproduz o texto de despedida da *Folha Nova*, publicado em seis de junho de 1885:

Conveniências econômicas aconselham a empresa da Folha Nova a suspender – ao menos temporariamente – a publicação d’este jornal, mesmo apesar da boa vontade com que o público o tem acompanhado desde a sua aparição. Aos assinantes apresenta, e espera que estes aceitem, em substituição ao jornal que cessa, o *Diário de Notícias*, cujo primeiro número amanhã deve aparecer, e no qual encontrarão, reunidos a alguns dos elementos da redação da Folha Nova, outros novos e mais valiosos, que num diário de maior formato melhor poderão corresponder às necessidades e ao gosto do leitor. Ainda uma vez, resta à empresa da Folha Nova agradecer ao público as muitas provas de simpatia recebidas durante a sua existência (A Folha Nova, 06/06/1885, p.1).

Sobre o encerramento das atividades da folha e da fusão com o jornal *Brazil*, foi possível encontrar alguns textos que noticiavam o acontecimento na imprensa fluminense. Mais tarde, em 1886, Arthur Azevedo (1855-1908) e Moreira Sampaio (1854-1901) retratariam o término dos jornais *A Folha Nova* e *Brazil* e o nascimento do *Diário de Notícias*, de modo ficcionalizado, na peça *O Bilontra*³⁵, encenada no Teatro Lucinda, em janeiro do mesmo ano, pela Companhia Dias Braga.

Brazil, entrando. – Aí vem ela, a minha adorada Folha Nova! Ainda bem que poderei vel-a uma vez ao menos antes de morrer. Corre, corre a meus braços, querida Folha Nova!

Folha Nova, entrando e lançando se nos braços do Brazil. – Oh! meu querido Brazil!

Brazil. – Como somos infelizes! Amamo-nos como nunca duas folhas publicas se amaram...Tudo nos aproxima um do outro; entretanto...

Folha Nova. – Entretanto, feridos de morte por essa terrível moléstia causada pelo desfavor público, temos ambos o pé na sepultura.

Brazil. – Mas não! Morrer de pindaíba será uma vergonha!

Folha Nova. – Ora se...

Brazil. – Essa medonha enfermidade não nos matará!

Folha Nova – Como evitá-lo?

Brazil. – Suicidando-nos.

Folha Nova. – O suicídio...!

Brazil. – O suicídio, sim! Unir-nos hemos no seio da morte, já que no seio da vida não nos foi dado fazê-lo.

Folha Nova. – Dizes bem, morramos; mas de que meio lançaremos mão?

Brazil. – Com certeza não há de ser de meio circulante.

Folha Nova. – E muito menos de um meio de vida.

Brazil, tirando uns jornais. – Vês isto?

Folha Nova. – Que vem a ser?

Brazil. – Leiamos os nossos artigos de fundo. Não há suicídio menos doloroso.

Folha Nova. – Lembras bem; servimo-nos da prata da casa

(O Bilontra, Diário de Notícias, 01/03/1886, p.2).

Em um tom irônico, a cena acima retrata o processo de encerramento e transformação das folhas, com a participação da revista *A Semana* e dos jornais *Diário de Notícias* e *Diário Portuguez* no decorrer da ação. É curioso notar a crítica que se faz aos editoriais das folhas, ainda mais tendo conhecimento de que essa não seria a primeira vez que Arthur Azevedo se manifestava contra o artigo de fundo da *Folha Nova*³⁶. Após 1883 não verificamos também nenhum documento que pudesse indicar algum envolvimento de Aluísio Azevedo com a

³⁵ Especificamente no quadro XIV, intitulado *Salão da fantasia*.

³⁶ Referimo-nos ao artigo publicado na *Folha Nova* sob o título *Nosso café em Paris*, no qual Arthur Azevedo se dirige abertamente ao dono do jornal, Manoel Carneiro, para criticar o seu artigo publicado no *Jornal do Commercio*. Nesse texto, Carneiro afirmava a importância da exposição do café brasileiro em Paris, em substituição à exposição do Salão de arte, em que, de acordo com Arthur Azevedo, haveria a exposição de dois mil quadros “em um grande torneio anual” (*A Folha Nova*, 04/05/1883, p. 2).

Folha Nova. Ainda em fevereiro³⁷, Aluísio publica na seção folhetim uma crônica elogiosa ao poeta Raimundo Correia (1859-1911); mais tarde, o romance *Casa de pensão* seria publicado por aproximadamente quarenta números, reduzindo gradativamente a sua frequência até que fosse definitivamente interrompido. Em nossas buscas, não encontramos nenhum texto crítico a respeito do jornal *A Folha Nova*, deixando esta pesquisa restrita às observações das fontes primárias disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional e no setor de periódicos raros na mesma instituição. Nos próximos tópicos, com a finalidade de ampliarmos a contextualização histórica para outras esferas da sociedade oitocentista, percorreremos brevemente alguns antecedentes históricos das últimas décadas do século XIX.

1.5 O momento histórico (1870 – 1900)

A partir de 1870, o Brasil inaugura um novo período de modernização do Império, atravessado por um sentimento de mudança e modernidade, baseado em importantes acontecimentos políticos, econômicos, tecnológicos e culturais. Nossa pretensão no tratamento de fatos relativos aos últimos trinta anos do século XIX não é traçar um panorama histórico da época, pois não dispomos de recursos teóricos para tanto e, no mais, trata-se de um recorte de tempo bastante longo e diverso.

No que diz respeito a este estudo, nos interessa a ambientação desse cenário de intensa transformação da sociedade brasileira, principalmente nos anos de 1882 e 1900 – período que compreende o momento de publicação das edições em apreciação nesta dissertação. O que nos move neste ponto da pesquisa é apresentar algumas circunstâncias do período de lançamento das obras, a fim de tentar inscrever cada edição em seu respectivo contexto. Nesse sentido, nos importa abordar os acontecimentos locais mais importantes, que – associados a eventos em grande escala – assinalaram transformações no Brasil e ditaram as principais mudanças nos anos finais do Império, acarretando mudanças significativas para o povo brasileiro.

Nessa perspectiva, apresentaremos, em notas muito breves e de maneira não linear, os principais acontecimentos de natureza política, econômica, tecnológica e cultural, tendo em conta não apenas aspectos incontornáveis acerca do período histórico em questão, mas

³⁷ Refere-se à edição de 24 de fevereiro, nº 93.

também fatores imprescindíveis para o entendimento do contexto de circulação de uma obra literária naquele momento.

A partir de 1870, ano de encerramento da Guerra do Paraguai, tem início uma crescente insatisfação com as práticas e os princípios da monarquia. A figura do imperador está desgastada e sua popularidade em declínio. No Brasil, apresentam-se novas ideias ligadas ao liberalismo e à modernidade, a fundação do Clube Republicano (1870) e outras associações ligadas ao movimento republicano, a exemplo do jornal *A República*, começam a surgir na esteira das questões da contemporaneidade, outros eventos ganham força contribuindo, em alguma medida, para uma nova configuração política. A Lei do Ventre Livre (1871); a Questão Religiosa (1874); o primeiro recenseamento geral (1871); a libertação dos sexagenários (1885); a Questão Militar (1888); a Abolição (1888); a República (1889); a promulgação do Código Penal (1890); a criação do Banco da República (1890); a primeira Constituição republicana (1891); a rebelião federalista (1892); e a luta de Canudos (1897) – apenas para citar alguns importantes acontecimentos que, no período de transição entre o Império e República, resultaram em ainda mais pressões na antiga estrutura política do país.

Quatro forças desagregadoras solapam, pois, o organismo monárquico: a religiosa, a militar, a política e a econômica, a ampliar a brecha entre a nação e o trono. Acode o governo com medidas de reforma: a eleição direta em 1881 e a libertação do cativo em 1888. Aquela não corresponde à expectativa e a abolição não faz senão agravar a cisão entre o país e a coroa, retirando a esta simpatia, e do apoio dos senhores de escravo (PACHECO, 1963, p.10).

O cenário do período pós-guerra é calamitoso; a Guerra do Paraguai resultou em altos custos tanto de ordem financeira quanto humanitária, desestabilizando as bases econômicas do Império e consumando um grave endividamento. O final do século XIX foi um período de grandes crises financeiras. Entre os anos de 1895 e 1898, o país sofre uma séria crise econômica, decorrente da desvalorização do café no mercado internacional. Possuindo uma estrutura econômica essencialmente agrária, o Brasil tornou-se dependente do cultivo de café, mantendo o gênero como principal produto de exportação e promovendo o surgimento do empresariado e a formação de uma incipiente camada social urbana, a qual, mais tarde, desempenharia um papel crucial no desenvolvimento econômico do país. Não obstante, naquele momento, o Brasil ainda era um país sobretudo rural e com baixa densidade demográfica nos centros urbanos.

[...] até bem entrado o século XX o Brasil teve uma população essencialmente rural. No começo do século XIX, as cidades tinham uma estrutura precária e uma baixa população, mesmo em comparação com o resto da América Latina. Em 1810, o Rio de Janeiro, a capital, tinha 60 mil habitantes; Salvador, 48,5 mil; Recife, 45 mil; São

Luís, 17,5 mil, São Paulo, 14 mil; Belém, 11 mil. Todas essas capitais, menos São Paulo, eram portos de exportação. Nesse mesmo ano, a Cidade do México tinha 140 mil habitantes; Havana, 75 mil; Lima, 60 mil; Buenos Aires, 45 mil. O crescimento das cidades brasileiras durante as primeiras décadas do Império foi lento, com exceção do Rio, a sede da Corte. Em 1872, a proporção de pessoas que moravam em cidades de mais de 50 mil habitantes era de apenas 5,9% para uma população de 9,9 milhões. Cresceu para 9,4% em 1900, quando havia 17,4 milhões, e continuava sendo muito baixa em 1920, com 10,7%, quando a população total era de 30,6 milhões. Isto é, quase nove de cada dez pessoas no país ainda moravam no campo (MOLINA, 2015, p. 262).

No entanto, ainda assim os avanços tecnológicos desembarcaram nos trópicos, alterando o estilo de vida, principalmente das classes mais abastadas, e tiveram grande repercussão no cotidiano dos brasileiros, afetando principalmente os habitantes da corte e das capitais. O estabelecimento do cabo submarino ligando o Brasil e a Europa (1874); o surgimento do telefone no país (1877); a adoção do sistema métrico decimal (1872); a primeira usina termoelétrica (1883) e a primeira hidrelétrica (1889); a instalação do serviço de gás na Corte (1886); o aparecimento do fonógrafo (1891); o serviço de transporte público por tração animal (1891); a inauguração dos bondes elétricos (1892) e outros eventos de ordem social representaram um avanço no modo de vida da Corte. É possível afirmar que “essa facilidade de comunicação com a Europa *acelerou* a mudança de gosto” (MACHADO, 2001, p.16). Contribuiu para isso o surto de imigração entre 1890 e 1929, resultando na vinda de mais de 3 milhões de europeus para o Brasil, sobretudo italianos e portugueses (MOLINA, 2015, p.261).

São fatos que assinalam mudanças sensíveis no modo de viver e, portanto, no comportamento da população. Destacam, na sua maioria, a urbanização, o avanço, embora ainda lento, da burguesia brasileira, contrastando com o domínio absoluto até aí exercido pela classe territorial. Nesse período, amplia-se depressa a Rede Ferroviária, fundam-se numerosos jornais, os pontos mais afastados do país ficam ligados pelo telégrafo ou pelo cabo submarino: reduzem-se as distâncias e aproximam-se os núcleos da população, na medida em que, também, se estreitam os contatos com o exterior. É ponto pacífico que se trata de uma nova fase na vida brasileira – fase com episódios tormentosos por vezes (SODRÉ, 1965, p. 159)

No meio científico, o lançamento do positivismo e do evolucionismo (1875) e a fundação da Sociedade Positivista por Benjamin Constant (1836-1891), em 1876, foram assimilados também no âmbito cultural e influenciaram bastante a produção literária do período, promovendo uma negação das formas românticas por parte da crítica e de alguns autores. Nessa mesma perspectiva, estava inserida ainda a crítica científica liderada por Sílvio Romero, a partir de 1870.

Para colocar o país no “nível do século” era necessário renovar – ou suprimir – as instituições monárquicas, o que significava atingir o seu

sistema simbólico através da cultura. Foi nesse sentido que se deu o repúdio ao romantismo, ao ecletismo, ao clericalismo, ao ensino retórico e jesuítico (MELLO, 2007, p.121).

Do continente europeu sopravam os ventos da renovação intelectual, ideias do filósofo positivista Comte (1798-1857), do também filósofo Spencer (1820-1903) e dos naturalistas Darwin (1809-1882) e Haeckel (1834-1919) penetravam no Brasil “assinalando o triunfo do espírito científico sobre a concepção espiritualista” (PACHECO, 1965, p. 12). A partir da mesma lógica científicista, o escritor francês Émile Zola (1840-1902) buscou aproximar literatura e ciência por meio do romance experimental. Para o autor: “pois que a medicina, que era uma arte – indaga ele – se torna uma ciência por que a própria literatura não se transformaria também em uma ciência, graças ao método experimental?” (ZOLA, 1923 apud PACHECO, 1963, p.128).

Inspirando-se na *Introduction à l'étude de la Médecine Expérimentale*, de Claude Bernard [médico e fisiologista francês], Zola cuida de estender o método experimental ao campo do romance. Entrara a Humanidade levada pela mão da Ciência – pontifica o escritor – na era da experiência, que sucedia à fase da razão, em que primara a escolástica e que por sua vez viera depois da época do sentimento, em que a Teologia dera as cartas. A experiência com ajuda da razão e do sentimento mergulha na realidade; a razão esclarece o sentimento e é esclarecida pela experiência.

Estava, pois, estabelecido o império da Ciência, a que não podia permanecer estranha a literatura e, dentro dela, o romance a que Zola visava particularmente (PACHECO, 1963, p.128, grifo do autor).

O positivismo e o evolucionismo tiveram grande adesão no Brasil em diferentes domínios. Em 1888, o naturalismo brasileiro alcançaria o seu apogeu com a publicação das obras: *Hortêncina*, de Marques de Carvalho; *O missionário*, de Inglês de Sousa; *O cromo*, de Horácio de Carvalho; *A carne*, de Júlio Ribeiro; *Lar*, de Pardal Mallet; *Uma família baiana*, de Xavier Marques; e, dois anos mais tarde, em 1890, *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo.

Ainda sobre o fim do século XIX, Mello (2007) postula uma ressignificação do espaço urbano. A rua, que durante muito tempo no Brasil foi um local desprovido de vida noturna, com ocupação limitada e baixo fluxo de ideias, vai alcançando gradativamente um novo status. “A rua foi ressignificada. Adquiriu um sinal positivo como o espaço do uso público da razão – da crítica, nos termos da época – e como o lugar da verdadeira representação popular” (MELLO, 2007, p.29-30).

A década de 1880 foi palco de intensas manifestações políticas e ideológicas, ocorridas especialmente na cidade do Rio de Janeiro. Neste período, os princípios republicanos, que haviam se firmado definitivamente na política brasileira,

ganharam a companhia do abolicionismo e passaram a ser discutidos e difundidos não só por meio de panfletos e jornais, mas também em discursos que eram proferidos nos cafés ou em praças públicas. A prática política deixava de estar confinada aos salões do Congresso e avançava em direção à rua, espaço onde também se desenvolvia a opinião pública (SZABO, 2014, p.11).

O ano de 1882 registrou importantes acontecimentos na área da ciência e tecnologia, como a inauguração da primeira usina elétrica do mundo, em Nova Iorque, e a descoberta da bactéria responsável pela tuberculose (*Mycobacterium tuberculosis*), graças ao trabalho do médico e bacteriologista Robert Koch (1843-1910). No Brasil, foi realizado o primeiro voo na Corte, a bordo do balão dirigível *Le Victoria*, comandado por Júlio César Ribeiro de Sousa (1843-1887). Esse foi considerado o terceiro voo registrado no mundo. A Exposição Antropológica, realizada pelo Museu Nacional do Rio de Janeiro e baseada nos preceitos darwinistas, foi um dos eventos científicos mais importantes do Brasil.

