



---

## ROMANCE: O GÊNERO CARACTERÍSTICO DA MODERNIDADE E SEU PERCURSO ENCETATIVO NO BRASIL DO SÉCULO XIX\*

\*\*\*

## ROMANCE: THE CHARACTERISTIC GENESIS OF MODERNITY AND ITS ENCETATIVE COURSE IN BRAZIL OF THE XIX CENTURY

Denise Santiago<sup>1</sup>

**Recebimento do texto:** 05/04/2017

**Data de aceite:** 30/04/2017

**RESUMO:** A arte está ligada à história da humanidade e, por meio de suas várias manifestações, expõe uma realidade e sua função social também é modificada de acordo com as transformações de seu contexto histórico, contribuindo, por sua vez, para modificá-lo. Estas transformações, acontecidas, sobretudo no período moderno trouxeram novas expectativas, valores e maneiras de conceber e vislumbrar a arte. Assim, com o modo de produção capitalista, a organização econômica baseia-se na propriedade privada e no lucro, portanto, a aceitação de uma dada plataforma artística também deveria sujeitar-se às leis do mercado. É especificamente no contexto social e político do século XIX que o romance assenta-se, sobretudo em solo brasileiro, em que a literatura nacional busca sua fundação. Neste sentido, este artigo debruça-se sobre as características do ambiente social em que o romance foi cultivado, e ainda, discute acerca de seus primeiros passos rumo à efetivação no Brasil por meio dos folhetins.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance; Folhetim; Romantismo; Literatura Brasileira.

**RESUMEN:** El arte está ligado a la historia de la humanidad y, por medio de sus diversas manifestaciones, expone una realidad y su función social también es modificada de acuerdo con las transformaciones de su contexto histórico, contribuyendo a su vez a modificarlo. Estas transformaciones, ocurridas, sobre todo en el período moderno, trajeron nuevas expectativas, valores y maneras de concebir y vislumbrar el arte. Así, con el modo de producción capitalista, la organización económica se basa en la propiedad privada y en el lucro, por lo que la aceptación de una determinada plataforma artística también debería sujetarse a las leyes del mercado. Es precisamente en el contexto social y político del siglo XIX que la novela se asienta, sobre todo en suelo brasileño, en que la literatura nacional busca su fundación. En este sentido, este artículo se centra en las características del ambiente social en que el romance fue cultivado, y discute sobre sus primeros pasos hacia la efectividad en Brasil a través de los folletines.

**PALABRAS-CLAVE:** Romance; Folleto; Romantismo; Literatura Brasileña.

---

\*Este texto faz parte da dissertação defendida em maio de 2017 no Programa de Pós-Graduação em Letras: Linguagens e Representações – PPGLLR da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Contou com a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paula Regina Siega e co-orientação do Prof. Dr. Paulo Roberto Alves dos Santos.

<sup>1</sup>Mestra em letras pela Universidade Estadual de Santa Cruz. E-mail: deniselsantiago@gmail.com.





---

A continuação do pensamento platônico a respeito da divisão poética encontrou contestação no movimento alemão *Sturm und Drang* no século XVIII, que destacava a autonomia das artes literárias em relação a qualquer convenção imposta. É por este motivo que se entende o romantismo como um movimento no qual se manifesta toda carga de diversidade das obras literárias, o que se repercute na própria concepção do romance. A compreensão da atmosfera que fermentou as ideias que levaram ao advento do romantismo pode ser encontrada nas formulações filosóficas de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Em seus escritos do *Curso de estética*, o pensador destaca a tríplice função poética, a qual relaciona às categorias temporais: presente, passado e futuro.

Em relação a seu tempo histórico, Hegel (1980, p. 140) orientava-se sob o preceito dialético do trânsito e da quebra com as formas cristalizadas, reconhecendo-o como um tempo em movimento, mergulhado nas transformações e na vida nacional:

Temos visto desde o princípio que o que constitui o conteúdo de uma obra épica, não é uma ação isolada e arbitrária, nem um acontecimento acidental e fortuito, mas uma ação cujas ramificações se confundem com a totalidade da sua época e da vida nacional; portanto, uma ação que só pode ser concebida mergulhada no seio de um mundo amplo e que comporta por conseguinte a descrição de toda a realidade de que faz parte.

O pensamento da formação de uma obra épica aparece ligado ao enredo das circunstâncias da vida, do cotidiano, dos atos, dos contextos experimentados. A poesia épica está diretamente voltada para a visão totalizante do mundo, história totalizante de um herói, que representa um povo, uma civilização, uma nação.





---

A epopeia é a plena representação da linguagem artística. Partindo do estudo de seu tempo histórico, Hegel (1980) vai aproximando-a do romance, pois vê nesse a arte ganhar uma nova forma: a prosa, representando o que emerge da classe burguesa que domina o Estado, o estilo prosaico, se transforma em expressão artística e também apresenta condição de estar inserida naquela realidade. Por isso, para Hegel (1980, p. 190), a modernidade produz o romance, que é a moderna epopeia: o herói não é mais o membro nobre com proteção divina, mas o burguês, em sua vida prosaica:

Dá-se precisamente o mesmo com o romance, essa epopeia burguesa moderna. Nela vemos reaparecer a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de condições de vida, assim como todo o plano de fundo de um mundo total e a descrição épica de acontecimentos.

Mesmo em face desta realidade prosaica nele contida, o romance ainda busca a poesia despojada para restituí-la às suas personagens e seus destinos, para tanto, levanta a preocupação da humanidade do século XVIII em se tornar matriz no desenvolvimento social, político, filosófico e, sobretudo literário. É no seu modo de descrever que o romance supõe uma visão total da vida e do mundo, por meio de um acontecimento individual. Sendo assim, um dos conflitos mais frequentes tratados no romance é o que se trava entre “a poesia do coração e a prosa da circunstância” (HEGEL, 2004, p. 138). Assim, na épica, o conjunto dos atos, destino e o próprio enredo da vida formam o indivíduo, enquanto nos romances, “a fantasia não se limita a inventar personagens e aventuras heroicas alheias e exteriores à realidade ambiente, mas relaciona estas aventuras e personagens com fatos lendários ou históricos, com lutas que se travam na arena do mundo contemporâneo” (HEGEL, 1980,





---

p. 207). O romance apresenta uma linha narrativa previamente definida: o herói, representado por um jovem burguês em ascensão, entra em conflito com o meio, representado pela família da amada, pelo estado ou por um inimigo; reage contra o meio e depois pacifica esse meio, encontrando uma posição adequada nele. A conceituação que Hegel (2004) deu ao romance, mesmo sublinhando suas distinções em comparação à epopeia, evidencia uma dimensão pautada em sua forma. O filósofo o percebe como um gênero moderno da epopeia, porém não o conceitua como forma mista, o que pensava outro filósofo alemão, Friedrich Schlegel.

