



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Marcela Silva do Nascimento

**Sob o signo do folhetim:**

***O filho do pescador, um clássico de seu gênero***

Rio de Janeiro

2010

Marcela Silva do Nascimento

**Sob o signo do folhetim:**

***O filho do pescador, um clássico de seu gênero***



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: Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo

Rio de Janeiro

2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

S725 Nascimento, Marcela Silva do.  
Sob o signo do folhetim: O filho do pescador, um clássico do seu gênero / Marcela Silva do Nascimento. – 2010.  
115 f.

Orientadora: Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Folhetins brasileiros – História e crítica – Teses. 2. Sousa, Antônio Gonçalves Teixeira e, 1812-1861. O filho do pescador – Teses. 3. Sousa, Antônio Gonçalves Teixeira e, 1812-1861 – Crítica e interpretação. 4. Romantismo – Brasil – Séc. XIX – Teses. 5. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. I. Figueiredo, Carmem Lúcia Negreiros de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-312.5(091)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

---

Assinatura

---

Data

Marcela Silva do Nascimento

**Sob o signo do folhetim:**

***O filho do pescador, um clássico de seu gênero***

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: Literatura Brasileira.

Aprovada em 29 de Março de 2010

Banca examinadora:

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Carmem Lucia Negreiros de Figueiredo (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Matildes Demetrio do Santos  
Faculdade de Letras da UFF

---

Prof. Dr. Marcus Vinicius Soares  
Instituto de Letras da UERJ

Rio de Janeiro

2010

## DEDICATÓRIA

À Lizete, minha mãe, meu porto seguro, meu aconchego;

A Paulo, meu pai, pelo suporte essencial; pelo exemplo firme; pelo incentivo constante;

A Paulo Jr., meu irmão, pelo amor constante, pelo apoio eterno;

A Catarina, minha irmã, por ter me dado a alegria de viver:  
meus sobrinhos Pedro e Julia.

## **AGRADECIMENTOS**

À Professora Doutora Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo, pela orientação cuidadosa, pelos ensinamentos seletos;

Aos Professores do Mestrado em Literatura Brasileira da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela troca e construção de conhecimento;

Aos professores da graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, responsáveis por minha formação acadêmica e meu crescimento intelectual;

Aos colegas de curso, Bruno Lima, Josi Marinho, Leonardo Davino, Renan Ji, pelo incentivo constante e palavras de conforto nos momentos de crise.

Aos funcionários da secretária de Mestrado, pelas orientações administrativas, tão importantes para este trabalho;

À Maria Helena, cujos sábios conselhos tanto me ajudaram;

A todos os meus amigos que direta ou indiretamente contribuíram para este trabalho.

## RESUMO

NASCIMENTO, Marcela Silva do. *Sob o signo do folhetim: O filho do pescador*, um clássico de seu gênero. 2010. 115 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Em 1843, publicava-se *O filho do pescador*, considerado o primeiro romance brasileiro. Obra preterida, ignorada, desmerecida, obteve pela maioria da crítica, apenas, a importância histórica de sua primazia. Mesmo criticado, o folhetim de Teixeira e Sousa obteve seu lugar entre seus contemporâneos, comprovando que, em seu tempo, fora aceito e colocado ao lado de grandes romancistas. Ao compreender tal obra como o primeiro folhetim brasileiro, abre-se espaço para uma nova análise, abordando as características desse tipo de romance distinto, em muito, do romance em volume. Distinguindo romance-folhetim de romance em volume, *O filho do pescador* ganha importância a parte – a obra atende bem às características do gênero: o corte, a estrutura, a temática, a abordagem, o narrador. E, ainda, contribui para a formação do público leitor e a educação da sensibilidade do sujeito para a exposição de sentimentos e orientação estética da vida privada. Aliado a isso, o romance antecipa elementos da estética romântica para a prosa brasileira e constitui um arguto narrador, simultaneamente, onisciente e crítico do processo de narração.

Palavras-chave: Romance. Folhetim. Teixeira e Sousa. Romantismo.

## ABSTRACT

Publishing in 1843, *O filho do Pescador* is considered the first Brazilian novel. Neglected, ignored, underserved workmanship, got for the majority of the critical, only, the historical importance of its priority. Despite of the critical, the Teixeira e Sousa romances got its place between its contemporaries, proving that, in its time, it are accepted and placed to the side of great romances writers. When understanding such workmanship as first Brazilian romance, confides space for a new analysis, approaching the characteristics of this type of distinct romance of the novel. The workmanship gains importance apart – that romance . takes care of well to the characteristics of the sort: the cut, the structure, the thematic one, the boarding, the narrator. After to differentiate novel and romance, the present work will study the workmanship of Teixeira e Sousa as the first one chats Brazilian of the sort romance, raising the aspects fit that it in such sort. Studying the text under the category of romance, we will approach the romantic characteristics of the workmanship, pointing out it in the Brazilian romanticism, as it chats inaugural under the romantic signs

Keywords: Novel. Romance. Teixeira e Sousa. Romanticism.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 O ROMANTISMO.....	12
1.1 O gênero romance.....	20
2 O ROMANTISMO NO BRASIL .....	29
2.1 A formação da intelectualidade brasileira .....	29
2.2 Vertentes literárias pré-românticas .....	33
2.3 Enfim, românticos! .....	35
3 .....	40
3.1 O FOLHETIM .....	40
3.2 <i>Rocambole</i> : cultura de massa?.....	44
3.3 O romance e o folhetim .....	47
3.4 O romance-folhetim no Brasil .....	52
4 O PRIMEIRO FOLHETIM BRASILEIRO.....	54
4.1 Teixeira e Sousa – um folhetinista anônimo?.....	54
4.2 A obra ao gosto do público .....	58
4.3 A estrutura da obra.....	63
4.4 As personagens.....	67
4.5 Um folhetim que se pode resumir.....	71
5 A ESTRUTURA FOLHETINESCA DA OBRA.....	73
5.1 Estrutura melodramática e peripécia .....	73
5.2 Início <i>in media res</i> e ambientação.....	75
5.3 Digressão, reminiscência e retomada.....	77
5.4 Outros elementos.....	81
5.5 O narrador folhetinesco.....	83

<b>5.6</b>	<b>Motivadores de leitura.....</b>	<b>87</b>
<b>5.7</b>	<b><i>O Filho do Pescador</i> no romantismo brasileiro.....</b>	<b>91</b>
 <b>CONCLUSÃO</b>		
	<b><i>O filho do pescador: um cânone esquecido</i> .....</b>	<b>100</b>
	<b>Referências .....</b>	<b>103</b>
	<b>Bibliografia.....</b>	<b>109</b>
	 <b>Anexo.....</b>	 <b>113</b>

## INTRODUÇÃO

Estudiosos da história da literatura brasileira por muito tempo divergiram quanto àquele que seria nosso primeiro romance – entrou-se, pois, num consenso: seria nosso primeiro romance aquele escrito por Teixeira e Sousa, *O filho do pescador*, em 1843 – um ano antes de Macedo publicar *A Moreninha* e quatorze anos antes de Alencar lançar *O guarani*. Apesar de estabelecida a primazia de Teixeira e Sousa, a qualidade de sua obra fora sempre questionada – para Cândido, a ela cabia apenas a importância de ser o primeiro e nada mais. A obra de Teixeira e Sousa era considerada fraca, com enredo frouxo e personagens mal elaborados.

A despeito de nossos mais importantes críticos, a obra de Teixeira e Sousa obteve excelente recepção em sua época, tendo sido publicada ininterruptamente, por três meses seguidos n' *O Brasil (1843)*. O fato de a obra ter sido uma publicação contínua, com novas edições e favoráveis críticas de seus contemporâneos não pode ser ignorado quando se fala de Teixeira e Sousa.

Qual seria, então, o motivo de tamanho sucesso, se a qualidade da obra não agrada à nossa crítica? Não pretendemos questionar a crítica a nós contemporânea, apenas justificar as escolhas estéticas de Teixeira e Sousa, lançando nova luz sobre o primeiro romance brasileiro, com a intenção de estudar os critérios estéticos que permeiam a obra.

Para isso, nosso primeiro passo será estabelecer a conjuntura literária na qual a obra veio a lume – seja no Brasil seja no exterior – traçando, inclusive, as possíveis influências estrangeiras. Nosso segundo passo será determinar que tipo de produção se fazia à época da publicação de Teixeira e Sousa e qual a repercussão destas no Brasil.

Traçaremos características gerais do movimento Romântico, bem como do gênero romance para em seguida, especificar as características do romantismo e do romance brasileiro. Além disso, estabeleceremos diferenças e semelhanças entre a produção estético-literária europeia do início do romantismo com a produção do momento no qual escrevia Teixeira e Sousa. Haveria dois tipos de romances, romance e romance-folhetim? Respondida a pergunta, pretendemos estabelecer as diferenças entre romance e romance-folhetim. Feito isso, tentaremos determinar a

qual tipo de prosa se enquadraria nosso autor: será autor de romance publicado em jornal ou de romance-folhetim?

Nossa função não é estabelecer se o texto de Teixeira e Sousa é ou não esteticamente menor, mas determinar quais características apresentava este texto e suas motivações (ou ao menos esboçar uma hipótese). As estratégias narrativas de Teixeira e Sousa são apenas fruto da pouca habilidade de nosso autor, ou há razões externas que justifiquem suas escolhas?

Por fim, proporemos uma recategorização de *O filho do pescador*, esclarecendo as particularidades dessa categoria de prosa a fim de desestigmatizar Teixeira e Sousa e determinar o papel de comunicação dessa obra e sua interferência na formação cultural brasileira; seja para consolidar o hábito de leitura seja para propagar hábitos culturais.

Assim, o presente trabalho visa discutir a obra inicial de Teixeira e Souza a fim de averiguar sua importância enquanto precursor da prosa romântica brasileira, consolidador do hábito de leitura e agente de comunicação.

Se movimentos jornalísticos expandiram o público leitor na Europa em 1830, no Brasil, este público ainda estava em formação, haja vista a nossa primeira prensa ter sido importada em 1813. Diante disso, qual a importância da obra inicial de Teixeira e Sousa na consolidação de um hábito de leitura e na formação de um público leitor brasileiro?

Este trabalho objetiva, portanto (1) recategorizar as obras de Teixeira e Sousa a fim de estudá-lo como romance folhetim assumindo características distintas dos romances, para, em seguida, (2) discutir o papel de comunicação de *O filho do pescador* e sua interferência na formação cultural brasileira, seja para consolidar ao hábito de leitura seja para propagar hábitos culturais.

# 1

## O ROMANTISMO

Ainda hoje não há um consenso quanto à definição de Romantismo. Seria uma escola literária? Um movimento sócio-cultural? Uma “emergência histórica”? Segundo Guinsburg (1985), seria tudo isso junto. Para Campbell (2001), torna-se difícil formular uma definição, pois as que se fizeram, até então, foram feitas, prioritariamente, por antagonistas ao Romantismo. Além, disso, não há unidade quanto às características do movimento que se apresentou em diversas esferas artísticas e culturais. A melhor forma de se definir o Romantismo é, portanto, considerá-lo um impulso emotivo, uma junção de sentimentos conflitivos. Unindo as conceituações de diversos teóricos, define-se o Romantismo como um movimento sócio-histórico-cultural cujo relevo se dá na subjetividade e no Eu. Histórico porque “está inserido (...) no processo real da história europeia e ocidental” (GUINSBURG, 1985, p. 14). Social, pois “distingue o indivíduo dentro do quadro da sociedade, da nação, da classe em que se encontra” (GUINSBURG, 1985, p. 269). Cultural, uma vez que se expressa nos diversos campos culturais: religião, política, ciências, filosofia, artes. Uma vez expresso em diversas esferas artísticas e sociais, o Romantismo apresentou uma confluência de vertentes filosóficas, sempre pautadas no Eu, na subjetividade e na relação do Eu com a Natureza.

Neste momento, quando novas ideologias estão em evidência, subjetividade, Eu e Natureza são pensados de forma distinta de como se pensava classicamente. Rompe-se com o tradicionalismo clássico, instaurando uma nova forma de apreender o Eu e a Natureza: o Eu torna-se a expressão ontológica da Natureza, ou seja, é por meio do Eu que se chega a uma compreensão do Universo que é o próprio Eu, este por sua vez, transcende a Natureza física que se torna a exterioridade do Eu. Em outras palavras, Natureza e Eu se misturam, completam-se, expressando a subjetividade das relações humanas, numa relação simbiótica.

Na época clássica, havia um circuito de comunicação entre o homem e o mundo que servia de direção para o pensamento clássico – o sujeito, sujeito universal do conhecimento, era encaixado numa Natureza regulada pelo pensamento científico e político: agora, ambos se entrosam e este entrosamento é

expresso pela subjetividade, pelas experiências individuais, pelo sentimento “como objeto da ação interior do sujeito” (NUNES, 1985, p. 52).

Para os românticos era o espírito transcendental do Eu que constituía fonte de inspiração poética. O mundo regido pela poesia era mais puro, elevado e divino. Ao contrário dos clássicos que convertiam o mundo em mito, a mitologia romântica nasce da metáfora – e a partir da metáfora de elementos da natureza, que passa a revelar em si a mesma subjetividade da obra de arte, que o romântico encontra sua tematização poética. Assim, natureza e subjetividade tornam-se inseparáveis, uma vez que a Natureza, como já exposto, passa a ser vista como uma projeção do EU e por extensão, da própria nacionalidade:

elementos físicos, vitais e espirituais, conforme o clima, o tempo e o momento, articulam-se na síntese coletiva e histórica que define uma nação. (...) Unindo o geral e o particular, a personalidade cultural e nacional de cada povo (...) se distingue por valores próprios e intransferíveis; é uma forma de vida completa, auto-suficiente, da qual a singularidade do indivíduo humano se torna inseparável. (NUNES, 1985, p. 59)

A ruptura com a visão clássica de mundo – objetiva, racional, uma, equilibrada, harmônica, moderada, disciplinada, diurna – tem sua base em mudanças profundas na sociedade europeia. Nos primórdios da Idade Média, o ressurgimento das cidades, que voltaram a ter importância econômica, promove uma mudança nos valores: agora, não mais o nascimento valoriza uma pessoa, mas sim, a quantia de dinheiro que ela é capaz de acumular. Dessa forma, o prestígio de uma pessoa não está mais na classe a qual pertence, mas em seu próprio esforço, em sua habilidade e inteligência para os negócios. Mesmo que as cidades tenham readquirido importância e a burguesia comece a se fortalecer, já no século XII, as tradições nobres ainda são mantidas, pois a classe burguesa, apesar de ser a que possuía dinheiro, não possuía prestígio.

As diversas crises por que passava a monarquia europeia, com inúmeras guerras e conflitos, acabam por abalar economicamente a nobreza e, em contrapartida, fortalecer a burguesia. Se na Idade Média a burguesia não era inteiramente respeitável, agora, na Idade Moderna, já o é, tornando-se cada vez mais fortalecida. Com o fortalecimento da burguesia, a partir das revoluções Francesa e Industrial, inaugura-se uma nova concepção de mundo (com uma nova

direção moral, intelectual e espiritual), na qual a busca por satisfação pessoal não é mais negada: ao burguês, ao capitalista, tudo é possível, desde que seja para constituir “um mundo melhor”, onde a indiferença da aristocracia – reconhecida por “seu estoicismo emocional, sua frívola extravagância, uma soberba que escondia sua falta de profundidade espiritual” (CAMPBELL, p. 250, 2001) – não estivesse mais presente.

A classe burguesa, a classe dos negócios e do comércio, instaura uma crise cultural ao desalojar a aristocracia nobre “como grupo socioeconômico condutor da sociedade moderna” (CAMPBELL, 2001, p. 250). Agora, a aristocracia nobre – e suas tradições – não é mais reguladora da vontade dos homens. Com o fortalecimento da burguesia, surge a sensação de que os anseios do homem podem ser alcançados – por meio do dinheiro, o burguês tudo pode, tudo é capaz. De fato, o Romantismo era um movimento essencialmente burguês e passa a ser “o primeiro a aceitar como ponto pacífico que o burguês é a medida do homem” (HAUSER, 1998, p. 676): substitui-se a concepção clássica por outra, uma burguesa, romântica.

Essa concepção romântica, essa visão romântica de mundo, condicionada a um contexto sócio-histórico-cultural, que vai além do Romantismo, possibilita essa forma distinta de sentir: “[possibilita] a ascendência da forma conflitiva de sensibilidade enquanto comportamento” (NUNES, 1985, p. 52). Ou seja, permite a expressão de sentimentos contraditórios, conflituosos (cujo cerne estava nas diferentes formas de apreender o Eu, a Natureza e a subjetividade) que iam “do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação conflitante ao desespero” (NUNES, 1985, p. 52). Uma ambivalência de sentimentos que gera uma decepção com o mundo – o Eu está sempre em conflito: a realidade contra um ideal decepcionado, numa insatisfação constante com o real. Esse caráter antagônico da sensibilidade romântica a torna uma categoria universal que “[se] concretizou no plano literário e artístico” com o Romantismo (NUNES, 1985, p. 52).

Este conflito do Eu, este antagonismo da sensibilidade é, em partes, dissolvido pela obra artística, pois é por meio dela que o “Eu alcança a intuição de si mesmo como absoluto” (Idem, ibidem). Uma vez traduzida como uma teodiceia, a relação artista/público, autor/leitor determina um ideal de caráter a ser seguido – ou seja, o artista (o criador) liga-se ao leitor (que é recriador de sua obra) por meio da imaginação. A imaginação criativa tornou-se, então, a mais “estimada das qualidades pessoais” (CAMPBELL, 2001, p. 271), uma vez que era interpretada

como característica básica do divino. A imaginação está acima do conhecimento empírico e é nela que se “completaria a atividade produtiva do espírito, já operante nas formas da Natureza” (NUNES, 1986, p. 61). O uso da imaginação e a experiência do prazer se tornaram, então, coincidentes: “o romântico era alguém que possuía uma sensibilidade ideal para o prazer e que indicava este fato pela espontaneidade e intensidade de suas emoções” (CAMPBELL, 2001, p. 271) expressas no romance. O ideal de caráter depositava um valor moral à experiência e quem vivia de acordo com esse ideal, procurava “transformar suas vidas numa sequência contínua de experiências agradáveis” (CAMPBELL, 2001, p. 271). Assim, surge a figura do boêmio: “a corporificação social do romantismo” (CAMPBELL, 2001, p.273).

O boêmio tentava viver, ao máximo, segundo o ideal romântico de caráter, com um “estilo de vida inconventional e irregular, voluntariamente escolhido, e que frequentemente envolve atividades artísticas”. O boêmio “foi o mito romântico do gênio infeliz (...) cujo talento passa irreconhecido (SIC) pela sociedade” (CAMPBELL, 2001, p. 274).

A boemia, característica do romantismo, formou-se nos salões e cenáculos que reunia artistas “com seu antifilisteísmo e sua teoria da arte pela arte” (HAUSER, 1998, p. 692). Entretanto, apesar de marcar o romantismo, a boemia não lhe foi característica desde o início. O romantismo francês, por exemplo, se deu inicialmente por meio da juventude aristocrática que trazia “a idéia de que a juventude é mais criativa que a maturidade e intrinsecamente superior à mesma” (HAUSER, 1998, p. 694). Existiria uma competição natural entre o antigo e o novo. Tal competição existiu entre gerações em todas as épocas, entretanto, apenas com o romantismo “prevalece a idéia de considerar os jovens como representantes naturais do progresso” (HAUSER, 1998, p. 694).

Para os boêmios a burguesia representava “ambição sem paixão”, daí sua aversão ao mundo burguês. Os boêmios buscavam “compreender a individualidade mediante a criatividade”, sendo essa a verdadeira essência do romantismo. Os boêmios zelavam por seu gênio pessoal, demonstrando “uma dimensão espiritual que transcendia qualquer mera preocupação com a imagem social” (CAMPBELL, 2001, p. 278).

O ideal romântico de caráter – sempre insatisfeito – levava os boêmios a zombar das convenções, desafiando-as mais abertamente, justificando a busca



frememente pela inovação, o que proporcionou certa dinâmica necessária ao consumismo moderno. A inovação, a busca por autenticidade era “o apoio ético para esse padrão inquieto e contínuo de consumismo que tão bem caracteriza o comportamento do homem moderno” (CAMPBELL, 2001, p. 282).

Uma vez insatisfeito com o real, o romântico assume um distanciamento, numa constante postura nostálgica, porém, não era apenas para o passado que se projetava o espírito romântico. “Refugiar-se no passado é apenas uma forma de irrealidade e ilusionismo romântico – também existia a evasão para o futuro, para a Utopia” (HAUSER, 1998, p. 663). Não importava para onde fugisse, o romântico precisava, sobretudo, afastar-se do seu “medo do presente” (HAUSER, 1998, p. 663), isolando-se. Isolado, busca o desconhecido e, nessa busca – que “significa, sobretudo, simplificar e unificar a vida, (...) excluí-la de todas as contradições indissolúveis” (HAUSER, 1998, p. 674) – almeja dominar o presente e torná-lo inofensivo. É por meio da obra de arte que o romântico consegue isso, pois os românticos compreendiam a vida segundo critérios estéticos (HAUSER). “O romântico é aquele cuja insatisfação com o real se transmuda [SIC] em literatura ou teoria estética” (NUNES, 1985, p. 55), é aquele que está sempre em busca de algo novo que satisfaça seus anseios, a fim de lidar com o ideal decepcionado, com as insatisfações da realidade que o cerca. A literatura passa a ser vista, então, como o meio pelo qual o romântico poderá fugir dessa insatisfação com o real. Dessa forma, a literatura ajuda a romper com o tradicionalismo, uma vez que se torna refúgio desse ideal decepcionado, ou seja, torna-se o meio para se chegar a um prazer emocional que a realidade – e a tradição aristocrática – negavam.

A arte servia de fuga de uma realidade não mais aceita. Realidade esta fundamentada em preceitos nobres, tradicionais, que negavam a satisfação pessoal. Assim, a sensibilidade, não só, nega as convenções, como também, a estrutura social que permitia tais convenções, gerando uma “rejeição do mundo”. Não havia mais espaço para a insensibilidade aristocrática, para a crueza dos tratamentos. Se a insensibilidade é consequência de um fator externo, impelida pela racionalidade, “[vista] como uma força inibidora (...), a arte e, mais precisamente, a faculdade da imaginação, é proclamada a libertadora” (CAMPBELL, 2001, p. 249). Justamente a partir do culto da sensibilidade que se desenvolveu no romantismo que permitiu uma nova forma de sentir e

um estado mental em que a sensibilidade e a imaginação predominam sobre a razão, e tende para o novo, para o individualismo, a revolta, a fuga, a melancolia e a fantasia, (...) a insatisfação com o mundo contemporâneo, uma inquieta ansiedade em face da vida, uma preferência pelo estranho e curioso, uma inclinação para o sonho e o devaneio, um pendor para o misticismo, e uma celebração do irracional. (CAMPBELL, 2001, p. 254)

A realidade não mais aceita, a decepção com o real idealizado fazia com que os românticos estivessem sempre em conflito com o tempo presente. Se para os românticos o presente era um vazio deteriorado, cada vez mais tinham motivo para se isolar. O isolamento dos intelectuais românticos configurou uma situação curiosa e sem precedentes: “os artistas e escritores [abominava e desprezavam] a própria classe a que deviam sua existência” (HAUSER, 1998, pp. 675-6).

Havia, sim, uma tentativa de fuga para o passado, a fim de escapar da realidade, mas apesar disso, os românticos viviam uma “sensação déjà vécu” – o tempo passado era sentido como uma experiência anterior, uma experiência prévia. A essa tentativa de fuga para o passado que os românticos devem sua sensibilidade e sua percepção da história – sempre questionando o significado do presente. Essa percepção histórica do romântico possibilitou todo o historicismo do século XIX, bem como a noção de tempo e história como categorias relativas: “a natureza do homem e da sociedade começa a se mostrar essencialmente evolucionista e dinâmica” (HAUSER, 1998, p. 667). A partir do romantismo, começa-se a pensar a história não como um “continuum espaço-temporal coerente”, mas como algo de natureza não-lógica. É um feito do Romantismo pensar a história como causa da natureza humana. Surge, portanto, a ideia de que

a natureza do espírito humano (...) só é compreensível com base em sua história e de que a vida histórica representa a esfera na qual essas estruturas se corporificam da forma mais pura e mais verdadeira. (HAUSER, 1998, p. 668).

Os românticos estão muito ligados ao passado, pois têm consciência de seu papel histórico. Estão constantemente buscando “as reminiscências e analogias na história”, pois se acreditam herdeiros e descendentes de “idades pretéritas” (HAUSER, 1998, p. 665). Os românticos vivenciaram a queda do antigo regime e ascensão do novo, para eles, portanto, tudo passava por suposições históricas. Não

podiam acreditar em valores absolutos, não podiam “acreditar em valor algum sem pensar em relatividade e limitações históricas” (HAUSER, 1998, p. 671). Viam a vida social historicamente, pois a história era a base para explicar as modificações da sociedade.

Apesar de toda sua admiração pelo passado, o romântico julga o seu próprio tempo em termos não-históricos e não-dialéticos; não se apercebe de que está situado a meio caminho entre o passado e o futuro e representa um conflito indissolúvel entre elementos estáticos e dinâmicos (HAUSER, 1998, p. 663).

Conscientes das diferenças entre mundo ideal e real, esforçavam-se para transformar o mundo “na realidade perfeita que devia ser” (CAMPBELL, 2001, p. 262). Essa perfeição, entretanto, não podia ser atingida a partir de modelos de virtudes. Para os românticos, o aperfeiçoamento moral era obtido pelo próprio instrumento de prazer: a arte, a poesia, que “podia, por si mesma, operar na criação da virtude” (CAMPBELL, 2001, p. 263), produto da experiência visionária do artista, experiência esta que, por sua vez, pode ser experimentada pelo leitor por meio da própria obra literária.

Desse modo, a poesia [e o romance] cumpre suas funções educativas e aperfeiçoadoras, evocando aquele estado de sentimento e imaginação necessários à conduta correta e à felicidade humana. (CAMPBELL, 2001, p. 263)

Cumprindo sua “função educadora”, a arte servia para divulgar e propagar a ideologia burguesa, uma ideologia pautada em conquistas pessoais e individuais. Os hábitos e ritos dessa nova estrutura social eram capazes “de exercer uma influência ‘indesejável’ sobre os indivíduos (...) impelindo para uma postura, crescente, ‘de rejeição do mundo’” (CAMPBELL, 2001, p. 249). Instaurava-se, então um conflito: “a arte era considerada, por um lado, um instrumento superior (...), mas, por outro, era questionado o seu valor na prática da vida cotidiana” (HAUSER, 1998, p. 678). Na verdade,

nada se apresentava aos românticos livre em característica conflitante (...). A vida moral da humanidade transcorreu em meio a conflitos desde tempos imemoriais (...). No Romantismo, porém, esses conflitos convertem-se na forma básica de consciência (...). Vida e espírito, natureza e cultura, história e eternidade, solidão e

sociedade, revolução e tradição (...) [apresentam-se] como possibilidades que cada um se esforça por realizar simultaneamente. (HAUSER, 1998, p. 678)

Consciente desse conflito, o romântico precipita-se para seu duplo, para o segundo eu, “tal como se precipita para tudo que seja obscuro e ambíguo”, com a finalidade de fugir de uma realidade “que é incapaz de dominar por meio racionais” (HAUSER, 1998, p. 679). O romântico é incapaz de “(...) aceitar a sua própria situação histórica e social” (HAUSER, 1998, p. 679). Cada vez mais a experiência do mundo é substituída pela experiência do EU, seja para uma compensação do materialismo do mundo, seja como uma precipitação ao duplo: o romântico “passou finalmente a sentir que a realidade espiritual (...) é mais real que a realidade externa” (HAUSER, 1998, p. 681). Assim, a realidade torna-se circunstância do acaso, essencialmente indefinível, possibilitando uma abordagem igualmente indefinível, delineando uma espécie de “democracia” da vida literária, impossibilitando a regulação de quaisquer padrões estéticos. Exatamente o oposto da tradição clássica – regulada pelos salões literários, onde a elite intelectual definia os padrões estéticos e artísticos a serem seguidos. Os cenáculos românticos delinearam os primeiros sinais de uma mudança no pensamento intelectual e artístico, daí sua importância.

Até o século XVIII, a literatura europeia, principalmente na França, era regulada pelas reuniões em *salons* – reuniões de artista, críticos e da elite aristocrática que ditavam a moda da intelectualidade francesa, da sociedade culta. De modo geral, nos salões, os escritores passavam pelo crivo das classes superiores (da aristocracia e da alta burguesia), de críticos de artes e dos próprios artistas. Porém, o espírito romântico não era compatível com o dos salões – verdadeiros fóruns sob os quais se submetiam os escritores – e apenas, em 1824, quando o primeiro cenáculo se configura, em torno de Charles Nodier, pensamentos compatíveis a nova ideologia, à nova concepção de mundo entram em pauta.

Os cenáculos recebiam escritores, artista, críticos, público e quem quer que estivesse “disposto a aderir ao movimento”, sem impedir “o desenvolvimento de arte e de uma política artística comum” (HAUSER, 1998, p. 689) – não havia a restrição elitizada dos *salons*. Porém por serem menos sociais e muito mais artísticos, os cenáculos prejudicaram um pouco o aspecto acadêmico do movimento, sem, contudo, negar-lhe o caráter de escola literária. Os românticos franceses se fundem

num grupo homogêneo, possibilitando que o público se depare com “um movimento amplo e compacto que abrange a totalidade da vida intelectual do país” (HAUSER, 1998, p. 691) – daí o fato de o romantismo francês ter sido tão influente.