Durante esse período, a recessão econômica já acenava para a sociedade brasileira, gerando insatisfação devido aos impostos sobre itens de vestimenta (chapéus, calçados etc.). No entanto, tendo como modelo as reformas empreendidas, em 1870, pelo barão Haussmann, na cidade de Paris, o processo de urbanização e afrancesamento da Corte estava em curso, resultando no desenvolvimento dos transportes, calçamentos e abertura de vias. Esse projeto ganharia maior força apenas na primeira década do século XX, no governo do então prefeito Pereira Passos. Curiosamente, 1882 foi um ano de muitas perdas para o universo literário no Brasil: em abril, morre Joaquim Manuel de Macedo; em julho, Gonçalves de Magalhães; em agosto, o cronista e poeta Artur de Oliveira e o escritor abolicionista Luís Gama.

Entre 1882 e 1884, ocorre a expansão do cabo submarino, alcançando 11,8 mil quilômetros de cabo, e também o crescimento da rede de cobertura e expansão do serviço telefônico no Império (MOLINA, 2015, p.300). Em 1883, “o Rio de Janeiro já contava com cinco estações telefônicas, com capacidade para mil linhas cada uma, e o serviço chegava até Petrópolis” (Ibid., p. 295). Isto posto, é possível supor a existência de uma sensação de relativo progresso, compartilhada por algumas classes no Brasil; embora não fosse uma realidade efetivamente concreta, havia um contexto baseado no modelo europeu, focado no triunfo da ciência e do progresso.

Avançar pareceria sempre assumir as atitudes que assemelhassem o Brasil com a Europa, que o equiparassem às zonas mais desenvolvidas do mundo, que dissipassem a distância histórica. Se o país, como um todo, não podia realizar isso, que as elites ao menos o realizassem, e representariam o país, na sua predestinação, na sua função tutelar (SODRÉ, 1965, p.160).

No que tange a esta pesquisa, os anos de 1882 e 1883 são especialmente importantes, pois é nesse momento que ocorrem a publicação do romance *Mysterio da Tijuca* em folhetim, na *Folha Nova* (nov/1882-fev/1883), ea edição em volume, em fevereiro e abril de 1883, pela Tipografia da *Folha Nova* e pela Editora Garnier, respectivamente. No contexto editorial, o ano de 1883 foi marcado por lançamentos acerca das temáticas abolicionistas – Joaquim Nabuco publicou *O Abolicionismo* e José do Patrocínio, o *Manifesto da confederação Abolicionista do Rio de Janeiro*, juntamente com Evaristo de Moraes, André Rebouças e Aristides Lobo. É também o ano de lançamento de *Os escravos*, obra póstuma do poeta Castro Alves. Encontramos ainda os *Cantos populares do Brazil* (volumes I e II), de Sílvio Romero; a comédia original de costumes *Cahio o Ministério*, de França Júnior; *Sinfonias*, de Raimundo Correia; o romance *Rosaura, a enjeitada* e a coletânea de versos *Folhas de Outono*, ambos de Bernardo Guimarães.

Em linhas muito gerais, esse é o contexto editorial no qual foi realizado o lançamento do romance em volume *Mysterio da Tijuca*, obra publicada no calor do momento, logo após o término da narrativa folhetinesca no jornal. Com a finalidade de cumprirmos uma contextualização pautada nos anos de publicação dos romances em estudo, daremos um salto para 1900, ano da publicação *Girândola de Amores*.

O início do século XX representou um momento de grande expectativa no mundo ocidental. No Brasil, as transformações urbanas na capital federal foram inúmeras, e o clima de euforia pela virada do século fundiu-se a uma atmosfera de hostilidade, resultando em insatisfação popular e até revoltas contra as arbitrariedades cometidas pelo governo. Entre elas, o “bota-abaixo”, projeto de urbanização do então presidente Rodrigues Alves e o aumento na tarifa dos serviços dos bondes, que resultou em quebra-quebra.

Para além das transformações políticas e sociais desse período, nos importa assinalar o *status* da vida cultural e literária. Segundo Brito Broca (1903-1961), importante crítico literário e ensaísta, durante os novecentos ocorre uma crescente desarticulação da boêmia literária, grupo ao qual muitas vezes Aluísio Azevedo é associado. Em 1896, o próprio Aluísio já havia alcançado a carreira pública, indo ocupar um cargo consular em Vigo, na Espanha. Para Broca (1975, p. 7),

Dois fatores, porém, concorreram sensivelmente para a decadência da boêmia: o desenvolvimento e a remodelação da cidade e a fundação da Academia Brasileira, em 1896. O Rio começou a perder o caráter semiprovinciano da velha urbe, com a vida centralizada em uma pequena área onde todos se encontravam e todos se conheciam. A abertura da Avenida Central veio deslocar em parte os pequenos grupos que se formavam, à tarde, em diferentes pontos da Rua do Ouvidor; e o sistema de expediente, em que repousa a subsistência dos chamados boêmios, sofria

com issoum grande golpe. Era a dispersão dificultando as “facadas”, o jantar “filado” e outras tantas estratégias cotidianas de que viviam os Rocha Alazão e os Raul Braga.

Broca afirma que a Academia Brasileira de Letras representou um aburguesamento do literato da época, em grande parte promovido por Machado de Assis. Aos poucos, a boêmia dos cafés é inteiramente substituída pela boêmia dourada dos salões, rumo ao dandismo (BROCA, 1975, p. 20). Ainda em 1900, as novidades literárias são: a publicação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, e a autobiografia *Minha Formação*, de Joaquim Nabuco. Um ano mais tarde, em 1901, Afonso Celso publicaria *Por que me Ufano de Meu País*; e Silvio Romero, os *Ensaios de Sociologia e Literatura*. Na cena cultural, começava a circular a *Revista da Semana*, e Chiquinha Gonzaga lançava a primeira marchinha carnavalesca com letra, *Ô abre alas*, no carnaval de 1899. Em linhas muito gerais, esse é o ambiente histórico e cultural em que se desenvolve as obras que aqui iremos examinar.

1.6 Uma narrativa singular

Sendo a narrativa baseada na intriga, em suas complicações e em golpes teatrais, torna-se difícil resumir uma obra como *Mistério da Tijuca* (Girândola de Amores). Entre o rapto de Gregório, que estava a ponto de se casar com Clorinda, e o reencontro trágico no final do romance, os jovens amantes confundem-se frequentemente com a galeria de retratos e com a narração do destino complicado dos personagens secundários. Em *Mistério da Tijuca*, os destinos se cruzam, entrecruzam, se perdem e se reencontram no vasto mundo. Cria-se assim um microcosmo onde tudo parece ser feito para entrelaçar os destinos de um pequeno grupo de pessoas que, a priori, nada tem em comum (MÉRIAN, 2013, p. 434).

A narrativa é iniciada em estilo *in media res*, no dia do casamento de Clorinda e Gregório. Esse evento resulta de uma teia de diversas narrativas paralelas – do passado e do presente –, que irão se encontrar no decorrer da história. Nesse momento, o narrador já apresenta alguns indícios dos conflitos que ganharão dimensão ao longo da narrativa.

No presente, na primeira cena do romance, revela-se Clorinda em uma situação de solenidade, a jovem e bela prepara-se para seu casamento. Já nas primeiras cenas da narrativa, o conflito começa a se delinear – o pressentimento da mãe da noiva e a demora do noivo são os primeiros indícios de que algo não corre bem. O atraso de Gregório em ser e o suspense na trama; em outro plano, o narrador revela o motivo de sua demora: Gregório foi raptado por seus tios maternos com o intuito de evitar uma suposta união incestuosa entre os noivos.

Paralelamente a esse acontecimento, o leitor é informado de um crime do qual Gregorio, por estar desaparecido, torna-se o principal suspeito.

O narrador recorre a *flashbacks* que revelam o passado de Clorinda e Gregorio, que, na verdade, não possuem parentesco algum, uma vez que o rapaz é fruto de uma relação anterior entre Cecília e Pedro Ruivo, não guardando nenhum parentesco com Leão Vermelho – pai de Clorinda –, que viria a desposar Cecília mais tarde. Pedro Ruivo é um sujeito ordinário e impiedoso, que, após desonrar e abandonar Cecília ainda jovem, decide voltar a importuná-la com o propósito de se tornar seu amante. Diante das negativas da moça, Pedro ameaça revelar a paternidade do menino Gregorio, filho ilegítimo, para Leão Vermelho, o marido de Cecília.

Ao tomar conhecimento do envolvimento de Cecília e Ruivo, Leão Vermelho abandona a esposa em Portugal, casa-se com outra mulher e dessa relação nasce Clorinda. Cecília enlouquece, entrega a educação de Gregorio a uma preceptora e se recolhe em um convento na região do Porto. Enquanto isso, a mãe de Clorinda morre em um parto malsucedido e a menina tem o mesmo destino de Gregório, sendo entregue a uma tutora, sua madrinha D. Januária.

Mais tarde, os jovens se conhecem na casa de Dr. Roberto, padrinho de Gregorio, e logo demonstram recíprocos interesses afetivos. Para o desgosto de João Rosa, oportunista e antigo afeto de Clorinda, que, tendo conhecimento da origem sigilosa de sua vítima, pretendia casar-se com a moça para tirar proveito de sua generosa mesada. Com o objetivo de inviabilizar o casamento de Clorinda, João Rosa trama um modo de incriminar Gregorio e se ver livre de seu rival.

Ao longo da narrativa, outras personagens vão sendo apresentadas, revelando suas relações com as protagonistas da narrativa. O romance entre Gregorio e a viúva Julia ocupam boa parte da história, assim como a intriga que envolve o quadro de histeria de Olympia e o fracasso matrimonial de seu pai, o velho comendador Ferreira – casado, pela segunda vez, com uma moça muito mais jovem. Thereza está entediada com a vida sem grandes aventuras ao lado do comendador e se envolve com um empregado de confiança de seu marido, o ambicioso comerciante Portella.

A relação extraconjugal entre Thereza e Portella é um detalhe importante para o fio narrativo. Ao descobrir a traição, o comendador resolve vingar-se de Portella impondo-lhe obrigações com o futuro de Thereza. Desesperado por manchar a sua reputação, ainda em teste, o comerciante assina os papéis, abandona Thereza e foge. No entanto, anos depois, quando retorna ao país com a promessa de um casamento materialmente auspicioso e um título de comendador, Portella precisa reaver esses documentos para assegurar que sua

imagem de comendador não seja arranhada por nenhum acordo do passado. Essa aventura do resgate dos documentos renderá bastante ação para a trama, recrutando diferentes personagens e ocupando um bom espaço da narrativa.

Desenrola-se, a partir desse momento, uma longa perseguição a Ruivo, liderada por Talha-Certo e Tubarão, a mando do comendador Portella. Enquanto isso, outros acontecimentos atravessam a trama até culminar na cena inicial do roubo seguido de morte, na qual se desvenda que o crime do qual Gregório era acusado, na verdade, havia sido cometido por seu pai. O corpo encontrado próximo à cena do roubo era de ninguém menos que do próprio Pedro Ruivo, que fora finalmente pego e assassinado por Tubarão e Talha-Certo, enquanto deixava a cena do crime. Gregório, ao ter conhecimento que é filho de um criminoso, suicida-se e a trama se encerra apresentando breves soluções para as personagens principais do romance.

1.7 Os caminhos para a escolha do romance

A seleção do romance *Mysterio da Tijuca* para este trabalho se deu no contexto do mestrado de Teoria da Literatura e Literatura Comparada, do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. No que diz respeito aos motivos que despertaram especial atenção para essa obra, quatro aspectos são relevantes, a saber:

(i) *o título do romance:*

Em um primeiro momento – por influência de leituras anteriores relacionadas à boa recepção da obra *Os Mistérios de Paris* (1842), de Eugene Sue –, fizemos uma imediata associação com o título *Mysterio da Tijuca*. O romance francês obteve grande sucesso no Brasil e na Europa e foi exaustivamente copiado em vários países, inclusive aqui³⁸. No entanto, após uma primeira leitura da obra alusiana, essa hipótese foi descartada, pois, além do título, não existem outras aproximações na narrativa que possam, indefinidamente, ser

³⁸ Segundo Marlyse Meyer, após o sucesso estrondoso do romance *Mistérios de Paris*, tanto no Brasil quanto na Europa, tornaram-se frequentes as produções de romancistas que “tencionaram explicitamente imitar o gênero atirando-se à exploração daqueles ‘mistérios’ introduzidos pelos franceses [...]” (MEYER, 1996, p. 303).

consideradas. Ficamos com a hipótese de que o título foi mais uma estratégia de Aluísio para convidar o público e atraí-lo para o enigma que o romance coloca.

(ii) *o apagamento da obra na produção aluisiana:*

O segundo fator intrigante e, este em definitivo, que provocou grande interesse é o fato desse romance ser pouco citado, assim como outros folhetins produzidos pelo autor, mesmo tendo sido editado várias vezes, alcançando bons números de vendas – segundo Aluísio – e conquistando um relativo sucesso entre os leitores da época.

(iii) *o modo de produção e as adaptações empreendidas na obra:*

O terceiro aspecto motivador dessa escolha foram as consideráveis mudanças empreendidas na edição das obras ao longo do tempo, partindo da primeira edição em volume do folhetim *Mysterio da Tijuca*, em 1882, passando por sua reprodução fiel na edição em volume, e chegando até a sua definitiva versão, na qual o título do romance é alterado para *Girândola de Amores*, em 1900. O título ainda retornou às páginas da seção folhetim do jornal maranhense *A Pacotilha*, em 1903. Ou seja, o romance conclui um duplo movimento: de folhetim para livro e de livro para folhetim novamente. Compreender de que modo essa transição e atualização da narrativa foi construída ao longo dos anos tornou-se um dos meus grandes interesses durante esta pesquisa. O contexto de produção e as estratégias para difundir e promover a circulação dos livros em uma sociedade letrada também configuraram mais um ponto de interesse para a minha exploração.

(iv) *as estratégias utilizadas pelo romancista:*

Ao longo de sua carreira de romancista, Aluísio Azevedo empreendeu diversas estratégias – muitas delas bem-sucedidas – para a divulgação de suas obras. Dessa forma, no folhetim *Mysterio da Tijuca*, o autor também se utilizou de artifícios para manter sua audiência, consultar o seu público e, ao mesmo tempo, justificou abertamente o teor romântico de sua obra perante à crítica. Nesse sentido, os capítulos LXI –“Onde o Autor Põe o Nariz de Fora”, publicado em 23 de janeiro de 1883, e LXXVI –“Um Parêntese”, publicado em 13 de fevereiro de 1883, e suas supressões em edições posteriores me despertaram

especial interesse por esse romance, tornando definitivo o meu desejo de explorá-lo como pesquisa de mestrado.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

A arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e saborosos que os produtos “feitos exprefeso”.

GèrardGenette, 1991, p.13

2.1 Alguns aspectos sobre Intermidialidades e suporte

Sob a perspectiva dos estudos comparados, adotaremos a concepção de Intermidialidades, a fim de conceituar melhor o processo de transposição da narrativa em debate. A razão da escolha desse conceito para a nossa análise tem como objetivo observar o tratamento dado à narrativa em questão após mudança do suporte de jornal para livro. De acordo com Irina Rajewsky, as Intermidialidades podem ser definidas como:

um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo *inter*) de alguma maneira acontecem *entre* as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos *intramidiáticos*, assim como dos fenômenos *transmidiáticos*, por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes (RAJEWSKY, 2012, p. 18, grifo da autora).

Apesar de ser um termo relativamente recente, a “Intermidialidade” é um fenômeno antigo, presente em todas as culturas e épocas, sendo possível localizar sua presença em todos os tipos de interação entre mídias.