Schlegel (1994, p. 67-68) em *Conversa sobre a poesia* não emoldurou o romance como uma adaptação moderna de gêneros anteriores como fez Hegel, deixou para antiguidade a divisão de gêneros, mesmo em face de seu caráter narrativo, próprio da epopeia:

O romance seria aparentado, acima de tudo, com o gênero narrativo e até mesmo com o épico. Mas devo lembrar-lhe, primeiramente, que uma canção pode ser tão romântica quanto uma história. Pois, afinal, quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas.

A diversidade de gêneros que Schlegel (1994) enxergava estava dentro de uma perspectiva que só a modernidade, com todas as suas transformações históricas, poderia oferecer. E mesmo o aspecto narrativo do romance não deve ser tomado como sua principal direção, pois se “o romance tinge toda a poesia moderna” (SCHLEGEL, 1994, p. 70), a própria concepção de arte moderna foi transformada: “nossa arte poética começa no romance” (SCHLEGEL, 1994, p. 67).



---

Nessa ótica, a fluidez, a flexibilidade e o jogo de ideias próprias dos romances não permitiriam uma aproximação com os gêneros clássicos. E se a literatura de cunho narrativo vivia à margem no período classicista, com a ascensão de uma cultura voltada para o pensamento burguês moderno, se inaugurou o período da forma literária que melhor expressa os anseios da transformação histórica vigente: “nada é mais oposto ao estilo épico do que as influências da própria disposição pessoal que se tornam, de algum modo, visíveis; para não falar do abandono ao próprio humor, do jogar com ele, como acontece nos melhores romances” (SCHLEGEL, 1994, p. 68).

Acentuando a análise da linguagem, Schlegel (1994) tomou como ponto de discussão a escrita prosaica romanesca e estabeleceu a possibilidade de transformar o discurso social e o cotidiano em poética moderna. Assim, se evidencia a transformação histórica da modernidade, descartando a aplicação classificatória dos gêneros e, ainda, combatendo o preconceito que recaía sobre a prosa, reconhecendo-a como poética moderna. Para melhor compreender esta nova forma de escrita, ele tratou de chamar de filosofia do romance o estudo dos textos que se propunha a examinar:

A diletantes desatentos, sem entusiasmo e leitura dos melhores poetas de todo gênero, uma tal poética teria certamente de parecer como um livro de trigonometria para uma criança que quisesse desenhar. Só pode empregar a filosofia sobre um objeto quem conhece ou tem o objeto; só este poderá compreender o que ela pretende e o que quer dizer (SCHLEGEL, 1994, p. 92).

Deixando perceptível a intenção de transformar o discurso prosaico em alta poesia, o filósofo de Jena sugeriu que a compreensão só se efetivará pelo maior envolvimento com o texto. Com isso, intervém no conflito que Hegel expressou ao falar da poesia do coração e da prosa das circunstâncias, firmando



---

uma resistência maior em relação ao classicismo, afastando-se mais do universo clássico e se aproximando das relações prosaicas que giram em torno do trabalho burguês e de suas especificidades.

Partindo da postura anticlassicista de Schlegel e avançando a partir de Hegel, György Lukács (2007) em *A teoria do romance* mergulhou na subjetividade de um mundo de questionamentos, não mais na totalidade de um todo homogêneo, fechado, como o grego, mas ligando e combinando elementos heterogêneos, propondo uma singularidade histórica e formal do romance e, ao mesmo tempo, deixando evidente a separação entre o mundo e o indivíduo. Ou seja, as condições para a forma romanesca são criadas a partir do rompimento com as “unidades naturais das esferas metafísicas” (LUKÁCS, 2007, p. 33) e da independência da arte, sem modelos prévios. O romance tornou-se uma forma mais adequada para o moderno, para a sociedade burguesa, e a epopeia, gênero característico do período clássico. Para o autor, a construção herói e mundo deveria favorecer uma oposição característica permitindo assim a existência de uma forma que abarcasse o “exagero da substancialidade da arte” (LUKÁCS, 2007, p. 36). É a partir da subjetividade do artista que se cria o mundo com sua totalidade, não mais de maneira evidente:

O romance é a epopeia de uma era para qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. Seria superficial algo meramente artístico buscar as características únicas decisivas da definição dos gêneros do verso e da prosa (LUKÁCS, 2007, p. 55).

O filósofo não considera somente a forma do romance, mas seu processo constitutivo, assim em um mundo visto como “infinitamente grande”



---

e “mais rico em dádivas e perigo que o grego” (LUKÁCS, 2007, p. 31) o homem aliena-se em relação a este todo e esse não assimila em si o verdadeiro sentido das ações humanas. Portanto, é na forma romanesca que se encontra a tentativa de trazer à tona o questionamento da própria subjetividade e dos sentidos encobertos, pois a exposição do desenvolvimento da individualidade moderna, com toda carga histórica e social não dá conta de encontrar a totalidade como elemento espontâneo. Mesmo não conseguindo transcender sua época histórica, o romance carrega a possibilidade da liberdade, captando com sua coesão livre em seu formato prosaico:

Se a atividade do escritor é uma exumação do sentido soterrado, se seus heróis têm primeiro de romper se cárcere e conquistar a almejada pátria dos seus sonhos, livre do fardo terrestre [...] então o poder do verso não basta para transformar essa distância. [...] Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvolta ductilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto (LUKÁCS, 2007, p. 57-58).

O tempo conturbado em que o romance foi gerado estimulou sua concepção. As noções dadas por sua escrita comungam com a própria sociedade burguesa, como analisa Walter Benjamin (1987, p. 202) em *O narrador*, concordando com Lukács: “o romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento”. Desta maneira, a complexidade do seu momento histórico tornou-se o motor condutor para o herói romântico, não mais ligado às mesmas noções de uma sociedade coesa em que a representação se referia à história de um povo, como na epopeia.



---

Trata-se, doravante, de um herói incongruente que participa de um mundo que já não é mais o mesmo, por ser degradado, como também acrescenta Paz (1996, p. 69):

O herói épico é um arquétipo, um modelo. [...]. No romance não há nada semelhante. Razão e loucura em Don Quixote, vaidade e amor em Rastignac, avareza e generosidade em Benigna formam uma única teia. [...] Épica de heróis que raciocinam e duvidam, época de heróis duvidosos, dos quais ignoramos se são loucos ou prudentes, santos ou demônios. Muitos são cétricos, outros francamente rebeldes e antissociais e todos em aberta ou secreta luta contra o mundo. Épica de uma sociedade em luta consigo mesma.

A partir de então, o herói romanesco pertencia a uma atmosfera de ambiguidade, pois ele buscava algo que girava em torno de uma unidade perdida, a luta do indivíduo contra o vazio e a nulidade da vida social. Desse modo, o romance traz em seu conteúdo, na visão de Lukács (2007), a aventura da interioridade que quer conhecer a si mesma por intermédio de suas histórias, provocando, provando contextos para se encontrar.