O romantismo foi uma embriaguez de sentidos nas suas diversas manifestações: artes plásticas, literatura, música. A razão deixou de gozar espaço. O individualismo, como resposta ao materialismo econômico, possibilitou uma nova subjetividade, calcada no eu e em suas experiências enquanto sujeito socialmente histórico. O homem passa a ser o “centro de si mesmo (...), de seu estar-no-mundo” (GUINSBURG, 1985, p. 20). O romantismo possibilitou uma mudança de foco na mentalidade tornando-se a expressão da juventude burguesa em oposição à derrotada aristocracia. O *novo* abre espaço na sociedade, sem negar o passado histórico sobre o qual se fundamenta. Para dar conta de tamanha modificação, nada mais natural que uma nova forma estrutural se configure. Assim, o romantismo e sua ausência de padrão e regulamentação possibilitam a afirmação de um gênero novo: o romance.

### 1.1 O GÊNERO ROMANCE

O século XVIII é o século do romance, que se torna o gênero mais importante e popular da época. E a principal razão para isto é porque o século XVIII é a era da psicologia. Voltaire, Prevost, Diderot, Rousseau estão repletos de observações psicológicas – as ações das personagens são explicadas psicologicamente: “aproveita cada manifestação de vida como pretexto para considerações psicológicas, e nunca perde uma oportunidade para expor as motivações de seus personagens” (HAUSER, 1998, p. 523).

Se existe alguma linha divisória separando o romance moderno do mais antigo, é por aí que ela passa. Doravante o romance é história espiritual, análise psicológica e autodescoberta, enquanto antes, era a representação de acontecimentos externos e processos espirituais. Tal como refletidos em ações concretas (HAUSER, 1998, p. 523)

O romance, uma vez que abre campo para a introspecção, ou seja, para uma análise psicológica, possibilita a ascensão do ideal de amor que brota na literatura medieval. Ideal de amor divulgado e promulgado pelos cavaleiros medievais – uma classe de não-nobres que, por seus serviços bélicos prestados à nobreza e ao clero, adquirem certos privilégios.

Após o ressurgimento das cidades, na metade da Idade Média, o prestígio da nobreza começa a declinar e diante de uma nobreza enfraquecida economicamente, os valores nobres passam a ser propagados, principalmente, pelos cavaleiros medievais, que, justamente por isso, eram, por vezes, conhecidos como a “nova nobreza” (HAUSER). Apesar de assimilarem o gosto nobre, exaltavam um caráter nobre acima de uma origem nobre. Por serem oriundos de diversas classes, eram mais propensos a inovações culturais (ainda que fossem um grupo fechado e rígido) – portanto, “é de se esperar que suas concepções de vida colorissem todo o caráter e cultura dos cavaleiros como classe” (HAUSER, 1998, p. 207). Os cavaleiros estavam menos apegados à rigidez da arte aristocrática, sem, contudo, negar os valores da nova classe a que pertenciam. Suas concepções possibilitaram uma mudança na forma de sentir que proporcionaram à poesia lírica a expressão de um novo ideal de amor: o gene da sensibilidade romântica que se apresentou a partir do século XVIII. É verdade que essa sensibilidade, essa concepção romântica, existiu em todas as sociedades, porém, apenas no final do século XVIII e início do XIX, quando a burguesia estava fortalecida, essas manifestações “alcançaram proporções epidêmicas” (HAUSER, 1998, p. 253), possibilitando que o gosto burguês entrasse, definitivamente, em cena.

A arte promovida pelos cavaleiros, entretanto, nada tinha de burguesa ainda que fosse menos rígida: o amor cortês da literatura medieval era esteticamente limitado por estar preso às convenções. Havia um “vácuo social onde só existia o indivíduo e onde se esquecia completamente do mundo exterior” (WATT, 1990, p. 121), ou seja, o amor cortês era uma fantasia criada para “gratificar a dama da nobreza” cujo futuro casamento já estava estabelecido. Além disso, não era o desenvolvimento da relação amorosa o objeto de interesse, e sim, as aventuras do cavaleiro por sua dama. Apesar de o amor cortês medieval não poder “fornecer o tema conectivo ou estrutural que o romance exigia” (WATT, 1990, p. 121), serve como fomento para a sentimentalidade que se formularia a partir do Romantismo.

De modo geral, mesmo que a literatura medieval, promovida pelos cavaleiros, não pudesse ser considerada como burguesa, certamente influenciou a reconhecidamente literatura burguesa – a literatura romântica. A prosa romântica – o romance – por ser um gênero, flexível e capaz de abarcar diversos outros tipos textuais, sofreu influência da literatura medieval, não só temática, mas também estrutural.

Segundo Sandra Vasconcelos, haveria duas origens para o romance: a primeira, histórica, atribuiria a ascensão do novo gênero às mudanças sociais, políticas e econômicas. “Assim, o romance seria uma resposta a alterações no modo de produção, na organização social e nas noções filosóficas do sujeito” (VASCONCELOS, 2002, p. 12). Outra teoria admitida, a formalista, considera o romance “produto de causas puramente formais” (VASCONCELOS, 2002, p. 12), ou uma síntese de diversos gêneros e subgêneros anteriores ao romance, reações estruturais ao classicismo. Uma única teoria, entretanto, não abarcaria a complexidade do gênero romance – tão afixo em suas formas quanto em suas origens. Parece claro que o romance é, sim, um gênero em oposição aos gêneros clássicos, mas é, também, produto de mudanças sociais. A melhor hipótese, para uma teoria da origem do romance, estaria na junção de ambas as correntes (a formalista e a historicista), ou seja, o romance surgiu em oposição à expressão artística de uma determinada classe social, isto é, opõe-se à literatura medieval da aristocracia feudal derrubada pela burguesia emergente e aos gêneros clássicos da antiguidade.

Ainda segundo Vasconcelos, o romance surge num cenário bem definido: de um lado a prosa de educação – “onde quase não havia lugar para os comportamentos humanos comuns” (VASCONCELOS, 2002, p. 09) – do outro, a prosa de costumes, picaresca. Além dessas, muitas outras formas de produção literária se tornaram populares entre 1700 e 1739 – “biografias de criminosos e prostitutas, a literatura de viagem, com suas histórias de peregrinos, viajantes e piratas, e as novelas de amor e novelas piás” (VASCONCELOS, 2002, p. 10) – tipos que deixaram suas marcas no romance.

O romance (assim como o romantismo) surge num momento historicamente preciso – momento de modificações políticas e econômicas que determinaram um novo contexto social. Gênero novo, divulgador de ideologias novas – o romance precisa estabelecer estéticas distintas daquelas até então conhecidas. Como gênero

flexível, com capacidade de contemplar temas e formas variados, determinar características comuns aos romances é tarefa árdua. Porém, segundo Watt, tornou-se um consenso, entre os estudiosos, que o romance inglês, no século XVIII, era marcado pelo realismo formal. Compreendemos realismo formal como um conjunto de procedimentos narrativos, típicos da forma romance e que incorporam uma “visão circunstancial da vida”. Tal característica, presente já em Defoe e Richardson, é acentuada com o Romantismo. Agora, há um conteúdo novo, a própria vida humana e seus aspectos sociais, psicológicos e políticos. O romance serviu para exprimir um novo ponto de vista: doméstico, sociológico, individualizado. O individualismo romântico acentuou a singularidade e a peculiaridade, remetendo-nos à criatividade “responsável pelo incomum assim como pelo recentemente feito” (CAMPBELL, 2001, p. 257), o que nos leva ao caráter inovador do romantismo que, no romance, ganha “o relevo simbólico de uma nova escala da linguagem e da experiência humana” (NUNES, 1985, p. 59) – a originalidade. Os românticos estavam sempre procurando algo novo que contemplasse seus anseios e o romance vem, justamente, suplantando esta necessidade. Como a temática do romance é, quase sempre, a experiência privada, pessoal, está sempre disposta à novidade que é, ao mesmo tempo, facilmente reconhecida, ou seja, o leitor se reconhece no romance. Exibir o doméstico, o individual, a intimidade, causa empatia, bem como uma sensação de proximidade diante de uma realidade que tudo exhibe, mas que transforma os sujeitos em seres isolados, inseridos em sua própria privacidade. Há uma reclusão impelida pelo movimento da própria cidade.

A prosa ficcional anterior ao romance expressava o coletivo, preocupava-se com a sociedade. Há uma mudança de foco com a ascensão do romance. Essa mudança de abordagem se deu, sobretudo, a partir das modificações econômicas que alteraram o eixo social – agora, a paisagem imutável do campo era substituída pela dinamicidade urbana. Ao mesmo tempo em que tudo era exibido, exposto ao contato de todos e qualquer um, havia uma distância social – a individualidade do outro não correspondia à experiência pessoal. Essa dualidade – entre o físico e o social – servirá de base aos temas dos romances, que em sua busca pelo subjetivo, transforma a experiência do outro em experiência pessoal. Assim, buscando a subjetividade no isolamento das cidades – cada vez mais urbanizadas e acessíveis –, os romances utilizam como tema a experiência individual, privada, particular – sendo esta um significativo aspecto do realismo formal. A fidelidade à experiência



individual – “sempre única, e, portanto, nova” (WATT, 1990, p. 15), torna-se um importante veículo de propagação da cultura burguesa que está sempre em busca da inovação, a fim de suplantar seus anseios.

Na verdade, o romance torna-se um grande veículo de propaganda burguesa, porém, o novo gênero não se limitou a divulgar ou refletir os novos valores, antes sim, ajudou a criá-los (VASCONCELOS). E justamente porque ajudou a criar tais valores, o romance se preocupa tanto em relatar, de forma singular, todo tipo de experiência humana. Porém, relatos sobre experiências humanas já haviam sido feitos pela prosa de ficção anterior ao romance. A grande diferenciação, entretanto, não está no conteúdo apresentado, mas na forma como se apresenta, justamente essa forma que chamamos de realismo formal. O romance, ao contrário da prosa a ele anterior, não evidenciava o coletivo, mais sim, o individual (era dada maior importância para aspectos individuais, subjetivos de cada personagem) – a personagem é apresentada reclusa em sua privacidade (daí a importância da estrutura epistolar de *Pamela* – que permite uma maior introspecção) com uma conduta de ações plausíveis.

Fiel à experiência individual, o enredo do romance “envolvia pessoas específicas em circunstâncias específicas” (WATT, 1990, p. 17). Assim, temos mais um aspecto do realismo formal: a particularização, observada na caracterização e apresentação do ambiente e na particularização das personagens. No romance, ambiente e personagens são minuciosamente detalhados, pois havia uma busca pela valorização do indivíduo e da experiência individual que levou a uma necessidade de se particularizar as personagens com nomes e sobrenomes usuais, além de se “colocar o homem inteiramente em seu cenário físico” (WATT, 1990, p. 27). Devidamente caracterizadas, situadas num contexto e local particularizados, resta, agora, detalhar a vida da personagem. Assim, o romance se interessa com o detalhamento “minuto a minuto, dia a dia” – preocupando-se com o tempo como fator de relacionamento humano (WATT). Há uma relação de causalidade: as ações das personagens são explicadas por ações passadas, o tempo presente explicado pelo tempo futuro.

Essa relação com o tempo presente e futuro é uma das particularidades do romance de que fala Bakhtin. O romance estabelece uma nova dimensão temporal, oposta à clássica. Na dimensão clássica o passado era absoluto, agora, ele serve para explicar o presente, posto em prática no futuro. Esse deslocamento temporal

“permite ao autor (...) mover-se livremente no campo do mundo que é representado (...)” (BAKHTIN, 1988, p. 417). O romancista aparece em uma nova zona de contato com o mundo representado no romance – “um mundo vasto aberto, ao mesmo tempo seu e dos outros” (BAKHTIN, 1988, p. 418). Esta nova área de contato é outra particularidade do romance exposta pelo mesmo crítico. A última particularidade diz respeito à linguagem empregada. O contato direto do romancista com o mundo representado possibilita uma linguagem mais objetiva, dinâmica. Assim, uma vez em contato com o mundo presente, o romance retrata as experiências pessoais, a subjetividade desse mundo com uma pluriformidade de línguas, culturas e épocas.

O contato direto com o mundo representado, a transferência do eixo temporal para o tempo presente e o plurilinguismo possibilitam uma linguagem muito mais próxima do coloquial, e por vezes, vulgar e prolixa – no que chamamos de linguagem referencial. Assim, o romântico promove uma revolução no vocabulário: se antes “as expressões simples e naturais tinham de ser substituídas por termos nobres” (HAUSER, 1998, p. 698), agora poderiam ser usadas tranquilamente.

Na verdade, o prosaísmo da linguagem se deve, sobretudo, à aproximação com o teatro popular, mais precisamente com o melodrama – gênero que misturava a comédia musical com o drama sentimental e a peça de exaltação histórica. Este gênero “nada mais é que a tragédia popularizada ou, se preferirmos, corrompida” (HAUSER, 1998, p. 702). Por se tratar o melodrama de um gênero popular, de fácil acesso, nada mais natural que se utilizasse uma linguagem mais próxima do cotidiano e justamente essa linguagem que se utilizou no romance.

Além da linguagem coloquial, o romance se apropria, em partes, da estrutura melodramática. Em partes, pois uma vez sendo um gênero afixo, flexível e moldável a diversas estruturas, nem todos os romances românticos se aproximavam da estrutura ou temática melodramáticas.

Assim com no melodrama, os romances eram repletos de

conflitos intensos e choques violentos, a trama sinuosa, ousadas, sanguinolenta e brutal; o predomínio do milagre e do acaso, as súbitas reviravoltas, usualmente sem motivo justificável, os encontros e reconhecimentos imprevistos (...), o desenvolvimento mecânico da trama, os disfarces, as conspirações e armadilhas. (HAUSER, 1998, p. 705)

No plano formal, o melodrama é esquemático e artificial, com uma estrutura estritamente tripartite:

um forte antagonismo como situação inicial, uma violenta colisão e um desfecho que representa o triunfo da virtude e a punição do vício, numa palavra, uma trama facilmente entendida e economicamente desenvolvida (...) com figuras bem definidas: o herói, a inocência perseguida, o vilão e o cômico, com a cega e cruel fatalidade dos acontecimentos (...) baseada em recompensa e castigo (HAUSER, 1998, p. 703)

Essa aproximação com o melodrama possibilitou ao romance uma linguagem e uma temática mais cotidianas, voltadas para o dia-a-dia, abrindo espaço, portanto, para um detalhamento da vida burguesa. Como afirma Watt, o romance “pretende ser um relato autêntico das verdadeiras experiências individuais” (WATT, 1990, p. 27), ou seja, um relato autêntico da vida burguesa.

De fato, os temas dos romances relacionavam-se, quase sempre, à vida burguesa capitalista, temas voltados àqueles que se interessariam por comprar livros, indicando uma modificação nas relações produto-consumo. Há uma nova preocupação do mercado produtor: o interesse dos consumidores, ou seja, o público leitor. Foi justamente “a partir do movimento romântico [que] a literatura destinou-se exclusivamente ao mercado livre, isto é, ao público leitor” (HAUSER, 1998, p. 676). Segundo Watt, antes de 1750, o leitor quer de romances quer de jornais, era uma parcela pequena da sociedade inglesa. A maioria da população era analfabeta, além disso, o alto preço dos livros diminuía ainda mais esse público: não só não se tinha dinheiro como não se tinha tempo para a leitura, já que a maioria da população trabalhava mais de dez horas por dia. Após 1750, começa-se a delinear um público leitor – e, talvez, deva-se essa expansão a um crescente número de comerciantes e artesãos bem sucedidos – um público leitor quase exclusivamente feminino, isto porque as mulheres não gozavam das mesmas possibilidades de entretenimentos que os homens e sua distração se prestava quase exclusivamente aos livros.

Diante de um público que não se interessava mais, apenas, por obras religiosas, surge a figura do livreiro, que percebe nesse nicho, um mercado fecundo. Com a substituição dos mecenas renascentistas pelos livreiros, os romances tornaram-se produto econômico. O resultado mais evidente desse processo “foi favorecer a prosa em detrimento do verso” (WATT, 1990, p. 52). A prosa era um gênero mais agradável e como afirma Fielding, “pode-se escrevê-la quase tão

depressa quanto se pode correr a pena pelo papel” (WATT, 1990, p. 52). A afirmação de Fielding é categórica: a velocidade com que se escreve é a velocidade com que se publica. Os jornais, que se tornarão o principal meio de propagação dos romances, exigirão uma escrita rápida, ágil, que possa sair na próxima edição. Tal exigência interferirá diretamente no meio de produção literária.

Além disso, a prosa poderia atingir mais facilmente àquele público em ascensão, uma vez que se poderia “escrever de maneira bem explícita (...) [para] ajudar os leitores menos instruídos a compreendê-lo facilmente” (WATT, 1990, p. 51). Assim, “após uma longa estagnação da literatura começa agora uma era de efervescência extremamente produtiva (...). A venda de livros atinge níveis relativamente grandes” (HAUSER, 1998, p. 686).

À medida que o público leitor aumentava mais amplamente se divulgavam os ideais burgueses: almeja-se felicidade, prazer, deleite – e para os românticos, apenas pela arte poder-se-ia conquistar tais anseios e chegar à virtude. A obra de arte seria o espaço de salvação e redenção, tanto do artista, quanto do apreciador da arte, neste caso, o leitor. O romance torna-se, portanto, o espaço da redenção, a articulação entre tempo passado, presente e futuro, o lugar onde o real decepcionado transforma-se em algo mais aprazível. É por meio do romance, e da experiência do outro, transposta para o romance, que o leitor pode se deleitar (e se identificar) com a vida que não a sua. O romance é um gênero inacabado, no sentido de que nos fala Bakhtin, está sempre em constante mudança, adequando-se ao que lhe cerca, moldando-se à realidade externa a ele – sendo o único gênero capaz de abarcar todas as coisas.

O romance é, portanto, o gênero do romantismo – pois foi a partir desse movimento, tão amplo e plural, que se pode consolidar um tipo de prosa capaz de se moldar, como o romance. Sejam históricos, epistolares, urbanos, sentimentais, os romances, manterão sua relação com o mundo representado e a consequente relação com o tempo presente (expresso pela causalidade do romance) por meio de uma linguagem contemporânea ao leitor. Bakhtin afirma que o romance se caracteriza por uma nova zona de contato com o objeto representado (“a vida corrente e a ideologia”) – esta nova zona corresponderia, no plano estrutural, ao realismo formal de Watt.

O romantismo se espalhou pelo mundo, principalmente por meio do romance – amplamente divulgado pela imprensa. Espalhou-se pelo mundo e se fez presente,

assimilando as diferenças de cada nação. Assim, é evidente que o romantismo brasileiro apresentará particularidade em relação ao europeu. Afinal, as conjunturas eram distintas, a aristocracia e a burguesia brasileiras apresentavam feições e características bem próprias e bem menos antagônicas. O fato é que tanto no Brasil quanto na Europa, o romantismo, por meio de seu principal veículo, o romance, ajudou a divulgar, promover, propaga hábitos culturais, sociais, literários.

## 2

**O ROMANTISMO NO BRASIL****2.1 A formação da intelectualidade brasileira**

No período de 1808 a 1835, houve uma intensa manifestação jornalística no Brasil, incentivada, principalmente, pela nascente imprensa brasileira. Neste período, alguns jornais ganharam destaque e ajudaram a formar a intelectualidade do país. Entre eles, *O patriota* (de 1813 a 1814) e o *Correio brasiliense* (de 1808 a 1822). O primeiro recebe a importância de ser uma das primeiras manifestações públicas “de uma vida intelectual brasileira”– o jornal trazia uma miscelânea de conteúdos, indo do artigo científico à poesia. Aspectos sociais também eram abordados, mostrando o papel desse jornal que não deixara de registrar a insalubridade das ruas do Rio de Janeiro (CANDIDO, 2007, p. 258). O segundo influenciou fortemente a intelectualidade brasileira, sendo precursor de outros tantos periódicos.

O *Correio brasiliense*, de viés mais social e político, alcançou enorme prestígio no país, sob comando de seu único redator, um dos mais importantes jornalistas da época, Hipólito da Costa. Com visão e senso crítico aguçados, o jornalista defendia a liberdade de imprensa, a liberdade política e a difusão das luzes, ou seja, a instrução do povo brasileiro. Para Hipólito, apenas a educação admitiria o bom funcionamento dos governos, permitindo a prosperidade e o desenvolvimento de uma nação.

Lançado em 1808, prensado em Londres (pois no Brasil ainda não havia prensa, importada em 1813), o jornal de Hipólito da Costa, considerado o fundador da imprensa brasileira, instituiu um modo de pensar e escrever que contribuiria para a formação da prosa nacional. Como um dos mais importantes formadores da intelectualidade no Brasil, o jornal chegou a ser proibido, por suas críticas marcantes à administração joanina e a coroa lusitana. Defendia a necessidade de leis menos arbitrárias e mecanismos administrativos que fizessem as leis serem respeitadas. O *Correio* foi a “fase panfletária do último acto de independência, da abolição e da maioria”, prevalecendo o comentário político (RIZZINI, 1988, p. 348). Os quatorze anos de duração do *Correio* tiveram grande importância na intelectualidade

brasileira, com sua linguagem “serena e exacta compreensão das circunstâncias que aceleravam o amadurecimento do Brasil” (RIZZINI, 1988, p. 348). Hipólito foi um precioso informante da vida europeia e comentarista das coisas do Brasil – defendendo melhorias, transparência política, denunciando abusos e desmandos, e apregoando moderníssimos princípios políticos, fundamentados na democracia americana que bem conhecia.

No campo econômico, o *Correio* defendia o fim do monopólio estrangeiro sobre o comércio: para o jornalista, a imposição inglesa servia para humilhar Brasil e Portugal. Defendia, também, a valorização da agricultura como fonte de riqueza. Hipólito foi o primeiro brasileiro a defender publicamente o fim da escravidão – para quem constituía uma grande negação ao direito natural do ser humano – sugerindo que a abolição deveria ser feita gradualmente, para não ser prejudicial à economia. Além disso, defendia a propagação da cultura, da instrução e da intelectualidade. Apesar de seu aparente liberalismo, Hipólito era monarquista convicto. Segundo afirma Rizzini,

O monarquismo de Hipólito assentava-se na intagibilidade dos direitos do povo e na soberania nacional (...). Por direitos do povo entendia ‘as faculdades de obrar, pensar e falar, sem temor dos que governam’ (RIZZINI, 1988, p. 352).

Bem distinto do que realmente acontecia: tudo o que se imprimia no Brasil colonial passava pela censura régia – em evidente negativa ao “direito do povo de pensar e se manifestar” livremente.

Apesar da intensa movimentação jornalística, a partir de 1808, ainda assim, não era tão fácil publicar escritos no Brasil, não só porque não possuíamos prensa, mas também pela censura. As publicações deveriam passar pelo crivo da censura, imposta pelo governo através da Imprensa Régia. Em 1817, a Revolução Pernambucana almejou uma tentativa de liberdade de imprensa, que livrava da liberação do governo as publicações feitas na colônia, deixando-as sob responsabilidade do autor e sob risco de penalizações da “lei em vigor” àqueles que faltassem com o respeito à moral e aos bons costumes.

O maior prejuízo causado pela censura prévia é a ausência de regularidade na impressão de periódicos. O próprio *Correio brasiliense*, apesar de constante – foi

publicado todos os meses, após sua fundação – era impreso em “minguadas tiragens”.

Os jornais recém fundados, certamente, ajudaram a cunhar a inteligência brasileira, papel desempenhado, em fins do colonialismo, pelos conventos, responsáveis pela educação nacional, de onde saiam agitadores, artistas e filósofos:

O clero formava, assim, uma classe activa de artistas e filósofos, mestres e agitadores nos quais se refletiam as ideais e sentimentos gerais. Era o espelho do Brasil. Era sua força, apta, eclética, no fundo leiga força preponderante e consciente; força responsável, a força política (RIZZINI, 1988, p. 308)

Os conventos tiveram grande participação na vida cultural da colônia: feito possível apenas após a reforma de Pombal que tirara de mãos jesuíticas a poder de educar. A educação jesuítica, retrógrada e medieva, impedia, até mesmo para as universidades de Coimbra, o acesso aos ensinamentos de filósofos e cientistas muito comentados na Europa: os trabalhos de Galileu e Harvey, Bacon e Descartes, Grotius e Hobbes Gassendi e Newton eram considerados “inúteis para o estudo das ciências maiores”. De fato, a pedagogia jesuítica formara, no Brasil, a “nata social, a pequena camada dirigente, econômica e politicamente preponderante” (RIZZINI, 1988, p. 211), mas que equivalia a apenas 5% da mocidade brasileira. Com a revolução de Pombal, em 1759, a educação deixou de ser monopolizada pela Cia de Jesus – Portugal, enfim, deixaria a idade das trevas para adentrar a idade das luzes. Com Pombal, os novos pensamentos filosóficos, propalados pela Europa, tornavam-se, enfim, objeto de estudo e conhecimentos nas universidades. A revolução pedagógica de Pombal ecoou na colônia, mas não mudou alguns hábitos de ensino. Educar os filhos na Europa continuou sendo uma constante entre a elite brasileira. E justamente esta educação no exterior, principalmente na França, que propagou entre brasileiros os ideais franceses, os ideais românticos que eclodiriam em 1836.

Os conventos e seminários foram responsáveis por diminuir a força da pedagogia jesuítica divulgando conhecimentos capazes de tornar os jovens aptos ao novo meio, marcado pela transição do patriarcalismo agrário para uma vida urbana e industrial. Vida urbana só amplamente difundida após 1808, quando a coroa se instalou no Rio de Janeiro. Ainda assim, as mudanças econômicas e sociais não foram suficientemente fortes para abarcar “alterações profundas e substanciais” na



sociedade (SODRÉ, 1964, p. 176). Atividades intelectuais, com o advento da imprensa, surgiram ou cresceram por toda colônia, mas sem, contudo, haver uma radical mudança nas estruturas sociais.

A freqüência às academias, a clientela dos teatros, os leitores dos jornais e pasquins, os membros do parlamento e da alta administração, os governadores de província, são todos recrutados na mesma classe, e dela trazem o timbre e a indelével marca. (SODRÉ, 1964, p. 178)

As estruturas eram mantidas apesar de novos valores serem introduzidos na sociedade. A classe média, que se esboçava, encontra na cidade espaço para expansão, onde seus anseios poderiam ser concretizados, mas que não constitui, em seus primórdios, uma forte influência na vida pública, dominada pela mesma elite rural. A sociedade rigidamente estratificada se mantinha dividida entre senhores e escravos e a classe média, fruto do comércio que começava a florescer nas cidades, via-se esmagada por uma forte herança colonial.

Se na Europa as revoluções burguesas influenciaram o movimento romântico, no Brasil a influência foi diferente. A influência das Luzes, a ideia de nacionalismo faz surgir, entre os intelectuais brasileiros, o gene do movimento Romântico, é bem verdade, mas nasceu o movimento de uma união entre elite rural e burguesia urbana. A burguesia não tinha força econômica para impor o que quer que fosse – unir-se à elite rural, aos proprietários de terra, contra o colonialismo era vital. Para ambos, a burguesia mercantil (florescida com a abertura dos portos) e elite rural (a quem não mais interessava o monopólio colonial sobre os gêneros agrícolas), a independência era anseio comum e unir-se em prol disto, bastante natural. O domínio dos senhores de terra, da elite rural, continuava, portanto, no final da era colonial e início da era nacional, inalterado.

A própria inteligência brasileira era dominada por tendências aristocráticas, voltadas ao classicismo, exemplificadas pela literatura árcade. Assim, “o prestígio da palavra escrita, da frase lapidar, do pensamento inflexível, o horror ao vago, ao hesitante, ao fluído (...)” determinava a base de nossa formação espiritual. A inteligência brasileira era dominada por “um amor (...) pelas formas fixas e pelas leis genéricas (...)” que guiavam nossas artes e literatura, até então. Contudo, as mudanças sociais, advindas com a troca do eixo econômico do meio agrário para o

rural, “não poderiam, de forma alguma, encontrar ressonância e receptividade” (SODRÉ, 1964, p. 179) nas formas clássicas utilizadas em nossa literatura.

É a chegada da família real, em 1808, que possibilita essa transferência de eixo. Com a corte alojada no Rio de Janeiro, “surgirá a imprensa, o teatro, a literatura. É no Rio de Janeiro, o mundo da Corte, que se delineia um sistema cultural estável (...)” (WEBER, 1990, p. 17). Apesar da herança colonial fortíssima, é no meio urbano, especificamente no Rio de Janeiro, que a imprensa, o corpo estudantil, as influências estrangeiras e a presença da corte, oferecem meios para alterações na vida social e cultural brasileira: alterações lentas, de certo, porém graduais e significativas que culminariam em mudanças fundamentais para a propagação de uma literatura brasileira, nacional.

Era nessa conjuntura que se encontrava o Brasil pré-romântico. Havia um fervor econômico, político e social que influenciado por pensamentos liberais advindos da Europa, fomentaram a imprensa brasileira e cunharam o romântico de anos mais tarde.

## **2.2 Vertentes literárias pré-românticas**

Paralelo ao trabalho da imprensa, não se pode deixar de registrar as vertentes puramente literárias da época: a influência de escritores franco-brasileiros e estrangeiros e a poesia de orientação neoclássica, cuja importância se deu no plano ideológico ao privilegiar temáticas nacionalistas. Assim, a natureza brasileira era expressa em alegorias clássicas, incorporando o Brasil ao universo da mitologia.

Poetas como Silva Alvarenga e Evaristo da Veiga expressavam em “verso antigo” um “sentir novo”. O patriotismo desse período, embora tenha sido fonte do nacionalismo romântico, “era extensão do civismo setecentista, arraigado na ilustração, tributário da Revolução Francesa e da idealização retrospectiva de Roma; [que] tendia para formas clássicas” (CANDIDO, 2007, p. 281). Inspirados em Basílio da Gama, esses pré-românticos viam nas tradições indígenas a manifestação do espírito de liberdade da América. Sonetos de ode ao Brasil e a sua gente registravam a Época das Luzes brasileira, a confiança na grandeza do país e uma necessidade de independência cultural que ratificasse a nação recém saída do

“confinamento colonial”. A essas necessidades, porém, não era suficiente a forma clássica, como perceberão seus predecessores românticos: era preciso aplicar o ritmo do novo mundo à tradição europeia.

