

### 3. A herança romântica

Em sua investigação acerca das origens do melodrama, Jean Marie Thomasseau (2005) afirma que a palavra nasceu na Itália no século XVII para designar um drama inteiramente cantado. De acordo com o autor, o termo só apareceria na França no século seguinte associado, inicialmente, a peças cujas principais características eram a utilização da música como apoio para os efeitos dramáticos, além de certa desobediência aos critérios clássicos que regiam o teatro da época.

Só por volta de 1795, a palavra passou a designar o gênero teatral cujos aspectos fundamentais podem ser identificados, ainda hoje, em desdobramentos na literatura, no cinema, no rádio e na televisão. Essa forma assumida pelo melodrama no final do século XVIII e que ainda perdura na cultura de massa sob diversas atualizações teve sua origem favorecida, segundo Thomasseau, pelo édito de liberação de 1791, pois este permitia a todo cidadão construir teatros públicos e, neles, representar peças de todos os gêneros.

Então, é sob o Diretório, quando o público dos teatros populares ainda conserva o fervor da Revolução Francesa, que a fórmula melodramática nasce e permanece sem alterações significativas até 1823. Nesse período, que Thomasseau classifica como clássico ou burguês, o melodrama aparece como um gênero teatral otimista, que busca exorcizar, pela imaginação, os transtornos revolucionários.

Assim, a ética melodramática realizava os desejos de todas as camadas da sociedade. À burguesia fornecia o culto da virtude e da família, além de uma reação aos excessos do teatro anticlerical e do teatro *noir* importado da Inglaterra. Ou seja, o melodrama clássico era duplamente aplaudido pelos burgueses: por se opor a um teatro pessimista e, sobretudo, por resgatar os valores tradicionais caros às classes médias, como a honra e o senso de propriedade.

Por sua vez, o poder estabelecido – já sob o Consulado e, posteriormente, sob o Império – aproveitou da melhor forma possível o entusiasmo das classes populares pelo melodrama. Através de uma censura eficaz e discreta e com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, o Estado procurou usar os

espetáculos como plataforma de reconciliação de todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições, morais e religiosas.

Logo, em virtude das intenções que o circundavam, o melodrama clássico caracterizava-se por ser uma criação estética formalizada segundo padrões bastante precisos, atrelados a uma missão educadora. A opção dos autores por um discurso pedagogizante justificava-se pelo público, formado por cidadãos das classes populares, incultos em sua maioria:

Para este público novo, no qual se desejava inculcar certos princípios de sã moral e de boa política, era necessário elaborar uma estética ao mesmo tempo rigorosa e prestigiosa. Para fazê-lo, os melodramaturgos contiveram os excessos revolucionários e codificaram o gênero, em nome da verossimilhança e da conveniência, desejando, num primeiro momento, relacionar o espírito do melodrama ao prestígio da tragédia (THOMASSEAU, 2005, p. 28).

Em razão dessa vontade dos autores de marcar a influência do melodrama clássico pela tragédia, entre as convenções do gênero nessa fase havia uma preocupação no sentido de respeitar as unidades de tempo, ação e espaço e a divisão do espetáculo em três atos. Entretanto, mesmo com esse respeito a tais convenções, a influência da tragédia sobre o melodrama sempre se mostrou menor do que a do drama burguês do século XVIII que, segundo Peter Szondi (2004), trata-se de uma forma dramática historicamente datada e ideologicamente conformada.

Em sua exposição sobre a teoria do drama burguês, Szondi faz uma revisão das ideias de Lukács, para quem esse gênero dramático foi o primeiro a dar expressão ao modo de sentir e de pensar de uma classe em sua luta por liberdade e poder e também em sua relação com as demais classes. Entretanto, apesar de concordar com a visão do filósofo húngaro de que toda a história do gênero desenvolveu-se no ocidente a partir de uma consciência de classe da burguesia, Szondi não vê a oposição consciente de uma classe como o critério definidor do drama burguês.