O filósofo ainda fala que a busca é apenas uma forma de expressão da perspectiva do sujeito e que toda a possibilidade de conflitos concernentes à situação histórica deve aparecer na composição. Crítico do mundo burguês e sua expressão, o romance não é só a epopeia burguesa como acreditava Hegel, mas a epopeia de uma sociedade em decadência. Assim, como fruto da modernidade, deve expressar o conflito entre o indivíduo e a sociedade: o herói é problemático, não há mais unidade como no mundo clássico:

O simples fato da busca revela que nem os objetivos nem os caminhos podem ser dados imediatamente ou que, se forem dados de modo psicologicamente imediato consistente, isso não constitui juízo evidente de contextos verdadeiramente existentes ou de necessidades éticas, mas só um fato psicológico sem



---

correspondente necessário no mundo dos objetos ou no das normas. Em outras palavras: pode tratar-se de crime ou loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo aclamado, a loucura da sabedoria que domina a vida, são fronteiras lábeis, meramente psicológicas, ainda que o final alcançado se destaque da realidade cotidiana com a terrível clareza do erro irreparável que se tornou evidente. Epopeia e Tragédia não conhecem, nesse sentido, nem o crime nem a loucura. (Lukács, 2007, p. 60).

O romance, na visão do filósofo húngaro, se estabelece enquanto tentativa de compreensão dos fragmentos e junção dos mesmos, dando inteligibilidade ao mundo ao produzir uma narrativa que busque explicar o caos da realidade ou que pelo menos faça algum sentido, ainda que contornado pelo crime ou pela loucura. E se o indivíduo nasce do alheamento diante do mundo exterior, o romance tenta construir, com sua forma, a totalidade oculta da vida. Para tanto, nem abismos, nem fissuras relativas à situação histórica devem ser encobertos pelos meios composicionais. É por isso que ele emerge como gênero capaz de recriar a totalidade perdida e seu herói não carrega em si o sentido do conjunto social, mas apresenta-se problemático, lutando contra o vazio que se mostra em um mundo que já não é o seu, um “mundo abandonado por Deus” (LUKÁCS, 2007, p.89).

Embora distinta da sua primeira tentativa de conceituar o romance, Lukács (2009) no ensaio *O romance como epopeia burguesa*, confirma este gênero como configuração típica das ideias burguesas no século XIX, surgido da dissolução da narrativa medieval e dando nova configuração a sua forma. O pensador discorre a respeito da definição “epopeia burguesa” dada por Hegel:

Quando Hegel chama o romance de “epopeia burguesa”, põe uma questão que é, ao mesmo tempo, estética e histórica: ele considera o romance como o gênero literário que, na época burguesa, corresponde à epopeia. O romance, por um lado, tem as



---

características estéticas gerais da grande narrativa épica, e por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, o que assegura sua originalidade. Com isso, em primeiro lugar, é determinado o lugar do romance no sistema dos gêneros artísticos, ele deixa de ser um gênero “inferior”, que a teoria evita com soberba, sendo plenamente reconhecido seu caráter típico e dominante na literatura moderna (LUKÁCS, 2009, p. 195).

A partir de um novo referencial teórico, Lukács (2009) aponta em Marx e Engels<sup>i</sup> premissas que esses pensadores propunham aos escritores de sua época, entre elas o recurso da tipicidade. Para o húngaro, o romance se assenta com originalidade por ser um representante típico da expressão da vida burguesa, dentro de suas contrariedades e possibilidades vivenciadas pela própria sociedade capitalista. É com a carga de modernidade que Lukács (2009) atribui ao gênero romanesco – utilizando o componente da ação – a configuração de sua forma e por meio dele se cria a tipicidade. Esse recurso é importante na constituição de um romance, já que a situação e o personagem típicos dão ao texto a articulação entre o enredo literário e uma dada circunstância social. Este elemento se efetiva mediante as propriedades individuais de segmento da população:

Este homem é típico não por ser a média estatística das propriedades individuais de uma camada de pessoas, mas porque nele, em seu caráter e em seu destino, manifestam-se os traços objetivos, historicamente típicos de sua classe, e manifestam-se, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como o seu próprio destino individual (LUKÁCS, 2009, p. 215).

O personagem típico carrega em si conflitos e especificidades do seu tempo histórico, da sociedade burguesa que se impõe. O que possibilita ao leitor e, mesmo ao autor, o conhecimento ou reconhecimento de uma totalidade revelada na ideia de desenvolvimento da humanidade. Sendo assim, o conceito



---

de “típico” na estética lukacsiana articula a situação histórico-social ao enredo e às personagens literárias.

A sociedade que se organizava e criava estratégias para os trabalhos cotidianos no ambiente exterior também começava a redefinir sua visão de existência e a desenvolver aspirações pessoais, olhando para o interior e se preocupando com os interesses individuais. Na civilização das estruturas feudais e da ordem monárquica, não havia questionamentos sobre o funcionamento do mundo, pois com a ideia de completude e um universo voltado para os direcionamentos sociais, o sujeito da época não encontrava espaço para as reflexões geradas pela individualidade, porque as preocupações humanas eram direcionadas para o ambiente exterior. Assim, com a ascensão da civilização burguesa, abre-se espaço para os relatos das subjetividades, para a tomada de posicionamento, para a crítica e para a lógica dos questionamentos sobre a sociedade que anteriormente mantinham o poder. Com isso, a própria sociedade burguesa encontra em sua atuação o principal ponto de sua contradição, como escreve Paz (1996, p. 68):

Nas sociedades antigas o exercício do poder não continha hipocrisia alguma, pois seus fundamentos nunca estiveram em discussão; ao contrário disso, o fundamento do poder moderno é precisamente a possibilidade de discuti-lo. Tal é a origem da dobrez e do sentimento de ilegitimidade que tinge a consciência burguesa. Os títulos do burguês para dirigir a sociedade não são claros; são o fruto de uma prestidigitação, de um rápido trocar de mãos. A crítica que lhe serviu para destronar a monarquia e a nobreza serve-lhe agora para ocupar seu lugar. É um usurpador. Como uma chaga secreta que nada cicatriza, a sociedade moderna leva dentro de si um princípio que a nega e do qual não pode renegar sem renegar a si mesma e destruir-se. A crítica é seu alimento e seu veneno.





---

O romance no contexto desta sociedade deveria imprimir o deslocamento introspectivo e ainda confirmar a ascensão da classe burguesa em detrimento do desfazimento da civilização monárquica. Os autores ao longo do século XVIII foram aplicando seus argumentos narrativos mirando o interior humano, utilizando a literatura como força expositiva de reflexões e conflitos que agora não habitavam mais o exterior, como na epopeia. No entanto, no plano estético ainda não obtinham o prestígio necessário para se impulsionarem instantaneamente e o romance encerrava sua própria contradição, pois era “tratado como épico um gênero ambíguo em que cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico” (PAZ, 1996, p. 68).