Intermidialidade é uma noção que se refere a todos os tipos de relação entre duas ou mais mídias, duas ou mais artes, mídias e artes. Este fenômeno relacional ocorre em todas as culturas e épocas, tanto em atividades do cotidiano como em atividades especializadas; não está confinado à arte erudita ou à incorporação das novas mídias digitais, e, portanto, exemplos são encontrados em diversos contextos, desde práticas indígenas e ancestrais (como a combinação do alfabeto, glifos e desenhos nos povos da América Central), até formas de comunicação do dia a dia (como campanhas de marketing), nas Américas, Europa, África e assim por diante (AGUIAR; AGUSTONI; CARRIZO, 2015, p.1).

Assim como Ribas (2018), adotaremos a definição de mídia e a distinção da ideia de suporte, propostos pelo pesquisador Adalberto Muller (2009), que define os termos do seguinte modo:

quando o termo “mídia” é empregado no singular *stricto sensu* remonta aos meios de comunicação de massa (televisão, rádio, fotografia, jornais); e, no singular e/ou plural, *lato sensu*, é utilizado como suporte físico para gravação e transmissão (no caso de som, imagem e mais recentemente, de arquivos digitais). A citada distinção entre meio e suporte já vem de longa data, é um tema recorrente em teorias da mídia e relevante para os estudos literários que transitam neste campo. Em tal perspectiva, literatura e cinema são consideradas mídias (no sentido de meios de comunicação) que contêm outras mídias (meios) e são veiculadas em mídias (no sentido de suportes, tais como imagem, som, palavras escritas e faladas, arquivos digitais) (RIBAS, 2018, p. 2879, grifo do autor).

A partir das acepções apresentadas, tomaremos a relação intermidial texto literário/livro de literatura ea imprensa escrita/folhetim como mídias, interrelacionadas, pertencentes a um amplo sistema midiático, assim como a tradição oral, o cinema, o rádio, a televisão, as artes visuais, a internet etc. Embora, nesse caso,tanto o objeto livro quanto o jornal ainda compartilhem do mesmo meio – a escrita –, essas são duas mídias (livro e jornal) convencionalmente distintas, razão pela qual nos deteremos na *transposição intermidial* das obras. Segundo Ribas,

[...] a transposição midial em seu sentido estrito – media transposition – (RAJEWSKY, 2012), trata-se de uma das três subcategorias do Estudo das Intermidialidades sob uma perspectiva literária. De acordo com Rajewsky (p.24), “a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc) ou de seu substrato em outra mídia” (RIBAS, 2018, p. 2879).

Conforme a categorização proposta pela autora Irina Rajewsky, a transposição intermidiática consiste em um método de transformação de uma mídia em outra. “[...] Um processo em cadeia mediante articulações, combinações, traduções, rasuras, apagamentos, distorções, apropriações entre mídias (meios e suportes), de modo a resultar em novas textualidades que diferem, às vezes de maneira radical, das obras isoladamente consideradas” (RIBAS,2018, p. 2879).Em concordância com tais ideias, analisaremos o processo de transposição do folhetim para livro,buscando compreender como a mudança na modalidade midiática implicou em ajustes nas modalidades narrativas de cada mídia. Interessamos ainda analisar, a partir das diferentes versões do romance *Mysterio da Tijuca*, as práticas discursivas aluisianas em contextos e suportes diferentes.

Desse modo, tomaremos como exemplo a edição do romance *Girândola de Amores* (1900), que apresenta uma interessante marca paratextual. No texto localizado na folha de rosto, logo após o título, nos é revelado: “Já publicado com o título *Mysterio da Tijuca*. Litteratura dos Vinte Anos”. Nós julgamos ser esse um estimulante ponto de partida para a investigação dessa versão do romance. Nesse ponto, consideramos duas possíveis razões a partir dessa menção à obra folhetinesca, ambas relacionados tanto as Intermedialidades quanto ao suporte, conforme veremos a seguir.

A primeira possível motivação para o enunciado seria uma intenção editorial orientada para vendas. Em vista do sucesso do folhetim *Mysterio da Tijuca*, parece conveniente a qualquer editor o uso de marcas paratextuais que indiquem não apenas mais uma produção em torno dessa obra, bem como um pequeno alerta ao leitor devido a mudança no título. Quanto à categorização da “Literatura de vinte anos”, é possível compreender tal marca tanto como uma prescrição ao leitor quanto como um pedido de paciência. Conforme certifica Medeiros e Albuquerque, em coluna literária do jornal *A Notícia*³⁹, esse gesto tratou-se de um “cuidado” de Aluísio para que o leitor tivesse em conta que tal obra foi concebida durante a juventude do autor e que sua leitura deveria ser margeada por esse comentário, conforme afirma a seguir:

Sente-se que Aluísio reedita esta obra com certo acanhamento, como se estivesse pedindo desculpas ao público. Logo na capa tem o cuidado de escreverem grandes letras: “Litteratura de Vinte Annos”, para que nos lembremos ser essa uma das suas primeiras produções. Livro desprezioso e agradável, ele se vingará dos desdêns do próprio autor, fazendo-se ler com agrado (ALBUQUERQUE, 1900, p. 3 – *A Notícia*, 17/11/1900).

Retomando a perspectiva teórica, brevemente citada, a respeito da transposição intermedial, é possível caracterizar tais marcas paratextuais como um dos indicativos da migração entre mídias. Uma vez que a mídia livro possui um conjunto de prescrições e regras próprias que regem a classe em questão, revela-se uma nova linguagem e um novo código não apenas relacionado à narrativa – conforme veremos a mais adiante –, mas também ao leitor; dessa vez, seu modo de ver e acolher a obra é previsto de uma outra forma pelo autor e editor. Sobre a relação entre livros e leitores, Chartier afirma que “cada leitor é confrontado por todo um conjunto de constrangimentos e regras”, impostos com a finalidade de “controlar mais de perto a produção de sentidos”. Assim, o autor, o livreiro-editor, o comentador e o censor estão

³⁹ Publicado em 17 de novembro de 1900, na seção de *Chronica Litteraria*, ed. 270, ano VII, Rio de Janeiro.

todos imbuídos da função de direcionar e fazer com que a mensagem de seus livros chegue ao seu público “sem qualquer variação possível, à luz de sua vontade prescritiva” (CHARTIER, 1994, p.7).

O segundo efeito provocado pelo paratexto anteriormente apresentado nos leva a crer na percepção do “folhetim em livro”, ideia que nos propusemos a explorar no presente trabalho, com base no processo de Intermedialidades, nas singularidades das obras e também apoiados nos estudos relacionados à mídia e seus suportes e na história cultural da leitura, sobre a qual Chartier afirma que:

É preciso questionar a ideia de que um livro é sempre o mesmo livro qualquer que seja a sua forma. Isso não é verdade. Todo o trabalho que fazemos como historiadores do livro é mostrar que o sentido de um texto depende também da forma material como ele se apresentou aos seus leitores originais e ao seu autor. Por meio dela podemos compreender como e por que foi editado, a maneira como foi manuseado, lido e interpretado por aqueles do seu tempo. Não há equivalência entre os suportes materiais. [...]. Existem perguntas que não podem ser feitas apenas a um texto, têm de ser feitas em conjunto com seu suporte⁴⁰ (CHARTIER, 2006).

E ainda como:

[...] foi brilhantemente demonstrado por Donald F. McKenzie, as formas produzem sentidos, e texto algum jamais chegou até nós senão em forma de livro impresso, com um determinado formato, ilustrado ou não, fabricado com um determinado papel agradável ao toque ou excessivamente seco, com um tipo de letra escolhido para chamar nossa atenção ou não. Para dar apenas um exemplo, leitor algum de *Madame Bovary*, na edição da *Bibliothèque de la Pléiade* em papel-bíblia, dobraria os cantos das páginas ou escreveria comentários a caneta, enquanto o mesmo leitor não hesitaria em maltratar a mesma página da edição de bolso, a qual se presta aparentemente a todos os tipos de mutilações (MOLLIER, 2018, p. 29).

Baseado na perspectiva de que a forma é produtora de sentidos, é possível supor que cada versão do romance *Mysterio da Tijuca*, publicada em suportes⁴¹ diferentes, tenha circulado de uma determinada maneira na sociedade, modificando a experiência de recepção e, conseqüentemente, a leitura desses textos. A partir das alternâncias de suporte do texto, podemos conjecturar ainda que as obras tenham resultado em diferentes efeitos de sentido, pois, para além dessa diferença, ocorreram também modificações na materialidade do texto, graças a mudanças na disposição gráfica do livro e em seu contexto de publicação.

⁴⁰ Entrevista concedida à *Folha de S. Paulo* em oito de janeiro de 2006.

⁴¹ Neste trabalho, nos apropriaremos da definição de suporte a partir da perspectiva adotada por Marcuschi, na qual o suporte é um locus físico ou virtual com formato específico, que serve de base ou ambiente de fixação do gênero materializado como texto. Numa definição sumária, pode-se dizer que o suporte de um gênero é uma superfície física, em formato específico, que suporta, fixa e mostra um texto (MARCUSCHI, 2003, p. 5).

Desse modo, compreendemos que o processo de reescrita do texto em questão não é aleatório, uma vez que, além da mudança na configuração gráfico-visual, Aluísio inseriu cortes e/ou acréscimos textuais, atribuindo uma nova roupagem e alterando a dimensão semântica do romance. Além disso, na dimensão intertextual, os textos dialogam, se complementam e se iluminam, possibilitando ao público a leitura dessas obras tanto de forma autônoma (em um único suporte) quanto de maneira complementar (em ambos os suportes).

2.2 Aspectos estruturais das obras

2.2.1 O projeto gráfico

Com o propósito de compreender a materialidade das obras mais adequadamente, trataremos neste ponto de alguns aspectos relativos à concretude dessas produções. A disposição gráfica do texto é uma forte influenciadora da experiência de leitura. Fatores como espaçamento entre as palavras, entrelinha, alinhamento e margens são recursos utilizados com a finalidade de promover as condições necessárias de legibilidade e ritmo na leitura de um texto, facilitando a sua compreensão e a continuidade do contrato de leitura (ARAÚJO, 2008, p.374). A importância dessa abordagem está em demonstrar os diferentes efeitos gerados pela forma material do romance analisado e como esse fator pode ter produzido diferentes sentidos ao público leitor da época.

- *Mysterio da Tijuca* (1882) – em *A Folha Nova*:

A primeira edição do romance *Mysterio da Tijuca* foi publicada em 78 capítulos, na seção folhetim do jornal *A Folha Nova*, entre 23 de novembro de 1882 e 18 de fevereiro de 1883⁴². O romance, escrito sob encomenda, foi editado em seis colunas e apresentado já no primeiro número do periódico. A *Folha Nova* era editada em quatro páginas, suas dimensões

⁴² O folhetim sofreu algumas breves interrupções entre os dias 2 e 28 de janeiro e 1, 5, 9, 12, 14 e 15 de fevereiro de 1883.

físicas eram de 44x29,6cm, apresentava-se em quatro páginas de seis colunas⁴³, utilizava frequentemente filetes ingleses para a separação de diferentes assuntos e continha um cabeçalho com informações a respeito do dia, mês e ano da publicação e o número da edição.

- *Mysterio da Tijuca* (1882)⁴⁴ – Typ. da *Folha Nova*:

A edição do livro *Mysterio da Tijuca*⁴⁵, foi realizada pela tipografia d'A *Folha Nova*, valendo-se da composição feita para o jornal e, em função disso, sua edição foi apresentada em duas colunas. Tratava-se de uma edição popular, comercializada a 1 mil-réis ou ainda ofertada aos assinantes do jornal *A Folha Nova* (MÉRIAN, 2013, p. 397). O projeto gráfico da obra é de tipo simples, não apresentando muitos elementos pré-textuais, apenas a capa, a folha de guarda, e a folha de rosto, contendo, no alto da página, o nome do autor em destaque, seguido do título do livro e da inscrição “Romance Original”, como categoria. No rodapé, consta o local, nome da tipografia responsável, endereço e ano da publicação.

A edição apresenta um total de 229 páginas, não contém sumário, prefácio, nem ilustrações; suas dimensões físicas são 22,3 x 15,5 cm, com encadernação em capa dura⁴⁶. Quanto à estrutura de capítulos, aparentemente, a adaptação compreendeu todos os títulos publicados no formato folhetim⁴⁷.

- *Mysterio da Tijuca* (1883)⁴⁸ – Editora Garnier:

A edição de 1883, publicada pela Garnier, mostra-se bastante similar à publicação d'A *Folha Nova*, uma vez que a impressão do miolo do livro foi realizada pela mesma tipografia. A disposição do nome do autor e título da obra é a mesma, bem como o rodapé contendo informações a respeito do local, nome da editora encarregada, endereço e ano de edição. No

⁴³ Chegou a ter sete colunas em algumas edições.

⁴⁴ Apesar de constar como do ano de 1882, a impressão do livro só foi realizada em 1883, que é quando o folhetim chega ao fim.

⁴⁵ Exemplar consultado no Real Gabinete Português de Leitura em 20 de outubro de 2019.

⁴⁷ Não é possível afirmar essa informação com certeza, pois alguns números do jornal *A Folha Nova* encontram-se deteriorados, impossibilitando a leitura do título de alguns capítulos.

⁴⁸ Tivemos pouco acesso a essa obra devido ao fechamento do Real Gabinete Português no início da pandemia, em março de 2020.

entanto, a inscrição que anteriormente aparecia abaixo do título é alterada, e o romance, dessa vez, está sob a categoria de “Littérature au jour le jour”⁴⁹.

- Girândola de Amores (1900) – Editora Garnier:

Em 1900, a Garnier lança uma nova edição, dessa vez completamente reestruturada, compreendendo mudanças significativas e um amplo exercício de reescrita. Aluísio suprimiu, condensou, reelaborou legendas e também a disposição dos capítulos, chegando até mesmo a alterar o título do romance, que foi renomeado para *Girândola de Amores*. A narrativa, então, foi articulada em 30 capítulos – conforme o quadro apresentado abaixo –, resultando em um volume de 417 páginas e dimensões físicas de 18,5 x 11,5cm. O papel é de gramatura média eo tamanho da edição, assim como a impressão do texto, contribui para uma leitura confortável, mesmo se comparada com os padrões de hoje.

Essa edição possui um projeto editorial mais elaborado, apresentando mais aspectos pré-textuais e pós-textuais, tais como: folha de guarda, folha de rosto com floreios, dedicatória, lista de novas edições do mesmo autor, índice e extrato do catálogo da livraria Garnier. E, conforme citamos anteriormente, contém a inscrição “Já publicado com o título *Mysterio da Tijuca. Litteratura dos Vinte Anos*” abaixo do novo título, a fim de advertir o leitor sobre a mudança de nome da publicação. Essas informações apresentam tipos um pouco menores que o título principal da obra, mas, ainda assim, o nome do folhetim aparece em tamanho maior, buscando dar evidência. Outrossim, o romance recebe uma nova categorização, dessa vez como “literatura de vinte anos”. Nota-se ainda que essa edição é parte da “Coleção de Autores Celebres da Litteratura Brasileira”, publicada pela editora Garnier.

2.2.2 Levantamento dos capítulos

Além dos aspectos relativos à materialidade da obra, buscamos ainda compreender os modos de produção dos objetos; para tanto, realizamos o levantamento de todos os capítulos

⁴⁹ “Literatura cotidiana” ou “Literatura do dia a dia”.

do romance no jornal e a suposta articulação realizada para a edição do livro *Girândola de Amores* (1900), conforme o quadro abaixo:

Tabela 1 - Lista dos capítulos publicados no folhetim e em volume.