Adotando uma perspectiva crítica, Szondi busca as razões pelas quais a dramaturgia, desde o Renascimento, estreitou o campo da imaginação do palco

nas dimensões da família burguesa patriarcal, que passou a ser concebida como lugar da felicidade possível. Assim, observa que, em várias ocasiões nesse percurso, tal aburguesamento da dramatização ocorreu sem que houvesse perspectiva revolucionária ou desacordo consciente com o Antigo Regime.

Em sua análise dos postulados teóricos do drama burguês, expressos nos escritos e nas peças dos principais representantes do gênero, entre eles Lillo, Diderot e Mercier, Szondi admite que, certamente, há obras desses dramaturgos para as quais é correta a caracterização de Lukács, isto é, trata-se de um drama que difunde a oposição de classes. Entretanto Szondi descarta esse critério como definidor do gênero, já que tal oposição não desempenha um papel de forma manifesta em todas ou na maior parte dos dramas burgueses, além de não aparecer desde o início. Szondi também descarta a definição de drama burguês como sendo aquele cujo herói trágico é de condição burguesa, pois, em várias peças do gênero, os heróis são aristocratas.

Após eliminar esses possíveis critérios definidores, Szondi opta por apontar como índices do aburguesamento da representação dois outros aspectos. O primeiro deles é a privatização da vida dos personagens. Segundo o autor, o drama burguês é a forma teatral soberana da representação de uma nova sociabilidade que valoriza o mundo privado separado do público. Em outras palavras, tal característica é o que torna as peças do gênero documentos de uma intimidade permanente.

Um passo importante para que essa intimidade ganhasse o palco foi a revogação definitiva da chamada cláusula dos estados, que determinava a tragédia como lugar de reis e de nobres, isto é, de homens da alta condição identificados com a vida pública. Para Szondi, essa cláusula resulta de uma interpretação parcial de Aristóteles feita pelos teóricos das poéticas do Renascimento, do Barroco e do Classicismo, que se consideravam os discípulos e mediadores mais fiéis do filósofo grego. Na *Poética*, Aristóteles não teria distinguido primariamente os grupos e as condições sociais, mas sim os modos de representação, bem como os estilos:

Uma vez que a tragédia é a imitação de homens que são melhores que nós mesmos, é preciso portar-se como bons retratistas. Pois estes também copiam a figura humana individual e a fazem a um só tempo semelhantes e mais belas. Assim deve também o poeta, com efeito, imitar caracteres irascíveis e levianos e outros parecidos, mas representando-os de modo que sejam dignos de respeito, como fizera Homero, que representa Aquiles tanto como modelo de rudeza como também de competência (ARISTÓTELES apud SZONDI, *op.cit.*, p. 44).

Portanto, segundo Szondi, as definições aristotélicas da tragédia e da comédia podem e devem ser compreendidas com o pano de fundo de uma teoria dos modos de representação. E foi justamente sobre essa e outras possibilidades de leitura dos preceitos de Aristóteles – sem o dogmatismo, não isento de adulteração, imposto pelo classicismo europeu – que os autores do drama burguês, como, por exemplo, George Lillo, fundamentaram sua posição contrária à cláusula dos estados.

Contudo, Lillo – no entendimento de Szondi – argumenta menos em nome da burguesia em ascensão do que em nome da tragédia. Ele não afirma a legitimidade de um drama burguês, mas a necessidade da tragédia. O que ele trata de mostrar não é tanto que a tragédia não deve ser um privilégio das camadas nobres, que o burguês também tem o direito de pisar o palco como herói trágico, mas que a tragédia, para ter um efeito amplo, não poderia se restringir às linhagens de reis e príncipes. Assim, sob a ótica de Lillo, não é o burguês que precisa da tragédia, é a tragédia que precisa do burguês.