Não obstante, o romance vai satisfazendo necessidades por meio de sua estética literária: como a catarse ou utilizando mecanismos para entreter ou moralizar. Seus conteúdos – que transbordam a condição do ser humano enquanto indivíduo pertencente a um meio social – promovem sua ascensão e ele se torna inseparável do desenvolvimento histórico e suas contradições, permitindo ao mesmo tempo a descoberta de uma inesgotável dimensão privada e aspectos cotidianos, além de estimular a exploração do mundo exterior. Com isso, o romance amplia a capacidade do sujeito de refletir acerca de sua própria condição. Neste sentido, os aspectos modernizadores que rompem com a épica são decisivos na história do gênero, pois este assume uma identidade supostamente nova que mergulha em um mundo recém-inaugurado, como afirma Bakhtin, em *Questões de literatura e de estética* (2010, p. 427):

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo da familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. Desde o início





---

o romance foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona do contato direto com esta atualidade inacabada.

O pensador russo apresenta sua visão considerando a formação do romance a partir das transformações das culturas e linguagem populares, além do processo histórico que se articula à própria concepção da forma romanesca. Desconsidera, assim, a ótica de Lukács e Hegel que enxergam continuidade entre epopeia e romance. Bakhtin (2010, p. 427) ainda destaca que o romance sempre se manteve ligado às grandes transformações e “crises dos destinos das línguas europeias e da vida verbal dos povos”. A pluralidade das línguas – plurilinguismo<sup>ii</sup> – das vozes e dos estilos assimilados pelo romance antigo se tornaram determinantes para o desenvolvimento da forma romanesca ao longo do tempo. Assim, este gênero vai formando seu próprio cânone, traçando suas próprias variações, já que não apresenta uma fronteira delimitada em relação aos demais e se “o estudo dos outros gêneros é análogo ao estudo das línguas mortas; o do romance é como o estudo das línguas vivas, principalmente as jovens” (BAKHTIN, 2010, p. 397). É por não ser uma adaptação ou não apresentar formas prontas que existem dificuldades para teorizar o romance, já que sua evolução é constante, pois a teoria literária em relação a outros gêneros trabalha com objetos prontos, constituídos de maneira lógica. Teoria, que segundo o filósofo, “não conseguiu até os nossos dias adicionar quase nada de substancial aquilo que já fora feito por Aristóteles” (BAKHTIN, 2010, p. 401). Por este motivo, as oscilações do gênero romanesco fazem com que todas as classificações estáticas e rígidas sejam inúteis.

Neste sentido, com a forte presença do romance a partir da segunda metade do século XVIII, os outros gêneros que pertenciam a seus cânones com



---

suas linguagens convencionais, passaram a ter uma ressonância diferente, a este processo Bakhtin (2010) chama de “romancização<sup>iii</sup>”. O romance orchestra a evolução literária da era moderna, principalmente por expressar a carga evolutiva do novo mundo e é desta maneira que sua recepção provoca uma obrigatoriedade de renovação para outros gêneros:

O romance antecipou muito, e ainda antecipa a futura evolução de toda literatura. Deste modo, tornando-se o senhor, ele contribui para a renovação de todos os outros gêneros, ele os contaminou e os contamina por meio da sua evolução e pelo seu próprio inacabamento. Ele os atrai imperiosamente à sua órbita, justamente por que esta órbita coincide com a orientação fundamental do desenvolvimento de toda literatura. Nisto reside a importância excepcional do romance como objeto de estudo para a teoria e para a história da literatura (BAKHTIN, 2010, p. 400-401).

O campo de representação do romance trazia uma variedade de formas e estilos que ultrapassava a literatura e chegava a outras esferas da linguagem artística, estabelecendo combinações que inseridas nos textos romanescos permitiam demonstrar ainda mais versatilidade e a multiplicidade de vozes como sugerem os estudos bakhtinianos. Trata-se, portanto, de um conjunto literário que representa estilos alheios, que os acolhe e assimila por meio da estilização, estabelecendo um diálogo de linguagens. Dentro dessa ótica, também são mantidos diálogos que remetem ao caráter social, histórico, geográfico, além do contato com a evolução e o posicionamento da arte que perpetua um inacabamento conflituoso entre a própria palavra e a vida. Para isso, “o romance não apenas não dispensa a necessidade de um conhecimento profundo e sutil da linguagem literária, mas requer, além disso, o conhecimento das linguagens do plurilinguismo” (BAKHTIN, 2010, p. 163).





---

A partir de grandes mudanças ocorridas ao longo do século XVIII, com descobertas significativas em áreas do conhecimento científico ou cotidiano, o romance foi afetado diretamente, já que as concepções de humanidade – principalmente com relação ao modo de olhar a realidade por meio da visualização que faz sobre o outro – e do viés histórico também foram redimensionadas. O romance passa a explorar com mais propriedade sua natureza dialógica e chega a se tornar a representação estética do eu pelo outro através de suas possibilidades discursivas. “O reconhecimento de sua própria linguagem numa linguagem do outro, o reconhecimento de sua própria visão na visão de mundo do outro” (BAKHTIN, 2010, p. 162). O romance chega a seu tempo e não se esgota nele, carrega características de um presente inacabado, acentuando mais ainda sua flexibilidade e suas possibilidades:

O romance está ligado aos elementos do presente inacabado que não o deixam se enrijecer. O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado. Ele pode aparecer no campo da representação em qualquer atitude, pode representar os momentos reais da sua vida ou fazer uma alusão, pode se intrometer na conversa dos personagens, pode polemizar abertamente com os seus inimigos literários, etc (BAKHTIN, 2010, p. 417).

O estudo a respeito do romance empreendido por Bakhtin (2010) demonstra que, enquanto obra de arte de estrutura multifacetada, o gênero forma-se pela mistura de elementos literários e extraliterários, carregado de valores humanos intrínsecos às relações entre indivíduo e sociedade. Por esta razão, as vozes que o povoam são sociais e históricas, que vão se organizando de maneira concreta, gerando um “sistema estilístico harmonioso” que expressa a “posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época”. (BAKHTIN, 2010, pag. 106).





---

Tanto Bakhtin (2010) quanto Lukács (2009) transitam a partir de uma estrutura conceitual hegeliana. Contudo, o caminho teórico escolhido por Bakhtin (2010) distancia-se de Lukács (2009) na medida em que o primeiro enxerga o desenvolvimento do romance e sua preponderância na modernidade a ponto de romancizar outros gêneros correntes, enquanto a teoria lukacsiana propõe, com o fim do capitalismo, o retorno ao épico.

O romance consegue assentar, mesmo com seu inacabamento, a pluralidade de estilos em um só gênero. Assim, diferentes conflitos humanos, papéis e relações sociais e tudo o que mais suscita dentro da sua organicidade dialógica<sup>iv</sup> faz-se espaço de conexão entre o eu e o outro e encontra ressonância na alteridade e, paradoxalmente, na individualidade o que gera incontáveis possibilidades. É com o objetivo de reconstruir ou recriar a realidade que o autor romanescos, dentro da sua visão humana e a partir dela, concebe um mundo original. Para tanto, em suas obras, esses romancistas, como sublinha Candido (1973) em *Timidez do romance*, deveriam suscitar tanto a instrução ou entretenimento para o leitor, como representar a cotidianidade ou simplesmente provocar simpatia.