Mysterio da Tijuca (1882)				Girândola de Amores (1900)	
Data	Edição	Nº Capítulo	Título	Nº Capítulo	Título
23/nov	0001	I	O Rapto	I	O RAPTO
24/nov	0002	II	Em casa do Conde		
25/nov	0003	III	Confidências	II	CONFIDÊNCIAS
26/nov	0004	–	Antes da Partida ⁵⁰		
27/nov	0005	V	Entra a polícia	III	POLICIA E CÓCEGAS
28/nov	0006	VI	Julia Guterres		
29/nov	0007	VII	Coração de Mulher	IV	CORAÇÃO DE MULHER
30/nov	0008	VIII	Complica-se		
01/dez	0009	IX	Depoimento	V	DEPOIMENTOS
02/dez	0010	X	O Barão e o Bandolim		
03/dez	0011	XI	Primeiro Encontro	VI	PRIMEIRO ENCONTRO
04/dez	0012	XII	Em casa de Dr. Roberto		
05/dez	0013	XIII	Isolamento		
06/dez	0014	XIV	Sem interesse	VII	APALPADELAS
07/dez	0015	XV	Nova Estação		
08/dez	0016	XVI	Transformações		
09/dez	0017	XVII	Aqui anda cousa!	VIII	AQUI ANDA COUSA!
10/dez	0018	XVIII	Explicações		
11/dez	0019	XIX	O commendador pelo avesso	IX	O COMMENDADOR PELO AVESSO
12/dez	0020	XX	Tubarão		
13/dez	0021	XXI	Algas	X	ALGAS
14/dez	0022	XXII	Temporal ao seco		
15/dez	0023	XXIII	Pedro Ruivo	XI	PEDRO RUIVO (IX)
16/dez	0024	XXIV	Noivos		
17/dez	0025	XXV	A unha do gato		
18/dez	0026	XXVI	Cousas velhas	XII	A VICTIMA DE PEDRO RUIVO
19/dez	0027	XXVII	A enfermeira		
20/dez	0028	XXVIII	Decepções		
21/dez	0029	XXIX	Consequências	XIII	AS MÃES DE GREGORIO
22/dez	0030	XXX	Revelações		
23/dez	0031	XXXI	Dissolução		
24/dez	0032	XXXII	Capítulo Ruim	XIV	OS PAES DE GREGORIO
25/dez	0033	XXXIII	Perdido		
26/dez	0034	XXXIV	Avenida Estrella	XV	AVENIDA ESTRELLA
27/dez	0035	XXXV	Fora de propósito		
28/dez	0036	XXXVI	Entre o menino e homem		

⁵⁰ Exemplar não disponível para consulta.

29/dez	0037	XXXVII	Olympia ⁵¹	XVI	OLYMPIA
30/dez	0038	XXXVIII	Caprichosa		
31/dez	0039	XXXIX	Moço da Pedreira		
01/jan	0040	Ilegível	Interior ⁵²	XVII	A PEDREIRA
03/jan	0042	Ilegível	Tolices ⁵³		
04/jan	0043	XLII	Em caminho da gruta	XVIII	A GRUTA
05/jan	0044	XLIII	A gruta		
06/jan	0045	XLIV	Scott		
07/jan	0046	XLV	Enfermidades	XIX	O ACROBATA
08/jan	0047	XLVI	Queda e morte		
09/jan	0048	XLVII	Mau caminho	XX	D. THEREZINHA
10/jan	0049	XLVIII	D. Therezinha		
11/jan	0050	XLIX	A tartaruga		
12/jan	0051	L	A beira do precipício	XXI	A BEIRA DO PRECÍPIO
13/jan	0052	LI	Primeira entrevista		
14/jan	0053	LII	<i>Sedução</i>		
15/jan	0054	LIII	<i>Choque</i>	XXII	TEMPESTADE SOLTA
16/jan	0055	LIV	<i>Desequilíbrio</i>		
17/jan	0056	LV	<i>Portella em apuros</i>	XXIII	PORTELLA EM APUROS
18/jan	0057	LVI	<i>O documento</i>		
19/jan	0058	LVII	<i>Com o pé no estribo</i>	XXIV	TIA AGUEDA
20/jan	0059	LVIII	<i>Tia Agueda</i>		
21/jan	0060	LIX	<i>Do portão ao quarto</i>		
22/jan	0061	LX	<i>Reacção</i>	XXV	CAPÍTULO PARCIALMENTE SUPRIMIDO
23/jan	0062	LXI	<i>Onde o autor põe o nariz de fora</i>		
24/jan	0063	LXII	<i>Como se formou o caracter de Olympia</i>		
25/jan	0064	LXIII	<i>O marido de Olympia</i>	XXVI	CAÇA AOS DOCUMENTOS
26/jan	0065	LXIV	<i>A medalha torna-se a virar</i>		
27/jan	0066	LXV	<i>A devota</i>		
29/jan	0068	LXVI	<i>Caça aos documentos</i>	XXVII	O BELJO
30/jan	0069	LXVII	<i>Roubo das libras</i>		
31/jan	0070	LXVIII	<i>Talha Certo</i>		
02/fev	0072	LXIX	<i>O beijo</i>	XXVIII	PERPÉTUAS, VIOLETAS E CAMELIAS
03/fev	0073	LXX	<i>Últimas disposições do Commendador</i>		
04/fev	0074	LXXI	<i>O Pharmaceutico</i> ⁵⁴	XXVIII	PERPÉTUAS, VIOLETAS E CAMELIAS
06/fev	0076	LXXII	<i>Depois da morte do Commendador</i>		
07e 08/fev	0077	LXXIII	<i>Agoa na Fervura</i>		

⁵¹Capítulo ilegível, informação baseada na publicação em volume (1882).

⁵²Capítulo ilegível, informação baseada na publicação em volume (1882).

⁵³Capítulo ilegível, informação baseada na publicação em volume (1882).

⁵⁴Capítulo ilegível, informação baseada na publicação em volume (1882).

10/fev	0079	-	<i>O Baptizado</i> ⁵⁵	XXIX	O BAPTISADO
11/fev	0080	LXXV	<i>Ah! Mulheres! Mulheres!</i>		
13/fev	0082	LXXVI	<i>Um parenthesis</i>	-	CAPÍTULO SUPRIMIDO
16/fev	0085	LXXVII	<i>O coração não envelhece</i>	XXX	ULTIMO CAPITULO
17/fev	0086	LXXVIII	<i>Gregório é alcançado</i>		
18/fev	0087	LXXVIII	<i>Último capítulo</i>	-	CAPÍTULO PARCIALMENTE SUPRIMIDO

Fonte: A autora, 2019.

A partir do quadro exposto, é possível mapear alguns processos de edição da obra, baseados, sobretudo, na contração da narrativa. Na edição realizada no jornal *A Folha Nova* (1882), a fórmula do romance seriado se faz presente: a narrativa é alongada, com frequente uso de diálogos; os capítulos são numerosos; as personagens são inúmeras e variadas; e existe a utilização de narrativas secundárias, que a certa altura entram em confluência etc. Já na adaptação do romance para livro, é possível observar outro padrão na forma da edição da narrativa do enredo: em média, cada três capítulos do folhetim resultam em um capítulo do livro.

Alguns capítulos foram renomeados, possivelmente com a finalidade de abranger todos os eventos ocorridos na narrativa e dar sentido às recopilações realizadas pelo autor. Essa singularidade reforça a justificativa de pesquisa – a eleição dos aspectos estruturais da narrativa como principal enfoque desta análise se dá pela sua importância para identificar as intervenções empreendidas por Aluísio Azevedo, uma vez que este estudo está focalizado no processo de transposição entre as versões selecionadas, sendo secundário o resultado final alcançado em cada obra. Tendo isso em vista, pautaremos a análise do processo de transposição dos episódios sob a perspectiva de Gérard Genette, considerando os seguintes critérios: (i) a teoria do palimpsesto; (ii) os procedimentos de contração da narrativa: excisão e concisão e (iii) o modo da reescrita de Aluísio Azevedo, sob o viés da transmodalização intramodal.

(i) *a teoria do palimpsesto:*

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo (GENETTE, 2006, p.7).

⁵⁵ Capítulo não disponível para consulta.

De acordo com Genette (2006), a teoria do palimpsesto consiste em um intertexto, que surge quando um texto é imitado ou transformado, produzindo uma nova composição, sem, contudo, apagar completamente o texto-fonte. Ou seja, o autor concebe o hipertexto como um palimpsesto, no sentido de que “todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou imitação”, transparecem, de uma forma ou de outra, a sua fonte, de modo que “um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos” (GENETTE, 2006, p.7).

Nossa análise propõe a relação entre o folhetim e as posteriores edições da obra como um palimpsesto, de modo que a composição do texto de chegada seja, ao mesmo tempo, nova e refletida pelo texto de partida. Isto é, nos interessa aqui a ideia do uso de um texto que se encaixa em outro, somando novos sentidos, algumas vezes transformando-o, outras vezes apenas evocando algo ou alguma coisa sem referenciar sua fonte.

A partir desse movimento de leitura interno à própria obra, é possível que não apenas o público, mas também Azevedo tenham colocado seus textos em constante diálogo, resultando em diferentes olhares do autor sobre sua própria obra e em compromisso com diferentes posições do sujeito.

“A literatura é inesgotável pela única razão de que um único livro o é” (BORGES. *Enquêtes*, p. 307 e 244). Este livro não deve apenas ser relido, mas reescrito, como Ménard, literalmente. Assim se completa a utopia borgesiana de uma Literatura em transfusão perpétua – perfusão transtextual –, constantemente presente em si mesma na sua totalidade e como Totalidade, cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto Livro, um único Livro infinito. A hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena (GENETTE, 2006, p. 146-147, grifo do autor).

O conto aqui citado é “Pierre Menard, Autor de Dom Quixote”, presente na obra *Ficções* (1944), de Jorge Luis Borges (1899-1986). Nessa narrativa, Borges enfatiza o esforço do escritor Pierre Menard em ir além da “transcrição mecânica do original” e da tradução de *Dom Quixote* para recriar a obra. “Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 1970, p. 39). Nesse texto, Borges anuncia o caráter infinito da literatura e como as condições de recepção de um texto estão especialmente ligadas à experiência do leitor.

(ii) *os procedimentos de contração da narrativa: excisão e concisão:*

Sobre os procedimentos de contração da narrativa, Genette adota critérios de ordem quantitativa para explicar como ocorrem os processos de redução e dilatação do texto. De acordo com o autor:

Reduzir ou aumentar um texto é produzir a partir dele um outro texto, mais breve ou mais longo, que dele deriva, mas não sem o *alterar* de diversas maneiras, específicas de cada caso, e que se pode tentar ordenar, simetricamente ou quase, em dois ou três tipos fundamentais de alterações redutoras ou ampliadoras (GENETTE, 2010, p. 77, grifo do autor).

No que se refere aos tipos fundamentais de alterações redutoras ou ampliadoras, de caráter quantitativo, Genette explora três processos de contração – excisão, concisão e condensação – e outros três de dilatação – extensão, expansão e ampliação. No que diz respeito a esse estudo, nos interessa particularmente o uso de métodos de alterações redutoras da narrativa, em especial as técnicas de *excisão* e *concisão*. Para Genette, não apenas o autor, mas também o leitor são responsáveis por promover uma série de amputações nas obras. Isto porque o processo de corte não está ligado unicamente a uma operação editorial, mas também a “escolha de atenção”, condição que está sempre a cargo do leitor. Desse modo, “ler é bem (ou mal) escolher, e escolher é abandonar. Toda obra é mais ou menos amputada desde seu verdadeiro nascimento, queremos dizer, desde sua primeira leitura” (GENETTE, 2010, p.79).

Por isso, apresentaremos brevemente os três principais conceitos adotados para a análise da reestruturação dos capítulos realizada na obra de Aluísio Azevedo. Sobre o do método da *excisão*, Genette afirma que:

Não é possível reduzir um texto sem diminuí-lo, ou, mais precisamente, sem dele subtrair alguma parte ou partes. O procedimento redutor mais simples, mas também o mais brutal e mais agressivo à sua estrutura e sentido, consiste então numa supressão pura e simples, ou *excisão*, sem nenhuma outra forma de intervenção. A agressão não acarreta, inevitavelmente, uma diminuição de valor: eventualmente é possível “melhorar” uma obra suprimindo cirurgicamente alguma parte inútil e, portanto, nociva. De toda maneira, a redução por *amputação* (uma única excisão maciça) é uma prática literária, ou pelo menos editorial, amplamente difundida (GENETTE, 2010, p. 78, grifo do autor).

E ainda apresenta a autoexcisão, um caso especial da excisão, que consiste na “amputação ou apara de um texto, obviamente não por ele mesmo [o próprio texto]– o que, entretanto, seria o ideal, mas, já que não é possível, pelo seu próprio autor” (GENETTE, 2010, p.42-43). Em relação ao recurso da *concisão*, conclui que:

É preciso distinguir da excisão, que no limite pode se dispensar de qualquer produção textual e proceder por simples rasuras ou cortes, a *concisão*, que tem como

norma sintetizar um texto sem suprimir nenhuma parte tematicamente significativa, mas reescrevendo-o em estilo mais conciso, produzindo então com novos recursos um novo texto, que pode, no limite, não mais conservar nenhuma palavra do texto original (GENETTE, 2010, p. 86, grifo do autor).

(iii) *a edição da obra, sob o viés da transmodalização intramodal:*

A teoria da transtextualidade, desenvolvida por Genette, apresenta quatro formas, de caráter qualitativo, por meio das quais é possível compor uma transposição: a tradução, a qual transporta um texto de uma língua para outra; a transmodalização intermodal, uma maneira de adaptação teatral ou cinematográfica; a transestilização, que, “como o próprio nome indica claramente, [...] é uma reescrita estilística, uma transposição cuja única função é uma mudança de estilo” (GENETTE, 2010, p.71); e, finalmente, a transmodalização intramodal, que consiste em mudanças no modo narrativo ou dramático do hipotexto.

A transmodalização intramodal compreende mudanças em algumas características do modo de representação do hipotexto, sem, no entanto, desqualificar ou transformar o seu modo. Uma tragédia (hipotexto) pode ser reconfigurada para uma comédia (hipertexto) a partir da transmodalização intramodal, sem que se altere o modo dramático da narrativa, por exemplo. Desse modo, é possível sustentar o processo de transmodalização intramodal, no que se refere ao tempo e ao modo, no romance *Mysterio da Tijuca*. A categoria temporal é afetada principalmente em sua duração e frequência. O segmento descritivo muitas vezes é suprimido, e descrições acerca de paisagens e personagens secundárias foram reduzidas ou excluídas da edição de 1900. O modo do romance também sofreu algumas modificações; com relação à perspectiva, a focalização do romance foi mantida em todas as edições. Contudo, a partir da reelaboração e substituição de algumas cenas por elipses e sumários, é possível dizer que a distância narrativa muda a partir da edição de *Girândola de Amores*.

Tendo em vista a conceituação aqui apresentada, partiremos em direção à análise propriamente dita dos capítulos do livro *Girândola de Amores* (1900). A seleção dos capítulos foi realizada com o propósito de eleger os títulos que exemplifiquem os processos de reelaboração da escrita alusiana. A fim de tornar nossa exposição mais objetiva, apresentaremos três casos que ilustram o uso da concisão, da excisão e da transmodalização intramodal na narrativa, vejamos:

- *Concisão:*

Nocapítulo IX – “O comendador pelo avesso”, verificamos a adoção da técnica de concisão para reescrita deste episódio. Nesse caso, ocorre a combinação entre os capítulos “O comendador pelo avesso”⁵⁶ e “Tubarão”⁵⁷, suprimindo, no entanto, o segundo título e mantendo apenas o “O comendador pelo avesso” para tratar de ambas as partes. Quanto ao primeiro capítulo, Azevedo manteve quase toda a estrutura narrativa intacta, com diálogos e descrições a respeito da personagem.

Já em relação ao capítulo “Tubarão”, o autor realizou muitos cortes. No folhetim, a força física da personagem é contada a partir de pequenas situações, nas quais Tubarão se destaca por sua força demasiada e, em grande medida, por sua inocência, resultando em um perfil de “homem bruto, mas de bom coração”. O narrador fornece descrições inusitadas e pitorescas, aproximando-se do formato *faits divers*, recurso amplamente utilizado pela imprensa e, em alguma medida, por Aluísio. Na versão de 1900, a maioria dessas partes foram suprimidas ou reescritas pelo autor. É possível que, na edição em volume, Aluísio Azevedo tenha priorizado a personagem do comendador Portella, posto que a elaboração narrativa dela se aproxima mais dos estudos de caráter e da observação de tipos da vida real, marcantes no naturalismo. Enquanto a personagem de Tubarão, apesar de essencial para o andamento da história, tem uma construção de perfil mais prática, com propósito de entreter.