Se na *Poética*, Aristóteles adotou a grandeza<sup>3</sup> como característica da ação que a tragédia imita, Lillo faz – de acordo com Szondi – com que essa grandeza dependa da extensão do campo de influência. Para Lillo, então, o efeito catártico e purificador da tragédia tal qual exposto por Aristóteles seria maior se pudesse influenciar um número maior de pessoas. Deste modo, Lillo contradiz inteiramente o argumento da pertença à mesma camada social como condição para que o destino do herói trágico tenha no espectador o efeito desejado. Dito de outra forma, segundo Lillo, a tragédia convencional, com seus reis coroados, só a reis poderia servir de exemplo intimidador. Por isso, ele fundamenta o acolhimento da burguesia no drama salvaguardando o efeito trágico em um público burguês.

---

<sup>3</sup>A coroa conferiria grandeza à ação, e o nome, sendo histórico, asseguraria – como Aristóteles já afirmara – a verossimilhança da ação (Szondi, 2004).

Ao analisar a obra de Lillo *O Mercador de Londres*, de 1731, Szondi destaca que as feições propriamente dramáticas do texto advêm do fato de a ação se organizar como uma desgraça privada desencadeada pelo aprendiz de comerciante George Barnwell<sup>4</sup>. Trata-se de um personagem que não soube se controlar racionalmente, deixando de lado, assim, o ascetismo protestante, isto é, o sacrifício necessário para aquele que deseja acumular dinheiro e manter a consciência limpa.

Por meio desse enredo, segundo Szondi, Lillo – com o espírito do século XVIII – dá à teoria da catarse aristotélica um sentido de correção e castigo a serem aplicados às paixões criminosas por natureza ou por excesso. Tal intenção do dramaturgo já estaria expressa na dedicatória da peça, quando ele propõe uma nova interpretação das vantagens da poesia trágica baseada na utilidade. Então, sobre o palco inglês, a musa trágica, em vez de cantar o heroico, lamentaria a dor de um homem simples, no qual os espectadores burgueses pudessem se reconhecer.

Outra diferença em relação à tragédia clássica é que o que acontece ao aprendiz de mercador não é apresentado como ditado cego do destino, mas causado por ele mesmo pelo erro que perpetrou. Portanto, de acordo com os postulados de Lillo, a história que o drama burguês narra deve ser um exemplo para a própria conduta na vida, isto é, um exemplo negativo, que funciona como precaução ou cura contra a culpa:

Mais importantes que a diferença de que são agora os burgueses que agem sobre o palco e não mais príncipes e reis são a diferença no sentido que tem a representação desse agir e a diferença no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. **Mostra-se não a natureza do mundo, mas a conduta do indivíduo.**(SZONDI, *op.cit.*, p.53, grifo meu).

Logo, segundo Szondi, o que difere o drama burguês da tragédia clássica, além de burgueses agindo sobre o palco no lugar de príncipes e reis, é o sentido

---

<sup>4</sup> Por amor à *femme fatale* Millwood, ele mata o próprio tio e, depois, rechaçado pela amante, termina na forca. Para Millwood, o aprendiz de comerciante é somente um meio de chegar ao dinheiro do patrão e, em seguida, ao do tio de Barnwell. Após o assassinato, Millwood afasta-se do aprendiz, não porque ela não pudesse viver com um assassino, mas porque o remorso impediu Barnwell de tomar o dinheiro da vítima. Portanto, o máximo que o aprendiz pode fazer é comprometer Millwood sem torná-la rica (Szondi, 2004).

que tem a representação daquele agir e no efeito que está destinado a exercer sobre os espectadores. Por isso, aos terríveis infortúnios da tragédia eram opostas demonstrações das tristes consequências de um desvio do caminho da virtude. Em outras palavras, no drama burguês, a contemplação da precariedade da vida humana dá lugar à missão de doutrinar o espectador para que este organize sua vida de modo a chegar a uma acumulação maior possível de bens terrenos.

Em *O Mercador de Londres*, antes do acontecimento dramático principal, relata-se o êxito de uma ação em que os comerciantes de Londres conseguiram evitar uma iminente invasão espanhola. Szondi compreende esse episódio como ilustrações da consciência de si burguesa e também da insistência nos méritos e no poder político da burguesia fortalecida, já que o problema apresentado nessa cena inicial encontra solução graças às relações dos mercadores ricos. Assim, ao relato heroico da abertura são contrapostas as consequências funestas de um desvio de conduta moral ou, nas palavras de Szondi (*op.cit.*), é formulado um contraste entre a norma e a exceção lamentável que é de natureza individual.