A sociedade burguesa paulatinamente passou a entender o romance como fruto dos novos tempos, sobretudo, enxergou nele força capaz de confirmar as atividades individuais tão necessárias neste novo mundo que se formara. Portanto, para o romance, era necessária a confirmação de sua preponderância e por isso, surgiu um desafio: encontrar suporte para sua expansão. Encontrar outros espaços, outros entendimentos, e cada vez mais, se consolidar como uma arte capaz de despertar o conhecimento e possibilitar a humanização de seu leitor.



---

## A perpetuação do romance: a força dos folhetins

O romance, com seu caráter popular, ainda era considerado um “gênero que não tinha uma dignidade teórica aos olhos da opinião erudita”, como analisa Candido (2006, p. 62). No entanto, a sua popularidade não se deu de forma concomitante na Europa: na Inglaterra isso aconteceu com obras de Sir Walter Scott e Ann Radcliffe, como escreve Laurence Hallewell (2005) em *O livro no Brasil*, e só no fim na década de 1830 que o gênero se tornou dominante na França.

Com uma linguagem que atingia todas as classes sociais, o romance encontrou no folhetim a propagação que necessitava. O *le feuilleton*<sup>v</sup>, como era chamado o espaço nos jornais destinado ao entretenimento, como explica Marlyse Meyer (1996, p. 58) em *Folhetim: uma história*, se caracterizava por:

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

A *Revue de Paris* introduziu a ideia do feuilleton no final da década de 1820, segundo Hallewell (2005). Os jornais franceses, excessivamente cansativos, captavam suas maiores rendas da publicidade, uma estratégia já consolidada na Inglaterra. Como consequência, empenharam-se numa guerra para aumentar a circulação. Somente por volta de 1836, que a prática se generalizou pelo proprietário do jornal *La Presse*, Èmile de Girardin e seu





---

colega Armand Dutacq, do jornal *Le Siècle*. Nestes periódicos, o *le feuilleton* passou a ser *roman-feuilleton*, designação empregada para “romance-folhetim”. Esta fórmula consistia em publicar romances de maneira fragmentada, com uma nova estrutura narrativa: esclarecimentos de situações por meio da retomada de partes passadas, mantendo o leitor atento à história e, ainda, contendo momentos de maior clímax estrategicamente cortados, provocando curiosidade e expectativa, o que resultava em ansiedade diante da espera pelos capítulos seguintes. Segundo Marlyse Meyer (1996) a novela picaresca espanhola de autor desconhecido, *Lazarillo de Tormes*<sup>vi</sup>, foi a primeira história publicada em partes, pelo *Le siècle*, de Dutacq, em 1836. Já o primeiro romance feito exclusivamente para folhetim foi *La vieille fille*, de Honoré de Balzac (1836), que foi divulgado em doze episódios no jornal de Girardin.

O grande sucesso estimulou a produção de *feuilleton-roman*, e, conseqüentemente, a maior tiragem das edições dos jornais, barateando seu custo e possibilitando a sua circulação para um “grande público”<sup>vii</sup>. Neste âmbito, o romance-folhetim seria favorecido não apenas pela demanda popular, mas pelo desenvolvimento das tecnologias de impressão. Além disso, passou a interessar bastante tanto a escritores novos quanto a consagrados, como foi o caso de Alexandre Dumas – já conhecido como dramaturgo – pois se tornara algo rentável: eles passaram a receber ordinariamente, o que lhes criou um novo estatuto social, agora profissional assalariado. Todavia, ganhavam notabilidade de acordo com o número de jornais que ajudavam a vender para uma camada diversificada de leitores. Suas obras passaram a ser traduzidas e imitadas em outros países. Com isso, alguns nomes se destacaram





---

na produção deste tipo de romance, como lembra Yasmin J. Nadaf (2002, p. 18) em *Rodapé das miscelâneas*:

Foi o império de Eugène Sue (1804–1857), Alexandre Dumas (1802–1870), Ponson du Terrail (1829–1871), Paul Féval (1817–1887), Xavier de Montépin (1823–1902), e Émile Richebourg (1833–1898), para assinalar apenas os de maior projeção porque a lista é muito extensa. E para lembrar somente alguns dos seus romances-folhetins de grande prestígio, citamos *Les mystères de Paris* e *Le juif errant*, de Sue, *Comte de Monte Cristo* e *Les trois mousquetaires*, de Dumas, *Les drames de Paris*, de Ponson du Terrail, *Les mystères de Londres*, de Féval, *La porteuse de pain*, de Montépin, e *La fauvette du moulin*, de Richebourg.

A perpetuação deste meio de difundir a arte em prosa ganhou largas proporções. Por parte do público foi recebido de maneira tão eufórica que em muitos casos houve uma mistura de realidade e fantasia, como recorda Jesús Martin-Barbero (1997, p. 178) em *Dos meios às mediações*:

O entusiasmo popular cresce, e centenas de cartas (que podem ser lidas na Biblioteca Nacional de Paris) transmitem ao escritor a emoção do povo, sugerem saídas para as situações dramáticas, solicitam conselhos para enfrentar situações parecidas ... pedem até o endereço do Príncipe de Geroldstein, o protagonista, para que pudessem recorrer diretamente a ele! A fusão de realidade e fantasia efetuada *no* folhetim escapa dele, confundindo a realidade dos leitores com as fantasias do folhetim. As pessoas do povo têm a sensação de estar lendo a narrativa de suas próprias vidas.

Ademais, era preciso adequar a leitura ao tipo de público. A organização material do texto passando pelos dispositivos de composição tipográficos, como lembra Martin-Barbero (1997), tinha a preocupação de adaptação à realidade dos leitores que em sua grande maioria, além de não pertencerem à alta burguesia, não possuíam condições ambientais para ler,





---

como a iluminação precária, tanto durante o dia, quanto à noite. Para tanto, as próprias letras dos textos deveriam ser grandes e espaçadas, facilitando a leitura para aqueles que tinham dificuldades.

A partir de uma perspectiva histórica, é possível dizer que o romance-folhetim se estabeleceu na França logo após a revolução burguesa de 1830, tendo seu marco inicial em 1836. Na segunda fase, os enredos estavam mais voltados para o entretenimento, só eram permitidas narrativas que não apresentassem conteúdos sociais. Nesta época, pelas mãos de Pierre Alexis Pouson du Terrail, cria-se o *Rocamboles*<sup>viii</sup>, também muito cultivado no Brasil<sup>ix</sup> a partir de 1859. E na última fase, as histórias abrangiam uma dimensão política, buscando contestar o poder do governo, voltando-se para problemas sociais enfrentados pelo povo francês, já que os conteúdos em folhetim eram a única forma de expressar tais dificuldades. Não obstante todas as especificidades do romance-folhetim, esta produção não conseguiu somente se inserir como romance romântico – alguns saíram da publicação dos jornais e foram editados como livros – mas, sobretudo, trouxe sua contribuição no sentido de popularização de uma forma de expressão literária, já que muitas vezes era o único modo de chegar ao público.