Devido ao modo de produção do folhetim, que prevê ganchos para dar conta da continuidade da narrativa e garantir que o contrato de leitura não seja rompido, a condensação entre as partes ocorre, em geral, de maneira bastante fluida. A estrutura narrativa do folhetim de Aluísio divide-se em três atos: o primeiro busca introduzir (ou reintroduzir) o leitor ao enredo por meio do resumo; o segundo apresenta o desenvolvimento e a resolução de algum ponto em aberto, enquanto acrescenta novos fatos à narrativa; e o terceiro desperta o leitor para uma nova circunstância que será elucidada posteriormente – nessa etapa, temos a preparação do gancho. Desse modo, o contexto de produção da obra e, em especial a frequência da publicação, possivelmente favoreceram o processo de edição e reescrita da obra

⁵⁶ Conforme o título do capítulo revela, essa parte encarrega-se de descrever como é o comendador em sua intimidade, revelando uma personalidade fútil, dada a elogios superficiais quando na presença de um empregado de confiança. Muito diferente da imagem que o comendador buscava sustentar diante da sociedade. Nesse capítulo, também ocorre uma cena relevante para o enredo: a apresentação de uma segunda parte da intriga, a partir do surgimento de Pedro Ruivo na trama.

⁵⁷ Esse capítulo qualifica Tubarão e o apresenta como amigo fiel de Leão Vermelho, além de opositor de Pedro Ruivo. Caracteriza ainda a personagem a partir de algumas denominações relativas ao seu caráter e a sua força. A principal cena desse episódio se dá a partir de uma conversa entre Talha Certo e Tubarão, na qual o primeiro tenta persuadir o segundo a assassinar Pedro Ruivo. No entanto, Tubarão se nega a cometer o crime, causando grande contratempo nos planos de Talha Certo para atender ao comendador.

Girândola de Amores. A concisão da narrativa foi um recurso bastante utilizado na reescrita aluisiana e existem muitos outros exemplos interessantes verificáveis no cotejo das duas obras. No entanto, buscando não alongar esta etapa do trabalho, partiremos para a análise de outros recursos aplicados à edição dos romances.

- *Excisão:*

A estrutura da narrativa consiste no modo como o autor seleciona e organiza as informações de um texto. Sua finalidade é produzir uma experiência de leitura que crie uma atmosfera convocadora de determinados efeitos no leitor. Ao reduzir ou ampliar um texto, ocorrem repercussões na sua textualidade, pois uma mudança de extensão equivale à alteração na estrutura e no conteúdo da obra. Genette (2010) afirma não existir transposição inocente, que não altere de uma maneira ou de outra a significação de seu hipotexto.

Tabela 2 - Comparação de um capítulo em folhetim e em volume.

<i>Mysterio da Tijuca</i>	<i>Girândola de Amores</i>
<p style="text-align: center;">Capítulo X O barão e o bandolim</p> <p>Uma noite, sete horas em ponto, o nosso heróe, vestido como esmero e correcção de quem deseja agradar a olhos exigentes, metheu-se no bonde em caminho da cidade, e só apeiou para tomar o da Tijuca. Escusa dizer que não era o rico panorama do arrabalde o que attrahia o moço áquellas horas. E não menos escusado é declarar que espécie de iman o puxava para alli com tanta força.</p> <p><i>Não! Seria fazer muito pouco na perspicacia do leitor e, (a modestia que gema a vontade) e muito pouco igualmente no interesse d'esta obra, que precisava não ter sido lida absolutamente, para que o leitor não soubesse a que freguezia querem bater. Não. Ninguém no arrancará do iman que em tal noite attrahia Gregorio com tanta violencia.</i></p> <p><i>Ninguem! O mais que poderemos fazer é declarar, por muito favor, que o iman era viuvo, ou viuva; tinha um par de olhos de côr duvidosa, mas de um brilho tal, que não deixava dúvidas a ninguém; um narizinho arrebitado, cabelo castanho-claro e um corpo reforçado, porém muito esbelto e flexivel. Agora, o leitor que adivinhe o resto; nós nao deixaremos escapar o nome de...</i></p> <p><i>Descanse! Que não diremos. Mas muito bem! Gregório metheu-se no bond da Tijuca e</i></p>	<p style="text-align: center;">Capítulo V Depoimentos</p> <p>Uma noite, sete horas em ponto, o nosso heróe, vestido como esmero e correcção de quem deseja agradar a olhos exigentes, metheu-se no bonde em caminho da cidade, e só apeiou para tomar o da Tijuca. Escusa dizer que não era o rico panorama do arrabalde o que attrahia o moço áquellas horas. E não menos escusado é declarar que espécie de iman o puxava para alli com tanta força.</p> <p>Em certa altura Gregorio saltou em terra defronte de um chalet, pintadinho de novo e meio apadrinhado do sol pela folhagem de algumas arvores; apadrinhado durante o dia, bem entendido, porque durante a noite o padrinho era um formidável cão negro, que bradava armas a todo o vulto, suspeito ou não, que passasse pela esquina. (AZEVEDO, 1900, p. 47).</p>

observação e o respeito á verdade. Depois as dóses de romantismo irão gradualmente diminuindo enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo, até que um bello dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres(A Folha Nova, 23/01/1883, p.1).

As justificativas nesses capítulos são apresentadas como balizadoras do romance moderno e são uma ação instrutiva por parte do narrador. Essa atitude pode ser compreendida tanto como uma estratégia para a “renovação” do contrato de leitura com leitor quanto como uma justificativa perante a crítica para a sua produção em um gênero pouco valorizado.

Próximo ao término do romance, surge ainda o capítulo “Um parenthesis”, para tratar novamente de questões externas à trama. O tom de autoabsolvição na crítica realizada pelo autor permanece, tanto para o leitor – por suspender a ação do romance e “ocupá-lo” com questões acerca do romance brasileiro – quanto para a crítica – apresentando razões para a natureza e a finalidade daquela literatura.

Que nos perdôe o leitor insistirmos tanto n'estas considerações, e encravarmos tudo isto no correr do romance. É, porém, necessário comprehendermos por uma vez que, em matéria de romance brasileiro, está tudo entre nós por fazer e por crear. Cada um deve ir aproveitando como puder a occasião, para conduzir o leitor ao bom caminho e desviar-o das traducções francezas (A Folha Nova, 13/01/1883, p.1).

Na edição de 1900, ambos os capítulos são suprimidos, assim como quase todas as situações de interação com o leitor, possivelmente caracterizando-se como um caso de autoexcisão, conforme proposto por Genette. E, mesmo quando o romance voltou a ser editado em folhetim pelo jornal maranhense *A Pacotilha* (1903), essa interação não foi retomada. De modo geral, Aluísio passou a privilegiar a ação no romance em detrimento das questões de ambientação do leitor e da crítica.

- *Transmodalização intramodal:*

A fim de ilustrar um exemplo de transmodalização intramodal da narrativa, focaremos em uma situação que atesta mudanças na categoria “modo da narrativa”, nas edições pesquisadas. Quanto à cena do enterro de Gregorio, realizado no Rio de Janeiro, a edição de 1882 apresentou uma versão bastante diferente da edição de 1900, vide o quadro abaixo:

Tabela 3 - Exemplos de transmodalização intramodal nas edições pesquisadas

<i>Mysterio da Tijuca</i>	<i>Girândola de Amores</i>
<p>[...] Esta morte abalou o Rio de Janeiro. O processo havia já attrahido sobre Gregorio a atenção do publico e ligado aos factos românticos de sua vida a curiosidade dos homens e o voluptuoso interesse das mulheres. Não se fallou n'outra cousa durante muitos dias.</p> <p>O enterro, que foi deslumbrante tomou um caracter de manifestação popular. As ruas enchiam-se para ver passar o caixão d'aquelle moço tão exquisito e de que tanto se fallára ultimamente. Das janellas, atulhadas de gente; choviam flores desfolhadas sobre o defunto; os lenços agitavam-se por toda a praia de Botafogo, que o enterramento foi no cemitério de S. João Baptista. O cemitério encheu-se; famílias, moradoras de arrabaldes distantes, abalaram-se de lá para vir atirar uma camelia na sepultura do infeliz moço. Por toda a cidade os garotos apregoavam retratos de Gregorio, a quinhentos réis desenhados pelo Augusto Off. Os grupos amontoavam-se em torno dos vendedores. Durante o tempo em que o cadáver esteve exposto, a casa do conde transbordava de curiosos de todos os matizes. Mais de uma mulher não resistiu ao desejo de beijar a linda fronte marmórea do morto.</p> <p>Nós lá estivemos com o Filinto de Almeida, o Valentim Magalhães, o Raymundo Corrêa e outros rapazes. Por mais trato que déssemos a nossa fantasia, não podíamos comprehender o motivo d'aquelle enthusiasmo, não penetramos no segredo d'aquelle transporte irreflectido do povo[...] (AZEVEDO, 1882, p.1).</p>	<p>[...]Esta inesperada e nobre morte abalou o Rio de Janeiro. O processo havia já attrahido sobre Gregorio a atenção do publico e ligado aos factos românticos de sua vida a curiosidade dos homens e o voluptuoso interesse das mulheres. Não se fallou n'outra cousa durante muitos dias. Alguns mezes depois do enterro, que foi deslumbrante, encontrámos Thereza(AZEVEDO, 1900, p.412).</p>

Fonte: A autora, 2019. a partir de trechos da obra de Azevedo (1882; 1900).

Nesse ponto, ocorre o corte de várias cenas e também a sumarização de episódios importantes para a coesão da narrativa, caracterizando-se em uma alteração no modo narrativo da história. Acena do enterro de Gregório, na edição de 1882-1883, possui uma descrição bem próxima da produzida para o enterro da personagem Amâncio, em *Casa de pensão*, escrito no mesmo ano⁵⁹. Por outro lado, o mesmo acontecimento na edição *Girândola de Amores* tem a mesma cena sumarizada. Esse é um movimento bastante comum na reescrita do romance, mas o contrário também ocorre, isto é, algumas poucas cenas foram acrescentadas à narrativa⁶⁰.

⁵⁹ Talvez esse tenha sido um dos fatores que levaram o autor a retirar essa passagem da trama.

⁶⁰ Referimo-nos a cena na qual Thereza confessa o adultério ao comendador, ao final do capítulo XXII, na edição de 1900.

A reescrita mobiliza mecanismos que vão além da decodificação dos signos linguísticos. Trata-se não da interpretação de uma “escrita simples”, mas da percepção de uma escrita dupla, a re-escrita. O leitor decodifica a primeira escrita, ficando por saber se ele possui alcance cultural para completar a leitura na “segunda escrita”, aquela que retém ressonâncias do palimpsesto. A arte de “fazer o novo com o velho” tem a vantagem de produzir objetos mais complexos e saborosos que os produtos “feitos exprofeso” (GENETTE, 1991, p. 13apudWEIGERT, 2009, p. 154).

As intervenções apresentadas no romance revelam o processo de reescrita e reelaboração de Azevedo, no sentido de atualizar e adequar a obra às demandas do público e também aos formatos apresentados em cada época – tanto para as edições populares quanto para a publicação da obra completa do autor no formato de coleção. Estruturalmente, ainda é possível citar os novos cortes para os capítulos, executados pelo romancista, visto que não era mais preciso priorizar a utilização de ganchos arrebatadores nem seguir a fórmula do “continua amanhã...”.

3 ANÁLISE DA NARRATIVA

3.1 Estratégias narrativas

As estratégias narrativas são responsáveis pela coerência interna de uma obra, correspondem às tendências literárias de cada época e, muitas vezes, são geradoras de profundas renovações estéticas. O emprego de uma determinada estratégia textual envolve considerações e reflexões por parte do autor já no momento da escolha do gênero. Ainda que não se tenha consciência desse fato, ao optar por um gênero em especial, o autor deverá adaptar seu enunciado aos cânones da categoria escolhida, com a finalidade de corresponder a uma espécie de expectativa ficcional, cujos limites são as fronteiras conhecidas e esperadas do gênero em questão (MUNGIOLI, 2008, p.33).

[...] os discursos narrativos se constroem através de estratégias e astúcias comunicativas que decorrem dos desejos do sujeito narrador. Ele recorre consciente ou inconscientemente a operações e ardis linguísticos e extralinguísticos a fim de realizar certas intenções: as estratégias narrativas realizam-se em contextos pragmáticos e produzem certos efeitos de sentido de acordo com os *contratos comunicativos* e a *burla consentida* (e compreendida) desses contratos cognitivos. A comunicação narrativa gera, assim, certo tipo de relação entre os sujeitos interlocutores: consciente ou inconscientemente, o narrador investe na organização narrativa do seu discurso como um *projeto dramático* e solicita uma determinada interpretação de parte de seu destinatário (se essa interpretação se realizará de fato é outra questão) (MOTTA, 2013, p. 126-127, grifo do autor).

Para Todorov (1980, p.49), os “gêneros existem e funcionam como instituição”, atuando como “horizontes de expectativa” para os leitores e como “modelos de escritura” para os autores”. Desse modo, o autor submete a sua produção a um sistema genérico pré-estabelecido, ao passo que os leitores fruem suas leituras a partir do “[...] sistema genérico que conhecem pela crítica, pela escola, pelo sistema de difusão do livro ou simplesmente por ouvir dizer; no entanto, não é necessário que sejam conscientes desse sistema” (TODOROV, 1980, p.49).

A escolha das estratégias textuais deriva de fatores individuais e culturais que estão intrinsecamente ligados ao contexto de produção e circulação dos textos. Por isso, “a análise da estratégia textual e, mais particularmente, da estratégia narrativa pode levar à compreensão dos processos que engendram o texto narrativo bem como à criação de hipóteses sobre as intenções do autor desse texto” (MUNGIOLI, 2008, p.33).

As estratégias narrativas definem-se por meio de mecanismos que o autor emprega na construção de seu texto. De modo geral, todos os elementos básicos da narrativa podem ser utilizados de maneira estratégica –enredo, narrador, personagem, tempo e espaço. Nessa perspectiva, nas obras de Aluísio Azevedo é perceptível o esforço do autor no emprego de estratégias narrativas, seja a partir da contínua interação do narrador com o leitor, no uso estratégico do tempo no romance ou ainda no enredo de mistério e aventura.

Aluísio buscou também dialogar com a realidade do final do século XIX, abordando os assuntos da época, criando muitas personagens femininas – possivelmente, como forma de promover uma identificação imediata com as leitoras de folhetins – e concentrando nelas a maioria dos conflitos pessoais e sociais desenvolvidos na narrativa. Nessa lógica, a variação temática do romance compreende tanto as questões subjetivas (relações familiares, casos amorosos, desventuras etc.) quanto às políticas e sociais (casamento por interesse, divórcio, preconceito, a posição da mulher na sociedade e outros). O narrador produz uma combinação de histórias, tempos e espaços buscando construir uma trama envolvente para o leitor, ao mesmo tempo em que gradativamente tenta capacitá-lo para debates mais amplos, sobre civilidade, educação da mulher e outros preceitos positivistas correntes da época.