Para Szondi, é esse serviço que *O Mercador de Londres* presta à propagação da ascese intramundana – ascese essa que possibilitou e determinou, ao lado de outros fatores, a marcha triunfal do capitalismo burguês e, assim, da própria burguesia – que faz da peça de Lillo um drama burguês e não o fato dos heróis serem burgueses. Corroborar para esse raciocínio de Szondi o fato de a ação principal, ou seja, o deslize do aprendiz George Barnwell, basear-se na única luta que qualquer mercador obediente ao mandamento da ascese intramundana tem de disputar: não contra os dominantes, tampouco contra a concorrência, mas contra os próprios instintos.

Além do herói que se desvia da norma, outros dois elementos da peça de Lillo, segundo Szondi, entraram – também a serviço da ascese intramundana – em muitos dramas burgueses seguintes: a *femme fatale* e a mocinha sombreada pela melancolia. A primeira, assim como os comerciantes, age por dinheiro, mas persegue essa meta utilizando-se de expedientes ilícitos. Sua figura serve de contraponto, portanto, à moral puritana do mercador, de acordo com a qual, a aquisição de dinheiro é boa em si, desde que seja feita honestamente.

Desta forma, a peça de Lillo não se limita a condenar quem sucumbe aos instintos, condena também quem suspende a moral para ganhar dinheiro. Em

razão disso, o aprendiz é igualado à *femme fatale*. O ingênuo e a astuta estão no mesmo barco, no sentido de que ele, entregue aos seus instintos, torna-se assassino para chegar ao dinheiro. Já ela apenas obedece ao impulso da ganância e, ao contrário de Thorowgood – personagem representante da classe dos comerciantes –, não vê no ato de ganhar dinheiro uma profissão voltada para o bem da humanidade, mas uma aventura. Por isso, a sentença de morte que cai sobre o aprendiz e a *femme fatale* é uma medida didática para os dois casos simultaneamente.

Szondi compreende que tal medida contra essas personagens é a expressão objetiva de uma ética puritana que pune quem sucumbe às tentações. Entretanto o teórico ressalta que o puritanismo pune também quem resiste a elas, já que a mocinha Maria – a filha obediente do mercador apaixonada pelo aprendiz – renuncia à realização de seu amor e, por isso, torna-se presa da melancolia:

A atitude de Maria é de subordinação, mas não como condicionamento social contra o qual – em caso de necessidade – seria dado o direito de resistência, sua subordinação ao pai é muito mais um ato de livre vontade. Ela o justifica referindo-se à bondade dele, sabendo que ele não a forçaria – como os pais das comédias dos séculos passados – ao casamento com um homem que ela não ama. Portanto a condição de possibilidade do conflito familiar é tirada não somente a partir da filha, mas também do pai (*idem*, p. 90).

Ancorado no ponto de vista da história da literatura, Szondi identifica o comportamento de Maria como uma tradução do que se chama sentimentalidade, fundamento que, ao lado da privatização da vida, ele relaciona ao aburguesamento da representação. Na compreensão de Szondi, Maria é um modelo da figura dramática sentimental, porque, ao recusar o conflito, torna-se a expressão do tabu em que se transforma, no drama burguês, todo conflito entre os membros de uma família. O conflito é negado, pois cada um está convencido da bondade do outro, mas dessa recusa nascem o sofrimento e a melancolia. Portanto, a razão e a consequente renúncia à decisão do conflito seriam os motivos que levam personagens como Maria àquela plangência que caracteriza o estilo sentimentalista:

Choram-se lágrimas de comoção (como é bom, como é amável o outro), choram-se lágrimas de sofrimento (como é triste o que se passa com o outro, pois ele é bom). A sentimentalidade é a cortina de lágrimas da família burguesa, que os representantes do drama no século XIX – Hebbel, Ibsen, Strindberg – vão rasgar em pedaços para mostrar as mentiras que se escondem atrás dela (*ibidem*, p. 90).