O processo de difusão do romance se dava enquanto, no Brasil, que considerava Portugal responsável por seu atraso e vivia sob o estreitamento de laços com a França – desde a abdicação de D. Pedro I em abril de 1831 – a elite intelectual buscava afirmar a própria nacionalidade, absorvendo muito da cultura francesa. Paris era a representação da modernidade e do progresso e, apesar do intuito de buscar características próprias que pudessem identificar o cotidiano cultural e social brasileiro, hábitos e aspectos culturais franceses



---

ainda influenciavam na formação de uma identidade nacional. Especificidades, que vão desde objetos de uso pessoal a costumes, como perfumes, móveis, tecidos como o veludo, quente para o clima brasileiro, gradativamente eram adaptadas e transformadas conforme as necessidades e a realidade do Brasil, como comenta José Miguel Wisnik (2004, p. 54) em *Sem receita* a respeito do piano:

O piano traz consigo um fragmento prestigioso de Europa, constituindo-se nesse misto de metonímia de civilização moderna e ornamento do lar senhorial, onde entretém as moças confinadas ao espaço da casa. Além disso, dada a própria extensão da sua presença e a conhecida dinâmica adaptativa e apropriadora da vida musical brasileira, vem a ser atingido e transformado, em certa medida, por usos populares. Mas, antes de mais nada, o instrumento já supõe, na origem importada, dois mundos musicais muito distantes entre si, que estamos vendo se cruzarem aqui o tempo todo: o repertório de salão e o repertório de concerto.

A intenção maior era a busca por uma literatura que representasse a nação brasileira, porém era muito forte a influência francesa no cotidiano da época. Alguns autores românticos debatiam ou criticavam essa realidade, o que pode ser percebido em uma das crônicas de *Ao correr da pena* de José de Alencar, escritas no período de 1854 a 1855, para os jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio*:

Nós que macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformar-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a flânerie [o ato de passear] (ALENCAR, 1854, p. 21).

O romance em folhetim se destaca na história literária brasileira, pois foi o primeiro caminho para chegar ao público, como confirma Sodré (1995,





---

p. 322): a “ficção romântica deveria atingir o leitor primeiro pelo jornal, depois pelo livro”. Esse pensamento adquire ressonância ao se constatar que a publicação do primeiro romance brasileiro se deu em 1843, com *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa, impresso pela Tipografia de Paula Brito<sup>x</sup>, enquanto o primeiro romance-folhetim apareceu cinco anos antes. Segundo Marlyse Meyer (1973), *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, com tradução de J. C. Muzzi, foi divulgado de 31 de outubro a 27 de novembro de 1838 no *Jornal do Comércio*. Foi uma publicação relativamente breve para a época, confirmando a preocupação em acompanhar as inovações parisienses, já que essa mesma produção tinha vindo a público no *Le Siècle*, nos meses de maio e junho do mesmo ano.

Conforme destaca Hallewell (2005, p. 210) “a grande maioria dos romances-folhetim brasileiros era constituída por traduções”, por isso o tradutor ocupava um lugar importante. Essas traduções aconteciam de maneira relativamente rápida, o que leva a crer em esforço para acompanhar os originais, estimulados pela recepção que crescia vertiginosamente no território nacional. Nesse sentido, um nome que ganha destaque é o jornalista e professor Justiniano José da Rocha. São dele as versões brasileiras de *Le Comte de Monte-Cristo*, um dos mais populares de Alexandre Dumas, e, ainda, *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue. Outros tradutores do mesmo jornal foram J. C. Muzzi e Paula Brito. Justiniano também escreveu obras originais. Entre os primeiros folhetinistas encontram-se também “Martins Penna, Gonçalves de Magalhães e os historiadores Varnhagen e Pereira da Silva” (HALLEWELL, 2005, p. 211). Assim, o número de obras brasileiras que



---

apareceram em folhetim ao longo dos anos foi suficiente para transformar esse gênero em um importante veículo para o talento literário nacional.

Com isso, se formavam novos grupos de leitores, compostos não apenas de pessoas com acesso a recursos e instrução, mas abrangendo sujeitos pouco escolarizados e com baixo poder aquisitivo. Não obstante, o romance-folhetim foi recebido de maneira eufórica. O costume da leitura compartilhada, em voz alta, era uma forma para difundir esta literatura. Os imigrantes também formavam o público leitor utilizando os textos – muitas vezes títulos já conhecidos da Europa – como forma de ampliar o vocabulário. Além disso, a própria “diluição dos nobres conceitos de valorização do indivíduo, da emoção e da liberdade” tão difundidos no romantismo burguês, com os romances-folhetim seria alcançada “na prática para atender ao gosto rebaixado da pequena burguesia que não lia livros, mas comprava jornais” (TINHORÃO, 1994, p. 40).

A publicação do romance-folhetim assentava-se em um fluxo de tempo que mantinha o cuidado de ilustrar o presente, por isso os autores, muitas vezes, atendiam aos pedidos enviados pelos leitores que chegavam aos jornais. Ao longo da trama poderiam surgir personagens ou situações inesperadas como mortes, paternidades assumidas, ressurreição de mortos, regeneração ou punição do vilão, salvação dos fracos e inocentes. Em certas ocasiões, a recepção de um personagem junto ao público era o que determinava seu futuro no enredo.

Nos costumes da época, também apareceram às influências do gênero no que diz respeito à condição das mulheres leitoras. Alguns progressos sociais são sentidos em relação ao início da visibilidade da condição da mulher:





---

João Camilo de Oliveira Torres chega a dizer que esse período assistiu a progressos sociais mais importantes que qualquer outra coisa ocorrida nos cem anos seguintes. O maior deles, no que diz respeito à publicação de livros, foi a valorização da condição da mulher, que criou um público leitor feminino suficientemente numeroso para alterar o equilíbrio do mercado. Até então, o Brasil tinha seguido os costumes impostos pelos mouros a Portugal durante a Idade Média. As mulheres raramente saíam de casa, a não ser para ir à missa, e tinham como únicas ocupações a confecção de renda, o preparo de doces e os mexericos com as escravas da casa. Apenas na década de 30 – e ainda mais tarde nas províncias – o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência (HALLEWELL, 2005, p. 160).

Mesmo com a abertura às leitoras, esta literatura ainda se voltava mais para o universo masculino. Com o material de leitura ainda circunscrito, muitos temas buscavam subordinar a mulher dentro de uma visão de mundo patriarcalista e do que era aceitável aos padrões sociais do século XIX, como o casamento imposto ou por conveniência, o castigo ou a morte para a mulher adúltera, o confinamento de amantes, entre outros. A maneira como se procurava atingir e atender o público feminino estava voltada mais para o trato com o modo de escrita, com certo “amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis” (CANDIDO, 2006, p. 95). A constatação de que se tratava de um público com grande potencial de mercado e que, portanto, crescia vertiginosamente fazia com que muitos escritores desenvolvessem técnicas que fossem associadas ao universo da mulher<sup>xi</sup>. O que foi crescendo paulatinamente durante o século XIX, pois a figura feminina cada vez mais tentava romper seu isolamento e, ao receber



---

aspectos culturais vindo da Europa – também por meio da literatura – provocava a conquista de novos espaços, tanto no privado quanto no público<sup>xii</sup>.