Com a Independência, o sentimento nacionalista, a necessidade de se falar sobre o Brasil era premente. Narrar a paisagem, as coisas locais era dar forma à Independência, ratificá-la, concretizá-la. Era essencial mostrar o Brasil aos brasileiros, mas era essencial, também, aprender a ver o Brasil.

Gonçalves de Magalhães, em *Discurso sobre a história da literatura no Brasil* afirma que a paisagem brasileira fora revelada à Europa por muitos “viajores” que aqui estiveram. Porém não só para a Europa os viajantes mostraram o Brasil, mas também para os próprios brasileiros. A descrição que se tem do Brasil por parte de viajantes, serve como respaldo para aquilo que os locais afirmam de sua terra. Magalhães cita nomes ilustres que além de respaldo, concernem autoridade e autenticidade às descrições da terra brasileira:

Falem por nós todos os viajores que, por estrangeiros, não os tacharão de suspeitos. Sem dúvida que eles fazem justiça e o coração do Brasileiro, não tendo por hora muito do que se ensoberbeça quanto às produções das humanas fadigas, que só com o tempo se acumulam, enche-se de prazer e palpita de satisfação, lendo as brilhantes páginas de Langsdorff, Neuwied, Spix et Martius, Saint-Hilaire, Debret e de tantos outros viajores que revelaram à Europa as belezas da nossa pátria. (MAGALHÃES, 1836)

Como afirma A. Candido, a nova geração de intelectuais brasileiros certamente conheceu a obra desses estrangeiros, sobre o Brasil. Obras que não só forneceram “sugestões para a exploração literária dos temas locais” como também, “uma espécie de chancela europeia, sempre necessária às nossas iniciativas intelectuais e artísticas” (CANDIDO, 2007, p. 294). Era uma tendência estética aproximar-se do exótico, mas tal aproximação serve para os brasileiros de chancela, de argumento de autoridade que permite que se fale da natureza, das paisagens do Brasil.

Decerto que a literatura brasileira em formação sofreu benéfica influência desses escritos europeus, porém não somente isso determinou a ascensão definitiva de uma literatura nacional. O momento histórico, de independência, de ruptura com o passado colonial, de afirmação econômica e política, foi essencial. A literatura feita pelos brasileiros era vista como a expressão do espírito nacional, uma

autoafirmação que ratificava a recente independência. Nesse espírito, de franca evolução do país, nada mais natural que a independência política fosse expressa literariamente, pondo em evidência o gênio brasileiro.

### 2.3 Enfim, românticos!

O marco do Romantismo brasileiro é a publicação de *Suspiros poéticos e saudades*, na revista *Niterói*. Revista escrita da França, onde se educava seu idealizador, Gonçalves de Magalhães. O manifesto romântico, (*Discurso sobre a história da literatura do Brasil*), também publicado na *Niterói* e que tanto marcou a literatura brasileira, foi-nos enviando por Magalhães, de Paris, o que não lhe tira a brasilidade, o caráter nacionalista e a “missão” de tornar nossas letras definitivamente brasileiras.

Para os românticos pioneiros da revista *Niterói*, a literatura brasileira não podia mais se expressar como à moda clássica: isto nos remetia a colonização e já não era mais tolerado. O novo jeito de pensar e sentir da sociedade precisava de outra forma de expressão e o romantismo possibilita isso.

Neste manifesto, Magalhães afirma que

No começo do século atual, com as mudanças e reformas que tem experimentado o Brasil, novo aspecto apresenta a sua literatura. Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quase desconhecida; é a idéia da pátria; ela domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, liberdade, instituições sociais, reformas políticas, todas as criações necessárias em uma nova Nação, tais são os objetos que ocupam as inteligências, que atraem a atenção de todos, e os únicos que ao povo interessam. (MAGALHÃES, 1836)

O romantismo brasileiro serviu, acima de tudo, para solidificar a recém independência do país: narrar as paisagens brasileiras servia para dar corpo ao sentimento de nacionalidade dos intelectuais da nova nação. A literatura serviu bem a este propósito, promulgando os ideais nacionalistas e a noção de pátria. O Romantismo brasileiro também serve de divulgador de uma nova ideologia e contestador da ideologia anterior, mas ao contrário do europeu, não há oposição entre classes, isto é, a burguesia recém formada não se opõe à elite rural, antes, se

une a ela contra a opressão da metrópole. Nossos primeiros românticos não encontraram qualquer oposição por parte da elite intelectual antecessora a eles, na verdade, segundo A Candido (2007), o principal trabalho do grupo da *Niterói* foi oficializar a reforma estética. E como no romantismo europeu, a arte, a literatura, mais precisamente o romance, tornou-se o principal meio de expressão dessa oposição de segmentos da sociedade, da luta contra o jugo da metrópole.

Havia, certamente, uma nova ideologia, pautada em uma sensibilidade relativamente nova, a ser divulgada. Como afirma A. Candido, uma manifestação subjetiva, “de modo muito íntimo, não raro confidencial, despertando no leitor uma impressão de maior sinceridade, comunicação espontânea e autêntica das emoções” (CANDIDO, 2007, p. 289) – comunicação esta que necessitava de uma linguagem mais direta, objetiva, menos retórica. Toda essa nova sensibilidade fora utilizada para retratar de forma mais precisa a natureza brasileira. Como no europeu, no romantismo brasileiro também se desenvolveu uma nova forma de apreender a natureza – “É o pôr do sol localizado e datado” (CANDIDO, 2007, p. 289), numa clara identificação entre natureza e espírito, na qual os modos de sentir, perceber e apreender a natureza se tornam bem mais valorizados. O autor (o artista) oferece ao leitor (ao público) “a experiência estritamente pessoal (...) para despertar nele [leitor] um movimento correspondente de desnudamento do eu” (CANDIDO, 2007, p. 290).

Expressar a natureza de forma mais íntima, mais subjetiva, culminaria em nosso nacionalismo – outra característica do romantismo europeu que também observamos no movimento brasileiro. O nacionalismo brasileiro, entretanto, ia além – não era apenas uma ‘expressão ontológica da natureza’ brasileira ou uma ‘exterioridade do Eu’ (NUNES, 1985), mas, sobretudo, a expressão, no campo artístico, da independência política recém conquistada. Extremamente peculiar, o nacionalismo brasileiro pode ser dividido em duas vertentes – o nativismo: no qual predomina o “sentimento da natureza”; o patriotismo: onde predomina o “sentimento da polis”. Assim, em suas duas vertentes, o nacionalismo “foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura” (CANDIDO, 2007, p. 332). No plano temático, essas duas vertentes nacionalistas guiarão nossa literatura, mas precisamente nossa prosa, para dois eixos distintos: o indianismo e a prosa de ficção urbana.

Tal qual o europeu, o romântico brasileiro também possuía uma ligação estrita com o passado. E essa ligação será expressa, no âmbito temático, pelo indianismo.

Assim, o indianismo brasileiro, ao mesmo tempo em que busca uma conexão com o passado do povo brasileiro, conecta-se com o sentimento nacionalista romântico. No romantismo brasileiro, essa ligação com o passado apresentava-se (como quase tudo no movimento brasileiro) como uma negativa do passado colonial. Afirmar o índio como antepassado do povo brasileiro aproximava-nos mais à paisagem, à natureza brasileira, ao que era próprio de nossa gente. Ao contrário do que ocorria na Europa, o Brasil não possuía um passado tradicional que pudesse justificar a nova concepção – na verdade, o passado do Brasil remetia a tudo aquilo que se almejava apagar – remetia ao Brasil colonial. A imagem do índio respaldava a negação de nossos ancestrais colonizadores – afinal, para os românticos, éramos mais indígenas que lusitanos. Nosso passado, então, estava desvinculado do colonialismo, do autoritarismo da metrópole lusitana. No plano estrutural, a temática indígena permite uma revolução linguística – seja para inserir um novo léxico (agora indígena) seja para aproximar da linguagem coloquial.

De fato, o romantismo brasileiro foi uma “manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*<sup>1</sup>” (CANDIDO, 2007, p. 333). Para a intelectualidade brasileira, era preciso desvincular-se da metrópole, política, econômica e culturalmente. E para isso, era preciso narrar costumes, hábitos, lugares, cenas, fatos do Brasil. O que nos leva a outra vertente nacionalista – o patriotismo.

O patriotismo determinou uma tendência a descrever e narrar coisas locais: costumes, hábitos, lugares, tudo o que representasse a cultura brasileira. O romance brasileiro, tal qual o europeu, é marcado por uma

descrição objetiva da vida social (...) [o que] conduz, no Brasil, ao romance de costumes e ao romance regional, que dentro do romantismo limitam o vôo lírico do eu, em proveito daquela consciência dos outros (CANDIDO, 2007, p. 332)

Será, justamente, essa “consciência dos outros” o reflexo do conceito, tipicamente romântico, de literatura missionária. O artista romântico se via como alguém cujos sentimentos e emoções eram superiores aos demais, com a missão, a obrigação, de transmitir ao leitor sua superioridade, bem como sua descrença com o

---

<sup>1</sup> Grifos do autor.

mundo. O sentimento de inadaptação com o mundo também permeou os escritores brasileiros – inadaptação expressa em forma de crítica à sociedade e a certos comportamentos – algo que veremos já no primeiro romance brasileiro.

Essa exaltação nacionalista não se apresentou apenas no campo temático. Estruturalmente a literatura brasileira deparou-se com diversas mudanças decorrentes do nacionalismo. Uma delas foi a necessidade de se adequar a língua portuguesa à realidade brasileira, como defende Alencar no pós-fácio à *Diva*:

A língua é a nacionalidade do pensamento com a pátria é a nacionalidade do povo. Da mesma forma que as instituições justas e racionais revelam um povo grande e livre, a linguagem pura, nobre e rica, anuncia a raça inteligente e ilustrada. (ALENCAR, 1964, p. 99)

Era com essa mentalidade que os românticos procuravam “forjar a expressão para cada caso, para cada necessidade” rompendo com a tradição clássica, tão presente em nossos pré-românticos, derrubando a hierarquia das palavras. As imagens e alegorias clássicas não mais davam conta do relativismo romântico, que se manifesta de maneira pessoal, subjetiva, individual, sob o ponto de vista específico de cada autor. A linguagem deveria figurar tão pessoal, subjetiva, individual quanto o movimento romântico, ou seja, a linguagem deveria ser tão relativa quanto o próprio romantismo, o que nos levará a uma peculiaridade do romance brasileiro – a utilização de retórica. O escritor brasileiro se habituou a “escrever como se falasse”, a unir a oratória à estética romântica.

O público brasileiro era formado, em sua maioria, por analfabetos, para quem a página impressa era substituída pela “ação de pregadores, dos conferencistas da Academia (...), dos recitadores de toda hora (...). Desse modo, formou-se (...) um público de auditores”, muito maior do que o de leitores, “requerendo no escritor certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório” (CANDIDO, 1965, p. 96) que marcou nossa literatura. Era comum que reuniões familiares fossem contempladas com a leitura coletiva de um romance. E foi nesse ambiente auditor que se formou o escritor brasileiro, bem como o público leitor. A parcela realmente leitora era reduzidíssima, formada por estudantes, funcionários públicos, comerciantes, enfim a elite econômica.

Apesar de constituído um público leitor/ouvinte ainda havia a dificuldade na impressão de escritos, sempre sujeitos à censura régia. Era preciso um veículo de divulgação e o jornal, tão novo quanto nossa própria literatura, desempenhou esse papel. Com a revolução jornalística, promovida após 1813, quando nossa primeira prensa foi importada, o Brasil se viu diante de uma nova realidade – uma realidade de relações de consumo na qual a arte tornou-se produto vendável. O surgimento de inúmeros periódicos levou a uma busca por mercado. A solução veio de fora – a mesma solução dada pelos jornalistas europeus – mesclar no jornal informação e entretenimento, por meio da prosa de ficção, ou seja por meio do romance. A grande diferença entre o caso brasileiro e o caso europeu é que, aqui, antes da prosa publicada em jornal, não houve romances escritos por brasileiros que tenham sido publicados em livro, isto é, o jornal foi o primeiro veículo de publicação de prosa ficcional escrita por brasileiros.

A prosa de ficção, no Brasil, não se consolidou ou ascendeu, no Romantismo, na verdade, foi criada nele. Antes do romantismo, nossa produção em prosa limitava-se a textos jornalísticos, sermões, novelas sacras ou pias e, apenas, com o movimento romântico, teremos o surgimento de um novo gênero. Gênero este que, na Europa, já se encontrava consolidado (e até mesmo ramificado). O romance brasileiro é, categoricamente, fruto do romantismo e surge como a finalidade de

criar novos parâmetros para a literatura no Brasil na medida em que busca consolidar a nossa independência, já alcançada do ponto de vista político, no campo das letras (VOLOBUEF, 1999, p. 168).

Quando em 1843, publica-se *O Filho do Pescador* (a primeira prosa brasileira com feitiços românticos e aspectos do gênero romance), a Europa produzia um tipo distinto de romance: um romance seriado, publicado em jornal, determinado pelo novo modo de produção literária estabelecido pela Revolução Jornalística de 1830. Um tipo textual de forte apelo social e significativa influência cultural, com características próprias tão singulares que poderia ser descrito como um gênero literário a parte: o gênero folhetim.



### 3

#### 3.1 O folhetim

Quando, em 1836, inaugura-se o Romantismo, no Brasil, a Europa vive o auge do movimento com o chamado Romantismo social (Meyer, 1996). Enquanto, aqui, o movimento está germinando com a poesia nacionalista, na França, a prosa ficcional já apelava para os enredos sentimentais.

O gênero romance já tinha adquirido seu sucesso, no século XVIII, com célebres prosadores. O público leitor burguês já estava estabelecido e o papel de entretenimento do romance também. Os editores viam, no romance, lucro certo. Entretanto, era preciso, ainda, atingir um grande público, nascido com a Revolução de julho de 1830.

Em 1836, quando o jornal passou à empresa comercial, os donos de dois grandes jornais franceses, optaram por mudanças importantes a fim de conquistar o grande público: entre elas, a publicação de narrativas escritas por consagrados romancistas. As narrativas dividiam espaço com todo tipo de entretenimento: crítica literária, resenhas, piadas, charadas, variedades em geral, tudo se destinava ao rodapé, ao *feuilleton* – nome dado ao rodapé da primeira folha do jornal. Em pouco tempo, essas narrativas passaram a ocupar todo o rodapé – assimilando o nome de folhetim. Assim, o espaço de entretenimento, onde tudo valia, ganha destaque no jornal. Oferecendo mais “variedades”, os jornais poderiam atrair um público maior, visando à distração numa França capitalista onde a miséria assolava. A seção objetivava entretenimento e o romance ganhava, aos poucos, destaque. “A fórmula “continua amanhã” entrou nos hábitos e suscita expectativas” (MEYER, 1996, p. 59). Hábito consolidado, restava consolidar o novo gênero, “um gênero novo de romance”, nascido das necessidades jornalísticas.

O romance, publicado em folhetim, apresentava características distintas dos publicados, até então, em volume. Era preciso estar “adaptado às novas condições de corte (...) com as necessárias redundâncias para reativar memórias ou esclarecer o leitor que” (MEYER, 1996, p. 59) não havia acompanhado os fascículos anteriores. O folhetim adapta-se à técnica do suspense, com um ritmo rápido e dinâmico que prendia a atenção do público.

O sucesso da empreitada é tamanho que “praticamente todos os romances passam a ser publicados nos jornais ou revistas em *folhetim*, ou seja, em fatias seriadas” (MEYER, 1996, p. 59). Apesar disso, nem todos os romances publicados em jornal eram folhetinescos. O gênero folhetim possuía características próprias.

O romance-folhetim segue características do melodrama<sup>2</sup>, com estruturas de cenas teatrais – “não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro” (MEYER, 1996, p. 60) – Alexandre Dumas. O autor, já consagrado romancista, aceita, apenas em 1838, escrever folhetim, lançando o gênero à glória com *Capitão Paulo*. “Dumas descobre o essencial da técnica de folhetim: mergulha o leitor *in media res*, diálogos vivos, personagens tipificados, e tem senso do corte de capítulo” (MEYER, 1996, p. 60). Folhetim, melodrama e teatro romântico possuíam, portanto, relação estreita.

Fruto de mudanças históricas, o curso do romance-folhetim se insere em datas específicas: a revolução burguesa, de 1830, lança bases para uma revolução jornalística da qual o romance-folhetim se beneficiaria, marcando seu início, em 1836, com a publicação de *Lazarillo de Tormes*, adaptação de novela espanhola do século XVI. Em 1870, a guerra franco-prussiana marca seu fim.

A trajetória do folhetim pode ser dividida em três fases: a primeira fase, de 1836 a 1850, marcada pela publicação de *Lazarillo de Tormes*, chegando ao auge com os enredos sociais de Sue; a segunda fase vai de 1851 a 1871, “é o reinado de Ponson Du Terrail” – há o predomínio do enredo mirabolante repleto de intrigas e aventura, sem a preocupação social do período anterior; a terceira fase, de 1871 a 1914, tem seu expoente em Montépin – e, segundo Barbero (2003), é nitidamente reacionária, uma reação aos horrores da Comuna de Paris – o conteúdo dos folhetins se esvazia de aspecto social ou político das fases anteriores, a fim de apaziguar as tensões da revolução proletária.

A popularidade desse gênero só atingiria seu ápice com a publicação, em 1842, de *Os mistérios de Paris*, de Eugene Sue. Um fenômeno literário de proporções internacionais (apenas um ano do fim de sua publicação, o folhetim já era publicado em português no Brasil) – um sucesso estrondoso que mudaria a relação jornal/folhetim – que passaria a ser visto como a expressão do povo. Sue, em sua obra, deu a um povo esquecido o estatuto de sujeito: o povo explorado entra

---

<sup>2</sup> As características do melodrama foram apresentadas no capítulo anterior.

em cena nas páginas do folhetim. Segundo Gramsci (1977), Sue era lido por todas as classes sociais, e comovia igualmente a todos. Porém, sua literatura “meramente mecânica de intriga sensacionalista, o leva de “escritor lido por todas as classes” a um “escritor lido somente pelo povo”. Num primeiro momento, a leitura de Sue desperta emoções e sensações culturais que atraem um leitor de “primeira leitura”, ou seja, um leitor não proficiente, “acrítico, movido pela simpatia, pela ideologia geral que expressa o livro” (GRAMSCI, 1977, p. 186). Essa tendência de uma narrativa mecânica de intriga sensacionalista não é uma imposição do autor, pelo contrário, uma exigência do público – Meyer afirma que quando a narrativa de Sue “perde em força romanesca e ganha em reflexões”, o público reclama – apesar de se identificar e projetar no folhetim, não quer deixar de se divertir com as peripécias narrativas. A falta de aprofundamento quer psicológico quer filosófico é uma exigência do público que tem necessidade de ilusão a fim de “romper a triste monotonia a que se veem condenados” (GRAMSCI, 1977, p. 187). O público de folhetim era, em sua maioria, a classe operária, explorada, miserável, para quem o enredo folhetinesco servia de fuga. Público formado, a partir da revolução operária de 1830, recém alfabetizado, com pouco hábito de leitura, para quem a estrutura seriada (com linguagem coloquial e enredo facilitado, sem aprofundamento filosófico) era um atrativo a mais.

O romance-folhetim divide-se em duas vertentes principais: o folhetim histórico e o folhetim realista – na concepção romântica do termo – ou seja, inspirado em eventos do cotidiano. O folhetim realista, ficcional, apresentava um tipo de personagem bem simplificado: “o herói vingador ou purificador, a jovem deflorada e pura, os terríveis homens do mal, os grandes mitos modernos das cidades devoradoras (...)” (MEYER, 1996, p. 31). Os enredos folhetinescos abusavam de estratégias melodramáticas:

raptos, perseguições no escuro, tempestades no momento oportuno (ou inoportuno), narcóticos que permitem “abusar” de mulheres, maniqueísmos com a vitória dos bons sentimentos e da virtude. (MEYER, 1996, p. 71)

É justamente esse “final feliz”, a diferença principal em relação ao melodrama, aproximando-o, nesse aspecto, mais ao drama romântico.

O enredo do romance-folhetim vai se desenvolvendo sob inúmeras peripécias, nas quais a causalidade romântica dá lugar à fatalidade folhetinesca.

O “acaso” do folhetim tem muito a ver com a fatalidade estúpida, o imprevisível do cotidiano (...) criando o insuportável suspense de um desejo concentrado na impossível salvação. Tem a ver com a fatalidade-cilada do inconsciente (...). (MEYER, 1996, p. 79)

Todo o sucesso dos folhetins, e seus conteúdos sociais, acabam por incomodar e por volta de 1850, o gênero se vê em declínio: Sue, exilado, publica *Os mistérios do povo*, que, por conta das taxas impostas pelo governo, saía em fascículos avulsos e não mais em jornal. Por algum tempo o folhetim foi sobretaxado e acabou proibido. Um novo autor, porém, reinaugura o folhetim com sucesso estrondoso, ao ponto de o título da obra passar a denominar todo o gênero: o rocambole. Em 1857, Poson du Terrail começa a publicar *As proezas de Rocambole*

Uma formidável máquina narrativa, repleta de lugares-comuns, de hilariantes fórmulas, repetições, mas na qual explodem esplendidos fogos de artifícios ficcionais, um delírio imaginativo, um surrealismo da invenção (...), uma obra cujo andamento anuncia a rapidez e condensação do cinema, a montagem da história em quadrinhos, (...) um fenômeno de literatura e de produção romanesca. (MEYER, 1996, p. 104)

*Rocambole* leva o folhetim ao auge do sucesso de público. Segundo Meyer, esse folhetim teria atingido o mesmo sucesso de *Os mistérios de Paris*, de Sue, publicado em 1842, com a diferença de ter sido publicado por mais tempo: tal era o sucesso de *Rocambole* que as proezas e peripécias da personagem só “haveriam de terminar com a morte de seu criador, em 1871” (MEYER, 1996, p. 103). Como afirma Meyer, não há como resumir *Rocambole*. A escrita seriada, interrompida, com inúmeras digressões, dificulta a análise do enredo – “que obviamente tampouco se apresenta como um todo na cabeça de seu autor” (MEYER, 1996, p. 104). *Rocambole* era o nome da personagem título – uma personagem multifacetada: “Justiceiro? Bandido? Gentleman-ladrão? Traidor, assassino, redimido? É tudo um pouco e cada leitor conserva uma imagem distinta na memória (...)” (MEYER, 1996, p. 105).

### 3.2 *Rocamboles*: cultura de massa?

Apesar de o termo *Cultura de massa* ter sido cunhado apenas no século XX, o folhetim pode ser considerado um produto de cultura de massa, uma vez que era destinado a um grande público de cujo gosto dependia. Segundo Morin, o folhetim se enquadraria no que ele chama de paleo-cultura de massa – movimento nascido com a tipografia (MORIN, 1997). Para Morin, havia, no sistema de produção folhetinesco, ainda no século XIX, aspectos semelhantes aos da cultura de massa do século XX – o folhetim será o primeiro produto cultural de amplo alcance, destinado a um público diverso (e não apenas à elite intelectual), com fins comerciais e lucrativos. Portanto, a cultura de massa seria “a herdeira e a continuadora do movimento cultural das sociedades ocidentais” do século XIX (MORIN, 1997, p. 61). Assim, a cultura de massa será a chamada cultura popular. Uma cultura mediadora, conciliadora de conflitos e gostos que, por meio do imaginário popular, trata de resolver as diferenças sociais, não apresentando soluções, mas encobertando-as, a fim de apaziguar os conflitos e possibilitar uma maior articulação do mercado produtor. Sem conflitos a resolver, o mercado produtor pode focar-se em estratégias de venda e produção.

As produções, portanto, voltavam-se a interesses econômicos, uma vez que almejavam o gosto popular a fim de alavancar as vendas de jornais. Dessa forma, destinado a um grande público, produzido em larga escala, condicionado ao mercado consumidor, subjugado pelas leis capitalistas, podemos encarar o folhetim como um dos primeiros produtos da cultura de massa. Ainda que essa *massa* não representasse a grande maioria da população (a massa de consumidores de folhetim, tanto na França quanto na Inglaterra, é a massa proletária, recém alfabetizada, improficiente tanto na leitura quanto no hábito de ler), temos no século XIX um fenômeno de público e vendagem que reconfigurou o mercado livreiro da época. A partir da revolução jornalística, fez-se outra – uma revolução cultural. Cultural, pois a imposição do mercado produtor em conquistar leitores possibilitou uma difusão da literatura.

O folhetim é uma invenção francesa que logo se espalha – Inglaterra, Espanha, e até mesmo o Brasil, passam a produzir folhetins. Produto cultural, fruto de específicas condições sociais, na França, ganha importância internacional –

torna-se um dos principais veículos de entretenimento, propagação de cultura e do hábito de leitura. Apesar do enorme sucesso, o folhetim – denominado romance popular (com forte carga pejorativa) – é preterido, estigmatizado e muito criticado pela elite intelectual (tal qual o romance em seus primórdios). A superficialidade psicológica e filosófica e a estrutura seriada arrebatavam críticas duríssimas – o gênero era considerado frívolo e esteticamente menor. O folhetim, porém, segue tendências de mercado – as narrativas em série prendem a atenção do público e, certamente, alavancam as vendas de jornal; mas não é vantagem só para o comerciante – o escritor também recebe sua cota: quanto mais necessidade os jornais tiverem de folhetins mais emprego haverá para os escritores. Alguns escritores, como Ponson Du Terrail, por exemplo, escreviam para quatro ou cinco jornais ao mesmo tempo.

Observando a trajetória do folhetim, é fácil notar que o gênero acompanhou as modificações sociais – há uma fase social, o romantismo social de Sue e Dumas; uma fase, segundo Barbero (2003), suavemente reacionária, na qual as preocupações sociais são postas de lado para se dar ênfase a estratégias comerciais e industriais e uma terceira fase nitidamente reacionária, após a violência da Comuna de Paris.

O romance-folhetim despertava o imaginário popular e como cultura de massa, fazia-o por meio de arquétipos: regras, convenções, comportamentos sociais, modelos do espírito humano que impõem à obra elementos exteriores a ela, “enquanto situações-tipo e personagens-tipo lhes fornecem as estruturas internas” (MORIN, 1997, p. 26). Os folhetins (e também os romances em volume) passam a ser fabricados em larga escala, segundo esses arquétipos, segundo modelos preestabelecidos, “padronizando os grandes temas romanescos”, construindo estereótipos a partir de clichês, de arquétipos já estabelecidos.

Para atender ao gosto popular, o folhetim necessita de uma linguagem mais fácil, com personagens-tipo bem marcadas. Assim, a dualidade bem/mal; certo/errado aparecem como manifestações humanas – as personagens dos romances-folhetins são estanques – não há a complexidade das relações que possibilitem que uma pessoa seja ora boa, ora má: o enredo do folhetim é marcadamente maniqueísta – há a maldade pura, a bondade pura e nada mais. À vilania cabe o castigo, aos heróis cabem os louros. O aprofundamento psicológico dos romances sentimentais é, então, abandonado a fim de eliminar a complexidade

de possíveis reflexões filosóficas, ou de críticas que possam causar inquietações que desfaçam o lugar de apaziguamento do folhetim. É justamente o apaziguamento uma das principais características da cultura de massa e será, também, do folhetim. Destinado a um grande público, deve, como já mencionamos, agradar a todos sem ferir ninguém.

As estruturas – com linguagem e enredos pouco complexos, sem aprofundamento psicológico ou filosófico – permitem uma fácil assimilação e, por conseguinte, um maior interesse do público e, justamente por isso, por seguir o gosto popular, sua linguagem, sua estrutura, sua estética difere tanto do romance em volume. É necessária uma adequação ao gosto do povo, aos moldes aceitos (e por que não dizer exigidos?) pelos leitores-consumidores.

O folhetim é certamente uma invenção dos empresários de jornais e tão certo quanto isso é o fato de que o gênero é fruto das condições de produção cultural: a relação editor/autor se modifica no momento em que o autor deixa de ser financiado e passa a ser remunerado por seu serviço – a produção artística entra no rol de produto, conseqüentemente, visando lucro, retorno financeiro. Escrever torna-se um ofício que segue os moldes de produção nos quais a velocidade acarreta maior lucro. Assim o mercado impõe à escritura um novo ritmo, “[rearticulando] a intencionalidade artística do escritor” (MORIN, 1997, p. 187). Ainda que sujeita à aceitação do público, a produção cultural não é totalmente dominada pela industrialização – “a produção não chega a abafar a criação [pois] a burocracia<sup>3</sup> é obrigada a procurar a invenção”: ou seja, a criação cultural, ainda que sujeita ao público, mantém certa autonomia criativa, a fim de individualizar o consumo. A partir de clichês, pode se chegar aos mais variados temas “[aperfeiçoados] pela originalidade” (MORIN, 1997, p. 26) (diversificando e, ao mesmo tempo, individualizando o produto de consumo).

O sistema de produção romântico exige o novo, e por isso mesmo, o romance-folhetim ganha tanta importância: a originalidade é concedida ao público em série – um pouquinho por capítulo –, assim, a forma seriada de romances possibilita ao jornal atender a essa premissa romântica.

---

<sup>3</sup> Compreendamos, entretanto, que o sistema de produção folhetinesco, apesar de seguir parâmetros industriais, ainda não apresenta uma máquina burocrática complexa, caracterizando-se mais como um conjunto de estratégias de produção e venda do que como uma máquina burocrática na concepção de Morin, ou seja, relacionada à Indústria cultural, máquina que envolva produção, divulgação e consumo em larga escala.