O enredo se desenvolve a partir de características do “hibridismo discursivo”; segundo o autor, essa seria uma estratégia para introduzir a estética naturalista no Brasil: “É preciso ir dando a cousa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida”(AZEVEDO, 1882, p.1). Essa estratégia também contribui para a manutenção do pacto de leitura. Em relação ao hibridismo estético nas obras de Aluísio, Fanini (2003) apresentou um longo e completo estudo, que pode ser sintetizado a partir do seguinte excerto:

Aluísio Azevedo, em prefácio à obra *Mistérios da Tijuca* [sic], foi o primeiro a definir a sua estética como híbrida entre o romantismo e o real-naturalismo (...). Eugênio Gomes afirma que há desconhecimento por parte da crítica sobre esse prefácio: “Por via de regra, a crítica não comentava os romances enquanto estes eram publicados em forma de folhetins, de modo que essa passagem [o prefácio] reveladora, suprimida de *O mistério da Tijuca* ao sair com outro nome em livro, parece ter passado despercebida completamente a todos os que se ocuparam dessa ficção. Quando, mais tarde, alguns críticos passaram a estranhar a dosagem de romantismo que Aluísio Azevedo aplicara em suas criações, modeladas pela ciência experimental, através do documento humano, conforme as regras de Zola, não faziam mais do que escancarar a porta que o romancista deixara voluntariamente aberta. Fora ele, na verdade, o primeiro a denunciar o hibridismo de sua estética de transição. Que não tinha a esperança de evitar esse hibridismo é coisa que igualmente deixara fora de dúvida, pois confiava a quem viesse depois o exercício

da arte naturalista” (O hibridismo estético de Aluísio Azevedo, *Jornal do Comércio*, 04/10/1954 apud FANINI, 2003, p.4).

A constituição do herói (Gregório) também está ancorada nesse princípio; inicialmente, a personagem é romanticamente qualificada como um jovem belo, de “feições puras, bem conformado de corpo, um todo singularmente meigo e bondoso” (AZEVEDO, 1882, p.1), cumpridor dos seus deveres. Ao longo da trama, o narrador aproxima Gregório de um tipo mais humano, naturalista, revelando seus casos amorosos e as posturas moralmente condenáveis da personagem. No entanto, Gregório morre como um herói, e sua morte é “inesperada e nobre” (AZEVEDO, 1900, p.412). Ainda que as fronteiras entre romantismo e o naturalismo estivessem muito fluídas e não fosse possível traçar criteriosamente uma diferença entre essas duas escolas, a linguagem “híbrida” de Aluísio Azevedo assumiu uma dupla função entre o passado e o futuro, ora vinculando-se aos “valores conservadores, monológicos, unilaterais e homogeneizantes de um romantismo idealizador”. Isto é, ora se vinculava ao “discurso real-naturalista, embora se dirija para o futuro, prometendo o progresso, também não deixa de se vincular a um projeto conservador e autoritário” (FANINI, 2003, p.8)⁶¹.

Outro aspecto digno de nota é o determinismo a que as personagens estão fadadas – os filhos parecem, em alguma medida, cumprir o mesmo destino que os pais. Pedro Ruivo é astucioso e mulherengo, conquista uma moça pura e casta, que desvirgina antes de oficializar o matrimônio, e a abandona. Gregório, seu filho, também é mulherengo e planeja casar-se com uma moça pura e casta, porém também tem seu casamento arruinado e inconcluso. Helena, mãe de Cecília, perde o marido ainda jovem e vai para a casa do conde S. Francisco para governar a casa e cuidar das crianças; mais tarde, ganha a confiança do patrão, e os dois iniciam uma relação amorosa. Cecília, após ser estuprada, perde a mãe e, grávida, vai viver na casa de um coronel, onde é responsável pelos serviços domésticos e se dedica exaustivamente aos cuidados de Margarida, tornando-se sua enfermeira e, mais tarde, uma grande amiga. Cecília é filha bastarda, e Gregório, seu filho, é bastardo também. Nessa perspectiva, Mérian afirma que “à primeira vista, Aluísio Azevedo utilizou em seus romances-folhetim sistemas de explicação idênticos àqueles empregados nos romances naturalistas: o jogo dos determinismos que devem orientar o destino dos heróis” (2013, p.441).

⁶¹Ainda segundo a autora, “desse modo, tanto o romantismo como o real naturalismo, ambos homogeneizantes e monologizantes, podem conviver no interior do mesmo enunciado romanesco, embora um aponte para o passado e outro para o futuro” (FANINI, 2003, p. 8).

O narrador se faz presente a todo momento, ele relembra e recapitula acontecimentos da narrativa e busca engajar o leitor na trama. Também reelabora e oferece algumas ideias de viés naturalista de modo bastante pedagógico, provavelmente como forma de instrumentalizar, em especial, as leitoras. O capítulo LX exemplifica essa prática de aparelhamento do público para questões especialmente ligadas às mulheres ao tratar das consequências do casamento arranjado entre pessoas de diferentes realidades. Mais adiante, o narrador fará a defesa do divórcio como solução para relações baseadas apenas em interesses materiais, resultando na total falta de desejo e compatibilidade entre os pares.

E, depois de fitar por algum tempo um mesmo ponto, com as mãos engranzadas nas de Olympia, disse-lhes em transição. Nunca te cases se não com um homem de idade proporcionada á tua. Não commettas essa leviandade. Por melhor que seja o teu character, por mais perfeito que seja o teu coração, por mais senhora que fores de teu temperamento, de teus desejos e de tuas aspirações, nunca darás uma esposa perfeita, se ao teu casamento não presidirem o amor em primeiro lugar, depois a afinação completa de edades, de espirito e de educação. Não calculas o inferno em que vive uma mulher moça casada com um velho! Não é simplesmente o facto de lhe não dar o marido o amor de que elle precisa para viver, mas também a desgraçada circumstancia de que esse casamento a inutilisa para o amor de qualquer um outro homem (AZEVEDO, 1882, p.169).

Para Mérian, dessa forma, Aluísio Azevedo utiliza, estrategicamente, a própria lógica do romance-folhetim para subvertê-lo, apropriando-se de sua estrutura narrativa para revelar os equívocos promovidos pelas idealizações presentes nas obras românticas desse gênero.

Encontramos neles uma constante e repetida denúncia do papel deletério que os romances-folhetim exerceram principalmente sobre as leitoras. Paradoxalmente, Aluísio Azevedo utiliza os próprios romances-folhetim para denunciar o gênero literário; de certa forma, volta-os contra si próprios. Ele ilustra este propósito citando inúmeras obras de Dumas, Lamartine, Xavier de Montépin, Octave Feuillet etc. (MÉRIAN, 2013, p.457).

A narrativa de *Mysterio da Tijuca* aparece constantemente ancorada no cotidiano da Corte; tratando-se da edição em folhetins, a dimensão da matéria noticiosa influencia a leitura da ficção em grande medida. “A barreira que separa a ficção do texto referencial no jornal [...] se mostra muito permeável. Desse modo, o romance-folhetim integra usualmente problemáticas diretamente importadas do alto da página que vêm inchar a matéria romanesca” (THÉRENTY, 2015, p.124). Na perspectiva temporal, a edição da narrativa no periódico também guarda muitas singularidades em relação ao livro como um produto acabado.

O jornal cotidiano é caracterizado, sobretudo, por sua periodicidade, o que faz com que mantenha um discurso potencialmente infinito sobre o mundo. O jornal oferece

o mundo, mas pelo prisma singular de uma unidade temporal cotidiana designada pela data. Ao mesmo tempo, ele é infinito, já que aparece todos os dias, sem falhar: sua gestão do tempo é, assim, completamente original. As particularidades do jornal fazem dele uma máquina única de fabricar textos a partir do real, caracterizada pela periodicidade, pela rubricagem, pela ambição de completude, por uma imensa extensão do campo de competência, desde o detalhe até o acontecimento político, por um sistema de colaboração que permite multiplicar os pontos de vista sobre o acontecimento (THÈRENTY, 2015, p.121-122).

O espaço da cidade do Rio de Janeiro é explorado tanto a partir de cenas em bairros centrais (desde o bairro imperial, São Cristóvão, até o Centro, a zona sul) Botafogo, Laranjeiras, Santa Teresa até a zona norte – Rio Comprido e Cascadura e, obviamente, a Tijuca. As descrições são bem variadas e aproximadas da configuração urbana da época. Alguns espaços urbanos são especialmente importantes para a trama. O bairro da Tijuca é um local essencial, conforme o próprio título já sugere, e é lá onde Gregório vai travar relações com a viúva Júlia Guterrez e também para onde é levado após o rapto. As descrições do bairro do Rio Comprido também ocupam um longo episódio do romance.

Os capítulos nos quais o narrador recorre ao passado citam, frequentemente, outros locais, tais como Pernambuco, Paraguai, Buenos Aires, Lisboa, Porto e até as Antilhas Espanholas. Nesse aspecto, observamos diferenças tanto na edição de *Mysterio da Tijuca* (1882) no jornal quanto nas edições em volume do mesmo título e de *Girândola de Amores* (1900). No primeiro quadro, a edição em folhetim apresenta Pernambuco como local de fuga de Leão Vermelho⁶², enquanto nas publicações em livro o local é outro (Antilhas Espanholas). Já no segundo quadro, verificamos diferenças nas localidades apresentadas no folhetim e na publicação em livro de 1882 – essa última alteração foi mantida na edição de 1900. A partir dessas mudanças, é possível supor que os locais escolhidos pelo autor possuíam alguma importância ou intenção definida.

Tabela 4 - Quadro comparativo A (jornal x livro)

Mysterio da Tijuca (jornal)	Girândola de Amores (livro)
Leão Vermelho, depois de repudiar a mulher, o que a levou ao desespero da loucura, partiu para <i>Pernambuco</i> e ahi travou e ahi estabeleceu relações com uma familia cuja unica filha foi-lhe cedida em casamento (AZEVEDO, 1882, p.1, grifo nosso).	Leão Vermelho, depois de repudiar a mulher, o que a levou ao desespero da loucura, partiu para as <i>Antilhas hespanholas</i> , levando consigo um marinheiro fiel e brioso, que sempre o acompanhara e tinha por elle uma adoração sem limites (AZEVEDO, 1900, p.15-16, grifo nosso).

Fonte: A autora, 2019, a partir de trechos da obra de Azevedo (1882;1900).

⁶² O nome da personagem também é alterado, na versão folhetim chama-se Lobo Vermelho.

Tabela 5 - Quadro comparativo B (jornal x livro)

Mysterio da Tijuca(jornal)	Mysterio da Tijuca(livro)
– Ainda não; e essa é a causa da perseguição que sofreu seu pai em <i>Pernambuco</i> e da sua fuga rápida para Buenos-Aires. Era bigamo. A segunda mulher ficou no <i>Brazil</i> com uma filha por nome Clorinda (AZEVEDO, 1882, p.1, grifo nosso).	– Ainda não; e essa é a causa da perseguição que sofreu seu pae no <i>Rio de Janeiro</i> e da sua fuga rápida para Buenos-Aires. Era bigamo. A segunda mulher ficou no <i>Rio</i> com uma filha por nome Clorinda(AZEVEDO, 1882, p. 10, grifo nosso).

Fonte: A autora, 2019, a partir de trechos da obra de Azevedo (1882).

O tempo histórico na narrativa situava-se em um passado recente e há referência a alguns poucos acontecimentos históricos, tais como a Guerra do Paraguai. O uso de referências do cotidiano carioca no universo ficcional também se faz muito presente. Alguns jornais, instituições e até amigos de Aluísio aparecem citados no romance, como fica exemplificado no excerto⁶³ a seguir:

Constava ainda nas disposições do morto, de um legado de vinte contos destinados ao advogado que se quizesse encarregar de proceder contra Portella. E, no caso que esse dinheiro não pudesse ter semelhante aplicação, deveria reverter, no fim de dez annos, em benefício do Gabinete Portuguez de Leitura. Isso mesmo dizia o fallecido em uma carta dirigida à redacção do Jornal do Commercio(AZEVEDO, 1882, p.1).

O tempo do romance se desenvolve em dois planos: primeiro, no tempo da ação presente, que acompanha o tempo cronológico; em segundo plano, está o tempo histórico, tempo passado, com amplo uso de digressões, empregadas para explicar e desenvolver o enredo. O narrador também produz outra dimensão de tempo, o tempo do discurso, uma vez que recorre ao leitor continuamente para retomar cenas, emitir opiniões externas à narrativa e relembrar capítulos importantes para a unidade da trama. A dimensão temporal também é utilizada estrategicamente a fim de criar uma narrativa tensional e promover o clima de mistério e suspense sugerido no título do romance. O narrador recorre ainda a dilatação do tempo buscando dar conta dos diversos acontecimentos que ocorrem simultaneamente e explicar conexões entre personagens. Utiliza-se também de prolepses e analepses para antecipar certas informações e gerar expectativa acerca do passado e do futuro das personagens.

No plano da forma, o ponto-chave desse romance-folhetim é o ritmo frasal constituído de parataxes consecutivas que traduzem aspectos pertinentes à obra no suporte jornal: a obra era produzida para durar meses, estendendo-se ao máximo sua

⁶³ Esse fragmento é parte da descrição do conteúdo do testamento do Comendador Ferreira, narrado no capítulo LXX – “Últimas disposições do comendador”.

conclusão. Longe de ser um elemento periférico, encontra-se aqui a expressão máxima da novelística na qual o autor tentava, ao seu modo, equilibrar o passado e o presente (sem esquecer de apontar diretrizes para o futuro), motivo de atenção no plano puramente ficcional ou nos intervalos em que expunha sem restrições seu ponto de vista literário (FERREIRA, 2007, p. 5).

Aluísio se utiliza também de aspectos cotidianos para promover certas ironias e chacotas com pessoas públicas e conhecidas dos leitores. Essa forma pode significar tanto um certo efeito de veracidade à narrativa quanto um recurso para entreter o leitor – já ambientado com as charadas e troças d’A *Folha Nova* –, conforme trecho a seguir, no qual Aluísio cita o jornalista Urbano Duarte (1855-1902)⁶⁴:

- Aquella é que é a tal menina do casamento?! Perguntou Fontoura discretamente ao companheiro, indicando Clorinda, que em um dos ângulos da sala conversava animadamente com o João Rosa.
- É, respondeu o outro.
- Encantadora! Accrescentou o Adelino.
- E aquelle exquisitão do Urbano Duarte havia dito que ella era feia!...
- Ora!... Desdenhou o Estrada, que havia chegado o ouvido perto da bocca do outro:
- Tu bem sabes quem é o Urbano para julgar mulheres! O Augusto Off, por exemplo, juro-te que é de minha opinião (AZEVEDO, 1882, p.1).

Há também menções ao longo do romance de outros artistas, possivelmente amigos de Aluísio e companheiros de letras, como Augusto Off (1838-1883), Raul Pompéia (1863-1895), entre outros. Desse modo, em alguns momentos, o romance assume também um tom de crônica literária. Para Ribas (2014, p. 125), “o gênero crônica veio reforçar o lugar do leitor, sua condição de aliado, crítico, consumidor no pacto da leitura”. Nessa perspectiva, o emprego desse tom reafirma-se ainda como parte de uma estratégia narrativa de aproximação do público, com enfoque na figura do leitor, conforme visto anteriormente.

Uma outra estratégia de Aluísio consiste em adiantar informações da narrativa com a finalidade de preparar o leitor e enfatizar a importância de alguns detalhes/fatos para o que está por vir na trama. Ou seja, a onisciência do narrador é total, ele possui pleno domínio e transita fluentemente na história, adiantando e retrocedendo o tempo na narrativa. Esse é um artifício utilizado para garantir que as inúmeras personagens da trama se cruzem em algum momento e as diversas situações se desenvolvam paralelamente.

⁶⁴Essa passagem é curiosa também pelo fato de que, na edição de *Girândola de Amores* (1900), o narrador adiciona uma informação inusitada a respeito de um suposto folhetim, no qual Clorinda seria personagem e que estaria sendo escrito por Urbano Duarte. “– Encantadora! Accrescentou o Adelino. E aquelle exquisitão do Urbano Duarte havia dito, no seu folhetim de domingo, que ella era feia!...” (AZEVEDO, 1900, p. 72).