Recorrendo a muitas estratégias narrativas para conquistar cada vez mais o público leitor, os folhetins traduzidos abrangiam técnicas que também podiam ser observadas nos romances. Temáticas recorrentes e diversificadas que ilustravam a emoção, a miséria humana, mas que, sobretudo reverberavam a lógica romântica. Então, se o romantismo inicia seu percurso no Brasil por meio da poesia, ao longo de sua estada nacional vai estabelecendo na prosa suas características mais determinantes, possibilitadas pela força do público leitor, como concorda Sodré (1995, p. 223):

No desenvolvimento do romantismo brasileiro chegara o momento em que a prosa encontraria ambiente para sua difusão, para colocar-se no nível da poesia, em termos literários. Esse momento assinala a plenitude do romantismo entre nós – o classicismo, o arcadismo estão plenamente superados. O aparecimento da prosa, e particularmente da prosa de ficção, marca o amadurecimento literário em nosso meio, e é definido muito mais pelo público do que pelos autores.

Pensar no público também, de certa forma, significa pensar no que é possível criar. Esta maneira de reflexão pode ser útil para compreender a produção do romantismo brasileiro, pois consegue atuar em relação aos temas abordados, não apenas nos romances-folhetim, mas no que viria depois com a produção dos livros. Estas, por sua vez, foram viabilizadas pelos avanços técnico e material, pois a imprensa possibilitava o livro à medida que nas oficinas de jornais, mesmo nos limites rudimentares da época, se faziam impressoras e distribuidoras de livros, como a oficina do *Correio Mercantil*, em que foram feitos livros logo após o jornal ter publicado o mesmo folhetim.



---

Nesta fase inicial, as impressões no exterior eram raras. Desse modo, a “justaposição técnica do jornal e do livro, feitos nas mesmas bases materiais, caracteriza o momento culminante do romantismo brasileiro” (SODRÉ, 1995, p. 321).

Segundo Hallewell (2005) foi somente na metade da década de 1860 que o Brasil ganhou uma ampla produção de romances na forma de livros, quando B. L. Garnier começou a publicar obras de ficção. Nesse sentido, Hallewell (2005, p. 212) ainda destaca José de Alencar como parte importante na ascensão de Garnier, por suas obras que saíam dos folhetins: “O autor de *Iracema* era o editor chefe do *Correio Mercantil* quando iniciou sua carreira literária com a publicação de *Cinco minutos*, em capítulos, em seu jornal, no curso do mês de dezembro de 1856”. Esta obra só viria a ser publicada em livro em 1860, antes, viria *O Guarani*.

Em 1º de janeiro de 1857, José de Alencar continuou sua trajetória folhetinesca com a publicação de *O Guarani*, no *Diário do Rio de Janeiro*. Imediatamente alçou grande projeção e sua recepção se propagou para além da província do Rio de Janeiro, fazendo com que o romance fosse impresso na forma de livro pela gráfica do *Diário do Rio de Janeiro*, de N. L. Vianna no mesmo ano. A respeito da intensidade da repercussão do folhetim de Alencar, Visconde de Taunay afirma, em suas *Reminiscências* (1923, p. 85-86):

Em 1857, talvez 56, publicou o *Guarany* em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue as exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político. [...] O Rio de Janeiro em peso, para





assim dizer lia o Guarany e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Cecy e Pery. [...] Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico fremito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se vim agrupamentos em torno dos fumegantes lampeões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor.

É com a repercussão positiva desta nova modalidade que o modo de publicação ganhou impulso. Tornou-se muito comum a produção dos volumes a partir dos folhetins de maior sucesso. Assim, o romance, com toda sua carga de novidade, expressando e participando das mudanças sociais no território europeu a partir do século XVIII encontrava gradativamente sua efetivação.

<sup>i</sup> Este ensaio de Lukács (2009) também é muito conhecido por marcar a transição de pensamento de Hegel para Karl Marx e Friedrich Engels.

<sup>ii</sup> Em suas concepções teóricas, Bakhtin (2010, p. 127) define o plurilinguismo como “o discurso de outrem na linguagem de outrem”. O autor ainda submete o plurilinguismo a uma elaboração literária: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época” (2010, p. 106).

<sup>iii</sup> Os outros gêneros exprimem a romancização a partir do momento que se tornam mais soltos e livres. A linguagem se renova em decorrência do “plurilinguismo extraliterário” e do próprio estrato romanesco da língua literária, são penetrados pela ironia, humor, e elementos de autoparodização. Além disso, “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com sua época que está se fazendo” (BAKHTIN, 2010, p. 400).

<sup>iv</sup> Entende-se o sentido dialógico na perspectiva bakhtiniana: em toda palavra concentra-se duas faces, determinada por quem emite e para quem é emitida, produto de interação entre locutor e receptor. Por isso, qualquer palavra serve como ponte entre quem emite e quem recebe. Neste sentido, o romance, composto pelo conjunto de palavras de seu autor, possui uma organização própria que almeja interação com seu leitor (BAKHTIN, 2006).

<sup>v</sup> *Feuilleton*, de *feuille* que significa folha. “O termo *feuilleton* ocorreu pela primeira vez em 1790, e a forma literária correspondente, em 1799, no *Journal des Débats*, pelas mãos de Jean-Louis Geoffroy” (MOISÉS, 2004, p.190).



<sup>vi</sup> *Lazarillo de Tormes*, originalmente intitulada *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* pode ser entendida como uma das primeiras manifestações do romance picaresco, de origem espanhola. Escrito em primeira pessoa, seu estilo é epistolar. Embora se conservassem exemplares de três edições de 1554, a versão original nunca foi encontrada (GONZÁLEZ, 2005).

<sup>vii</sup> “Até mesmo o sóbrio *Journal des débats* teve o arrojo de publicar em série, em 1837-1838, as *Memórias du diable*, de Soulié, e, em 1842-1843, os *Mystères de Paris*, de Sue. Para avaliar o possível impacto de um romance-folhetim popular basta vermos o exemplo do *Constitutionnel*, cuja circulação, após cair de 9.000 exemplares em 1836 para 3.600 em 1844, subiu para 25.000 em 1845-1846, graças ao *Juif Errant*, de Sue (HALLEWELL, 2005, p. 210).

<sup>viii</sup> Trata-se de uma especificidade dentro do romance-folhetim. O enredo conta as aventuras sem fim do protagonista homônimo que se destaca por sua habilidade nas trapanças e enrolações, com uma tendência maior para bandido do que propriamente mocinho, buscando sempre ser beneficiado (SOUZA, 2011).