O sucesso do folhetim atingiu uma vasta parcela do público letrado (onde quer que tenha sido produzido: França, Inglaterra, Espanha, Brasil). Sua importância foi além das esferas literárias, atingindo o âmbito social – os folhetins marcaram a sociedade, ajudaram a discutir, consolidar, construir valores. Serviram como veículo de instrução e entretenimento, na medida em que divulgavam uma moral, um preceito ético, ao mesmo tempo em que divertiam – eram os folhetins um meio de recreação e informação. Exerciam, portanto, uma dupla função: divertir e instruir – funcionavam como um elemento de comunicação, haja vista divulgarem uma ideologia, a ideologia da burguesia proletária. Como afirma Morrin, o folhetim poderia certamente ser considerado produto de uma paleo-cultura de massa. Podemos observar semelhanças na produção folhetinesca (na literatura de maneira geral) que, analogamente, se aproximariam ao sistema de produção em massa. Apesar de sua ampla divulgação e de um relativo sistema de produção, faltam aos folhetins elementos suficientes para serem denominados como produtos de uma indústria cultural, mas certamente estariam aí – nessa paleo-cultura de massa – os genes da cultura de massa do século XX.

### **3.3 O romance e o folhetim**

O romance-folhetim (que chamaremos apenas de folhetim), como já afirmamos, difere daquele publicado em volume (ao qual trataremos apenas por romance), tanto estruturalmente quanto tematicamente. Apesar de folhetins e romances terem sido publicados seriadamente<sup>4</sup>, em fascículos de jornal e revista, havia diferenças estruturais: os folhetins apresentavam reminiscências que faziam o leitor lembrar-se do capítulo anterior, as explicações introdutórias a cada capítulo; as retomadas e explicações de ações, que conectavam cada fascículo e não permitiam ao leitor perder-se na narrativa; o número reduzido de personagens; a conexão de todos os personagens com os protagonistas do enredo; os temas sociais e os finais moralmente corretos que, nesse caso, ambos, romance e folhetim, apresentavam,

---

<sup>4</sup> Segundo Meyer, todos os romances (folhetins ou não) passaram a ser publicados em jornal, em fascículos.



seguindo o princípio da tradição horaciana do *utile et dulci* observado ainda nas primeiras manifestações ficcionais:

Se a ficção tinha um forte apelo popular e principalmente os jovens iam lê-la de qualquer forma, seria mais adequado que ela contivesse uma boa dose de instrução moral. (VASCONCELOS, 2002, p. 46)

Romance e folhetim, por serem dirigidos a um grande público, deveriam servir para educar e divertir ao mesmo tempo. O principal redator francês Timothée Trimm dizia que o folhetim deveria realizar dois milagres: “agradar a uma multidão (...) sem arranhar ninguém (...) [e] ser ao mesmo tempo um ensinamento perpétuo e um divertimento cotidiano” (MAROTIN Apud MEYER, 1996, p. 230). Apesar dessa semelhança, quanto à moralidade, havia distinções – o folhetim tendia a um final feliz, com a punição dos antagonistas e a salvação e glória dos protagonistas; enquanto, no romance, a mocinha poderia ter um final trágico e comovente.

Estruturalmente, o folhetim estava mais próximo do teatro que do romance: havia uma clara estrutura de cenas com digressões que concediam ao autor um total domínio da narrativa (as digressões folhetinescas podiam, por exemplo, permitir ao autor “ressuscitar” uma personagem, modificar uma ação, desdizer algo, sem perder a fio do enredo, ou parecer completamente inverossímil) permitindo as interrupções essenciais para assegurar a atenção do leitor e o conseqüente sucesso da publicação.

Além disso, o folhetim utilizava-se de uma linguagem mais popular, próxima da oralidade, curta, ágil e de fácil memorização, com temática leve e intrigas que misturam o real e o imaginário. Mistura esta que permitiu o surgimento de “admiráveis epopeias populistas” (MORIN, 1997, p. 60) nas quais “desabrocha a grande mitologia do amor sublime” (MORIN, 1997, p. 57), resquícios da cavalaria medieval e sua noção de amor cortês – e justamente por esta cavalaria não exercer mais qualquer influência, estas relações cortesãs exercem tanto fascínio. Assim, a temática do folhetim englobará as relações, os conflitos permeados pelo sentimento do amor.

O folhetim é claramente marcado por estruturas que remetem a um universo cultural popular. Primeiramente, os dispositivos de composição tipográfica, com a

letra grande, de fácil visualização, que permitem a um leitor não proficiente desejar a ler.

A escolha da tipologia, do espaçamento entre linhas. Da largura das margens e do formato fala, muito mais que do comerciante, do público ao qual se dirige: um leitor ainda imerso no universo da cultura oral. (BARBERO, 2003, p. 192)

O segundo nível diz respeito aos dispositivos de fragmentação de leitura, que permite uma narrativa em episódios que seja coerente, contínua, coesa. A literatura seriada atendia bem a “um público cujos hábitos de leitura [eram] mínimos” (BARBERO, 2003, p. 192). A fragmentação era vista, também, na própria linguagem, com frases e parágrafos curtos.

Por fim, o último nível estrutural diz respeito aos dispositivos de sedução do leitor. Escrito dia após dia, a estrutura aberta do folhetim o torna flexível à resposta dos leitores, criando uma sensação de interação. Outro mecanismo de sedução é o suspense, que faz com que o leitor queira saber a continuação do episódio, interessando-se pelo fascículo seguinte. Tal mecanismo estabelece, também, outro ponto de diferenciação em relação ao romance não-seriado: “já que não terá um eixo, e sim, vários que o mantêm como narrativa instável, indefinível, interminável” (BARBERO, 2003, p. 194). O suspense é um mecanismo que melhor categoriza o folhetim, por ser uma estratégia comunicativa e não narrativa, ou seja, o suspense permite uma linguagem voltada para fora, para o extralinguístico, causando certo prejuízo estético, uma vez que não há tanta preocupação com o aspecto formal da escrita. Na verdade, o folhetim está voltado para o enredo, para os acontecimentos, “quebrando as leis da textualidade, [fazendo] da própria escritura o espaço de decolagem de uma narração popular, de um *contar a*” (BARBERO, 2003, p. 194).

A produção folhetinesca era tão intensa que muitas vezes os autores ditavam para seus ajudantes – tornando o folhetim, dos gêneros em prosa, o mais próximo da oralidade, do *contar a*, de que nos fala Barbero (2003). E talvez seja este o motivo de seu arrebatador sucesso: o leitor tem a sensação de ouvir uma história, causando-lhe bem mais interesse.

O folhetim estabelece uma íntima relação com o leitor – torna-se a sua voz, seu veículo de denúncia: “aponta e denuncia contradições atrozes na sociedade, mas, no mesmo movimento trata de resolvê-las, ‘sem mexer no leitor’; a solução

corresponderá aquilo que ele espera” (BARBERO, 2003, p. 201). Capaz de expor a sociedade e, ao mesmo tempo, apaziguar os conflitos, o folhetim atende a todos os segmentos sociais: elite burguesa e proletariado urbano, equiparando-os. O folhetim torna-se, portanto, um gênero híbrido, do ponto de vista temático e social, “no qual se acham lado a lado a gente do povo [e] (...) burgueses ricos, (...) onde o mistério do nascimento opera estranhas permutas sociológicas” (MORIN, 1997, p. 59). Dessa forma, o imaginário popular, repleto de projeções fantásticas e miraculosas, funde-se ao imaginário burguês, mais realista – que pregava o realismo formal em sua arte literária.

Uma vez publicado em jornais, romance e folhetim puderam ser alcançados por um grande número de pessoas, por um público crescente de leitores – e à medida que se publica regularmente, um novo conceito estético se faz necessário, faz-se presente – esteticamente, o folhetim mesclou realidade e onirismo (MORIN, 1997). Os temas precisam fazer parte do dia-a-dia do leitor e ao mesmo tempo deleitá-lo com aquilo que não faz parte de sua realidade cotidiana. Daí o apelo ao romance de capa e espada que traz de volta uma realidade medieval já superada, mesclando com a realidade cotidiana.

Assim, o folhetim permite à narrativa divagar em peripécias – entre o onírico medieval e o real burguês – num jogo de projeção-identificação: ao mesmo tempo em que se projeta no enredo, o leitor se identifica com ele. Dessa forma, o folhetim (e também o romance) proporciona ao leitor vivenciar a experiência do outro (autor, narrador, personagem). O duplo movimento de projeção/identificação: “o folhetim se dirige às mesmas pessoas sobre as quais discorre” (BARBERO, 2003, p. 196) – atrai o consumidor para a compra do jornal, e, principalmente, atrai o leitor para a leitura. Uma vez que se identificava com o que era escrito, o leitor projetava-se no folhetim, nas experiências e peripécias vividas pelo protagonista, ou seja, o leitor era capaz de se imaginar vivendo aquelas aventuras, pois se identificava com aquela realidade.

O folhetim, independente de sua qualidade estética, consolidou, na Europa, um público leitor em formação. Público com uma capacidade de leitura deficiente, para quem a leitura deveria proporcionar deleite, satisfação, prazer. Após a revolução jornalística de 1830, a facilidade de acesso a jornais aumentou exponencialmente, porém não seguiu o mesmo patamar o grau de instrução médio da população. O número de analfabetos ou semi-analfabetos ainda era alarmante. O grande público

era formado por trabalhadores a quem não se dava o privilégio da instrução. E será esse público, mal instruído, o principal leitor de folhetim.

A revolução jornalística, de fato, possibilitou a industrialização cultural, isto é, possibilitou que a arte se tornasse produto de consumo. O folhetim é, antes de tudo, um produto de consumo, mas também, um objeto cultural de comunicação e, por sua característica extremamente popular, é capaz de atingir uma massa significativa de leitores, tornando-se o lugar do apaziguamento, onde as diferenças sociais são disfarçadas: “a cultura se converteu em espaço estratégico de hegemonia, passando a mediar, isto é, encobrir as diferenças e reconciliar os gostos” (BARBERO, 2003, p. 180).

O folhetim é um gênero social por natureza – nasce dos frêmitos da revolução jornalística e se espalha rapidamente, como meio de comunicação – ou seja, uma obra fortemente determinada por seu contexto social, do qual se alimenta (é do âmbito social que o folhetim tira seu elemento temático); no qual se sustenta enquanto produto de consumo. Numa França (de onde surgiu e de onde se espalhou) cuja população proletária era explorada e assolada pela miséria, o folhetim (e seu conteúdo social) torna-se um alento. Um alento uma vez que o leitor, projetado no enredo, conforta-se com o desfecho apaziguador, que anula as diferenças.

O folhetim, em seus três estágios, acompanha as modificações sociais, num movimento dinâmico de modificações e auto-adaptações, seguindo o percurso de cada sociedade e cultura na qual se inseria – ou seja, sendo social (posicionando-se diante de acontecimentos político-sociais) ou reacionário (opondo-se, ou ignorando, quaisquer acontecimento sociais ou políticos) quando assim lhe exigia o meio.

O folhetim acompanhou assim em suas evoluções o movimento da sociedade: da apresentação de um quadro geral que mina a confiança do povo na sociedade burguesa até a proclamação de uma integração que traduz o pânico dessa sociedade diante dos acontecimentos da Comuna. (BARBERO, 2003, p. 185)

E isso aconteceu também no Brasil. Também aqui o folhetim acompanhou as nuances sociais, seguindo as tendências, apontando comportamentos e, ao mesmo tempo, ajudando a consolidá-los.

### 3.4 O romance-folhetim no Brasil

Quando os folhetins chegam ao Brasil, nosso romantismo ainda se iniciava. Clássicos folhetinescos eram lidos aqui, apenas um ano após o fim da publicação na França, já traduzidos. Aqueles que pudessem ler em francês ou inglês, poderiam acompanhar, quase simultaneamente, as publicações europeias que chegavam de pacote.

No Brasil, o folhetim também se torna um produto cultural e, também, atinge um grande público – em escala menor, evidentemente, mas uma parcela significativa do público letrado. A contradição do caso brasileiro se faz, justamente, porque aqui o romantismo era um movimento novo, recém inaugurado, em vias de amadurecimento que recebe como fonte de inspiração um gênero de forte caráter social e cultural, mas que representa uma cultura completamente distinta da nossa. Quando o Brasil recebe *Os mistérios de Paris*, por exemplo, recebe uma obra inspirada na sociedade francesa, mais precisamente, nos subúrbios da sociedade francesa, uma realidade obviamente distinta da nossa, isto é, a realidade de uma nação industrializada, cuja massa operária servia de fonte de inspiração e consumidora de folhetim. Ainda assim, o folhetim, francês ou nacional, foi um fenômeno também entre brasileiros.

Entre 1839 e 1842, os folhetins tinham lugar certo nos jornais brasileiros, e, em alguns casos, os lançamentos feitos na Europa eram quase simultaneamente traduzidos. *Os mistério de Paris* chegam aos rodapés brasileiros apenas um ano após a última publicação, já traduzido, em 1944. Porém aos que lessem francês, apenas meses após a publicação em Paris, já se podia encontrar, por aqui, fascículos disponíveis.

O impacto de *Os mistérios* foi significativo. Adaptações do clássico folhetim já eram publicadas três anos após o lançamento do folhetim já traduzido. Em 1847, o *Jornal do Comércio*, importante veículo da época, lançava *Os mistérios do Brasil*. Não somente adaptações, críticas a folhetins também eram comuns. Meyer, em sua obra, transcreve trechos de um artigo crítico, de 1856, (sem autoria identificada) que exemplifica a leitura que se fazia dos folhetins clássicos, precisamente de Sue e Dumas:

Alexandre escreve por gosto, talvez por interesse, hoje principalmente. Em conseqüência escreve Alexandre os seus romances tanto mais bem quanto maior seu empenho em granjear dinheiro. (...) Eugenio escreve com outras vistas. O seu fim é propalar as suas idéias políticas, é indicar ao governo ou ao povo as reformas fazer em diversos ramos da administração da sociedade francesa (...). (MEYER, 1996, p. 286)

O estrondoso sucesso, a velocidade das traduções dos folhetins “sugere a constituição, no Brasil, nas décadas de 1840 a 1850, de um corpo de leitores e ouvintes consumidores já em número suficiente para influir favoravelmente na vendagem do jornal que as publica e livros que as retomam” (MEYER, 1996, p. 292). O sucesso do folhetim terá significado contundente na formação de nosso cânone literário – fortemente influenciado por esse tipo de produção. Se compararmos nosso primeiro romance com a estrutura folhetinesca, perceberemos os pontos de aproximação. Nosso público leitor se formou e se consolidou através dos folhetins, não só isso, nossos autores se formaram lendo folhetins.

A prosa folhetinesca teve uma repercussão estrondosa na Europa, atingiu a massa de leitores e se tornou o primeiro produto de uma paleo-cultura de massa, antes mesmo que se pudesse falar em cultura de massa. No Brasil, não foi diferente – o folhetim serviu, também, de comunicação de massa, de propagação de costumes, hábitos e moral, apesar de nossa “massa” de leitores ser significativamente menor. O Brasil, na verdade, como já dissemos, estava acostumado à oralidade, e nossa massa de leitores era formada por alguns poucos leitores e uma enorme camada de ouvintes.

Era comum que as famílias se reunissem para ouvir a leitura de um livro e o formato seriado dos folhetins, bem como a linguagem facilitada e direta, próxima à oralidade, ajudava, ainda mais, a propagação do hábito de ler (e ouvir). Não só o hábito de leitura, o folhetim ajudou a divulgar hábitos culturais, comportamentais e sociais. Foi o veículo responsável por divulgar os bons costumes e a moral à família brasileira. E o primeiro texto em prosa a fazê-lo foi *O filho do pescador*, em 1843, apenas sete anos após os primeiros folhetins abarcarem no Brasil e apenas sete anos após nosso grito de independência literária com o manifesto romântico da *Revista Niterói*.

## 4

## O PRIMEIRO FOLHETIM BRASILEIRO

## 4.1 Teixeira e Sousa – um folhetinista anônimo?

Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa – nome que, atualmente, não tem muito peso no cenário acadêmico. Poucos foram os teóricos que lhe dedicaram estudo, poucos os acadêmicos que lhes dedicaram pesquisa. Nós século XX e XXI, Teixeira e Sousa foi esquecido, ignorado, preterido, desmerecido. Sua obra tratada como obra menor, não teve a atenção merecida. Apesar de seu nome ter sido apagado da história da literatura brasileira, em seu tempo, ocorria o oposto: “Entregando-se às letras nos primeiros anos de sua vida, Teixeira e Sousa deixou alguns trabalhos que tornaram seu nome conhecido e estimado” (SILVA, 2009, p. 77)<sup>5</sup>.

Este nome, por nós esquecido, é responsável por inaugurar, no Brasil, o gênero romance. Apesar de não lhe atribuírem mérito enquanto romancista, nossos principais teóricos concordam ter sido *O filho do Pescador* nossa primeira prosa do gênero. Escrita em 1843, a obra recebeu de seus contemporâneos significativa atenção. Estudos recentes apontam que a recepção do romance fora favorável, em sua época, rendendo-lhe a publicação em volume, tempos depois da publicação em jornal e a republicação em outro jornal de grande circulação. O desprezo a que foi relegada sua obra acarretou numa ínfima produção acadêmica: alguns poucos artigos, dissertações e teses. Quase todos os teóricos de maior nome, entretanto, pouco estudaram sobre nosso autor ou sua obra, quando sim, atribuíam-lhe mais a primazia do gênero que a qualidade literária.

Contra Teixeira e Sousa temos as críticas aos diálogos exagerados; à falta de caracterização das personagens; à ausência de um detalhamento cotidiano, caminhando para a inverossimilhança; aos erros de continuidade; ao estilo empolado e fragmentado, entre outras. Nossos críticos, em sua maioria, não pouparam ataques a nosso escritor. Ignorando possíveis estratégias e recursos folhetinescos que por ventura tenham sido usados.

---

<sup>5</sup> Foi mantida a grafia original de todas as transcrições.

Bosi, Silvio Romero, José Veríssimo, Antonio Candido, Aderaldo Castello, Afrânio Coutinho, entre outros autores, atribuíram a Teixeira e Sousa importância histórica mais que literária. Para Afrânio Coutinho “São de ordem históricas as razões que aconselham o estudo de Teixeira e Sousa entre as principais figuras do romance romântico” (COUTINHO, 1955, p. 856). Dessa opinião compartilham nossos principais teóricos. Silvio Romero afirma: “O nosso Teixeira e Sousa não é precisamente um tão profuso e difuso produtor de livros” (ROMERO, 1953, p. 910); para Veríssimo, Teixeira e Sousa ganhou “direito inconcusso ao título de criador do romance brasileiro”, mas seus romances “tornaram-se para nós ilegíveis” (VERÍSSIMO, 1955, p. 188); já para Castello, Teixeira e Sousa “talvez ainda continue a ser lido por estudiosos da literatura brasileira, curiosos de conhecer melhor as origens do nosso romance” (CASTELLO, p. 24, s/d). O próprio Aurélio Buarque de Holanda, que dedicou importantíssimo estudo a Teixeira e Sousa (introdução a *O filho do pescador*), remete nosso autor a um papel histórico: “O mestiço de Cabo Frio que dá começo à história do nosso romance” (HOLANDA, 1977, p. 8). É José Aderaldo Castello o que melhor comenta sobre Teixeira e Sousa, apesar das poucas páginas que dedica ao romancista em seu *Aspectos do romance brasileiro* (s/d). Para o teórico, “Teixeira e Sousa inegavelmente possui verdadeiro talento de romancista, cremos mesmo que superior ao de Macedo” (CASTELLO, p. 26, s/d).

Parece consenso geral a ideia de que Teixeira e Sousa fora tão anônimo em seus dias como parece ser hoje. Entretanto, apesar da pouca bibliografia a respeito, algumas pesquisas apontam o sucesso de vendas de tão preterido autor. Em artigo acadêmico (publicado pela Fundação Casa de Rui Barbosa), a professora Hebe Cristina da Silva analisou a recepção da obra, levantando artigos e anúncios contemporâneos a Teixeira e Sousa, que colocavam nosso autor em pé de igualdade com nomes de peso, como evidenciamos no artigo “Literatura pátria” de Leitão, de 1861:

podemos dizer que não possuímos romancistas nacionais! À exceção das limitadas produções que nesse gênero devemos aos senhores Dr. Macedo, Teixeira e Sousa e Alencar não é desarrazoado declarar-se, que nada mais temos (...). (LEITÃO apud SILVA, 2004, p. 4)



Em outro artigo, de 1870, publicado na “Revista Bibliographica”, Teixeira e Sousa é declarado como artista de primeira plana: “(...) os nomes de Macedo, Teixeira e Sousa, Alencar e outros já estavam proclamados entre nós como romancistas da primeira plana!” (SILVA, 2004, p. 3)<sup>6</sup>.

O fato de ser colocado lado a lado com importantes nomes de nossa literatura nos faz pensar que Teixeira e Sousa era mais valorizado, em sua época, que hoje. Além disso, ter sido publicado e republicado, ainda no século XIX, dá-nos margem a afirmar que sua obra obteve boa aceitação do público. Seu romance inaugural foi publicado em 1843, em jornal; publicado em livro, no mesmo ano; e republicado em outro folhetim em 1859 – dezesseis anos após a publicação em folhetim. Se tivesse sido a obra tão fracassada como supõe a crítica, certamente não contaria com uma publicação em livro e uma reedição em folhetim, tanto tempo depois. Segundo a pesquisa de Hebe Cristina, no ano de 1859, o romance já contava com sua quarta edição, como afirmam anúncios de jornais:

**O filho do pescador**

Publicou-se 4ª edição deste tão lindo e procurado romance do Snr. Teixeira e Sousa. Um lindo volume de 248 paginas. Preço 2\$000. (*A marmota* apud Silva, 2004, p. 6)

O artigo contraria a informação da crítica, como se observa em A. Candido: “Dos seus dez livros, os quatro de poesia nunca se editaram; dos seis romances, a metade ficou na primeira edição (...) e nenhum foi além da segunda” (CANDIDO, 2007, p. 444).

Não só a obra de Teixeira e Sousa fora conhecida de seus contemporâneos, mas também as inúmeras dificuldades por que passou. Na ocasião de sua morte, foram diversos os artigos que mencionavam as penúrias ao longo de sua vida, bem como a dificuldade em que ficara sua família.

Filho mais velho do comerciante português Manoel Gonçalves e da brasileira mestiça Anna Teixeira de Jesus, Teixeira e Sousa nasceu em 28 de março de 1812,

---

<sup>6</sup> Lê-se: “Em 6 de maio de 1870, a seção “Revista Bibliographica” do Dezesseis de Julho, jornal conservador criado e dirigido por José de Alencar e seu irmão Leonel, discorreu sobre o descaso dos brasileiros em relação à produção de escritores nacionais, o qual seria parcialmente responsável pelo fato de a produção brasileira ser pouco conhecida em outros países. Como exemplo dessa situação, o artigo mencionou o fato de o escritor português Mendes Leal haver declarado que a literatura brasileira não possuía romances num momento em que “...os nomes de Macedo, Teixeira e Sousa, Alencar e outros já estavam proclamados entre nós como romancistas da primeira plana!” (SILVA, 2004, p. 3)

em Cabo Frio, no Rio de Janeiro. Segundo seus biógrafos, após a Independência, seu pai perdeu os poucos recursos que possuía a fim de saldar as dívidas com os comerciantes portugueses que deixaram o Brasil. Diante da crise financeira, o jovem Teixeira e Sousa, aos dez anos, se vê obrigado a largar os estudos (recém iniciados com o professor régio Ignacio Cardoso da Silva) e se dedicar ao ofício de carpinteiro. Por esse motivo, o jovem e seu pai se mudaram para o Rio de Janeiro, onde ficaram por mais de cinco anos, retornando a Cabo Frio por problemas de saúde de Teixeira e Sousa.

Apenas aos 21 anos, em 1833, Teixeira e Sousa retomou os estudos com seu antigo mestre, podendo, enfim, largar o ofício de carpintaria e se dedicar aos livros. Em busca de mais conhecimento, Teixeira e Sousa parte, outra vez, para o Rio de Janeiro, onde conhecerá Paula Brito, amigo e tutor. O editor abriu-lhe as portas de sua gráfica, tanto para empregá-lo quanto para divulgar suas obras. O convívio com Paula Brito rendeu ao novato escritor amizades importantes como a de Gonçalves de Magalhães.

Animaram-o litteratos de nomeada, que, apreciadores de seus talentos, lhe deram prudentes conselhos, lhe emprestaram livros e corrigiram os seus primeiros ensaios. Contam-se n'esse numero o conego Januario da Cunha Barbosa e Domingos José Gonçalves de Magalhães. (SILVA, 1876, p. 206)

Inserido no meio literário, Teixeira e Sousa passou a divulgar sua produção por meio de Paula Brito. Uma de suas primeiras publicações foi a tragédia intitulada *Cornélia*, de 1840. Em seguida, uma coletânea de poesias, *Cânticos Líricos*, de 1841. Seguindo em ordem de publicação: **poesia**: *Cânticos Líricos* (1841-1842); *Os três dias de um noivado* (1844); *A Independência do Brasil* (1847-1855); **teatro**: *Cornélia* (1840); *O Cavaleiro Teutônio ou A Freira de Marienburg* (1855); **romance**: *O filho do Pescador* (1843); *Tardes de um Pintor ou As Intrigas de um Jesuíta* (1847); *Gonzaga ou A Conjuração de Tiradentes* (1848-1851); *Maria ou A Menina Roubada* (1852); *A Providência* (1854); *As fatalidades de dois jovens* (1856).<sup>7</sup>

A vasta produção de Teixeira e Sousa (ao longo de sua carreira foram doze obras) foi interrompida em 1861, a primeiro de dezembro quando veio a falecer, vítima de problemas hepáticos. A morte de Teixeira evidencia que sua trajetória foi

---

<sup>7</sup> Segundo Castello, consta um romance inédito intitulado *Paulina E Júlia*.

bem mais reconhecida do que admitem nossos teóricos: notas publicadas por diversos jornais como o *Correio Mercantil*, *O Diário do Rio de Janeiro*, *Jornal do comércio*, *A Marmota*, entre outros, manifestaram pesar pela morte do escritor, ressaltando seu valor para a literatura brasileira, sua inteligência singular, seu talento de poeta:

Teixeira e Souza era um grande talento que nascêra pobre, que se elevára por esforço proprio, que brilhára na maior adversidade, como as plantas odoríferas, que tanto mais se macerão, quanto mais rescendem: depois de muito trabalhar, muito soffrer, e muito merecer, achou um arrimo em um emprego judicial: foi escrivão, e **deixou como tal uma reputação de intelligencia e de honestidade, que fulge tanto como o seu nome de poeta.**

Morreu pobre. [...] Foi uma quinzena de lagrimas e de luto para a litteratura patria. (MACEDO Apud SILVA, 2009, p. 79. Grifos meus)

As notas, os artigos, os comentários sobre o autor, evidenciam uma trajetória de sucesso, com obras que atendiam ao gosto popular, que satisfiziam as necessidades do mercado e eram consideradas por seus contemporâneos importantes para nossa literatura. Teria esta obra influenciado seus sucessores?

#### 4.2 A obra ao gosto do público

Apesar de não ter sido sua primeira obra, *O filho do Pescador*, marcaria a carreira de Teixeira e Sousa para os críticos do século XX. Publicado ininterruptamente, n' *O Brasil*, de julho a agosto de 1843 – a obra foi a primeira manifestação do gênero romance no Brasil, mas como afirma A. Candido (2007), não de nossa ficção, que já se manifestara anteriormente em contos e novelas de Pereira da Silva, por exemplo, “que produz várias pequenas obras de ficção em pouco mais de dois anos”, entre 1838 e 1840 (CANDIDO, 2007, p. 439), um curto período, de significativa produção literária. Essa produção nacional, marcada por Norberto, Magalhães, Teixeira e Sousa, Macedo, entre outros, marcaria o fim de um período de numerosas publicações de romances, contos, novelas e folhetins traduzidos, principalmente os franceses. A tradução de textos franceses teria para a formação de nossa intelectualidade literária e para a composição de nossos romances singular importância.

De fato, na década de 1830, houve uma intensa e significativa publicação de traduções ficcionais. A. Candido (2007) explica que esta intensa produção seria uma combinação de fatores entre as primeiras manifestações românticas, o desenvolvimento do jornalismo e a influência francesa na vida acadêmica. Combinados, os três fatores sugerem um gosto pela prosa, pelo romance já no início do movimento romântico. Esta intensa atividade de tradução só diminui “no momento em que se define a produção local” (CANDIDO, 2007, p. 440), a partir de 1838.

A tradução foi todavia um incentivo de primeira ordem, criando no público o hábito do romance e despertando interesse dos escritores. (...). Os livros traduzidos pertenciam, na maior parte, ao que hoje se considera literatura de carregação; mas eram novidades prezadas, muitas vezes, tanto quanto as obras de valor. Assim, ao lado de George Sand, Mérimée, Chateaubriand, Balzac, Goethe, (...) se alinhavam Paul de Kock, Eugène Sue, Scribe, Soulié (...) além de outros nomes que nada sugerem atualmente (...). (CANDIDO, 2007, p. 440)

As traduções francesas ajudaram a criar o hábito de leitura e a formar nossos escritores. Porém, as traduções mais frequentes não eram de cânones, mas sim, dessa literatura que A. Candido chama de subproduto: os folhetins – que, como já vimos, diferem, categoricamente, do romance em volume. Os folhetins teriam importância vital na formação de nossa produção literária, desde Teixeira e Sousa até Alencar. Não só pela influência temática, mas também pela influência estrutural. Deve-se ao folhetim as características de muitos de nossos romancistas – que imprimiam um tom bastante oral a suas narrativas, bem como uma estrutura tripartite à semelhança do melodrama, com estrutura de cenas teatrais. Em relação a Teixeira e Sousa, foi, possivelmente, a influência de folhetins franceses que o fizeram ignorar a temática indianista e preferir uma temática urbana de cunho social.