O narrador é onisciente e se compõe em terceira pessoa. Utiliza-se amplamente do recurso do flashback e muitos capítulos se passam inteiramente no passado. Nesse caso, é possível notar que frequentemente esse recurso é empregado com o objetivo de alongar a trama, bem como para caracterizar personagens e inserir elementos explicativos do passado na intrigado presente na narrativa. O uso de *flash forwards* também se faz muito presente, dessa forma, o narrador assume um tom pedagógico e frequentemente sinaliza ao leitor sobre a importância que o fato antecipado terá no desenvolvimento da narrativa, conforme exemplificado nos excertos a seguir.

O commendador acabou por concordar, e *Talha-certo* na seguinte noite encontrou-se com o companheiro à mesa de um café, *como vimos pelo capítulo XI. Esse companheiro era o Tubarão, cujo papel n'este romance é talvez mais importante do que supõe o leitor, que ainda não sabe o que há de comum entre o commendador e o Ruivo* (AZEVEDO, 1882, p.1, grifo nosso).

Foi n'essa casa que ella travou relações de amizade com Gregorio. Viram-se os dois á primeira vez por ocasião do baptisa do da filha de uma amiga. Gregorio teria então vinte annos, gosava de alguma fama de estroina e figurava na vida romântica de uma tal Olympia, *a quem o leitor mais tarde virá a conhecer perfeitament* (AZEVEDO, 1900, p. 26-27, grifo nosso).

De acordo com Mérian, “o leitor tem, às vezes, a impressão de encontrar-se diante de um quebra-cabeça cujas peças lhe são fornecidas aos poucos, como por acaso, pelo dono do jogo e conforme vão surgindo as aventuras” (MÉRIAN, 2013, p.435). Ao longo do romance, o narrador investe em longas descrições, palestras de teor moral, jogos de sedução e diálogos divertidos entre as personagens, para, só ao final do romance, oferecer, em definitivo, as “peças-ação que devem ser coladas às precedentes” (MÉRIAN, 2013, p.435) para que toda a trama faça sentido. A fim de compreender um pouco mais sobre o romance, veremos adiante os ecos da obra em seu contexto de publicação.

3.2 Um breve apanhado acerca da recepção dos romances

A obra de escriptor do Sr. Aluizio Azevedo, das mais consideráveis das nossas lettras pôde-se dividir em duas secções: a propriamente litterária e a, como direi, sem que a minha phrase exceda o meu pensamento?... não litterária. Essa é a do romance folhetim, da fantasia solta, muitas vezes extravagante e anárchica como, Philomena Borges, do romance que não a custa escrever, e que rende mais que a obra litteraria pago, primeiro por linha no jornal, depois pelo livreiro.

São dessa secção o citado e mais *A Mortalha de Alzira, Uma lágrima de mulher, Memórias de um Condenado*, e esta *Girândola de Amores*, primeiro publicado com o título pousoniano de *Mystério da Tijuca*, agora perguntado no áPaulo de Kock de *Girândola de Amores*.

O Sr. Aluzio Azevedo, como artista sente o inconveniente de ser o autor desses livros e ao mesmo tempo do *Mulato*, da *Casa de pensão*, do *Coruja* e de outros, em que justamente assenta o seu bom renome litterario. Não se compadecendo em rejeital-os de tudo, refugandos-os da lista das suas obras, e seria o melhor – republica – os transformados, melhorados, castrados das demasias e imperfeições maiores, subpondo-lhes aos títulos, como escusa dos defeitos que elle próprio lhes reconhece, a rubrica: “litteratura dos vinte annos”. *Girândola de amores* é a transformação, já disse, do *Mistério da Tijuca*, com grandes modificações correções: é uma leitura divertida e interessante como simples passatempo. É também leitura de romance folhetim de capa e espada, aventuras tetricas e romanescas.

José Veríssimo, Jornal do Commercio, 04/12/1900

José Veríssimo (1857-1916), importante crítico do período oitocentista no Brasil, foi um dos principais responsáveis pela fragmentação da obra de Aluísio Azevedo. Veríssimo “constitui um discurso inaugural e de autoridade, afirmando que essa produção é de *inspiração industrial*” (FANINI, 2003, p. 219, grifo do autor). No excerto acima, o crítico reafirma o teor não-literário de algumas produções de Aluísio; esse posicionamento de Veríssimo irá ser retomado e repetido pela crítica literária até a sua cristalização na historiografia literária.

Conhecer a recepção de *Mysterio da Tijuca* é uma etapa fundamental para compreender a circulação da obra e também o lugar que o romance ocupou no contexto da época. Infelizmente, no Brasil não temos tantos vestígios materiais sobre a recepção dos leitores do século XIX. No entanto, podemos considerar alguns indícios que atestam a boa repercussão da obra, a saber: a publicação da narrativa completa no formato folhetim (na época era muito comum que folhetins malogrados tivessem sua publicação interrompida pelos jornais); a sua edição em volume logo após a publicação seriada (e novamente no ano seguinte por uma grande editora), e ainda, a nota publicada no jornal *A Folha Nova* ao término da publicação do folhetim, em fevereiro de 1883:

Terminamos hoje a publicação do *Mysterio da Tijuca*, romance do nosso talentoso colaborador Aluzio Azevedo.

Apesar de escrito au jour le jour, o *Mysterio da Tijuca* possui páginas de alto valor literario e de verdadeiro interesse dramatico.

Essas qualidades *justificam o sucesso que obteve a obra*, a qual vai aparecer brevemente em volume, tornando-se assim acessível a todos aqueles que não são afeiçoados a leitura de folhetins subsequentes mas que todavia apreciam as aptidões literárias de Aluzio Azevedo (*A Folha Nova*, 18/02/1883, p.1, grifo nosso).

A afirmação do próprio Aluísio Azevedo a respeito dos ganhos financeiros desse romance – conjuntamente com as suas produções teatrais daquele ano –nos permite supor que o romance tenha conquistado público suficiente para ter sua recepção atualizada, a ponto de ser novamente reeditado em 1900.

O romance foi inicialmente publicado em edições populares⁶⁵, fruto da composição utilizada para a edição no jornal. Verificamos alguns anúncios e valores de vendas da obra na ocasião de seu lançamento⁶⁶. Na *Gazeta de Notícias*, edição do dia 21 de maio de 1883: “Novos e importantes romances: “*O mysterio da Tijuca*,[sic] romance brasileiro, por Aluísio Azevedo 1 grande volume, 2\$500”. E também mais tarde, em 7 de março de 1889, anunciado na *Gazeta de Notícias*: “*Mysterio da Tijuca* - 2\$000”; “Romances encadernados – *Mysterio da Tijuca* - 1\$500”.

Durante a publicação do folhetim, encontramos algumas citações ao romance, mas nenhuma análise qualitativa do texto. Em nossas buscas, o jornal *Corsário* foi o único a produzir algumas observações satíricas e chistosas em suas páginas, vide o excerto a seguir, publicado na seção folhetim sob o título de “Traços e troças”, na edição de 23 de janeiro de 1883, paralelamente à publicação do *Mysterio da Tijuca*, na Folha Nova:

Até certo tempo quando se dizia: Fulano é redator do “Correio Mercantil”, do “Diário do Rio”, do “Jornal do Commercio”, podia-se garantir que “ipso facto” este fulano era um homem preparado, um homem de conhecimentos práticos e teóricos, de ciências sociais e jurídicas, um grande financeiro, um matemático profundo, um polemista consumado. Hoje, porém, há dois requisitos indispensáveis: pedantismo e lantejoulismo.[...] E por que motivo o Aluísio Azevedo é redator da “Folha Nova” e escritor de um romance que dia a dia varia de estilo, de linguagem, de escola e até mesmo de moralidade?

Porque afinal, se alguma coisa é mais calva do que a página da fraude no complemento das funções procriadoras do romance Primo Basilio, é a cena em que a mulher justifica-se orgulhosamente de um adultério pela idade do marido, que pelo que explica o romancista maranhense, já tinha caído, na “menopausa” (?) e só servia de excitante que provocava satisfação!...

Perguntamos ao Sr. Carneiro se é este o programa moralizador de sua folha, que o Sr. Aluísio Azevedo está pondo em execução?

⁶⁵ A despeito dos contratos realizados na venda desse e de outros romances, encontra-se na Academia Brasileira de Letras um documento manuscrito muito interessante, no qual Aluísio Azevedo apresenta em detalhes as condições nas quais B. L. Garnier, seu editor, aceitou publicar seus romances. Aluísio se coloca categoricamente contra as formas de estereotipia, segundo o autor um perigo que resulta em prejuízo para todos os escritores. Trabalharemos nesse material em uma ocasião mais oportuna.

⁶⁶ Curiosamente, apesar do sucesso literário, a obra *Casa de Pensão* chegou a ser vendida pela “Biblioteca elegante” por um valor bem mais baixo, 1\$000.

Se o é, então para que essa profissão de fé que ninguém lhe pediu e que é incompatível com o que ultimamente tem exibido a sua Folha Nova? (Jornal Corsário: Periódico Critico, Satyrico e Chistoso, 23/01/1883, p.1).

Mais tarde, ainda no jornal *Corsário*, logo após o término da publicação do folhetim *Mysterio da Tijuca*, uma nova nota é publicada, dessa vez, na seção humorística *Badaladas*:

Se eu pudesse, fazia como o Aluísio Azevedo. Um belo dia cismou que o *Mysterio da Tijuca* já estava amolando-o e tirim...fechou-se. Matou dois personagens, ressuscitou três e acabou com o romance au jour le jour que ameaçava ser de lo us les jours. Tal qual como eu. Se pudesse chegava no lugar onde está o título, botava a cabeça de fora, arregalava os olhos, e perguntava: leitor? queres badaladas? Tinha, porém, acabaram-se no último número. Quem quiser rir-se que alugue um moleque para fazer-lhe cócegas (Jornal Corsário: Periódico Critico, Satyrico e Chistoso, 22/02/1883, p.3).

Durante o longo intervalo que se deu entre a publicação de 1883 e a de 1900, Aluísio esteve envolvido em muitos outros projetos e na feitura de muitas outras obras, inclusive as que o consagraram como um dos principais escritores naturalistas no Brasil⁶⁷. Desse modo, Aluísio era frequentemente citado por seus lançamentos ou outros fatores relacionados à atuação do romancista no meio literário. Nesse período, não encontramos nenhuma informação acerca da recepção do livro *Mysterio da Tijuca*. Contudo, em 1887, a partir de um artigo anônimo – talvez escrito pelo próprio Aluísio Azevedo –, na revista *A Semana*, ocorre uma ampla defesa do autor como precursor do naturalismo no Brasil. Na ocasião, Alvares da Costa acabava de publicar, em Pernambuco, sob o título *Ensaio de crítica*, uma obra de historiografia literária na qual afirmava que Aluísio Azevedo não faria parte do quadro de escritores naturalistas encabeçado por Zola. A resposta anônima a Alvares da Costa foi publicada em duas partes, nos números 143 e 144 da revista, em tom bastante laudatório, reverenciando as obras e a performance de Aluísio, justificando que nem mesmo os criadores da escola naturalista, na França, abdicaram completamente do romantismo em suas obras:

Esta original da duplicidade de Zola [entre o crítico e o romancista] desnorteou o Sr. Álvares da Costa e levou-o, mais de uma vez, a cair em feias contradições. S.S. suppoz-se bem estribado e a sua boa-fé trahio-o. Mais tarde, com o desenvolvimento dos seus estudos e o sazonar do talento, há de ver que o mestre francês, nos processos empregados nos seus romances, não desdenha a lançar mão de todo velho cabedal romântico, desde que d'ahí lhe venham bons efeitos e situações brilhantes. Apenas, no modo de se servir desses moldes é que differe dos antigos, scenas há em toda a sua obra mais transcendentas e extraordinárias do que as do mais extremado

⁶⁷Referimo-nos às obras *Casa de Pensão* (1883) e *O cortiço* (1890).

romântico de 1820; verdadeiros trucs de roman-feuilleton; lances theatraes à Alexandre Dumas e Hugo phantasia de tragédia; nem sempre a mobília, que garante as suas famosas produções, mostra a cor natural da madeira de que é feita; há também por lá muito pinho doirado, muita faia pintada, fingindo erable ou mogno (A semana, 24/09/1887, p.3).

O excerto reproduzido anteriormente se encontra na primeira parte do artigo; em sua continuação, no número seguinte, ocorre a reprodução de boa parte do capítulo LXI – “Onde o autor põe o nariz de fora” –, publicado originalmente no romance *Mysterio da Tijuca*.

[...] para que o illustre crítico saiba de uma vez por todas que Aluizio Azevedo não tem caminhado às tontas até aqui, passamos a transcrever o que o proprio Aluizio, já ha cinco annos, com a coragem tranquila de quem confia em tudo de suas ideias e suas proprias forças publicou na Folha Nova, em meio de um romance-folhetim – O Mysterio da Tijuca:

Sabes, (Refere-se ao leitor) e se não sabes fica sabendo que os factos que ahi deixamos, tão a mingo a descriptos, não são puramente inventados por nós, mas colhidos aqui e alli da vida real. Cada um dos typos d’este romance tem atraz de si um ou mais individuos, que encontrámos na rua, no theatro, nas repartições publicas ou em alguma reunião de família.

Andamos como os trapeiros, de saccoàs costas, a mariscar por ahi n’esse mistiforio de paixões boas e más, de bons e más impulsos, de intenções de toda a especie, n’essa mistela de virtudes heroicas e miserias degradantes, de cuja a argamassa se forma a estranha cousa, que se chama – vida humana[...] (A semana, 01/10/1887, p.2).

Com exceção dessa circunstância, não encontramos mais nenhuma menção ao romance até 1900. A partir de sua reedição, na virada para o século XX, inicia-se a retomada da circulação da obra. Nossas buscas após esse período foram mais auspiciosas, permitindo coletar mais impressões acerca da recepção crítica do romance. Em vista disso, coletamos os seguintes trechos publicados na imprensa:

Entre as recentes publicações da casa Garnier figura uma nova edição do Mysterio da Tijuca, um dos mais interessantes romances de Aluísio Azevedo, refundido e trazendo agora outro título: Girândola de amores (A Estação, 15/11/1900, p.4).

Girândola de Amores é o novo título dado por Aluizio Azevedo ao seu Mysterio da Tijuca, romance de aventuras, escripto a [ilegível] para a Gazetinha. Não é este o melhor livro do autor d’O mulato, mas sou capaz de apostar que muita gente agrada mais que todos os outros. Girândola de Amores é um romance para público (O Paiz, 04/11/1900, p.2).

A nova publicação do romance do Aluizio de Azevedo – Mysterio da Tijuca – agora rebaptizado com o título de Girândola de Amores. Sente-se que Aluizio reedita esta obra com certo acanhamento, como se estivesse pedindo desculpa ao público. Logo na capa tem o cuidado de fazer escrever em grandes letras: *Litteratura dos Vinte Anos*, para que nos lembremos ser essa uma das suas primeiras produções. Livro desprezioso e agradável elle se vingará dos desdens do próprio auctor, fazendo-se lêr com agrado (A Notícia, 17/11/1900, p.3, grifo do autor).

Um segundo aspecto fundamental para entender esse segundo momento na recepção da obra é a posição que Aluísio Azevedo ocupava em 1900. A essa altura, o autor já havia publicado suas grandes obras naturalistas e, desde 1896, se tornara vice-cônsul na Europa e deixara o Brasil. Em linhas gerais, é possível afirmar que Aluísio já havia se consagrado como autor importante da literatura brasileira, sendo amplamente lido durante as últimas décadas do século XIX. Esse lugar ocupado por Aluísio Azevedo possivelmente influenciou o processo de recepção crítica da obra *Girândola de Amores*, muito diferente da circunstância da primeira publicação em folhetim, quando Aluísio era apenas uma promessa de romancista e recém-chegado à Corte.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fragmentação das produções de Aluísio Azevedo em duas categorias dicotômicas, fomentada pela crítica acadêmica, configurou, em um primeiro plano, as produções naturalistas – *O mulato*, *Casa de Pensão* e *O Cortiço* –, esteticamente validadas e canonizadas pela crítica, e, em segundo plano, as obras folhetinescas, praticamente esquecidas e tidas como produções menores, dentre elas o *Mysterio da Tijuca*. No entanto, o público e a crítica, por vezes, consagraram produções bastante distintas e até contrárias.