<sup>ix</sup> Machado de Assis escreveu entre 1876 e 1878 para a revista *Ilustração Brasileira* uma série de crônicas com o título de “História de Quinze Dias”. Sobre o rocambole no Brasil, ele critica: “De todas elas, porém, a que nos dera mais no gotto, a que nos sustinha neste vale de lágrimas, a que nos dava brio e força, era... era ele, o eterno, o redivivo, o nunca assaz louvado Rocambole, que eu julgava perdido para sempre, mas que afinal ressurgiu das próprias cinzas de *Ponson du Terrail*. Ressurgiu. Eu o vi (não o li) vi-o com estes olhos que a terra há de comer; nas colunas do Jornal, a ele e mais as suas novas façanhas, pimpão, audaz, intrépido, prestes a mudar de cara e de roupa e de feitio, a matar, roubar, pular, voar e empalmar. [...] Não sei que autor (francês ou brasileiro? não me lembra) teve a boa inspiração de cortar um drama do romance do *Ponson du Terrail*, idéia que o Furtado lhe agradeceu do íntimo d’alma, porque o resultado pagou-lhe o tempo. E sem embargo de não o haver lido, mas visto e ouvido somente, gosto dele, admiro-o, respeito-o, porque ele é a flor do seu e do meu século, é a representação do nosso Romantismo caduco, da nossa grave puerilidade” (ASSIS, 2015, p. 92-93).

<sup>x</sup> Francisco de Paula Brito foi o primeiro editor brasileiro do Brasil Império. No *Jornal do Comércio* foi redator e tradutor. Construiu a primeira casa editorial brasileira, a Empresa Tipográfica Dois de Dezembro. Entre os anos de 1830 e 1860 publicou quase uma centena de jornais e revista e cerca de 400 livros e folhetos. Foi ainda, fundador da Sociedade Petalógica, um ponto de encontro de intelectuais e artistas em geral, reunindo todo o movimento romântico de 1840-1860. Por isso, é considerado um pioneiro no incentivo a arte em algumas de suas várias manifestações, sem contar que também foi o responsável pela edição de uma das primeiras peças de teatro do Brasil: *Antônio José ou o poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães de 1839 e ainda da que é considerada a primeira ópera brasileira, escrita por José de Alencar: *A Noite de São João* e apresentada sob a regência de Carlos Gomes em 1860 (ANTUNES, Cristina. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/69>>. Acesso em 15 de dezembro de 2016).

<sup>xi</sup> Atenção que manifestou José de Alencar, ao tentar manter um diálogo com sua leitora na abertura do seu romance “Diva”, publicada em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1864: “Envio-lhe outro perfil de mulher, tirado ao vivo, como o primeiro. Deste, a senhora pode sem escrúpulo permitir a leitura à sua neta” (ALENCAR, 1864, p. 1).



---

<sup>xii</sup> Segundo Santos e Sacramento (2011) o século XIX manteve as mesmas ideias dos séculos anteriores. Entretanto, já em seu final, observou-se mudança mais relevante de pensamento com a nova organização familiar onde mulheres além de chefiar suas famílias e trabalhar em fábricas, por exemplo.

## Referências

ALENCAR, José de. **Ao correr de Pena**. São Paulo: Instituto de Divulgação Cultural, 1854-1855. Disponível em: <<http://www.bibvirt.futuro.usp.br>>. Acesso em 21 de setembro de 2016.

\_\_\_\_\_. **Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos**. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856. Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00175800#page/4/mode/1up>>. Acesso em: 29 de março de 2017.

\_\_\_\_\_. **Diva**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/00176600#page/5/mode/1up>>. Acesso em 30 de outubro de 2016.

ANTUNES, Cristina. O Editor Francisco de Paula Brito (1809-1861). **Revista da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin**. Disponível em: <<https://www.bbm.usp.br/node/69>>. Acesso em 15 de dezembro de 2016.

ASSIS, Machado de. **Crônicas de Machado de Assis – Obras Completas**, Vol. IV: Crônica. São Paulo: LL Library, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Tradução: Michel Larud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.



---

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política.** Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira.** São Paulo: Martins. 1997.

\_\_\_\_\_. Timidez do Romance. **Revista Alfa.** São Paulo: UNESP, Vol. 18, 19, p. 62-80, 1972-1973.

\_\_\_\_\_. **Literatura e Sociedade.** Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

GOMES, Antônio Carlos, 1865. In: AZEVEDO, Luiz Heitor Correa de. **Música e Músicos do Brasil.** Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1950.

\_\_\_\_\_. **Il Guarany:** Partituras para vozes. Milan: Ricordi, 1889. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Il\\_Guarany\\_\(Gomes,\\_Carlos\)](http://imslp.org/wiki/Il_Guarany_(Gomes,_Carlos))>. Acesso em 15 de dezembro de 2016.

GONZÁLEZ, Mário M. **Edição de Medina del Campo, 1554.** Organização, edição do texto em espanhol, notas e estudo crítico. Tradução de Heloísa Costa Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.

HALLEWELL, Laurence. **O Livro no Brasil:** sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos, Geraldo Gerson de Souza, Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

HEGEL, Georg W. Friedrich. **Cursos de estética I.** Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.

\_\_\_\_\_. Georg Friedrich Wilhelm. **Estética:** Poesia. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.



---

\_\_\_\_\_. Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de Estética IV**. Tradução de Marco Aurélio Weler e Oliver Toller. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

\_\_\_\_\_. **Estética: Pintura e Música**. Tradução de Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1962.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance: Um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica**. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Romance como Epopéia Burguesa**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações – Comunicação, Cultura e Hegemonia**. Tradução de Ronald Polito, Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: Uma História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. O Estado do Direito entre os Autóctones do Brasil. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico**, São Paulo, vol.11, 1907. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revistaihgb/itemlist/filter.html?category=9&moduleId=147>>. Acesso em 19 de maio de 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso, séculos XIX e XX** Rio de Janeiro: Editora Sete Letras, 2002.

PAZ, Octávio. **Os Filhos do Barro: do Romantismo à Vanguarda**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.



---

\_\_\_\_\_. **Signos em Rotação**. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo. Editora: Perspectiva, 1996.

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa Sobre a Poesia**: e Outros Fragmentos. Tradução: Victor Pierre Stirnimann. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1994.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

SOUZA, Silvia Cristina Martins. **Rocambole no Rio de Janeiro**: Teatro musicado, romance rolhetim e sensibilidades na cena cômica de Francisco Correa Vasques (Rio de Janeiro, segunda metade do Século XIX). Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH, São Paulo: USP, julho, 2011. Disponível em: <<http://www.snh2011.anpuh.org/site/anaiscomplementares>>. Acesso em: 29 de agosto de 2016.

TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1923. Disponível em: <[http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=43485](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=43485)>. Acesso em 20 de outubro de 2016.

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

WISNIK, José Miguel. **Sem Receita**: Ensaios e Canções. São Paulo: Publifolha, 2004.