Segundo Candido, a influência “desses subprodutos” tenha sido, talvez, maior que das obras de peso, fato que explicaria, em muito, as características de nosso primeiro romancista. É importante observar que a escolha por esse tipo de literatura partia de pessoas com posses e condição de arcar com a importação destes. A professora Márcia Abreu, em sua obra *Os caminhos dos livros* (2003), afirma que, provavelmente, era a elite econômica a responsável pela importação e propagação dessa literatura popular, pois, como afirma a autora,

no Rio de Janeiro não havia (ou ao menos não havia em número significativo) artesão, trabalhadores, criados instruídos, pequenos comerciantes, que são o segmento aos quais se atribui a responsabilidade pela difusão da leitura de romances e outras obras menores. (ABREU, 2003, p. 134)

Ainda segundo Abreu, o papel dos romances dito menores era mais relevante que daqueles consagrados pela crítica, consoante a informação de A. Candido. Os romances canônicos tinham, pois, “pouca força explicativa na análise dos gostos e das práticas dos leitores da época” (ABREU, 2003, p. 135). O público leitor brasileiro estava acostumado à leitura de romances populares, de folhetins; o gosto literário brasileiro era, portanto, mais afeito ao estilo de Teixeira e Sousa. Residiria aí o sucesso que teve entre seus contemporâneos?

Enquanto agentes comunicadores e propagadores de novos hábitos de consumo, os folhetins representam, para o público leitor brasileiro, um veículo de informação sobre a Europa. Era por meio dos folhetins que se tinha conhecimento dos hábitos europeus. Contrariando as tendências da época, que viam no nacionalismo indianista seu mais fecundo campo temático, foi por meio de um folhetim que Teixeira e Sousa pode apresentar alguns hábitos e costumes fluminenses:

É isso o que se chama em nossos dias de bailes; convém saber, uma sala de inocentes divertimentos, onde uns dançam, outros tocam, alguns cantam, estes comem, aqueles bebem; (...). (p. 51)<sup>8</sup>

O nacionalismo (principalmente sob a vertente indianista) era a temática romântica de maior voga. Épica e lírica eram pautadas nesse tema. Até Teixeira e Sousa, antes de seu romance, enveredou-se por esse caminho, escrevendo um poema épico sobre a independência do Brasil, projeto logo abandonado, diante das duras críticas (e só terminado anos mais tarde). A primeira prosa, entretanto, contrariando as tendências nacionalistas dos primeiros românticos, era uma prosa urbana, um folhetim, com todas as características desse tipo de romance, algo que não deixa de ser evidenciado por um de nossos mais importantes críticos: *O filho do*

---

<sup>8</sup> Todas as citações foram retiradas de: TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

*Pescador* recebe a importância de ter sido o primeiro romance, mas recebe, também, outro título: o primeiro folhetim brasileiro.

(...) é considerável sua importância histórica, menos por lhe caber até nova ordem a prioridade na cronologia de nosso romance (não de nossa ficção), do que por representar no Brasil, maciçamente, o aspecto que se considerou chamar *folhetinesco* do Romantismo (CANDIDO, 2007, p. 444. Grifo do autor)

O romance de Teixeira e Sousa é completamente urbano, não há manifestações indianistas, e não fosse uma ou outra iniciativa de traçar a cor local, não haveria manifestações nacionalistas – a temática abordada é de caráter universal: casamento, traição, assassinatos. De nacionalista, a descrição espacial e a caracterização das personagens – curiosamente, mais das personagens figurantes que das protagonistas.

A temática urbana aproxima o leitor/ouvinte ao enredo, familiariza-o com as personagens, num processo de projeção/identificação comum ao folhetim (como observamos no capítulo anterior). Ao narrar pessoas comuns, verossímeis e plausíveis, o autor possibilita uma maior integração narração/público (por mais que se critique o exagero dos diálogos de Teixeira e Sousa, não se pode negar o fio de verossimilhança da obra). Como consequência, temos o sucesso da obra de Teixeira e Sousa, já divulgado pela crítica recente.

Não era apenas a temática urbana que fazia o folhetim de Teixeira e Sousa um sucesso de público. Muitos outros aspectos devem ser levados em conta. O enredo universal permite uma maior identificação do leitor – amor e traição eram o gosto do público – temática de fácil assimilação sem qualquer complexidade filosófica. Por mais que o romance tenda à reflexão moralizante, não há decerto um aprofundamento psicológico, seja na narrativa em si, seja nas personagens. É justamente essa falta de aprofundamento psicológico que nos permite uma narrativa rápida, ágil, fragmentada – e ser fragmentada tem importância vital nessa narrativa. Cada capítulo, ao mesmo tempo em que nos guia ao capítulo seguinte (e faça o leitor desejar lê-lo), deve falar por si, isto é, deve ter ações suficientes que prendam o leitor. Não caberia, portanto, capítulos desprovidos de ação, inovação, mistério, repletos de reflexões filosóficas.

É claro que não há ausência de reflexão. Por se tratar de uma obra de cunho moralizante, o narrador justifica-se, refletindo, e condenando o que considera erro, crime, vício. Em *O filho do pescador*, os capítulos de reflexão intercalam explicações de ações, justificativas, quando não um diálogo com o leitor: “Vós me perguntareis se a ingratidão é em nós um instante, e só o agradecimento nada mais é do que o produto de um estudo?” (p. 62). Diálogo esse que aparece, também, na imagem de Emília (a parenta do prólogo): “Temos direito àquilo que se nos promete. Eu, pois, vos prometi, bela Emilia, uma história moral” (p. 77).

Dialogar com o leitor é outra forma de popularizar a obra. Sentindo-se parte, projetando-se e identificando-se na obra, o leitor tende a acompanhar cada fascículo. O narrador conversa com o leitor, transcreve-lhe as supostas dúvidas e pensamentos:

“Mas será ele?”  
 “E quem senão ele? Oh! sem dúvida, é ele...”  
 “Mas se é ele, onde esteve até agora? Porque tardou tanto?”  
 “E quem, se não ele, podia vir a este lugar de entrevista?”  
 (...)  
 Eis, pouco mais ou menos, as questões que sinto ferirem-me os ouvidos neste momento (...). (p. 101)

E ainda:

“Foi Marcos, foi Marcos o seu assassino...”  
 “Ah, malvado...”  
 “Maldição...sobre ele!”  
 “Ah! coitadinho! Tão moço, tão belo, tão cheio de bondade!...”  
 (...)  
 Ainda me parece ouvir estas palavras de alguns de meus leitores. (p. 102)

Este narrador, que dialoga com o leitor, tudo sabe do passado; do futuro, porém, afirma não saber:

Ao mesmo tempo dois braços amorosos recebem estreitamente... a quem? ao malfeitor? não: e, pois, a quem? a um amante? Não sei. Depois de certificar-me eu vo-lo direi. (p. 71)

(...) vejamos se os conhecemos: mas como? eles parecem por a peito que ninguém os conheça. (...) mas sigamo-los. Entram em uma casa... sua porta fechou-se sobre nossas vistas. (p. 68)

Esta falta de conhecimento sobre o futuro imprime à narrativa o tom de veracidade, de história contada, na verdade, ouvida:

Bem sei que achareis horrível o ouvir que um mulher casada (...) também eu não acho isso muito bonito: mas como negar-vo-lo? Sabeis vós a terrível de um historiador? Sabeis: então tende paciência em **ouvir-me**, que também tenho em **narrar-vos** (...). (p. 72. Grifos meus).

A interlocução e a sensação de história ouvida permitem uma maior aproximação com o leitor que ao se projetar na narrativa, sente-se agente, parte integrante do que se está narrando. Uma vez participante dessa história, o leitor acompanhará, fascículo a fascículo a história que ele (mesmo que hipoteticamente) ajuda a compor.

### 4.3 A estrutura da obra

O romance se divide em vinte capítulos precedidos por uma “carta a Emília que serve como de proêmio”<sup>9</sup>. A todos os capítulos antecede uma epígrafe, que explica, antecipa, resume o que está por vir, além de, às vezes, refletir sobre o conteúdo do capítulo.

No proêmio, uma carta endereçada a uma parenta do narrador, já antevemos o tom moralista que assumirá a obra: “um romance para uma senhora casada e mãe; para um marido e pai, e enfim para dois jovens!...” (p. 27). E continua: “(...) junto aos meus escritos o quanto posso de moral, para que vos sejam úteis; junto-lhes as belezas da literatura, para que vos deleitem” (p. 29). Seguindo a tradição folhetinesca, a obra de Teixeira e Sousa serve para instruir e, ao mesmo tempo, divertir. Teixeira e Sousa não dispensa, também, como os romancistas que o sucederam, conferir um caráter de realidade a sua obra, afirmando se tratar de uma história que soube por alguém (apesar de muitas vezes ao longo do texto, esquecer-se dessa premissa e deixar transparecer a ficcionalidade da narrativa). Nosso autor

---

<sup>9</sup> Título do prefácio



segue uma tendência comum para justificar atitudes que por ventura possam vir a escandalizar a sociedade: o enredo dos romances seriam histórias verídicas, ouvidas pelo narrador. Além de se justificar se eximindo de culpa pelo que foi narrado, o autor dá mais autoridade à narrativa, já que se trata da vida de alguém, desse modo, como afirma A. Candido, o romance “não deixava suficientemente clara a sua natureza de produto da imaginação” (CANDIDO, p. 2006, p. 117). Para se justificar, Teixeira e Sousa se antecipa: “quando não poderes combinar com o meu modo de pensar, rogo-vos que não me arguais sem previamente me ouvirdes. Conto-vos, pois, uma história que me não contado” (p. 27-8).

O primeiro capítulo inicia-se *in media res* – o narrador apresenta-nos o cenário, local afastado do “coração da cidade”, na praia de Copacabana, onde, sob um “céu brasileiro”, figura-se o “mais tocante quadro do amor conjugal” (p. 29-30). Há uma descrição exagerada da natureza, bem como da jovem que se encontra no jardim de uma casa, jovem que recebe diversos adjetivos até que se conheça seu nome: linda madrugadora, gentil madrugadora da Copacabana, bela náufraga, náufraga.

Apenas no terceiro capítulo conhecemos os nomes das personagens, quando há a festa de casamento. Após diversos vivas a personagens que não aparecerão outra vez, se não na festa de casamento, vemos vivas a um casal: “(...) à saúde do Augusto e da Sra. D. Laura” (p. 41). São, finalmente, apresentadas as personagens protagonistas do romance. Quanto às personagens figurantes, que aparecem apenas nas duas festas, servem, na narrativa, como importante pano de fundo: citar personagens, em nada importantes, pelo nome, concerne à narrativa um certo ar de realidade que se tentou fazer logo no prólogo. Além disso, dá dinamismo à cena.

A festa de casamento se inicia sem que haja qualquer narração que nos encaminhe a esta cena. Este fato aproxima o texto à estrutura de cenas do melodrama. A narrativa passa de um emocionado debate entre pai e filho para uma festa de casamento. Descem-se as cortinas, para se abrir outra cena. Assim se seguem todos os capítulos. Talvez a carência de explicações, descrições, caracterizações, leve à crítica a desmerecer tanto esse romance. Entretanto, se idealizarmos a noção de cena, que se quer imprimir, as explicações preliminares não se fazem, decerto, necessárias.

Em seu estudo sobre Teixeira e Sousa, Aurélio Buarque de Holanda critica justamente esta falta de explicações preliminares: “nenhuma notícia, ou insinuação

preliminar sequer (...) que possa humanizar um pouco esse tom excessivamente carregado” (HOLANDA, 1941, p. 17). Por mais que cause prejuízo ao enredo, que por vezes parece falso e inverossímil, possivelmente haveria alguma intenção no autor: não apresentar de pronto os pormenores do enredo, obrigaria a compra de fascículos posteriores que melhor explicassem a situação. Iniciar um folhetim *in media res* era lição aprendida com Dumas, não estaria nosso autor reproduzindo a lição aprendida? É possível que autores populares tenham influenciado e ajudado a cunhar nossos literatos, e a estratégia do suspense que revela aos poucos as explicações aos fatos era comum entre estes autores. No que diz respeito a Teixeira e Sousa, poderíamos supor que não seria apenas “desleixo”, mas uma estratégia do autor, baseada em exemplos de autores franceses.

O suspense é uma estratégia corrente que impulsiona o interesse pelo fascículo seguinte. Tal estratégia, porém, não diz respeito apenas ao enredo, mas também, à estrutura de corte apresentada no próprio jornal. Consultando a microfilmagem do periódico, na Biblioteca Nacional, pude observar, porém, que havia divergências entre o corte do capítulo em volume e o feito pelo jornal. O primeiro fascículo (nº 419) englobava o próêmio e todo o capítulo primeiro. Vale ressaltar que, diferente do que ocorre no volume, o próêmio não é assinado. Apenas no último número se tem conhecimento do autor da obra. O segundo fascículo (nº 420) inicia-se com o segundo capítulo e se estende até o final do mesmo. O terceiro fascículo (nº 421) tem seu início no capítulo terceiro e se encerra de maneira bem peculiar:

(...) – Não improviso, minha senhora.  
 – Escreverá; temos papel e tinta bem perto.  
 – Pois bem, minha senhora, por servi-la  
 – Eis o assunto:<sup>10</sup>

Apenas no fascículo seguinte (nº 422), haverá a continuação desse diálogo que em volume aparece contínuo. O fascículo 422 inicia-se sem maiores

---

<sup>10</sup> Todas as citações do romance foram retiradas de TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

explicações que retomem o segmento anterior. Apenas uma nota de rodapé: “Vide Brasil de nº 419, a 421”<sup>11</sup>. Inicia-se, portanto, o fascículo 422 da seguinte forma:

Amo a quem não sabe amar,  
Aborreço a quem me adora.

O final desse fascículo corresponde ao fim do capítulo terceiro.

O mesmo ocorre com o fascículo 423 que contempla uma parte do quarto capítulo, encerrando-se no meio do texto sem maiores explicações:

Se Augusto não é amado por sua mulher, quem melhor poderá dizer do que o tempo?  
Ele tudo sabe...

Em algumas situações, como nos exemplos anteriores, ainda podemos vislumbrar um pouco de suspense, porém, em alguns casos, a quebra parece ilógica, fazendo-nos crer que respondesse apenas a exigências do jornal.

O fascículo 427, por exemplo, finaliza-se no meio de um poema, iniciando-se o 428 com as duas últimas estrofes:

Nisto as outras nadadoras  
Em vão valê-la quiseram  
Porém não eram já horas,  
Que valê-la não puderam.  
(Final do fascículo 427)

(Início do 428)  
Ele não pôde valê-la,  
Nem dar vida a tanto amor;  
Sem chorar não pôde vê-la  
Nem vê-la morrer de dor!

---

<sup>11</sup> A transcrição é fiel ao original consultado: após o número 419 há uma vírgula ao que se segue a preposição.

Este exemplo fortalece nossa impressão de que o corte dos fascículos atendia a exigências puramente estruturais do jornal, ignorando quaisquer estratégias do autor. Vale comentar que nesses dois fascículos, o folhetim de Teixeira e Sousa ocupava o rodapé das quatro folhas do jornal. Em outros fascículos ocorreu a mesma quebra de motivação estrutural. Não só Teixeira e Sousa era um estreante na autoria de romances; o jornal o era na publicação. Os cortes nos levariam a crer duas coisas: inexperiência do editor ou falta de material que completasse a todas as páginas levando a um adiantamento de capítulo, e, portanto, um corte em ponto não correspondente ao fim do capítulo.

Os cortes seriam, certamente, um problema estrutural, mas até que ponto isso influenciaria na recepção da obra é uma questão a se julgar. Tendo sido publicado ininterruptamente, e tendo sido o único folhetim de fôlego publicado nesse ano, n' *O Brasil (1843)*, certamente a interferência não se fez negativa. Houve, decerto, interesse pela obra de Teixeira e Sousa, interesse que motivou a publicação do primeiro ao último capítulo, bem como, as edições em volume e a republicação em jornal.

#### **4.4 As personagens**

O romance, como todo bom folhetim, apresenta um número reduzido de personagens que tenham importância para o desenrolar da trama: o protagonista Augusto, – o filho do pescador que dá nome ao romance; os antagonistas Laura, Florindo e Marcos; as personagens coadjuvantes – Emilio, o escravo João e Dr. Sinval, além de o Pescador da Copacabana, pai de Augusto. Rodeando estas personagens, contamos, também, com uma lista de personagens figurantes – que servem como pano de fundo para as cenas, mas não desempenham ação significativa.

Das personagens do romance, somente os antagonistas recebem alguma caracterização, apesar de bastante deficiente. Apenas no capítulo quinto, por exemplo, vemos uma definição de Laura – “uma moça de talento”; uma “mulher de extremos, por que sempre estava ou muito distraída, ou muito preocupada” (p. 60). Laura, uma bela jovem, salva por Augusto de um naufrágio e desposada por ele. A

bela náufraga é descrita como uma mulher de talento, audaciosa, orgulhosa. Augusto reprovava seu comportamento: “Às primeiras audácias de sua mulher respondia com beijos repudiados”. O autor, após levantar pontos negativos sobre Laura, condenando as atitudes e duvidando de seus sentimentos, muda-lhe o comportamento repentinamente: de mulher de talento (no sentido pejorativo que se empregava à expressão), à esposa afetuosa. Laura dissimula e o narrador, estrategicamente a encoberta, pois até esse momento, Laura ainda era a frágil náufraga aos olhos do leitor. O narrador, entretanto, dá-nos sutis pistas de sua intenção: “Augusto, pois, se julgava feliz, e nem indagar queria o motivo da mudança de sua mulher!...”. A ele bastava que Laura houvesse “perdido todos os maus costumes, ameigando inteiramente o seu gênio” (p. 60-1).

Sobre Augusto, contudo, não há caracterizações. No capítulo sétimo, o narrador reconhece isto e afirma:

Eu não vos pinteí, é verdade (ao menos até aqui), Augusto como um mancebo que movesse em seu favor as vossas simpatias; mas é tal a suscetibilidade de nossa alma em prol dos que amam, que (...) tomastes pelos seus destinos um tal interesse. (p. 70)

Não será nesse capítulo, porém, que saberemos algo a respeito de Augusto. De fato, nada se sabe sobre o gênio de Augusto. O narrador nem ao menos adjetiva a personagem de forma que se possa intuir sua personalidade. No capítulo oitavo, também se desculpa pela falta de caracterização de suas personagens: “Desde que comecei esta história até este ponto, não curei de mover pró ou contra algum dos meus personagens”. E agora, diferente do que acontecera no capítulo anterior, o narrador fará o que afirma, isto é, moverá um argumento contra uma personagem, contra Laura. Após narrar sua história, Laura é repreendida por Florindo – um dos antagonistas da narrativa – que sente horror por Laura ter conspirado contra seu benfeitor.

Além de personagens coadjuvantes, há uma lista de nomes que figuram apenas em uma ou outra cena e que concernem à narrativa maior verossimilhança. Na festa de casamento, há uma sucessão de personagens figurantes que não apresentam qualquer significância para a trama, apenas manter a aparência de veracidade: Sr. Jorge, Sr. Anastácio, D. Joana, Juca, Sr Moura, Sr. Tomás, Sr.

Julião, Sr. Lucio, Sra. D Julia – todas essas personagens aparecem somente no casamento e não aparecerão outra vez. Em outra festa seguem-se outras personagens figurantes: André, Ribeiro, Julio, Sebastião, Luís, Raimundo, Aurélio, Bernardo, Mendes, D. Geraldina, Aristarco, D. Henriqueta, D. Elvira, D. Justina, D. Angélica, D. Margarida, D. Bernarda, D. Juliana.

É nessa segunda festa que tomamos conhecimento do nome de Florindo, em meio ao dos outros convidados. Nome que aparenta tão sem importância para a trama quanto os demais, aparecendo como mais um dos amigos do casal. Sua figura passaria despercebida, se não fosse por uma modinha que alguém lhe pedisse para cantar. Porém, se levamos em consideração a participação de outras personagens figurantes, como Andre e Sr. Tomas (responsáveis pelas modinhas na festa de casamento), não se daria importância ao fato de Florindo compor uma modinha. Estrategicamente o autor situa o nome do vilão entre outros convidados. Porém, mais uma vez nos deixa uma pista: Florindo entrega a Laura um papel com os versos da modinha. A informação é rapidamente diluída por uma queixa sobre este capítulo que se eliminado do romance falta não faria, segundo nosso narrador.

Só saberemos da importância de Florindo no oitavo capítulo, após a suposta morte de Augusto, quando descobrimos o adultério de Laura. Entretanto, o nome do amante não nos é revelado prontamente. O narrador protela por páginas a revelação – somente após ser assassinato por Marcos – temos a definitiva revelação de que este amante é Florindo – o responsável pelo incêndio na casa de Augusto. Será ele também que, durante o incêndio, de sobre o telhado arremessará uma madeira a fim de matar Augusto. Apesar de tramar contra seu amigo, a quem devia dinheiro e favores, Florindo se escandaliza ao saber que Laura tramara contra aquele que lhe salvara a vida, pior, tramara contra aquele que se arriscara por ela. A indignação de Florindo expressa o grau moralizador do romance. Por mais que fosse ele tão criminoso quanto Laura, escandaliza-se com os crimes dela e decide abandoná-la.

Outro antagonista é Marcos. Este aparece tão sem explicação quanto o caçador. Após ser abandonada por Florindo, Laura envia uma carta “a quem ela era remetida”, um homem que rapidamente se apresenta a Laura – Marcos. Mas quem era ele? Um vizinho, um amigo de seu finado marido? O autor não nos explica. Curiosamente, ao mesmo tempo em que conhecemos Marcos, tomamos ciência do nome do primeiro amante de Laura – Florindo. Como todos os antagonistas do romance, Marcos também é caracterizado: um homem capaz de tudo, inclusive

matar o amante de Laura, um facinoroso, resoluto e corajoso, valente e audaz, mas um homem que “rosnava”. Marcos era violento, capaz de matar quantas vezes fosse para seu benefício. Assassina Florindo, que tem finalmente o seu castigo (afinal, este é um romance para toda família, não poderia sair impune um criminoso como Florindo), e depois, é assassinado por um negro, sob os olhos vigilantes do fiel João – personagem coadjuvante e figura importantíssima para a trama.

A começar pelo negro João – que merece comentário a parte – as personagens coadjuvantes possuem grande importância no enredo. Ao compor uma personagem como João, “generoso escravo”, fiel ao seu senhor, capaz de arriscar a própria vida para tentar salvá-lo, Teixeira e Sousa não só insere sua narrativa numa realidade social – era significativa a presença negra no Brasil, fossem livres ou cativos – como esboça uma crítica social. Afinal, quem haveria de pelo negro ter interesse: “e estou [desconfiado] que alguém haveria que por ele algum interesse tomasse” (p. 112). O escravo João é uma personagem relevante para a trama: é ele que salva seu senhor do incêndio e o ajuda a se esconder. Teixeira e Sousa escolhe para ser o salvador de Augusto e seu escudeiro um negro. Apesar da presença significativa do negro na sociedade, são poucas as narrativas que se prestam a dar-lhe lugar – Teixeira e Sousa seria também nisso pioneiro. É importante ressaltar que apesar de dar lugar ao negro, não lhe dá voz própria. O negro João só responde ao que lhe é perguntado, não omite uma opinião que seja. Outro escravo, além do negro João, serve como veículo a essa crítica social que procura dar lugar ao negro:

Também num escravo se podem deparar com estímulos dignos do mais honrado homem livre! Não é um escravo o matador do malvado, é um homem cruelmente ofendido, justamente irritado, e que tinha direito a uma vingança. (p. 121)

Outra personagem coadjuvante de grande importância aparece no décimo primeiro capítulo: o jovem caçador, Emiliano, cujo nome só saberemos no penúltimo capítulo, quando Augusto revelar que aquele jovem era filho de Laura. Por meio de Emiliano, conheceremos Dr. Sinval, padrinho do jovem caçador e figura de grande importância para o enredo. Será Dr. Sinval que desconfiará de Florindo quando o vir pedindo veneno e trocar veneno por uma droga letárgica. Será ele que salvará Augusto e, com a ajuda de João, mantê-lo-á escondido.

#### 4.5 Um folhetim que se pode resumir

Ao contrário dos folhetins clássicos, como *Rocamboles* e *Mistérios de Paris*, que segundo Meyer, são impossíveis de se resumir; nosso romance pode ser contado facilmente. Uma história fácil, um enredo comum: casamento, traição, assassinatos, filhos bastardos, mulher adúltera e muitas reviravoltas. Ainda assim, nosso folhetim não é tão rocambolesco que não se possa resumir.

#### ***O Filho do Pescador***

O romance inicia-se na praia de Copacabana, local afastado da cidade, onde vivem Augusto e seu pai – a quem todos chamavam de O pescador da Copacabana. Após salvar Laura de um naufrágio, Augusto casa-se com ela, contrariando seu pai.

No capítulo quatro, um grande incêndio coloca a vida de Augusto em risco, porém ele se salva. No sexto capítulo, temos notícia de uma morte, morte de Augusto, que será confirmada no capítulo seguinte. E neste mesmo capítulo, conhecemos o amante de Laura, Florindo, que será assassinado por Marcos, que se tornará o novo amante de Laura. Quando Laura conhece o belo caçador, Marcos sente-se em risco. Laura marca um encontro com o caçador, mas quem aparece é Marcos que tenta matá-la. Ela é, então, salva por um desconhecido encapuzado que aparece repentinamente. Marcos e o desconhecido travam violenta batalha. Marcos perde e é obrigado pelo encapuzado a deixar a cidade. Quando deixava a cidade, Marcos é morto por um negro a quem ofendera. Laura, aliviada, marca novo encontro com o caçador e descobre que ele não fora ao encontro anterior porque se ferira na caça (o narrador não explica se Marcos fora o responsável por isso).

O caçador, muito mais jovem que Laura, pede a seu padrinho (Dr. Sinval) consentimento para casar-se com Laura; seu padrinho decide, então, conhecê-la. Nesse momento, há a revelação – Dr. Sinval revela toda a história de Laura – e Augusto se revela, para surpresa da traidora. Agora é a vez de Augusto revelar tudo que sabe sobre Laura e revelar que ela e o caçador eram mãe e filho. Após fugir de



casa aos treze anos, Laura tivera um filho de uma união ilegítima. Quando seu amante a abandonou, tomou-lhe das mãos o filho, Emiliano, entregue aos cuidados de Dr. Sinval. Diante do filho roubado, Laura arrepende-se e em redenção de seus crimes e pecados, encerra-se em um convento.

A narrativa termina com “um epílogo e reflexões”<sup>12</sup> – nesse momento, o narrador justifica as atitudes de Laura, defende o universo feminino, uma característica folhetinesca, como outras que encontraremos ao longo da obra.

---

<sup>12</sup> Título do último capítulo

## 5

**A ESTRUTURA FOLHETINESCA DA OBRA**

No capítulo 3, dessa dissertação, vimos características que diferem folhetim de romance em volume. O folhetim possui características estruturais, linguísticas e estilísticas distintas, peculiares, próprias do folhetim. Analisando a obra de Teixeira e Sousa, podemos perceber muitas dessas características: a redundância ou reminiscência; a digressão; o suspense; a estrutura de cenas teatrais (tipicamente melodramática); o início *in media res*; as retomadas e explicações de ações; as personagens tipificadas; o maniqueísmo; a fatalidade; as epígrafes; o número reduzido de personagens; a conexão de todas as personagens com os protagonistas; os temas sociais e os finais moralizantes.

Partiremos, agora, para confirmar ou não a presença dessas características em *O filho do pescador*.

**5.1 Estrutura melodramática e peripécia**

A estrutura do romance é tripartite, conforme a estrutura melodramática: uma situação inicial, uma ruptura e um desfecho moralizante. Entre uma parte e outra, muitas digressões e reviravoltas, característica folhetinesca. Augusto, um jovem pescador, salva uma bela jovem de um naufrágio. É, pois, essa situação que moverá o percurso da obra – tudo ocorre a partir do naufrágio de Laura, quando ela e Augusto se conhecem. Para A. Candido, essa situação inicial é chamada de peripécia:

a peripécia não é um acontecimento qualquer, mas aquele cuja ocorrência pesa, impondo-se aos personagens, influenciando decisivamente no seu destino e no curso da narrativa. (...) é a verdadeira mola de entrecho (...). (CANDIDO, 2007, p. 445)

Candido ainda afirma que, em Teixeira e Sousa, a peripécia seria apenas um “elemento de concatenação dos acontecimentos, que, estes sim, constituem a alma,

o esqueleto e o nervo do livro” (CANDIDO, 2007, p. 445). A situação inicial, portanto, repleta de reviravoltas, teria bem menos importância que as reviravoltas em si, mas serviria como elo, como um elemento de coesão. As digressões e reviravoltas preenchem a narrativa, dão-lhe volume, encaminham a narrativa à reflexão moral do desfecho.

O romance inicia-se com o amor exagerado e sublimado de Augusto e a naufraga Laura (mais de Augusto que de Laura, diga-se de passagem) — personagem definida, justamente, pela situação inicial do romance – o naufrágio. É por conta desse fato que todo o romance irá se desenvolver – Augusto se casa com Laura; Florindo abandona Laura (após tomar conhecimento de que Augusto pusera a própria vida em risco para socorrê-la) e por causa desse abandono, Laura se alia a Marcos e a esta aliança se seguem todas as demais ocorrências. Tudo, entretanto, remete-nos a naufrágio e a naufraga.

A peripécia, enquanto situação inicial, desdobrar-se-á em diversos acontecimentos até que haja a ruptura que culminará no desfecho, na redenção da antagonista. Acontecimentos estes que dão volume à narrativa, como já dissemos. A ruptura ocorre quando Laura conhece o caçador, responsável pela redenção da jovem, e fica profundamente apaixonada, uma paixão que ambos não podiam explicar. Um amor diferente, que não era amor de amante, mas era amor: “enfim amo-te como não se costuma amar; mas não é amor de amante, e todavia é amor!” (p. 109).

É no desfecho que temos as reflexões morais do autor. Revelados os crimes de Laura, esta, subitamente, arrepende-se e passa a lamentar suas falhas. Arrependida, encerra-se num convento. É no epílogo que o narrador tudo explica – todos os mistérios são dissolvidos, uma vez ser o folhetim o espaço do apaziguamento – não se deve deixar nenhum conflito para trás, nenhum crime impune, nenhuma falha que não seja apontada. E no epílogo, tudo, até o que não fora dito, é exposto. Por exemplo, nenhuma importância tem para o enredo a doença de Emiliano e a sua ida à Europa, como também, nenhuma importância tem o motivo da mudança do nome de Emiliano, mas o narrador faz questão de não deixar espaços para dúvida. O narrador esclarece um a um os acontecimentos. Sem se esquecer de nos por a par das idades – no final, somam-se os anos: Laura contava 31 anos e Emiliano dezessete. As contabilidades do narrador, mais uma vez, concernem realidade à obra.