Apesar de não termos indícios suficientes para afirmar que o romance *Mysterio da Tijuca* tenha sido um sucesso de público, é possível atestar a boa circulação da obra em seu contexto de publicação. O romance segue desprezado pela crítica até os dias de hoje; no entanto, trabalhos contemporâneos⁶⁸ tem comprovado se a importância das produções folhetinescas no conjunto da obra de Aluísio Azevedo. No que diz respeito ao estudo de obras esquecidas pela crítica, parece “necessário repensar o corpus de textos com o qual críticos e historiadores literários vem trabalhando, no sentido de alargar o conjunto de obras consideradas e o campo de interrogações”(ABREU; VASCONCELOS; VILLALTA; SCHAPOCHIK, 2005, p. 21) segundo os mesmos autores, lemos ainda que:

A observação de leituras correntes pode ter impacto também sobre a análise das obras canonizadas, ao levar em conta o contexto cultural em que elas circulavam, considerando o perfil dos leitores aos quais os escritores poderiam se dirigir. O conhecimento das obras de maior circulação sugere a existência de relações insuspeitadas entre “grandes” e “pequenos” autores (ABREU; VASCONCELOS; VILLALTA; SCHAPOCHIK, 2005, p. 21).

O romance *Mysterio da Tijuca* se insere cronologicamente após *O mulato* e antes de *Casa de pensão*. Desse modo, é possível afirmar, conforme Mérian (2020), que os romances folhetins tenham funcionado como pré-projetos das grandes obras naturalistas de Aluísio Azevedo, revelando muitos indícios para a investigação de seu método e estilo literário. Ademais, os textos críticos contidos na produção marginalizada de Aluísio Azevedo oferecem grandes contribuições para a compreensão das práticas discursivas aluisianas e do

⁶⁸Referimo-nos aos trabalhos *Aluísio Azevedo – Vida e obra (1857-1913)*, de Jean Yves Mérian, *Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo: aventuras periféricas*, de Angela Maria Rubel Fanini, e *Aluísio Azevedo e Crítica Literária em Folhetim*, de José Ferreira Junior.

projeto literário do autor, ao mesmo tempo em que possibilita ampliar a percepção acerca da sociedade da época.

A partir de *Mysterio da Tijuca*, é possível perceber os caminhos que, mais adiante, o autor iria desenvolver e consolidarem seu estilo. Desde então, Aluísio Azevedo convocava o leitor, chamava-o a decifrar charadas, sugeria hábitos e moldava valores por meio da sua literatura, independentemente de sua origem. As temáticas abordadas nos romances de tese se repetiam em todas as obras do autor, até mesmo nas folhetinescas. A sexualidade feminina foi um tema bastante presente na produção naturalista de Aluísio Azevedo e também vigente no *Mysterio da Tijuca*, romance no qual grande parte das personagens é composta de diferentes perfis, apresentando conflitos variados. Esse e outros aspectos iriam permear toda a obra do autor ao longo de sua produção.

Apesar das edições realizadas em 1883 serem fruto de uma composição tipográfica já pronta, essas publicações não foram uma reprodução integral da edição em folhetim. Elas continham algumas pequenas diferenças entre o texto de partida, editado no jornal, e o texto para volume. Em suma, o autor corrigiu alguns erros da edição em folhetim e reelaborou algumas cenas. Ainda assim, muitos anos depois, o autor revelava o desejo de publicar todos os seus romances, em melhores condições, assim que possível, conforme afirmou em carta⁶⁹ ao amigo e então governador da província do Amazonas, Eduardo Ribeiro (1862-1900):

Eu poderia ter obtido um mau consulado em alguma das bibocas republicanas da América do Sul, mas fiz questão de ir para a Europa, ainda que para um vice-consulado, porque é minha intenção desenvolver os meus magros cabedais literários e fazer em boas condições a reimpressão de todos os meus livros (Carta a Eduardo Ribeiro, Rio de Janeiro, 01/01/1896).

Para Aluísio, a narrativa em folhetim só ganharia seriedade a partir da sua edição em volume, como afirmou em resposta à carta enviada por um leitor, sob o pseudônimo de Giovani⁷⁰, na ocasião da publicação do romance *Memórias de um condenado* (1882):

Que não nos ouçam os leitores do rodapé, mas impõe-me a franqueza declarar-te que as Memórias, enquanto não aparecerem em volume, não merecerão desvelos de ninguém. Romance de *au jour le jour*, escrito para acudir as exigências de uma folha diária, está, como facilmente se pode julgar, eivado de erros e descuidos, que só na revisão para o volume poderão desaparecer (AZEVEDO, 1882).

⁶⁹ Original consultado em 29 de julho de 2019 no arquivo da Academia Brasileira de Letras.

⁷⁰ Publicado no jornal *Gazetinha* em seis de junho de 1882.

Diante das questões apresentadas, é possível afirmar que a publicação de *Mysterio da Tijuca*, em 1883, reproduzida do folhetim em grande parte, ainda não carregava a adequação que Aluísio imaginava para o formato em volume. Dessa maneira, acreditamos que seja possível atribuir essas publicações ao grande senso de oportunidade do escritor, que, vindo para a Corte sem recursos financeiros e com o objetivo de tornar-se romancista, estava disposto a submeter-se a qualquer meio que o tornasse um homem de letras. Escrever e publicar seus romances, certamente, era o melhor caminho. Ainda que por meio de edições baratas – e em condições consideradas como não ideais pelo autor –, publicar um livro em um contexto editorial bastante restrito poderia ser bastante representativo.

Aluísio foi incansável e se utilizou de diferentes estratégias para despertar a curiosidade e promover a expectativa do leitor em torno de suas obras. Sua escolha foi a linguagem romanesca, a partir da qual o autor buscou cientificizar o romance-folhetim e educar o seu leitor para a literatura naturalista. Possivelmente, essa consciência acerca do perfil de seu público tenha sido a grande responsável pela popularização e alcance de suas obras. O trabalho editorial realizado por Aluísio para a promoção de seus livros resultou em ações mais certeiras, impactando nas vendas e na ampliação da popularidade de seus grandes romances. “[...] Aluísio Azevedo estabeleceu uma relação nova entre o escritor, o romance e o público. Não foi apenas o romance que teve um caráter experimental: sua promoção foi uma experiência inédita e inovadora, não apenas em São Luís, mas no Brasil” (MÉRIAN, 2013, p. 247).

Ao longo de sua carreira literária, Aluísio Azevedo recorreu frequentemente à reescrita. As várias intervenções realizadas na obra *Mystério da Tijuca*, após dezoito anos de sua primeira publicação, revelam uma certa inquietude do autor com relação ao estado de suas obras e o desejo do romancista de editar a coleção de seus textos de forma coesa e uniforme. É importante considerar ainda nesta análise o momento da edição do romance, em 1900. A essa altura, Aluísio Azevedo não mais publica como meio de subsistência⁷¹, o autor vê a sua obra em perspectiva e tem ainda maior consciência de seu público. Uma outra hipótese que pode ser considerada para as mudanças ocorridas no texto está pautada nas transformações do contexto brasileiro e na receptividade do público com obras naturalistas, uma vez que, nesse

⁷¹ Conforme documento encontrado na Academia Brasileira de Letras, após vender todos os direitos de sua obra, o autor descobre o quanto foi lesado por B. L. Garnier. Desse modo, nos parece pouco provável que Aluísio Azevedo tivesse motivações mercadológicas para reeditar a sua obra em folhetins.

momento, a escola literária do naturalismo já havia dado bons frutos, tendo como exemplo *O cortiço*.

As profundas alterações realizadas na edição de 1900, em volume, representam um movimento múltiplo de atualização das estratégias da obra: de atualização da recepção (para novos e antigos leitores); além da ressignificação – interna e externa –, a partir da mudança no título⁷² da obra *Girândola de Amores*; e na sua inserção no contexto de uma coleção que reuniu as grandes obras de Aluísio Azevedo e de outros autores célebres. Tendo isso em vista, observamos que Aluísio escolhe novas formas de discurso, em detrimento do antigo formato utilizado no folhetim e nas edições anteriores, resultando em uma nova estratégia de negociação de significados com o leitor.

Assim, é possível que Aluísio tenha compreendido o folhetim como uma primeira etapa tanto para tornar-se romancista quanto para a sua missão civilizatória de ambientar o naturalismo no Brasil. Nessa perspectiva, o discurso do autor esteve em concordância tanto com o seu objetivo pessoal de torna-se romancista quanto no seu projeto de ambientação do naturalismo no Brasil. E, ainda que esses romances mais “populares” tenham sido cristalizados pela crítica como a parte dispensável da obra de Aluísio Azevedo, o romancista executou seu programa literário com amplo sucesso.

Não podemos afirmar que Aluísio Azevedo tenha alterado as estratégias narrativas de seus romances considerando apenas a mudança de suporte da publicação. No entanto, é possível afirmar que o autor possuía uma ampla consciência das estratégias necessárias para mobilizar o leitor do jornal e compreendia que a literatura de folhetins precisava receber um outro tratamento. Nesse sentido, Aluísio Azevedo atuou como um formador de leitores, um mediador da literatura no jornal, enquanto, nos livros, o autor compreendeu que era necessário menos interação didática com o leitor e mais repertório estilístico e literário a fim de consolidar a sua literatura.

⁷² Existe ainda a hipótese defendida por Porto (2011) de que a mudança no título seria uma estratégia de Aluísio Azevedo para desvincular a obra da “condição condenada de coexistir como literatura de crime”, categoria malvista pela crítica da época.

REFERÊNCIAS

ABREU, Marcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luis Claudio; SCHAPOCHNIK, Nelson. **Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX**. [S.l.: s.n.], 2005.

AGUIAR, Daniella; AGUSTONI, Prisca; CARRIZO, Silvina. Apresentação (Dossiê Intermidialidade e seus diálogos contemporâneos). **IPOTESI**, Juiz de Fora, v.19, n.1, p.10-13, jan/jun. 2015.

A FOLHA NOVA: noticioso, litterario e agricola. Rio de Janeiro: & amp; C.. Diária, 1882-1885. Período pesquisado: 1882-1885.

ARAÚJO, Emanuel. **A Construção do Livro**. Rio de Janeiro: Lexicon Editora Digital, 2008.

AZEVEDO, Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de. **Mysterio da Tijuca**: Romance original. Rio de Janeiro: A Folha Nova: Noticioso, literário e agrícola, 1882.

AZEVEDO, Aluísio. **Mysterio da Tijuca**. Rio de Janeiro: Editora Typografia Garnier, 1883.

AZEVEDO, Aluísio. **Girândola de Amores**. Rio de Janeiro: Editora Garnier, 1900.

AZEVEDO, Aluísio.[**sem título**]. Manuscrito do autor disponível no Dossiê Aluísio Azevedo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, [19--].

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. Porto Alegre: Editora Globo, 1970.

BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. 3. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

COELHO NETO. **A conquista**. 2. ed. Porto: Livraria Chardron, 1913.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: UnB, 1999.

CHARTIER, Roger. O universo particular. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 08 jan. 2006. Entrevista concedida à Sylvia Colombo. Disponível em:<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0801200615.htm>.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 5-23, nov. 2011.

EDMUND, Luís. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. Rio de Janeiro:[s.n.], 1938 apud SODRÉ, N. W. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: Literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro de 1870 a 1924**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FANINI, Angela Maria Rubel. **Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo**: aventuras periféricas. 2003. 350 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) - Pós-Graduação em Teoria Literária, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2003.

FERREIRA, Felix. A propósito de Filomena Borges. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 27 jan. 1884.

FERREIRA, José Júnior. **Aluísio Azevedo**: o jornalista, o crítico literário e o romancista. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 5. 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Facasper, CIEE, 2007.

FERREIRA, José Júnior.. Aluísio Azevedo e Crítica Literária em Folhetim. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 5. 2007, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Facasper; CIEE, 2007.

GENETTE, Gerard. **Palimpsesto**: a literatura de segunda mão. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2006.

GENETTE, Gerard. A literatura de segunda mão. *In*: CADERNOS Viva Voz. Extratos: capítulos 8, 13, 38, 47, 48, 49, 53, 54, 55,57. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, UFMG, 2008.

LYONS, Martyn. Os novos leitores no século XIX: mulheres, crianças, operários. *In*: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999. v. 2.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Eduerj. Rio de Janeiro, 2001.

MATTOS, Helena. O livro de Ouro. **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n.5, p. 11-27, 2011.

MELLO, Maria Tereza Chaves. **A república consentida**: Cultura democrática e científica no final do Império. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

MENDES, Leonardo; GORNI, Nathalia. O folhetim e o romance-revista no Rio de Janeiro de 1890. **Soletras**, São Gonçalo, n. 24, p. 207-222, 2012.

MENDES, Leonardo; SILVA, Andréa Gonçalves da. Victor Leal e o Romance-Folhetim no Rio de Janeiro no final século XIX. **Soletras**, São Gonçalo, n. 22, p. 197-205, jul./dez. 2011.

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

MÉRIAN, Jean-Yves. **Aluísio Azevedo**: Vida e Obra (1857 - 1913). 2.ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Garamond, 2013.

MOLLIER, Jean-Yves. As origens do romance-folhetim: do espaço textual ao recorte de uma obra de ficção. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 3, p. 17-36, set./dez. 2018.

- MOLINA, Matias. **História dos jornais no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise crítica da narrativa**. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Jogando com o narrador: estratégias narrativas na produção de textos em ambientes escolares informatizados. **ETD – Educação Temática Digital**, Campinas, v.10, n.1, p.24-48, dez. 2008.
- PACHECO, João. **O realismo**.4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1963. v. III.
- PORTO, Ana Gomes. “Pedaços de carne crua e ensangüentada”: uma análise de Casa de Pensão e Mistério da Tijuca de Aluísio Azevedo. **Revista Remate de Males**, Campinas, v. 29, n. 2, p. 217-229, jul./dez. 2009.
- PORTO, Ana Gomes. Memórias de um condenado e Mistério da Tijuca, romances de crime.**Revista Floema**, ano VII, n. 9, p. 33-60, jan./jun. 2011.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). **Intermidialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.15-45.
- RIBAS, Maria Cristina. A Crônica em suas efemeridades: entre a montanha e o rés do chão. In: QUELHAS, Iza; CORRÊA, Irineu. J (org.). **Papeis efêmeros, explorações permanentes**. 1. ed. Rio de Janeiro: Livre Expressão, 2014. p.128-145.
- RIBAS, Maria Cristina. Modos de ver, modos de ler, modos de ser: tópicos de transposição midial. In: XV CONGRESSO INTERNACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 15., 2018, Rio de Janeiro. **Anais[...]**.Rio de Janeiro: ABRALIC, 2018. p. 2878-2886.
- SAINTE-BEUVE, Charles Augustin. Da literatura industrial. **Remate de Males**, Campinas, v. 29, n. 2, p. 185–197, 2010.
- SEREZA, Haroldo C. Aluísio Azevedo e o pacto de leitura do romance naturalista. In: WERKEMA, Andréa Sirihal; SOARES, Marcus Vinícius Nogueira; ARAÚJO, Nabil (org.). **Variações sobre o romance**. Rio de Janeiro: Edições Makunaíma, 2016. p. 140-157.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 18, p. 77-101, 1996.
- SZABO, Érica Santos. **Convergências e divergências: A linguagem política republicana na Campanha Civilista**. 2014. 76 f. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura), Departamento de História do Centro de Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro,Rio de Janeiro, 2014.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**. Florianópolis: Insular, 2005. v. 1.

THÉRENTY, Marie-Ève. O longo e o cotidiano. Sobre a dilatação midiática dos romances nos séculos XIX e XX. **Revista Interfaces**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 22, p. 117-136, jan./jun. 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

WEIGERT, Beatriz. A Reescrita: Nélida Piñon compõe vozes. **Boletim da Academia Galega da Língua Portuguesa**, n. 2, p. 153-160, 2009.