Tudo enfim esclarecido, cabe ao narrador uma última reflexão – agora, pode justificar os erros e crimes de Laura e, ao mesmo tempo, defender o universo feminino – estratégia tipicamente folhetinesca.

## 5.2 Início *in media res* e ambientação

Seguindo as características folhetinescas, *O filho do pescador* se inicia *in media res*, isto é, no meio dos acontecimentos. Quando a narrativa começa, a ação já se iniciara. No caso de *O filho do pescador*, vemos uma mulher num jardim, sendo interpelada por um jovem que lhe declara seu amor – já havia entre eles um relacionamento que fosse, mas aos leitores, esse convívio anterior à declaração não é transmitido. Para que o leitor perceba que ambos já se conheciam, o narrador descreve a paisagem, inserindo sutis comentários que nos levam à cena:

Era ali o mais tocante quadro do amor conjugal. (p. 30)<sup>13</sup>

Que hora para quem ama! Que ocasião para amantes! Que lugar para os mistérios do amor!" (p. 31).

A crítica que se faz a essa obra, entretanto, reside, justamente, na falta de ambientação para tal cena – logo nas primeiras páginas tomamos contato com uma efusiva declaração de amor, sem que, ao menos, conheçamos, direito, as personagens. Entretanto, deve-se ter atenção com tal crítica – é uma estratégia do folhetim iniciar a narrativa no meio dos acontecimentos, como também, adiar as ações ou explicações necessárias, como já levantamos.

Como o folhetim é um produto comercial, fruto de necessidades específicas do mercado jornalístico (como já exposto em capítulos anteriores), apresenta estratégias organizacionais bem diferentes dos textos impressos em volume. Os folhetins precisavam prender a atenção do público e nada mais eficaz que adiar as

---

<sup>13</sup> Todas as citações foram retiradas de: TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

informações relevantes. Quando se inicia um folhetim *in media res*, faz-se justamente isso: adia-se uma informação, para se prender a atenção do leitor. Surgiria a indagação: o que aconteceu para se chegar a tal declaração? Só acompanhando o folhetim para descobrir. A falta de ambientação inicial, portanto, seria uma estratégia do autor para prender a atenção do leitor. O problema, na obra de Teixeira e Sousa, é que ele não responde à nossa indagação: continuamos sem informações do que levava Augusto a tão arrebatador amor. E do início ao fim, não saberemos nada de específico sobre o caráter de nosso protagonista, apenas de forma indireta, pela voz de Dr. Sinval.

Não só o início do romance é *in media res*. O autor utiliza-se dessa estratégia no início de capítulos ou no meio deles. Algo que vemos no segundo, terceiro, quarto, sexto, décimo quinto e décimo sétimo capítulos. No segundo capítulo, o diálogo entre Augusto e seu pai inicia-se no meio: “– E pensaste bem, meu filho, no que queres fazer?”. Parece óbvio que Augusto comunica a seu pai o pedido de casamento, porém, o narrador dispensa esse início. A festa de casamento, no terceiro capítulo, também se inicia no meio: não tomamos conhecimento da cerimônia, apenas da festa. Esta estratégia é utilizada mais uma vez, na festa, na casa de Augusto, dias após a cerimônia de casamento. O quarto capítulo inicia-se com os gritos de fogo! O incêndio já consumia a casa – apenas no capítulo seguinte saberemos como se deu esse início. O capítulo sexto começa com o badalar dos sinos, num enterro, sobre o qual saberemos detalhes no capítulo posterior. O capítulo XVI abre com os gritos de “Pega ladrão!” – mais adiante, tomamos conhecimento de que o ladrão era o assassino de Marcos. E por fim, no capítulo XVII – encontramos Laura, Dr. Sinval e o Caçador sentados na sala de Laura principiando uma conversa.

Estratégia interessante de forte caráter visual e imagético concerne à narrativa a estrutura de cenas ou como chama A. Candido (2007), estrutura cinematográfica: somos capazes de imaginar a festa com seus convidados embriagados, divertindo-se; o fogo na casa de Augusto; o cortejo, enfim. Narrar o que se levou a tais cenas, não é, decerto, importante. A situação em si se explica. Assim estruturada, a narrativa lembra atos teatrais, reafirmando sua aproximação ao melodrama. Além dessa aproximação, a estrutura cinematográfica facilita a assimilação da cena narrada, estratégia essencial num país mais de ouvintes que de leitores.

Seguindo o exemplo de Teixeira e Sousa, os romancistas a ele posteriores, também se valerão desse artifício.

### 5.3 Digressão, reminiscências, retomadas

Digressão, reminiscência, retomada são três características folhetinescas que caminham juntas e são, por vezes, confundidas. É importante, porém, que se observe que são coisas distintas. A reminiscência ocorre quando o narrador rememora ao leitor aquilo narrado no seguimento anterior, é o que Meyer chama de redundância: o famoso “como eu já disse...”; digressão, por sua vez, são as histórias adjacentes, representadas às vezes, por flashbacks ou reflexões morais; retomada é a volta ao fio da narrativa, interrompido por uma digressão – é o “como eu estava dizendo...” .

Digressão seriam, portanto, histórias secundárias que interrompem o assunto, o enredo, o fio da narrativa. Em Teixeira e Sousa, mais que as narrativas secundárias, é o flashback que serve à digressão: o narrador interrompe a história para narrar um fato passado que culminou naquele momento, num movimento de ziguezague, como afirma A. Candido (2007). A estratégia de digressão é aliada a outras: suspense, retomada de assunto e reminiscência. Uma digressão gera suspense e obriga que o narrador retome o que estava sendo dito e relembre ao leitor o que já fora narrado. *N’ O filho do pescador*, isso acontece com frequência, com a diferença de que a digressão nem sempre ocorre com a intercalação de uma história secundária ou um flashback: às vezes, o narrador interrompe a narrativa para fazer uma reflexão moral.

É importante não confundir digressão com a estrutura de cenas: o romance em questão apresenta uma estrutura de cenas teatrais (como já exposto no tópico anterior) e é comum que se encerre um capítulo bruscamente. Temos claros exemplos nos três primeiros capítulos. Após a declaração, o capítulo primeiro se encerra com um brusco “ – Pois bem, vos amo!”. Inicia-se o capítulo seguinte apresentando o pescador e seu filho. A isto se segue um embate acerca do casamento de Augusto e seu amor por Laura. O capítulo termina finalmente com “– Oh! meu pai...”. Inicia-se o terceiro capítulo *in media res*: estamos no meio da festa

de casamento entre saudações e vivas. Outros exemplos ocorrerão ao longo da obra. Estes rompimentos bruscos e inícios *in media res* não seriam digressões, mas aproximação à estrutura teatral de atos, de cenas, como já dissemos, fecha-se a cortina, para se abrir em nova cena.

Um exemplo de digressão, seguindo à risca seu conceito, é a explicação sobre a vida de Marcos – quando soubemos que era um procurado bandido de nome Pedro. Aqui, temos a digressão típica, conceitual: a história de uma personagem secundária. Após esta digressão, o narrador retoma a narrativa: “Deixemos ainda Marcos por alguns instantes e vejamos o que se passa entre Laura e João, depois da carta deste” (p. 113).

Outro exemplo de digressão ocorre quando o narrador interrompe a narrativa para explicar como se iniciara o incêndio na casa de Augusto:

Augusto, tendo deixado sua mulher conversando com seu amigo, na sala, retirou-se para seu quarto: tranquilo em sua cama dormia o doce sono da paz, quando o incêndio principiou. (p. 58)

Em seguida, retoma:

Augusto, pois, está salvo; nós o tínhamos deixado, perdidos os sentidos, no meio do terreiro (...). (p. 58)

Diferente da digressão conceitual, aqui, não se intercala uma história adjacente, mas faz-se um flashback.

Outro exemplo de digressão ocorre no mesmo capítulo: após falar do incêndio, interrompe-se a narrativa com um flashback para descrever o casamento de Augusto. É nesse momento que tomamos conhecimento do gênio de Laura. Interrompido o flashback, o autor retoma ao tempo da narração e, para isso, utiliza-se de uma reminiscência, ou seja, relembra o que já foi narrado, como vemos nesse trecho:

Já sabemos que a casa que em Copacabana fora incendiada se acha reedificando” (p. 62).

E faz mais uma digressão: Augusto surpreende um homem em sua casa e a escrava afirma que viera falar com ela – o capítulo é interrompido exatamente nesse ponto, aguçando a curiosidade do leitor, sobre quem seria tal homem. Interromper a narrativa no meio de uma digressão culmina em outra característica do folhetim: o suspense. Apenas no final do romance teremos esse suspense revelado e saberemos que o tal homem era Florindo.

Um outro exemplo de digressão acontece quando Marcos aparece no lugar do Caçador no encontro com Laura – o narrador interrompe a narrativa, em meio ao desespero de Laura, para revelar as cartas trocadas entre ela e o caçador. Terminada a interrupção, o narrador retoma: “Agora, voltemos a Laura” e em seguida, rememora: “há pouco deixamo-la nas mãos de um malvado” (p.99).

Vale, ainda, descrever mais um exemplo de digressão – dessa vez bem singular: agarrada por Marcos, Laura pede socorro: “– Socorro... quem me socorre?...” ao que se ouve um “– Eu...”. O capítulo se encerra e o seguinte se inicia com algumas interpelações do narrador, numa espécie de diálogo com o leitor. Retoma, pois, a cena:

Voltemos, porém, sobre o jardim.

– Eu... troou a voz do desconhecido (...). Marcos não foi senhor nem da mais leve ação; porque esse incógnito, ao mesmo tempo que proferiu o seu terrível – Eu... – lançando-lhe mão da espada, não o deixou já senhor de si!

(...)

Ao mesmo tempo que Marcos ouviu a voz do desconhecido, sentiu o peso enorme de uma pesada mão (...). Marcos estremeceu ao ouvir o tremendo – Eu... – e afrouxando a mão (...) deixou-se escapar a tímida Laura (...) (p. 103)

A digressão ocorre no meio de uma cena carregada de ação: Laura em desespero clama por socorro. Teixeira e Sousa consegue, nesse momento, uma cena de impacto, de muito suspense. Ao retomar, nosso autor foi capaz de transmitir a sensação de simultaneidade da ação, sendo extremamente teatral.

Como já falamos, a digressão exige a retomada – após intercalar seja uma reflexão, seja um flashback, seja a história de uma personagem coadjuvante, o narrador precisa retomar o fio da ação, dar seguimento à narrativa. Teixeira e Sousa, entretanto, utiliza-se desse recurso não só para retornar ao fio da ação, mas também, num movimento inverso, para inserir digressões. No capítulo do enterro, podemos observar isso: o narrador após explicar quem morrera, afirma que tal



acontecimento nos remeteria de volta a Copacabana. “Pois bem. Esse funesto acontecimento não podendo pôr termo à nossa história, o fio dela nos leva a Copacabana” (p. 70), ao que se segue a vida de Laura após a viuvez.

Teixeira e Sousa utiliza-se das retomadas de ação com dois fins: interromper digressões ou nos levar a elas. O mesmo faz com as reminiscências – que servem de introdução para digressões. Não só isso, as memórias servem para nos familiarizar com as personagens, como vemos no exemplo:

Há pouco vós vistes um mancebo aos pés de uma linda dama declarando um terno amor. Vós adivinhareis que o mancebo é o Filho do Pescador, assim como sabeis que a bela senhora é a náufraga. (p. 34)

Outra reminiscência clara:

ficamos aos fatos de todos os acontecimentos passados; estamos senhores de todos os segredos de Laura; conhecemos o seu amante, e os crimes produzidos por esse nefando amor. (p. 83)

Esta reminiscência, que sumariza os acontecimentos do capítulo anterior, serve para introduzir uma nova digressão, em forma de flashback, na qual tomaremos conhecimento de quem matara Florindo e de que fora a mando de Laura: “Agora resta-nos saber quais novos sucessos levam a morte a punição do muito culpado e assaz punido Florindo” (p. 83).

Digressões, reminiscências, retomadas possibilitam reviravoltas no enredo, característica tradicionalmente folhetinesca – que nos remete a outra característica – o suspense que aliado à tipografia e à estrutura aberta (permitindo, inclusive, alterações segundo a reação do leitor) tornavam-se motivadores de leitura, elementos atrativos que seduzem o leitor.

## 5.4 Outros elementos

O folhetim de Teixeira e Sousa apresenta outras características tipicamente folhetinescas. Não só as personagens não possuem densidade psicológica, como também, aparecem em reduzido número. Era qualidade do folhetim ter uma menor extensão, algo que não permitia um número elevado de personagens. Além disso, um número reduzido de personagens permite uma interligação mais fácil entre eles, pois era característica do folhetim, também, que essas personagens fossem ligadas ao protagonista. N' *O filho do pescador* a ligação das personagens com o protagonista se faz, na maioria das vezes, por meio de Laura: Augusto casa-se com Laura que se torna amante de Florindo (amigo de Augusto); Florindo tenta matar Augusto que é salvo por Dr. Sinval e João, escravo de Augusto; Florindo, por sua vez, é assassinado por Marcos; que tenta matar Laura que é salva por Augusto; Emilio é filho de Laura e afilhado de Dr. Sinval, amigo de Augusto. Todas as personagens numa ou noutra ocasião, entram em contato com Augusto, ora por meio de Laura, ora diretamente. Se houvesse um número extenso de personagens, isso não seria possível ou no mínimo, extremamente.

Outra característica folhetinesca é o maniqueísmo: as personagens não apresentam variação de comportamento até o momento de crise moral. Estamos diante da bondade e da maldade, sem nuances. Marcos cumpre esse papel, é por vezes chamado de malvado e é a maldade que o caracteriza. Augusto e o caçador seriam a caracterização da bondade. Já Laura e Florindo – antagonistas que passam por crise moral – iniciam suas trajetórias crudelíssimas, mas se expurgam: um com a morte, a outra no convento. A presença do mal e do bem acarreta em personagens tipificadas, estereotipada. As personagens representam tipos: a jovem sedutora e perigosa, esposa infiel e ardilosa; o amigo, ingrato e aproveitador, responsável por levar a esposa de caráter frágil ao vício; o perverso bandido, capaz de tudo; o belo, jovem e inexperiente Emiliano; o justíssimo Augusto, que tudo perdoad; o negro, que a todos obedece; o médico, o homem da ciência que tudo desvenda.

Seja qual for o acontecimento, personagens tipificadas manter-se-ão imutáveis do início ao fim (excluindo na crise moral quando os antagonistas se arrependem), diante de qualquer fatalidade. E é justamente a fatalidade outra

característica folhetinesca. A fatalidade tem a ver com o trágico, com o inesperado – é o naufrágio que deixa Laura viúva; o incêndio que quase vitima Augusto; a morte súbita de Marcos, assassinado em plena rua. O acaso romântico, no folhetim, transforma-se em fatalidade e traz consigo todas as consequências das fatalidades.

O naufrágio não é apenas representação da fatalidade folhetinesca, de fato, o tema viagem/naufrágio é muito comum no folhetim. Também comum é a inserção de raptos, sequestros, adultério, triângulos amorosos, traições de todos os tipos, assassinatos e embates violentos. Quase tudo figura n' *O filho do pescador*. Há o sequestro de Emiliano, ainda criança; o rapto de Laura; o adultério – que leva ao triângulo amoroso Florindo-Laura-Augusto; a traição de Florindo ao amigo Augusto; o assassinato de Marcos, Florindo e a suposta morte de Augusto; a luta de espadas entre Marco e o encapuzado, Augusto, até então desconhecido. Todos esses recursos não são gratuitos, acentuam, enfatizam, preparam para o suspense.

O próximo elemento é a epígrafe – elemento estrutural que desempenha uma função específica. Ao introduzir os capítulos, explicando ou refletindo, o narrador facilita a leitura, aproxima-nos da narrativa, prepara-nos para o que está por vir. As epígrafes de Teixeira e Sousa são reflexivas, sentimentais, servindo, também, à reflexão moral:

No meio dos mais horrorosos crimes há sempre um lado de moralidade; conhecê-los está em estudá-los. (epígrafe do capítulo IX)

E também nos adianta, de forma tão poética, que dilui a informação que por vezes passa despercebida:

Quando em nossa própria casa acreditamos estar sós. Ou com um fiel amigo, um ouvido inimigo nos escuta (epígrafe do capítulo X)

O narrador folhetinesco antecipa, retarda informações, relembra-nos, rememora-nos, sempre interferindo no fluxo narrativo, seja para criar suspense seja para uma reflexão moral. Um narrador onisciente, mas que nega informações por *não saber*, narrador peculiar do qual trataremos a seguir.

## 5.5 O narrador folhetinesco

As digressões folhetinescas exigem um narrador capaz de retomar a narrativa, por isso as interferências e intromissões sejam essenciais a esse narrador. E por se tratar de um texto de caráter moral, é a voz do narrador que trata de justificar os crimes, e preencher a narrativa de moralidade. O narrador d' *O filho do pescador* vai além: não só comenta, aponta, julga, bem como dialoga com o leitor, instiga-o, aproxima-o da leitura.

A própria escolha vocabular nos remete a uma interlocução – o narrador por muitas vezes utiliza-se da primeira pessoa do plural, não como plural de humildade, mas sim, para aproximar-se do leitor. Utiliza-se, também, dos pronomes vós e tu – dirigindo-se indiretamente a um interlocutor:

Há pouco vós vistes um mancebo (...). (p. 34)

Direis que as chamas tinham sido lançadas de propósito (...). (p. 52)

E então o que vês? (...) (p. 57)

Sabemos que há mais de um ano Augusto está casado (p. 59)

Vós adivinhastes... eu não vô-lo queria dizer, ao menos desejei ocultar por mais alguns momentos essa pena ao vosso coração, mas vós penetraste o que eu tanto e com tanto cuidado vos quis ocultar (p.70)

Estas criminosas declarações vos revelam todo o sentimento da epígrafe do capítulo IV. Tornai a lê-la. (p. 77)

Em outros momentos, dirige-se diretamente ao leitor:

Os meus leitores muito bem terão previsto (...)

Também os leitores muito bem a sabem (...) (p. 46)

A maior parte dos meus leitores tendo acabado a leitura desse capítulo (...) Lembrai-vos da minha epígrafe nesse capítulo. (p. 51)

Alguns de meus leitores mais sôfregos, tendo acabado a leitura desta carta, e comparando-a com a do caçador, dirão meio agoniados (...). Tenham paciência e vão ouvindo. (p. 110)

É, inclusive, consciente de seu papel de narrador:

Sabeis vós a terrível tarefa de um historiador? Sabeis: então tende paciência em ouvir-me, que também a tenho em narrar-vos. (p. 72)

Triste coisa é sem dúvida o escreve uma história, que, bem que ligada em todas as suas partes integrantes, é todavia cortada de muitos incidentes. A curiosidade ergue-se de todas as partes, querendo com a boca de baleia, tudo devorar de um só bocado! Ainda bem umas coisas não estão desenvolvidas, quer-se saber outras; a um só tempo se pede um nome, exige-se uma explicação, demandam-se certos pormenores; e a nossa pobre cabeça, martelada por tantas impertinências, perde-se vasto oceano de interrogações! (p. 103)

O longo trecho encerra o segmento mais carregado da narrativa – quando Laura, presa por Marcos, é salva por um desconhecido encapuzado. O narrador nos informa – nem todas as informações serão transmitidas de uma vez (é preciso esperar o fascículo de amanhã!). O autor conhece bem as estratégias folhetinescas e o narrador expressa isso – podemos observar muitas das características folhetinescas no segmento transcrito (a meu ver as principais): as digressões (“é todavia cortada de muitos incidentes”); as retomadas e reminiscências (“ligada em todas as suas partes integrantes”); o suspense (“A curiosidade ergue-se de todas as partes”); o detalhamento próprio do realismo formal (“demandam-se certos pormenores”). O narrador, consciente das estratégias folhetinescas, transmite-as ao leitor – ensinando-o a apreciar o folhetim. O didatismo do narrador não serve somente para explicar cada um das interrogações, vai além, informa ao leitor o que deve esperar do texto, explica porque alguns mistérios não foram desvendados, ensinando o leitor a ler a obra. Recai sobre seu próprio texto, analisando-o, conceituando-o.

O narrador habilmente esconde-se na narrativa e esvaziando a tensão causada pelo suspense, nega determinadas informações, não por seu bel-prazer, mas sim porque não lhe tem conhecimento:

E, se ou vos disser que vos não posso dar o nome que me pedis, porque ainda não sei? (p. 103)

Podemos perceber que Teixeira e Sousa é consciente de seu papel de romancista e domina as técnicas folhetinescas. É justamente pela voz desse curioso narrador que observamos isso. Suas escolhas não são gratuitas, frutos de inabilidade ou desleixo, são na verdade, escolhas conscientes e calculadas. Ciente de seu papel e das técnicas que utiliza, o narrador conduz o leitor, guiando-lhe as emoções, com uma fina e sutil ironia. O enredo lacrimoso, dorido, apelativo, conquista o leitor e o prepara para o *ensinamento*, para a reflexão do narrador:

– Mancebo, não te calarás? Até quando queres despedaçar nossos corações? Mas não: dize, dize outra vez; outra; muitas vezes; dize sempre: – É minha mãe!... (p. 141)

Chegando ao ápice da carga dramática, o narrador nos afasta e passa a narrar em terceiro plano:

Laura, na postura que vos descrevi, parecia implorar as misericórdias do Senhor! (p. 142)

Esvazia a carga dramática para logo em seguida passar a uma reflexão moral. As atenções, agora, voltam-se ao ensinamento que se quer transmitir. Este movimento entre reflexões e cenas de impacto ou forte teor emotivo dão à narrativa o dinamismo de uma cena teatral e permitem que o narrador ora se insira ora se retire da cena narrada, afastando-se, afirmando não ter conhecimento deste ou daquele fato, retardando informações, causando suspense. Nos momentos de distanciamento do narrador, há uma elevação do suspense, à medida que ele nega as informações mais relevantes.

Vale ressaltar a visível confusão entre leitor/ouvinte – as fronteiras não são bem claras e o narrador narra como se falasse. Justamente por isso, há diversas interlocuções indiretas – como se narrador estivesse diante de uma platéia:

Caçador, caçador, onde estás? Onde estás que não vem valer a tua amada! (p. 96)

“Mas será ele?”

“E quem senão ele?” (SIC)

(...)

Eis, pouco mais ou menos, as questões que sinto ferirem-me os ouvidos neste momento (p. 101)

“Foi Marcos, foi Marcos o seu assassino...”

“Marcos, malvado Marcos, assim acabes, monstro, assim acabes!...”

“Ainda me parece ouvir estas palavras de alguns de meus leitores” (p. 102)

O narrador está ouvindo e esperando a interação com o ouvinte. Domina não só as estratégias folhetinescas, como também, conhece bem o seu público alvo, seus *ouvintes*, e por isso, cria no folhetim a atmosfera de salão com ouvintes curiosos, ávidos pelos detalhes. Didaticamente, o narrador tudo explica, sem deixar dúvidas ao leitor – satisfazendo a curiosidade da platéia, além disso, ensina ao leitor o que ele deve esperar do texto:

Quando eu vos dou uma cena risível, conquanto não desaprove o vosso riso e até fique obrigado por ele, todavia minha exigência vai mais longe (epígrafe do capítulo III)

A epígrafe do capítulo que justamente o narrador considera menos relevante diz ao leitor que há algo além nesse capítulo: e é no final que Florindo entrega à Laura um bilhete. Continua guiando o leitor, sugere-lhe que releia a epígrafe – aponta-nos a verdade:

Lembrai-vos ainda, que é à custa de sacrifícios que se descobre a verdade (p. 51)

Todas as pistas nos são fornecidas e o leitor, pouco a pouco, é capaz de, ele mesmo, desvendar alguns dos mistérios.

Às vezes um ente bem desprezível, pelo seu estado, nos é mais favorável que um, a quem chamamos de amigo, e a quem respeitamos. (Epígrafe do capítulo IV)

Quando em nossa própria casa acreditamos estar a sós ou com fiel amigo, um ouvido inimigo nos escuta. (Epígrafe do capítulo X)

O narrador volta-se sobre seu próprio ofício: conhece a narrativa e suas técnicas, bem como conhece o público ao qual narra. O narrador guia o leitor, incentiva-o, ironiza-o sutilmente, aponta-lhe, a todo momento, os caminhos moralizantes, ensina-o a ler sua obra, conduzindo não só o fio narrativo, mas direcionando as emoções de leitor – seja sensível na medida certa, seja justo no momento certo. Didático, o narrador detalha o caminho que o leitor deve seguir, advertindo-lhe – antes de questionar o narrador, ouça-lhe, estude-o e então compreenderá o que diz. Este narrador sabia ser lido e ouvido. Constrói uma narrativa capaz de se dirigir a um tão diversificado público.

O autor dessa história estará se divertindo à nossa custa? Assim disse eu a quem me contou esta história, e ele me tornou muito sossegado: – Tenha paciência e vá ouvindo. Assim, pois, digo eu aos meus leitores: – Tenham paciência e vão ouvindo. (p. 110)

Separa, no texto, o autor do narrador, colocando-se ao lado do próprio leitor a fim de criticar a trama. esta aproximação, não só atua como estratégia de projeção/identificação, como também, demonstra o olhar autocrítico do autor que reflete sobre sua obra.

## 5.6 Motivadores de leitura

O folhetim é permeado de suspense que serve como motivador de leitura na medida em que impulsiona o leitor ao próximo fascículo. Para manter o suspense, o autor utiliza-se de digressões, interrompendo a narrativa no momento exato. Não só cortes precisos, mas também o enredo deve ser envolto em mistério. Em *O filho do pescador* não faltam encapuzados misteriosos assolando a noite. Um vulto misterioso adentrando o cemitério, outros três vultos que os leitores são impedidos de conhecer:

Era meia-noite: a tais desoras três vultos escoavam pela ladeira do convento de Santo Antonio; vejamos se os conhecemos: mas como? ele parecem por a peito que



ninguém os conheça. (...) mas sigamo-los. Entram em uma casa... sua porta fechou-se sobre nossas vistas. (p. 68)

Encerra-se o capítulo e estes três vultos não retornarão até a explicação final, com a revelação de Dr. Sinval. A supressão da informação gera o suspense, suspense este que, em Teixeira e Sousa, faz-nos ter curiosidade por sua narrativa.

Porém não é só suspense que age como um motivador, em folhetins de um modo geral, a linguagem também impulsiona o leitor. As construções menos elaboradas, mais próximas do cotidiano, com expressões da época, são um atrativo a mais, porém, em Teixeira e Sousa são poucas as manifestações de expressões idiomáticas. A crítica argumenta que a linguagem, em Teixeira e Sousa, era demasiadamente retórica, empolada, parecendo-nos, às vezes, artificial e forçada. Acredito, porém, não haver estudos suficientes quanto à linguagem desse romance, uma vez que, se fosse tão artificial assim, não prenderia a atenção do leitor. Se atendia às demais características folhetinescas, porque não utilizaria uma linguagem coloquial? Ainda assim, podemos identificar duas expressões da época:

Os nossos jovens eram dos que *arrancham a má língua* (...) (p. 46)

(...) abalroou-se com um rapaz, destes que chamamos vulgarmente de *capoeira*. (p.120)

Outro motivador de leitura é a tipografia adotada. Segundo Barbero (2003), o folhetim utilizava-se de recursos gráficos para chamar a atenção do leitor: letras grandes e espaçadas que facilitam a leitura. Entretanto, não é o que ocorre por aqui. Após consultar a microfilmagem, observei que não há diferença no tamanho da fonte em relação ao restante do jornal. Ocorre na verdade, justamente o oposto do que afirma Barbero (2003), tanto folhetim quanto jornal possuem tipografia minúscula e espremida. Como se observa no anexo. Tal estratégia não se faz presente em nosso primeiro folhetim e não aparecerá, entretanto, como empecilho, haja vista seu enorme sucesso. Esse fato indica uma característica de nosso público consumidor de folhetins: caracterizavam-se mais por ouvintes que leitores, como já informamos. Era comum que um jovem, bom leitor, lesse em voz alta para os demais familiares

ou amigos, não sendo por tanto a tipografia um impedimento. No próprio texto, ao relacionar o ato de leitura com o ato de ouvir, o narrador aponta para tal indício:

O autor dessa história está se divertindo à nossa custa? Assim disse eu a quem me contou esta história, e ele me tornou muito sossegado: -- Tenha paciência, e vá ouvindo. Assim, pois,  **digo eu aos meus leitores**: – Tenham paciência e vão **ouvindo**. (p. 110. Grifos meus)

A relação leitor/audiência ocorrerá diversas vezes ao longo da obra. Ouvir e ler misturam-se, indicando uma característica de nosso público *ouvinte*.

Seguindo as estratégias de leitura, deparamo-nos, a meu ver, com a mais significativa característica do folhetim: a flexibilidade à reação do público. Segundo Meyer, era comum que as narrativas se moldassem às cartas de leitores. No Brasil, não se tem, ainda, comprovação de tais interferências, porém, se considerarmos que Teixeira e Sousa interrompeu seu poema (*A Independência do Brasil*) por conta de severas críticas, certamente, haveria manifestações que interfeririam na produção. O fato de escrever seriadamente dá ao narrador essa liberdade: é possível desfazer um equívoco, explicar algo que se deixou passar, por meio de flashbacks, memórias e retomadas. Temos um exemplo no romance em análise:

Agora, porém, me recordo que uma omissão de minha parte, unicamente filha de meu esquecimento, vos dá direito de me pedires dois nomes, isto é, o do morto e o da viúva. (p. 70)

Recurso bastante proveitoso. Se no capítulo anterior, havia faltado uma informação, bastava acrescentá-la no seguinte. Porém, não só vantagem apresentava a produção seriada. Às vezes, a memória do autor pregava-lhe uma peça e eram comuns equívocos. Teixeira e Sousa comete um deslize errando o cemitério onde se sepultara Augusto: primeiro, no convento de Santo Antonio, para no capítulo seguinte aparecer a Ordem Terceira de São Francisco de Assis:

O sino do convento de Santo Antonio voltejando sobre si próprio, parecia dizer aos fieis em lúgubres lamentos (...) (p. 64)

O mancebo há pouco sepultado na Ordem Terceira de São Francisco de Assis, é Augusto. (p. 70)

Outro deslize ocorre na história de Laura: “Meu pai morreu quando eu contava doze anos e meio de minha idade” (p. 73). Quando Augusto a confronta: “– Perdeste teu pai na idade de dez anos” (p. 135). Erros que passam despercebidos a olhos desatentos, mas que indicam a falta de revisão, tanto do escritor quanto do editor e se tornaram erros próprios da produção seriada. Erros estes justificáveis pela velocidade da produção e da publicação.

Outro motivador, que muito atrai o público, é a defesa do universo feminino. O público feminino era alvo constante dos escritores, por ser ele, o principal consumidor de folhetim. No último capítulo do romance, Teixeira e Souza faz uma longa reflexão: ao mesmo tempo em que desculpa os crimes de Laura, educa, moraliza. Todo o capítulo é uma longa reflexão de Emiliano acerca do comportamento das mulheres.

Deixando de parte as idéias favoráveis aos maridos e aos amantes, a respeito de constância, e tão desfavoráveis às mulheres de quem tudo exigimos, e a quem nada cedemos (...).

Em um número de cem mulheres nós encontramos apenas dez, cujo despejo, cuja falta de sentimento as fez solicitadoras de alguns homens; enquanto em um numero de cem homens não deparamos com dez que não tenham solicitado, que não tenham seduzido alguma mulher! (p. 149)

Para o jovem caçador, Laura só se comportara assim por conta da educação que tivera. As mulheres eram aquilo que os homens moldavam e se Laura era criminosa, a culpa era de Sérgio, seu primeiro amante, que a incentivara a sair de casa. A falta de instrução, seguindo o pensamento da personagem Emiliano, era a causadora dos crimes de Laura – ela só fugira com Sérgio por não ser instruída; era Sérgio, na verdade, mais criminoso que ela: “pois que sendo mais forte, e devendo ser mais pensador, devia fazê-la desistir de um tal intento” (p. 151). Ainda que defenda o universo feminino, justificando os erros de Laura, o pensamento do autor é condizente ao de sua época. As mulheres são mais frágeis, mais vulneráveis, menos “pensadoras”. Os crimes de Laura não se justificavam apenas pela instrução precária, mas também pela leitura “de algumas perigosas novelas” (p. 110). A

personagem, até mesmo por sua condição mais frágil, se deixa influenciar e seduzir por algum homem.

Teixeira e Sousa encerra seu romance com uma reflexão de uma personagem, Emiliano, filho de Laura, justificando os “crimes” por ela cometidos e defendendo as mulheres, seguindo as tendências europeias de defesa da universo feminino, como já expusemos. O romance-folhetim, assim encerrado, cumpre sua função educadora e moralizante.

Mas não é só essa a função do romance, mais precisamente, do primeiro romance. Enquanto inaugurador de gênero, o romance-folhetim cumpria o seu papel na escola romântica.

### **5.7 O Filho do Pescador no Romantismo brasileiro**

Ao inaugurar o gênero romance-folhetim, Teixeira e Sousa marcou seu nome na história da literatura brasileira. Entretanto, ainda hoje, sua importância é mais de caráter histórico que estético – ignora-se ou não se dá relevância aos aspectos do Romantismo presentes na obra inaugural do romance brasileiro. O folhetim de Teixeira e Sousa não seguia apenas as tendências da época (de se publicar folhetins), estava preocupado, também, com as tendências da estética romântica. Não são poucas as características românticas presentes na obra e, logo na epígrafe do capítulo primeiro, apresenta-se uma: a relação do romântico com a natureza.

A descrição das cenas da natureza é a pedra de toque do escritor! descrever estas cenas está ao alcance de qualquer gênio medíocre; mas empregar nesta pintura as verdadeiras cores precisas e nos seus devidos lugares, é sem dúvida o ponto mais difícil (...). (p. 29 – epígrafe capítulo I)

Havia no romantismo uma relação simbiótica entre Eu e natureza – que expressava a interioridade do Eu. A natureza, no romantismo brasileiro, serviu não só para expressar a mudança de concepção de mundo (centrada no sujeito) como também para acentuar e consolidar a independência brasileira. Narrar uma paisagem brasileira, descrevê-la, pormenorizando cada uma de suas nuances com

“cores precisas”, era dar forma à independência política. Teixeira e Sousa situa seu enredo na praia de Copacabana, descreve a baía de Niterói, constrói a cidade, dando-lhe forma. Era importante construir seu cenário sob “o belo azul de um céu brasileiro”, diante da “formosa baía de Niterói”; “à margem do Atlântico”, “sobre a deliciosa praia de N. S. da Copacabana, distante do coração da cidade do Rio de Janeiro duas léguas (...)” (p. 30). Ainda que a crítica a Teixeira e Sousa alegue que o romancista pinta sua paisagem em tons clássicos (púrpura de Tiro, ouro de Ofir), é evidente uma mudança de concepção: o cenário não é um lugar abstrato, está geograficamente marcado. Além disso, está socialmente caracterizado:

Entre os poucos moradores de Copacabana, naquela época, havia um velho pescador, mais célebre pela sua vida honrada (...) em harmonia com as escassas luzes da colônia (...) (p. 33)

Copacabana era um local distante com poucos moradores afastado do coração da cidade. Ainda assim, mesmo que não apresentasse o frisson da Rua da Carioca, a praia de Copacabana não dispensava a agitação social. A casa de Augusto era palco de uma “risonha sociedade” que lá se reunia todos os domingos, “dados a toda sorte de divertimentos, de danças, de cantos, de banquetes, de jogos, etc.” (p. 57). Ao descrever aspectos cotidianos dos frequentadores da casa de Augusto, o autor particulariza o ambiente: era essencial não só uma descrição da natureza brasileira, como também uma particularização desse espaço – outra característica romântica. O romantismo tendia à particularização do ambiente e das personagens a fim de concernir ao enredo maior verossimilhança – para isso relaciona o espaço físico à experiência individual: não era uma casa qualquer em Copacabana, mas uma casa onde a sociedade se reunia, onde jovens mancebos passavam divertidos momentos. E não eram mancebos quaisquer:

eram destes moços de que muito abundam as grandes cidades, isto é, eram alguns belos espíritos de educação mulheril, em tudo afeminados, que atam com graça um lenço no pescoço, que se vestem com elegância, que dançam sofrivelmente um minueto, que falam rapidamente sobre matérias em demasia sérias, que são para eles incompreensíveis, e discorrem eloqüentemente sobre coisas vulgaríssimas. (p. 46)

Ao descrever, em detalhes, um tipo social, Teixeira e Sousa aproxima a narrativa ao leitor, permite uma maior identificação, além de levantar um aspecto da sociedade com sutil tom de crítica. As críticas sociais representam, no romance, de uma maneira geral, uma insatisfação com o mundo, com o presente – é o ideal decepcionado de que nos fala Nunes (1985) – descontente com a sociedade, o autor, por meio do romance, critica-a. Serve, assim, a dois propósitos: aproxima o leitor da narrativa e apresenta comportamentos sociais, traçando a cor local.

As reuniões na casa de Augusto demonstram que a sociedade brasileira, assim como a europeia, também situou seus intelectuais em salões ou cenáculos. Os salões cariocas eram o palco da sociedade intelectual – eram onde se reuniam os intelectuais e artistas da época, onde se traçavam as tendências artísticas. Os salões (onde se educavam e formavam os jovens nos princípios da educação liberal e segundo valores românticos) contribuía não só para a divulgação da arte romântica, como também para a formação de um público leitor (seja leitor seja ouvinte):

O saber permanece, sem dúvida alguma, um traço de classe, mas busca correspondência e necessita, para afirmar-se e definir-se, auditório, leitores, público. (...). As cidades por sua vez, criam novos hábitos, impõem formas de convívio até então desusadas, geram exigências inéditas. Surge a vida dos salões e, principalmente, a vida das ruas (WERNECK, 1964, p. 200 )

Os salões cariocas eram frequentados, principalmente, por estudantes e jornalistas – que compunham a camada intelectual brasileira. Além deles, à mulher era dado o direito de participar da vida social. Vale ressaltar que, ainda assim, a mulher não desempenhava um papel produtor na vida intelectual, mas junto com os estudantes formava uma parcela significativa do público consumidor de produtos literários. A importância da mulher na vida cultural se apresenta, inclusive, no que tange a temática abordada: a fim de atender os anseios femininos, a literatura (o romance em particular) abordava temas que lhe fossem interessantes. Eram comuns enredos que abordassem a posição da mulher na sociedade, o casamento, os tão

comuns raptos<sup>14</sup>. Teixeira e Sousa não ignora isso: mesmo que não se alongue nessa temática, o rapto está presente na obra:

Sérgio, que já conhecemos, foi o primeiro amante de Laura, e pai de Emiliano. Este mancebo dissoluto, três anos depois que roubara Laura à sua mãe (...) (p. 145).

O rapto atende à necessidade da presença do inesperado e da fatalidade, próprios do folhetim, além de atuar como justificativa ao comportamento de Laura – ter sido raptada ainda menina, isenta Laura de culpa. O crime que originou todos os outros crimes fora na verdade o de Sérgio:

O originário de todos os seus [os de Laura] crimes (...) fo do meu desgraçado pai!... (p. 151)

Teixeira e Sousa desculpa Laura, desculpa a atitude da mulher, colocando sobre o homem a culpa, expressando a caráter patriarcal de nossa sociedade:

Nós [os homens] temos organizado uma sociedade a nosso bel-prazer, e acerca das mulheres nos constituímos a um só tempo partes e testemunhas, juízes e acusadores! (p. 148)

As mulheres na sociedade são sempre o que nós [os homens] queremos que elas sejam, visto sermos nós os diretores delas. (...) nós dirigimos a sua conduta, porque somos os motores de pensamento pelo que respeita à sociedade (p. 149).

Na verdade, *O filho do pescador* trata mais de Laura que de Augusto – a obra exprime seus vícios e crimes. O autor busca, entretanto, justificar-se, partindo para defesa da mulher.

A fuga de uma donzela da casa de seus pais para a de um amante, é sempre um

---

<sup>14</sup> Werneck (1964) afirma que, na segunda metade do século XIX, era grande o número de moças raptadas por não aceitarem as imposições patriarcais quanto à escolha do marido. Em desobediência ao patriarca, fugiam com seus escolhidos, muitas vezes de classe social inferior ou mulatos ou negros.

mui feio crime. Com efeito, o jus que cada um tem à sua felicidade parece desculpar a donzela (...) (p. 80).

Laura era, pois, uma mulher cruel (talvez porque tinha aprendido a sê-lo)... (p. 82)

Agora, meu padrinho, eu vos rogo que passeis pela imaginação os crimes desta infeliz mulher, e vede se não achais neles uma causa que existe fora dela? (p. 153)

A mulher era impelida ao crime e ao vício, mas, ao mesmo tempo, estes não eram sua responsabilidade, mas sim “causa que existe fora dela”: eram consequências da sedução da cidade, da falta de educação apropriada ou até mesmo de leituras perigosas:

(...) Laura, que disse a Florindo que má tinha sido sua educação; mas devemos notar que esta mulher, bastante viva, depois de casada com Augusto, tinha se dado à leitura de perigosas novelas, e estudava até os meios de mais se desembaraçar. (p. 110)

(...) ela estava, pois, no Rio de Janeiro, principal cidade do Brasil, onde uma extrema beleza, mais que em nenhuma parte, está exposta; onde a sedução tem uma linguagem mais eloqüente; onde a lisonja emprega um estilo mais florido, e onde o vício tem atrativos mais poderosos! (p. 152)

A mulher é levada a crimes por fatores externos e quase sempre por culpa do homem.

Demais, como é que exigimos nós [os homens] delas uma constância inabalável, uma virtude de ferro, se somos os mesmos que as corrompemos e as arrastamos a toda sorte de crimes?

A defesa do universo feminino aproxima os autores de seu público leitor e se tornou uma estratégia recorrente dos romances românticos – sejam folhetins ou em volumes. O público feminino era uma importante parcela consumidora de folhetim e ao que a eles estivesse associado: móveis, vestuários, decoração. A defesa do público feminino, uma vez que projeta este público no folhetim, cumpre o papel de propagar, alterar, hábitos e atitudes, interferindo no consumo de bens que estivessem relacionados ao produto estético.



Ao defender a mulher, o romance de Teixeira e Sousa cumpre outra função dos romances românticos – a função educadora. A todo o tempo o narrador reflete, critica e julga determinados comportamentos sociais, apontando falhas, vícios e crimes. Dessa forma, mantém sua característica moralizante e educadora:

Temos direito àquilo que se nos promete. Eu pois, vos prometi uma história moral; é bem: sendo assim, é justo que faça algumas reflexões sobre o desastroso passado que acabaste de ouvir. (p. 77)

Podemos pois concluir que os crimes mais horrorosos em suas conseqüências, por irremediáveis, são o homicídio e o adultério! (p. 79)

Emiliano parte em defesa de sua mãe, Laura, e para tal, justifica todo o comportamento feminino, servindo suas reflexões a um ensinamento moralizante, num tom imbuído de emoção:

(...) este crime... como dor o digo, foi do meu desgraçado pai!... (neste lugar duas lágrimas fugiram de seus olhos). (p. 151)

O romance é extremamente sentimental, beirando ao exagero. Porém, é no epílogo, na reflexão, que o narrador declara toda a sentimentalidade do romance. As personagens de Laura e Emiliano choram e o narrador, comenta:

Nós aborrecemos sempre um homem insensível; e até nem simpatizamos com o que não chora no meio de uma grande cena de dor, embora ignorando as qualidades de sua alma! (p. 137)

Por que razão simpatizamos nós com as almas sensíveis, e temos até *prazer* em chorar quando sofremos moralmente impressões *dolorosas*? (Grifos do autor, p. 138)

Apresenta-se n' *O filho do pescador* outra característica marcante do romantismo e do romance: o culto da sensibilidade. Os romances, antes mesmo do romantismo, eram carregados de sentimentalidade que nos remetem a outra característica romântica: os sentimentos conflituosos. O romantismo era um impulso

emotivo, uma junção de sentimentos conflituosos e extremos:

Laura era a mulher dos extremos, porque sempre estava ou muito distraída, ou muito preocupada (...). (p. 60)

Dor e prazer são dois afetos inteiramente opostos (...). Mas poderão eles casarem-se em nossa alma no mesmo instante, na mesma ocasião e efeitos da mesmíssima coisa? (p. 138)

Os sentimentos conflitivos explicam a natureza de Laura – uma mulher de extremos que se deixa levar por um homem de má índole – mas não apenas a índole lhe justifica os crimes. Teixeira e Sousa trata de explicar que o passado de Laura a fizera criminosa – o tempo passado explica o tempo presente numa relação de causalidade. Há uma preocupação com o tempo enquanto fator de concatenação das relações humanas – é o tempo o responsável por tudo esclarecer:

Se Augusto não é amado por sua mulher quem melhor nos poderá dizer do que o tempo?  
Ele tudo sabe.... (p. 59)

Voltemos ao passado: ao procuremos origens. (epígrafe do capítulo XX)

Além disso, a importância do tempo, a necessidade de verossimilhança, faz com que o narrador sempre nos indique a relação temporal:

Figurai-vos que mais de trezentos e setenta dias se têm passado (...) (p. 51)

Há poucos dias uma bela passeava pelas alegres ruas (...) (p. 57)

Durante três meses em que ele costumava a ir todas as manhãs, só cinco vezes lá tinha ficado (...) (p. 62)

Já dois meses se haviam passado sobre a viuvez de Laura (...) (p. 73)

Não só a relação temporal serve como elemento de verossimilhança como também os nomes das personagens. No capítulo do casamento (capítulo terceiro) o narrador lista uma série de nomes (que, como afirmamos anteriormente, nenhuma importância têm para a narrativa) comuns, usuais. As personagens são tratadas

pelo primeiro nome, numa relação de intimidade. Também intimista é a linguagem empregada – entre as personagens há o uso do pronome TU:

Eu assassinei ao meu marido, e tu ao teu melhor amigo (p. 76)

– Ora, Juca, não te zangues. (p. 42)

Tu és ingrato! Tu és um bruto (...) (p. 62).

A linguagem menos formal atribui um tom de oralidade à narrativa – próximo à linguagem falada, o que nos aproxima, também do teatro.

Como já expusemos, há poucos estudos que analisem a linguagem do texto de Teixeira e Sousa, sendo extremamente dificultoso julgar seu grau de formalidade, porém, se observarmos a utilização de Tu ao invés de Vós, poderíamos supor um aproximação à oralidade.

A intimidade da linguagem nos remete a outra intimidade – a do ambiente privado. Como vemos no seguinte trecho:

Eu não vos quero dizer que neste momento dois nojentos amantes em uma casa, na Copacabana, trocam as mais baixas finezas. (p.85)

Laura em seu quarto dormia ou velava; nós o não sabemos, Nemo nos é lícito penetrar no respeitável santuário dos casados. (p. 63)

O narrador d' *O filho do pescador* mais uma vez nega sua onisciência para retardar uma informação e causar suspense. Porém, a noção de que algo se passa na intimidade do quarto de Laura já antecipa a tendência dos romances posteriores de explorar a intimidade da personagem.

Teixeira e Sousa parece-nos muito atento as tendências românticas. Sua prosa inicial antecipa muitas das tendências românticas dos prosadores considerados de primeira plana. Seu romance apesar de urbano, apresenta o nacionalismo tão característico dos nossos poetas românticos e dos romancistas respeitados pela crítica – o autor cita a cidade, ambienta a narrativa num espaço brasileiro (logo em sua primeira epígrafe cita a natureza brasileira como pedra de

toque do autor), além de falar nos tipos que figuram pela cidade: o mancebo afetado, o capoeira valente, o narrador mostra o urbanismo e o cosmopolitismo de uma sociedade que se moderniza. O autor situa seu romance numa atmosfera brasileira. Sua obra apresenta, em maior ou menor grau, todos os elementos que caracterizaram a primeira fase do romantismo brasileiro. *O filho do pescador* não é só primeira prosa, mas também, o prenúncio do romantismo no romance, no romance-folhetim.

## CONCLUSÃO

### ***O filho do pescador: um cânone esquecido***

Já está claro que o folhetim europeu era um produto cultural, fruto das necessidades mercadológicas jornalísticas. E quanto ao brasileiro? Seria o folhetim brasileiro fruto de que necessidades? Certamente, do mercado jornalístico da época – por ser uma produção rápida, já popularizada pelo exemplo vindo de fora, capaz de se moldar à nossa realidade literária de um público mais leitor que ouvinte, mas é também, fruto da modernização e urbanização pós Independência. Os jornais brasileiros, portanto, seguem a tendência da época que era produzir folhetins. Entretanto, a iniciativa em traduzir, adaptar, parodiar já representa uma vontade em imprimir nesse novo gênero a cor local, os hábitos e costumes de uma sociedade recém urbanizada: o salonismo, a exposição feminina, os vícios de uma sociedade que se moderniza. A época é de efervescência política. E escritores assumem, também, o papel de jornalistas: publicam crônicas, artigos, ensaios. Na verdade, assumem tudo: são políticos, escritores, ensaístas, críticos, poetas, teatrólogos, romancistas. A imprensa brasileira, mesmo que pouco profícua, é o veículo de divulgação, é por meio dela que a intelectualidade se promove, exhibe-se, transmite seu comportamento, sua mentalidade. A imprensa era é vitrine de prestígio e poder – é o espaço da política, da intelectualidade, da elite.

Já expusemos, também, que o folhetim brasileiro surge quando, na Europa, já se vivia a segunda fase do folhetim. Recebíamos aqui diversos folhetins europeus, alguns de sucesso, outros nem tanto, mas todos ajudaram a formar a intelectualidade literária brasileira. Nossos literatos leram esses escritos, conheceram-nos, ao menos. E seguindo-lhes o exemplo, estruturaram nossa narrativa ficcional. É certo que nossa realidade nem de perto lembrava a realidade do proletariado francês (a quem se dirigiam os folhetins franceses), porém nosso folhetim se dirigia à nossa sociedade escravocrata, recém urbanizada, recém modernizada, recém independente com seus salões e saraus. Daí a presença do negro, do *bon vivant*, do poeta de ocasião.

A vida jornalística de nossos literatos aproxima-os, certamente, dos leitores, e ao mesmo tempo, afasta-os da carreira de escritor, em muito negligenciada, uma vez que nossos autores exercem múltiplas funções, apresentado-se em todas as

esferas intelectuais. O folhetim adapta-se a essas múltiplas funções de seus autores – sua extensão reduzida, o número reduzido e simplificação de personagens com ausência de aprofundamento psicológico – permitem uma velocidade na produção que possibilitaria ao escritor exercer suas diversas funções. Não apenas exigência do meio, o folhetim atendia às novas necessidades dos escritores brasileiros.

São nossos *jornalistas- escritores-poetas-teatrólogos* que preparam o público para uma ficção nacional: a princípio algumas novelas e, finalmente, o folhetim. O fato é que tudo era publicado em jornal, certamente porque é o jornal o veículo mais propício: era mais fácil e menos custoso. Será, portanto, das prensas dos jornais que sairão nossos primeiros livros (Werneck, 1964).

No Brasil, é pelo folhetim que o romance ganha vulto – e isso implicará em técnicas peculiares, na sobrevalorização da ação “que representa elos de uma cadeia de eventos” (ALENCAR Apud WERNECK, 1964, p. 330), no tom oral de nossas narrativas (inclusive nos romances maduros de nossa literatura), na presença marcante do narrador – que interfere, comenta, julga, critica, aponta.

Nosso Teixeira e Sousa não era jornalista, bem sabemos, mas não menos veloz deveria ser sua produção. Dividido entre o sustento da família e a literatura, o escritor também acumulava funções. Sua narrativa, portanto, seguia a tendência e a velocidade que o mercado brasileiro, mesmo que incipiente, já impunha; admitindo as características necessárias para dar dinamismo, velocidade e, principalmente, prender a atenção do leitor. As estratégias surtiram efeito e Teixeira e Sousa tornou-se um estrondoso sucesso. Seu folhetim visava entretenimento e instrução (como todos), cumprindo o papel desse gênero, e alcançando uma grande parcela do reduzido público leitor. Entretinha, instruía e ensinava a ler!

Consciente de suas estratégias, Teixeira e Sousa guia o leitor, indica como deve ser lida a obra, explica a estrutura narrativa, conduz através das técnicas folhetinescas. Seja instruindo seja divertindo, o fato é que *O filho do Pescador* dirigia-se e interagía com o público ao qual se destinava. Certamente não podemos chamar esse público de massa (talvez nem na Europa o pudéssemos), mas o significativo número de leitores que obteve, faz da obra um agente de comunicação – divulga novos hábitos a um público que consome novelas, reúne-se em salões, e se comporta urbanamente (como diz o narrador).

É importante esclarecer que o folhetim de Teixeira e Sousa surge numa sociedade onde já existia um público leitor: de jornais, de poemas, de romances

traduzidos; um público leitor, ainda que reduzido, capaz de absorver uma produção. O hábito de leitura entre nós, por mais que não fosse recorrente, ou apresentasse deficiências, já existia, haja vista a importação de livros e a circulação de traduções. O hábito, porém, de ler romances é uma novidade: é preciso ensinar ao público, apresentar-lhes as estratégias, prepará-los para leitura, guiá-los pela narrativa. Teixeira e Sousa é pioneiro na formação desse novo hábito e influência, decididamente, nossos autores. Aos nossos romancistas modernos, Teixeira e Sousa deixou um narrador bem marcado (que se faz presente na obra, seja comentando seja dialogando com o leitor); e uma narrativa com traços de oralidade. Não só isso, nosso primeiro romance lança os genes daquilo que marcaria nossa literatura em sua fase madura: a argúcia do narrador que se desdobra sobre a obra, criticando-a, censurando-a, refletindo sobre o fazer literário.

*O filho do pescador* merece, pois, um lugar ao sol (*da praia da Copacabana!*): por ser nosso primeiro romance, nosso primeiro narrador autocrítico e autorreflexivo que dialoga com o leitor, nossa primeira narrativa de maior extensão a levantar aspectos da sociedade brasileira, num ambiente brasileiro e a se preocupar com a estética romântica. Teixeira e Sousa, portanto, merece entrar em nossa história literária pela primazia de sua obra, certamente, mas também, pelo exemplo literário que deixa aos romancistas posteriores: um narrador arguto, consciente de seu papel e de seu fazer literário, que ironiza sutilmente os procedimentos folhetinescos, critica sutilmente a sociedade, reflete sobre sua obra e antecipa grandes romancistas.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003.

ALENCAR, Heron de. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1956 Apud SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

ALENCAR, José de. *Diva*. Rio de Janeiro: Editora Letras e artes, 1964.

BAKHTIN, Mikhail. *Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance*. In: \_\_\_\_\_. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Bernadini, Aurora F. et al. 4. ed. São Paulo: Editora Hucitec / Unesp, 1988. p. 397-428.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.

CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CÂNDIDO, Antonio. “Promoção das luzes” In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. “Resquícius e prenúncios” In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. “O indivíduo e a pátria” In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. “Os primeiros românticos” In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

\_\_\_\_\_. “O aparecimento da ficção” In: \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.



\_\_\_\_\_. “A timidez do romance” In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo. *Aspectos do romance brasileiro*. Brasília: MEC, Serviço de Documentação, s.d.

COUTINHO, Afrânio. “José de Alencar e a ficção romântica”. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1955.

GUINSBURG, J.C. “Romantismo, Historicismo e História” In: \_\_\_\_\_ (org). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

\_\_\_\_\_; ROSENFELD, Anatol. “Romantismo e Classicismo” In: \_\_\_\_\_ (org). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

\_\_\_\_\_; ROSENFELD, Anatol. “Um encerramento” In: \_\_\_\_\_ (Org). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

GRAMSCI, Antonio. Derivaciones culturales de la novela de folletín *Cultura y literatura*. Selección, traducción e prólogo de Jordi Solé-Tura. Barcelona: Ediciones Península, 1977.

HAUSER, Arnold. “O romantismo e a cavalaria cortesã”. In: \_\_\_\_\_. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. “O romantismo alemão e ocidental”. In: \_\_\_\_\_. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. “O novo público leitor”. In: \_\_\_\_\_. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. Teixeira e Sousa: “*O filho do Pescador* e “*As fatalidades de dous jovens*”. Revista Brasileira, 1941 In: TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

MAGALHÃES, Gonçalves de. *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*. <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000068.pdf>

MAROTIN, François. *La femme au XIXe siècle: littérature et idéologie*. Press Universitaires de Lyon, 1979 Apud MEYER, Marlyse. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

MARTIN-BARBERO, Jesús. “Das Massas à massa” In: \_\_\_\_\_. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Prefácio de Néstor Garcia Canclini. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides..2ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

MEYER, Marlyse. “Primeira fase do romance folhetim (1836-1850) – Mistério e vinganças” In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “Segunda fase do romance-folhetim (1851-1871) – Rocambole, a ‘*Ilíada de realejo*’”. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “Histórias de escusos heróis”. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “*Os dramas de Paris, ou As proezas de Rocambole*”. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “Os modos de produção rocambolescas”. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “Sartre, o idiota da família e Poson Du Terrail”. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “Terceira fase do romance-folhetim (1871-1914) – os romances dos ‘dramas da vida’”, In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “Frívolos livros”. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. “O romance-folhetim atravessa os mares”. In: \_\_\_\_\_. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1996.

MORIN, Edgar. “A integração cultural”. In: \_\_\_\_\_. *Cultura de massas no século XX: Neurose*. 9ª. Ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

NUNES, Benedito. “A visão romântica” In: GUINSBURG, J.C. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

*O Brasil*. Rio de Janeiro: julho/agosto 1843 (cópia microfilmada da FBN).

PROENÇA FILHO, Domício. “O filho do Pescador. o Primeiro Romance brasileiro”. Prefácio a *O Filho do Pescador*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

ROMERO, Silvio. “Transição e romantismo”. In: *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

RIZZINI, Carlos. “O ensino antes e depois de Pombal”. In: \_\_\_\_\_. *O livro o jornal e a tipografia no Brasil*. São Paulo: IMESP, 1988.

\_\_\_\_\_. “Afinal, a tipografia”. In: \_\_\_\_\_. *O livro o jornal e a tipografia no Brasil*. São Paulo: IMESP, 1988.

\_\_\_\_\_. “O fundador da imprensa brasileira”. In: \_\_\_\_\_. *O livro o jornal e a tipografia no Brasil*. São Paulo: IMESP, 1988.

\_\_\_\_\_. “O jornalismo fluminense da independência” In: \_\_\_\_\_. *O livro o jornal e a tipografia no Brasil*. São Paulo: IMESP, 1988.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo Terceiro – Transição e Romantismo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, pp. 910 a 915. (1.<sup>a</sup> Ed. 1888).

SILVA, Joaquim Norberto de Souza e. *Notícia sobre Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa*. Revista do Instituto Histórico, Geográfico e Ethnográfico do Brasil (IHGB), Tomo 39, Parte 1<sup>a</sup>, p.197-216, 1876.

SILVA, Hebe Cristina da. *Prelúdio do romance brasileiro: Teixeira e Sousa e as primeiras narrativas ficcionais* (tese). Campinas: Unicamp, 2009.

\_\_\_\_\_. *A circulação de romances de Teixeira e Sousa: best-sellers do século XIX?* (Comunicação). Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa (FCRB), 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Agonia do colonialismo político”. In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

\_\_\_\_\_. “Os senhores territoriais no poder” In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964

\_\_\_\_\_. “Origens do romantismo” In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964

\_\_\_\_\_. “Bases do romantismo brasileiro” In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964

\_\_\_\_\_. “A prosa romântica” In: \_\_\_\_\_. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964

TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. *O filho do pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

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

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954, p. 187.

VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WATT, Ian. "O realismo e a forma romance" In: \_\_\_\_\_. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. "O público leitor e o surgimento do romance". In: \_\_\_\_\_. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. "A experiência privada e o romance". In: \_\_\_\_\_. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

## Bibliografia

ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. "A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas". In: \_\_\_\_\_. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Pontes, 1990.

AUERBACH, Erich, *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

\_\_\_\_\_. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BRUNO, Mario. *Escrita, literatura e filosofia*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

CANDIDO, A. "O escritor e o público". In: \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1964.

\_\_\_\_\_. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários Escritos*. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CARVALHO, Ronald. "O romance no Brasil". *Revista do Brasil*, n. 67, 1921.

CULLER, J. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo: cia das Letras, 1990.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIMAS, A. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

EIKHENBAUM, Boris (et al). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

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

FÁVERO, Alessandra. *O romance plurissignificativo de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa*. Leituras de *As tardes de um pintor* ou *As intrigas de um jesuíta* (tese). São Paulo: UNESP, 2003.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis, a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Editora abril: Rio de Janeiro, 1979.

FOSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Editora Globo, 2005.

GOLDMAN, Lucien. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

ISER, Wolfgang. "O Imaginário". In \_\_\_\_\_. *O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996. pp. 209 – 302.

JOBIM, José Luís (org). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LAJOLO, Marisa. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

\_\_\_\_\_. *Romance epistolar. O voyeurismo e a sedução dos leitores*. In Matraga: Revista do Programa de Pós-graduação em Letras/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro – ano 9, n. 14. – Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2002.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. São Paulo: EdUSP, 1979.

LEITE, Ligia Moraes. *O foco narrativo*. Rio de Janeiro: Editora Ática, 2004.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda*. (Ensaio sobre literatura e teoria). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *Mimeses e verossimilhança*. In: \_\_\_\_\_. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, pp. 29-70.

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua*. Francisco Alves: Rio de Janeiro: 1979.

LUKÁCS, George. *A teoria do romance*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

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

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: Edusp, 1975.

MURICY, Kátia. *A razão cética. Machado de Assis e as questões de seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Vanderléia. “O romance-folhetim no Brasil: Uma abordagem de *O Filho do Pescador* (1843), de Teixeira e Sousa” (artigo). Revista FAFICOP Científica: Revista de divulgação – v.1 – n.1; São Paulo: UNESP, 2001.

OLIVEIRA, Vanderleia da Silva. *Teixeira e Sousa e o romance-folhetim: Uma leitura de O Filho do Pescador (1843)* (dissertação). São Paulo: UNESP, 2002.



ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. In: CANDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976, pp. 11-49.

SADE, Marques de. "Notas sobre o romance ou A arte de escrever ao gosto do público". Porto Alegre: L&PM, 2002.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução – Uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826 – 1881) (tese)*. Campinas: UNICAMP, 2003.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas cidades, Ed.34, 2000

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SERRA, Tania Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim (1839-1870)*. Brasília: UnB, 1997.

SILVA, Cristiane Joaquim da. *Teixeira e Sousa e a ascensão do romance no Brasil (dissertação)*. Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

SILVA, João Manuel Pereira da. "Os romances modernos e sua influência". *Matraga*. Revista do Programa de Pós-graduação em Letras / UERJ. Ano 10, n. 15. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2003.

STIERLE, karlheinz. *A ficção*. Rio de Janeiro UERJ, Novos cadernos de mestrado, 2006.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. Rio de Janeiro: Cia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Tal Brasil, Qual Romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRA E SOUSA. *As tardes de um pintor*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

# O Brasil.

*Vestra res agitur.*

Publica-se de tarde ás terças, quintas feiras e sabbados, na Typographia Imparcial de F. de P. Brito, praça da Constituição N. 64, onde se subscreve unicamente a 5:000 rs. por semestre, pagos adiantados, e vendem-se os numeros avulsos a 80 réis.

VOL. IV.

RIO DE JANEIRO, TERÇA FEIRA 22 DE AGOSTO DE 1843.

NUM. 437.

## O BRASIL.

### Discussão do requerimento do Sr. Barros.

Teve a opposição uma singular habilidade: trouxe ella aos debates da camara temporaria uma importantissima questão, e deu-lhe o caracter de *mandado*.

Está ou não em vigor a lei que manda julgar desamparados os lugares de magistratura, quando o nomeado deixa correr seis mezes sem ir administrar justiça? E estando, teria o Sr. Dr. Godoy justa causa para não ir tomar conta da comarca de Santarém, para que fora removido? De certo ninguém negará a primeira dessas questões grande importancia; ninguém negará que as opiniões diversas que sobre ella se apresentassem não deveriam em vantagem publica, debater-se de modo a ficar liquido esse ponto de direito constitucional; e que faz porém a opposição? A discussão já estava scanhada por não se lhe reservar senão os tres quartos de hora dos requerimentos; cumpria então ou nunca ser leonico, dar em intensidade, em profundeza o que, de ordinario, fôz-se ella em extenção, fugir de todos os episodios, em fim captivar fortemente a attenção. Não entendeu porém ella assim a sua tarefa; todo o episodio lhe fez conta, de tudo aproveitou-se, apresentando dos 3 desembargadores, reunião de termos municipaes, estada de um juiz de direito doente no hospital dos alienados, direito de re-

moção, tudo foi aproveitado: o debate dura há tempo immenso; ouve-se por dia um unico orador, a questão esfria, as convicções já se acham formadas, não ha pois interesse que anime a attenção.

Entre todos os discursos mais ricos em episodios, sobre-sahe o do Sr. Mendes da Cunha; o nobre deputado nega absolutamente o direito de remover o juiz, e considera esse direito como destruidor da permanencia dos cargos da magistratura. Embalde se lhe oppõe a constituição que determina que os juizes possam ser removidos pelo tempo e pelo modo que for marcado nas leis; sustenta o nobre deputado que essas leis não existem, que pois não podem ser removidos os juizes. Oppõe-se-lhe que essa lei existe, embora incompleta, no codigo do processo que justifica a remoção, quando a utilidade publica a exige: o nobre deputado assevera que sendo esse artigo da lei contrario á constituição, fira de nem um vigor em presenca della. E' de certo tão novo quanto admiravel esse principio: não sabemos como tendo-se succedido no poder tantos ministerios, de crenças, de sympathias tão diversas, nem um se lembrou de adoptar o luminoso principio do nobre deputado. Não será porque é elle absurdo? porque dar por contrario á constituição o preceito de uma lei, cuja base a propria constituição estabelece? é o sublime da finura em despropósitos!

Quer o nobre deputado que os juizes de direito fiquem grudados em permanencia na comarca para que forem nomeados; se por circun-

tancias supervenientes não puder nesse lugar administrar com rectidão a justiça, se abusar da influencia do seu cargo para suscitar opposições ao governo, para dar soldadas ás facções, o poder que não defenda a sociedade: o juiz é personagem sagrada, inviolavel, a cujos abusos deve toda a sociedade submissa acurvar-se!

Sem que sejamos magistrados, como o nobre deputado, pressamos tanto como elle a independencia do poder judicial, e, a primeira fiadora da recta administração da justiça, a permanencia do magistrado; mas para consagral-a, não julgamos necessario fazer do magistrado um ente omnipotente, considerar como não existentes preceitos legais que defendem a sociedade contra os abusos da influencia da sua posição que elle possa commetter. Entretanto não approvamos o arbitrio das remoções que até hoje tem sido admittido: remoções que são verdadeiros castigos, que são na realidade demissões, são outras tantas injustiças,—e ainda note-se que não fallamos da *graça* praticada pelo Sr. Limpo de Abreu de dar a um seu afilhado, parente de dous membros do ministerio, uma vara que estava occupada, deixando apanhar moscas o juiz de direito que nella servia,—reconhecemos que é indispensavel uma lei a esse respeito: para que a não fazem as camaras?

Assim mesmo como existe, a magistratura é entre nós tão poderosa, tão influente, que quasi todos os lugares do parlamento, quer em uma quer em outra camara, ella os occupa. Como pois não trata de si, como não se lembram os deputados

## FOLHETIM.

### O FILHO DO PESCADOR ROMANCE BRASILEIRO \*

#### CAPITULO XX.

##### UM EPILOGO, E REFLEXÕES.

Quando nos remontamos ás causas os acontecimentos augmentam, ou diminuem muito a respeito do que são em si proprios. Voltamos a um passado; ali procuramos origens; ali as encontramos; analisamos os erros, estudamos os crimes; e cu vos adian o que feito tal exarne, seremos mais justos.

Acabamos de uma scena de lagrymas! Nossas sensações foram terrivelmente abaladas á vista de um espectáculo de luctuosos sentimentos! Nossa alma está fatigada por tantas impressões dolorosas! Nossos corações foram despedaçados nessa lucta sentimental da natureza, da humanidade, e da religião! No meio de uma chusma de diversas affecções nossa imaginação vagou incerta, declinando equivooca entre a piedade, e a vingança! Nós proximos affectos horrivelmente dolorosos, e não sem traços de algum jubilo! Agora a justiça não está sem alguma satisfação. A natureza exalta, a humanidade folga, e a religião está contente! Justo é que descansemos de tantas fadigas moraes!

Vós me pedias duas explicações, convém saber,  
\* Vide BRASIL de n.º 419, a 436.

por que via o doctor Synval soube a historia que lhe ouvimos, e como sabia Augusto a historia de Laura, durante o celibato della! Tão razoaveis são as vossas questões, que eu vou satisfazel-as n'um epilogo, e reflexões.

Sergio, que já conhecemos, foi o primeiro amante de Laura, e pae de Emiliano. Este mancoço dissoluto tres annos depois que roubara Laura a sua mãe, e dous annos depois que lhe ella déra um filho, a desprezou, sem que para tal razão alguma tivesse. Laura, a mercê de um novo amante, teve de suggerir-se ao seu destino: foi com este homem que ella viveu uns treze annos pouco mais ou menos. Ao cabo desse tempo mudou-se para o Rio de Janeiro com seu amante: é com este que ella naufragou, e que morto nesse naufragio ella pranteava, chamando-o seu marido. Cumpre notar que Synval sabia, até alguns annos atraz, que este homem não tinha desposado Laura, como veremos: e quando Augusto dice a sua mulher que ella não era esposa desse homem morto no naufragio, elle o não podia assegarar; não era pois mais que uma bem fundada suspeita: mas Laura a confirmou.

Quando Sergio abandonou Laura tirou-lhe seu filho, que então tinha dous annos, e Laura nunca mais viu essa criança; tendo apenas noticias de que vivia, cuidado que ella sempre tinha de perguntar por seu filho. Estas mesmas noticias cessaram quatro annos depois da ingratitude de Sergio, porque este vindo a Cidade com seu filho, então de seis annos, o deixou na casa de Synval, de quem elle era intimo

amigo. Foi a este medico que Sergio contou, não só toda a sua historia com Laura, como tambem toda a historia della. Foi tambem nessa occasião que Synval foi o padrinho, no crisma de Emiliano, cujo primeiro nome, por estranho no calendario dos santos, lhe foi mudado.

Por este mesmo tempo fez Sergio uma viagem a Minas-Geraes, d'onde nunca mais voltou; e não apparecendo em parte alguma, tão reputado, como uma das victimas da Mantequeira de tão dolorosa recordação!

Emiliano ficou então orfão de pae porque este havia morrido, de mãe, porque nem elle conhecia a Laura, nem ella a Emiliano. E pois dos nossos personagens só Synval era quem sabia o nome da mãe de seu afilhado, e toda a sua historia, bem que não a conhecia pessoalmente.

Emiliano depois que soube ler passou a outros estudos, onde mostrou um rarissimo talento: Synval amava-o como a seu filho.

Na idade de treze para quatorze annos começou Emiliano a soffrer muito em sua saude, a ponto que a tenaz molestia mostrando-se rebelde a todo o imperio da medicina, Synval resolveu mandal-o á Europa para casa de seus parentes a ver si melhorava, como de facto aconteceu. Emiliano esteve em Lisboa dous annos, e alguns mezes, depois do que voltou ao Rio de Janeiro, na idade dos seus dezeseite annos. Foi então que elle viu Laura pela primeira vez, tendo ella os seus trinta e um annos, mas tão formosa, e gentil, como nos seus desoitto!

# O Brasil.

*Vestra res agitur.*

Publica-se de tarde ás terças, quintas feiras e sabbados, na Typographia Imparcial de F. de P. Brito, praça da Constituição N. 64, onde se subscreve unicamente a 5:000 rs. por semestre, pagos adiantados, e vendem-se os numeros avulsos a 80 réis.

VOL. IV.

RIO DE JANEIRO, QUINTA FEIRA 6 DE JULHO DE 1843.

NUM. 419.

## ● BRASILE.

### O processo do secretario do governo rebelde em Minas.

A opposição estasiou-se diante do jury de Ouro-Preto por occasião da segunda absolvição do secretario do governo rebelde na provincia de Minas: essa decisão, ella a considerou como o triumpho o mais completo da sua causa, como uma victoria ainda mais importante do que a que obteve a causa das instituições nos tempos de Santa Luzia. O dom da infallibilidade estava ella prompta a conferir aos doze juizes de facto que lhe deram esse gosto; que importava que os jurados houvessem sido torpemente sollicitados pelos mais influentes do seu partido reunidos na assembléa provincial? Que importava que nesse jury illegal tivessem tomado assento, para protegerem o réu, membros da assembléa provincial por ella autorizados contra a lei para irem desempenhar as funcções de juizes de facto? que importava enfim que fosse a decisão do jury tão absurda como o que ha de mais absurdo? A opposição não olha aos meios, estava o secretario da rebellião, o personagem mais proeminente dos que interpuzeram o recurso para o juizo de Deus, absolvido, innocentado; eis! triumpho.

Em balde para contrastar os seus brados se lhe podia oppôr que o jury, apesar de todas as sollicitações (e todos sabemos quanto são poderosas sollicitações deste genero), não se animou a absolver ao réu por julgar-o innocente, por julgar que os seus actos não eram criminosos; e apenas se atreveu a considerar-o culplice, e, favorecido então por nossa lei penal, ficou elle exempto de castigo. Mas se o facto era criminoso, se a rebellião era flagrante e de todos reconhecida, como pôde haver quem com dous dedos de bom senso se anime a considerar apenas culplice

della o homem que todos apontam como o principal promotor desse crime, o que mais serviços prestou á rebellião, o que a não desamparou em circumstancia alguma, enfim, o omnipotente secretario do governo rebelde? Se este não fór o cabeça, quem o seria? ou pretende a opposição, endossadora do jury de Ouro-Preto, que a rebellião de 1842 foi um monstro de mil pernas, de mil braços, mas sem cabeça?

Se ás fileiras da opposição levou essa decisão do jury o prazer e o jubilo, tão escandaloso havia sido o patronato exercido, tto triste sensação produziu elle em todos os homens que ainda tem em conta de algum valor a justiça e a verdade, que até os periodicos ordeiros da provincia de Minas, cuja linguagem sempre foi digna e comedida, tornaram-se ardentes e violentos. São adversarios politicos, dirios-á a opposição; sim, mas, por mais que essa decisão fosse contraria ás opiniões dos jornalistas elles não se pronunciam com tanta acrimonia e vehemencia se a irritação de seus espiritos não fosse apoiada na indignação da opinião publica diante dessa tremenda bofetada dada na face da justiça.

O promotor publico fundado na disposição do código que lhe autorisa o recurso de appellação quando no processo encontra nullidade, interpô-lo, e depois de ter estado tres dias livre, o réu foi de novo recolhido á cadeia.

Temos ouvido contestar a legalidade do proceder do promotor publico; alguns pensam que quando da primeira decisão do jury ha appellação do juiz de direito, por não achar justa a sentença, fica excluida a appellação do promotor por motivo das illegalidades do processo; essa opinião equivale a est'outra, que as decisões do segundo jury são por tal modo terminantes, que por mais nullo que seja o processo deste segundo jury não ha recurso algum, que pôdem os jurados em vez de serem sorteados terem sido escolhidos a dedo, que pôde o concelho ter sido

composto de numero de juizes de facto inferior ao marcado na lei, ou outras que taes nullidades essentialissimas, sem que haja remedio algum. Basta a enunciação desta opinião para que ninguem haja que a sustente.

Seja porém como fór, essa segunda absolvição do principal cabeça da rebellião de Minas, é facto bastante grave para que desapassionadamente sobre elle meditem os nossos estadistas; revela elle ou algum vicio na instituição do tribunal do jury, ou na moralidade do paiz, e em todo o caso deve determinar a politica que cumpre seja pelo governo seguida. Na presença desse facto deixar as cousas ir como vão é dar o mesmo exemplo de imprudencia ou de loucura que daria quem, vendo desabar o edificio em que reside, ficasse nelle muito mansa e pacificamente deitado até ser esmagado pelas ruínas.

### O imposto do sello.

Continúa na camara temporaria a discussão do imposto do sello, sem que se possa prever qual será o resultado na votação, por quanto muitos dos membros da maioria o tem combatido, senão em todas as suas partes, ao menos em algumas. Para justificar essa imposição na parte relativa aos periodicos, apontam-nos o exemplo da Inglaterra e da França, e como argumento que o jornalista não pagará esse imposto, mas irá haver-o dos seus assignantes; ora o que valerá 1.500 réis mais por anno que cada assignante de folha quotidiana terá que pagar?

Esse argumento parece concludentissimo, e de facto qual o assignante que largará uma folha, a cuja leitura está acostumado, ou que sustenta as suas opiniões politicas por causa desse augmento de preço insignificantissimo? os que porém dão força a esse argumento, não estão inteirados do estado da imprensa no Brasil, do grande numero de assign-

## FOLHETIM.

### O FILHO DO PESCADOR

### ROMANCE BRASILEIRO

ORIGINAL.

CARTA A EMILIA QUE SERVE COMO DE

PROEMIO.

Tantos são os respeitos, e tão sincera é a estima que vos tributo, virtuosa Emilia, que não acho desculpa, que plausivel seja, recusando-me ao vosso pedido.

A leitura da vossa ultima carta me fez plenamente ver que muito produziu em vossa imaginação a leitura do meu poema, ou romance—Os tres dias de um noivado (\*).—Eu estou contente. Agora exigis

(\*). *Olra inedita.*

le mim um romance em prosa: a tarefa é-me difficil, não pela obra em si propria, mas pela pessoa a quem elle se deve dirigir; porque vós me dizeis que quereis um romance para vós, vosso marido, vosso filho, e vossa filha!

Que tarefa! Um romance para uma senhora casada, e mãe; para um marido, e pae; e enfim para dous jovens!...

De quantos sei nem um conheci digno disto, e este de que lanço mão é só em falta de outro melhor. Vós o julgareis. Como minha verdadeira amiga, e proxima parenta, conto com a vossa indulgencia; e quando não poderdes combinar com o meu modo de pensar, eu vos rogo que me não arguais sem previamente me ouvides. Conto-vos pois uma historia que me não contou.

Escrevo para agradecer-vos: junto aos meus escriptos o quanto posso de moral, para que elles vos sejam uteis: junto-lheas as bellezas da litteratura, para que vos deleitem. Não corrijo este meu escripto, porque essa honra vós lhe fareis!

Se me comprehendereis, eu tenho chegado ao fim a que me propuz. Acude me julgardes muito con-

ciso, estudaí-me, e então comprehendereis mais do que digo, e mesmo o que não digo; mas aonde me virdes muito diffuso, crêde que ha muito mais do que o que eu digo! Entendei-me, e serei feliz. Tenho saudades de vós. *O vosso fiel amigo.*

### CAPITULO I.

MAS EU SOU TÃO POBRE!...

*A descripção das scenas da natureza são a pedra do toque do escriptor! descrever estas scenas está ao alcance de qualquer genio medicre; mas empregar nesta pintura as verdadeiras côres precisas, e nos seus devidos logares, é sem duvida o ponto mais difficil de attingir da poesia descriptiva, ou pintura da natureza. Desculpai-me pois si mal o vou fazer.—E' sempre no meio desses bellos quadros da natureza, que amor ama revoar.*

No meio de todos os encantos de uma risonha primavera ataviada de todas as galas de que é sus-



quem deixará de applaudir ao ministerio que, para abrir novos mercados aos productos brasileiros, entendeu emfim que eram as nossas naturaes alliasdas commerciaes as nações que não tem colonias a que devam favorecer? Até hoje só reputavamos possível a alliança commercial ingleza e franceza; triste herança dos erros de Portugal era essa a que nos submettavamos, pois evidentemente a Inglaterra, a nação mais rica em colonias em todas as partes do mundo, a França que algumas possui na America e na Africa, ou hão de sacrificá-las, admitindo-nos no pé de igualdade com ellas, e dando aos productos de seus colonos o poderoso concorrente de um imperio tão fértil como o Brasil, ou nos hão de excluir dos seus mercados. Em quanto teimássemos na rotina dessa alliança veríamos estorvada a nossa prosperidade, veríamos fingidos enthusiasmos da philantropia roubarem-nos os braços indispensaveis a nossa lavoura... o sentimento de quanto tinha de falso essa posição era geralmente apreciado por todos os Brasileiros, a necessidade porém de esbrimmos della apresentava-se tão cheia de difficuldades que amoreciamos e não nos atreviamos a lançar-nos nos incertezas de uma mudança na direcção de nossas relações commerciaes. Felizmente se é exacto o que diz o correspondente do *Jornal do Commercio*, o ministerio actual teve a coragem de affrontar todas essas difficuldades: o patriotismo o inspira: seja elle bem sucedido.

Se as nações europeas que tem colonias attendessem mais aos interesses reaes de sua população do que á prosperidade de suas colonias, á riqueza de alguns dos seus capitalistas, é evidente que abririam os seus portos aos productos brasileiros, em concurrencia com o dessas colonias, pois a baixa do preço que dahi resultaria, seria toda em proveito dos seus consumidores; além de que a actividade commercial augmentaria, e assim daria occupação mais lucrosa á parte de sua população menos abastada. Mas o interesse das colonias, isto é o interesse de alguns opulentos capitalistas, domina o interesse de milhões de consumidores: somos repellidos do mercado dessas nações; e tão poucas eram as nossas exigencias, que nem se quer pretendiamos á igualdade, não queriamos a destruição completa do systema protector das colonias, apenas queriamos menos severa exclusão... não isso alcançamos. Os consumidores inglezes e francezes são sacrificados, mas ao menos nós procuramos em outras nações, onde tão vastos mercados acharemos, alliasdas commerciaes que não tenham colonias a quem nos sacrifiquem.

Tais são as idéas que nos suggere essa noticia do correspondente do *Jornal do Commercio*; possa ella ser verdadeira.

he propozesse a fuga, ou fosse elle, o certo é que o crime é sempre delle; si foi elle, então delle só; si foi ella, sempre o crime é delle, pois que sendo mais forte, e devendo ser mais pensador, devia faz-la desistir de um tal intento, pintar-lhe todo o horror de tão negra acção, assegurar-lhe as suas consequências, emfim ennegrecer a fuga de uma donzella do lar paterno, como um infando crime! Oh! a palavra crime é sempre horrivel aos ouvidos de uma virgem, e mortante na idade de treze annos, idade tão susceptível de correcção! Depois meu pae deixou-a injustamente; outro motivo para seus crimes... mas elle já não vive, Deos lhe perdoe, respeitemos nós a sua memoria, e seja esta a ultima vez de uma tão triste recordação! Minha mãe então teve de suggerir-se ao seu destino, e durante o prazo de treze annos pouco mais, ou menos nada se sabe de sua vida: talvez não fosse sollicitada, o que custa a crer, estando a isso assás exposta attenta a sua extrema belleza; mas eu concedo que o não fosse; não ha pois virtudes, nem vicios nesse pedaço de sua vida: é isto o que o mundo chama viver honradamente; (este epitheto pertencer-lhe hia si ella fosse então casada, pois que não selo era o seu unico defeito) sim, honradamente, isto é, sem virtudes, e sem crimes.

Minha mãe veio para o Rio de Janeiro, um naufragio roubou-lhe o homem, que a amava; e nem como crime reputar-se deve o ella chorar-o, como

## COMMUNICADO.

### A comarca de Corytiba.

Neste momento acaba de passar em segunda discussão o primeiro artigo do projecto, que desmembra de S. Paulo, para formar uma nova provincia, a comarca de Corytiba, e a camara temporaria demonstra claramente que, apesar da extrema opposição desenvolvida por alguns deputados, está resoluta a prestar esse grande serviço ao imperio, attendendo ao reclamo constante de uma necessidade urgentemente sentida.

E na verdade: a posição especialissima em que se acha a comarca de que fallamos, necessitava ser promptamente dividida. Com sufficiente população, e rendas, e além disso segregada da esphera d'actividade que o governo deve exercer para que possa prosperar a industria, ella se achava certamente no estado de asphyxia moral, e em circumstancia por consequencia de não poder progredir e engrandecer-se.

O governo de S. Paulo, concordeiros nisso de boa vontade, não tinha a intenção deliberada de comprimir os vãos que a comarca poderia apresentar sufficientemente auxiliada. Mas a provincia é summamente extensa, as necessidades de diversas categorias, e a actividade mais energica, e o desejo mais resoluta, não é excessivo, para superintender a tudo. Além disso geographicamente collocada em posição desvantajosa, suas necessidades não podiam ser dominadas e satisfeitas pelo governo, que existe cento e vinte legoas distante.

A parte conhecida da comarca de Corytiba é nimiamente vasta; mas a descoberta do campo de Palmas dilata muito mais o seu terreno; e a cultura, que ali se deve intentar, depende essencialmente da conjuvação effectiva, e muito especial do governo. Grandes riquezas existem, por assim dizer, abandonadas, pela difficuldade de resistir, individualmente, ás hordas indigenas, cuja cathequeze deveria merecer a attenção particular da administração.

Nem é mera theoria a opinião que apresentamos; em fevereiro deste anno appareceram duzentos e tantos indios nos campos de Palmas, sem manifestarem pretensões hostis; os poucos habitantes alli estabelecidos com justa razão tremeram por sua existencia, conhecendo a natural ferocidade dos indigenas, e em consequencia disso representaram ao governo provincial, pedindo alguma força, que, protegendo suas vidas, impozesse respeito, e arredasse os desgnios, que o pequeno e diminuto numero dos nossos poderia motivar.

Esta supplica foi desattendida, e as hordas indigenas diariamente reforçadas, quizeram tentos meios violentos, que esses poucos habitantes, e alguns guardas nacionaes de Guarapuava, resistiram por meio da força. Entretanto este passo extremo não seria dado, se bem informado das cousas, o governo provincial favorecesse com auxilio de permanentes as tendencias pacificas, que em principio haviam apresentado. E daqui segue se um mal, e muito grande, o de difficultar a cathequeze que se empreehender para o futuro, sendo alias facil no começo.

Ao norte de Guarapuava existe o territorio de Guayra, que ha mais de duzentos annos ficou desamparado, sendo então uma provincia castelhana, que continha mais de cem mil habitantes das reduções jesuiticas. Este vasto e muito fértil terreno, onde se encontra o melhor algodão, e immensas arvores fructiferas, foi abandonado pelas repetidas incursões, que contra elles faziam os Paulistas, e desde 1631 existe vago esse territorio que pelos tratados de 1750 e 1777, entre as corónas de Hespanha e Portugal, ficou pertencendo ao Brasil; e do qual podemos tirar vantagens reaes e muito importantes.

Uma comarca como a de Corytiba, com vastissimo e muito fértil solo, não deve, como até hoje, existir entregue ás suas proprias forças. O governo da provincia de S. Paulo não conhece as necessidades dessa comarca, e excepto em épocas electoraes, ella vive por si, tão ignorada, como se a extensão dos mares a separasse da capital.

A colonisação é uma necessidade para a comarca de Corytiba, para que se possam colher mais amplos fructos das riquezas naturaes, que se acham esparsas pela nova provincia; mas, mesmo quando isso se não venha a realizar, a presença d'uma guarnição nesses pontos, que estão abandonados, animará aos empreheddores a ir tomar parte desses terrenos, que não produzem já grande renda em favor do estado, pela falta de um governo provincial, immediato, que remova alguns pequenos inconvenientes.

Como havemos demonstrado em diversos artigos, a comarca de Corytiba tem população sufficiente, muita renda, e achase nas melhores circumstancias, para formar uma provincia; independente das novas e muito valiosas considerações, que actualmente apresentamos.

Graças á camara, nem um valor tem merecido os discursos, que se oppuzeram ás idéas que adrogamos, os quaes com larga superficie careciam absolutamente de profundidade.

S. C., 17 de agosto de 1843. — J. F. Corrêa Filho.

Agora, meu padrinho, eu vos rogo que passeis pela imaginação os crimes desta infeliz mulher, e vede si não achais nelles uma causa, que existe fóra d'ella? Talvez que minha mãe recebesse da natureza uma indole má, mas essa mesma podia ser modificada, e melhorada por uma propicia educação.

Entretanto eu vos rogo que me perdoeis pela liberdade com que fallei; bem vedes que a causa me toca. Em quanto aos meus respeitoes, e estima, não me é mister ainda hoje protestar-vol-os.

Assim terminou Emiliano o fio de seus racciocinios. A conversação voltou a pontos mais agradaveis. Nesse mesmo dia o fiel João recebeu o titulo de sua liberdade, e tantos quantos beneficios Augusto lhe poude fazer. Emiliano ficou tambem sob a protecção deste generoso mortal, quasi como seu filho.

Si nessa epocha existissem, e fosseis ao convento do Desterro, verieis muitas vezes no locutorio, recostada a grade, da parte de dentro, uma mulher pallida, descarnada, mas inda formosa, com sua mão introduzida por um vão da grade, e pendurada para o lado de fóra, em quanto um formoso mancebo em pé da parte de fóra, cobrindo esta mão de beijos, e de lagrymas! Este mancebo era Emiliano; e a mulher era Maria Laura, a esposa do FILHO DO PESCADOR!

FIM.

Por — Antonio Gonçales Teixeira e Senta.