Essa característica do drama burguês é de certo modo uma corruptela da velha “compaixão” que, de acordo com Aristóteles, seria uma das emoções visitadas pela tragédia como preparação para a catarse. Só que essa compaixão, diferentemente do que ocorre na tragédia clássica, não vem acompanhada do contra-efeito do “terror”, transcendental demais para o mundo dramático (Szondi, *op.cit.*).

Assim, se nas tragédias dos séculos XVI e XVII o acento recaía sobre o temor e o terror, nas do século XVIII, o acento passa a recair sobre a compaixão. O pressuposto disso, de acordo com Szondi, seria a eliminação da distância social entre os personagens e o público. Desaparecido então o fosso entre o palco e a platéia, surge um novo terreno sobre o qual se desenvolve a estética do efeito que leva os espectadores às lágrimas, expressão de como tudo se resolve no drama burguês.

O aspecto da sentimentalidade – que marca a linguagem e as relações dos membros da família entre si – é um dos elos entre o drama burguês de Lillo e o de Dennis Diderot, cuja importância para o gênero, segundo Szondi, não é superada por nenhum outro. Mas, embora haja uma ligação entre o trabalho de Lillo e o de Diderot, a discussão com as obras e normas dramáticas do século XVII foi na França muito mais premente e atrelada a resistências maiores do que na Inglaterra. No decorrer do século XVIII, a *tragédie classique* francesa continuava a ser tratada como norma inviolável. Além disso, a teoria do drama e a poética de modo geral foram na França muito mais cultivadas e exerceram uma influência muito maior do que na Inglaterra.

Entretanto, na França, as condições para o drama burguês foram preparadas ainda no auge do Classicismo por Pierre Corneille, autor cujo propósito era fundamentar teoricamente o gênero da comédia heroica. Corneille queria uma comédia cujos papéis incluíssem reis e príncipes, pois a cláusula dos estados não excluía somente os burgueses da tragédia, ela também excluía os

personagens nobres da comédia ou, mais exatamente, interditava a representação cômica desse círculo de personagens (Szondi, *op.cit.*).

Ao buscar legitimar o gênero da comédia heroica, Corneille fez o mesmo em relação à tragédia burguesa, já que foi decisivo para o drama burguês o princípio detalhadamente explicado por ele de que o efeito da tragédia dependeria da identidade da condição social do herói e do espectador. Por isso, uma tragédia burguesa não só seria lícita como também desejável. Apesar de ter renunciado a esse postulado mais tarde, Corneille admitiu uma identidade de outra espécie, que vincula o rei ao homem, visto que o monarca também é homem. Em seu *Discours*, é dito que:

O espectador pode conceber com facilidade que, se um rei, por se entregar demasiado à ambição, ao amor, ao ódio, à vingança, cai em infortúnio tão grande que lhe desperta a piedade, com mais forte razão ele, que não é senão um homem comum, deve dar freio a tais paixões, por medo de que elas o abismem num infortúnio igual (CORNEILLE apud SZONDI, *op.cit.*, p. 96).

Corneille difunde, assim, um novo modo de representação, no qual o rei mostrado como homem garantiria, para além dos limites da condição, o temor e a piedade também na plateia burguesa. A máxima de fazer os heróis dos dramas parecerem amáveis faz de Corneille um precursor do século XVIII, já que, ao professá-la, ele prepara, de um lado, aquela sentimentalidade que, na compreensão de Szondi, afetarà muito mais a recepção de *O Mercador de Londres* do que outros aspectos como, por exemplo, a consciência da condição burguesa e a moral do mercador.

De outro lado, essa intenção representa o denominador comum dos dois novos gêneros, a comédia heróica e a tragédia burguesa, dos quais um foi desenvolvido para o palco francês pelo próprio Corneille, e o outro, só um século depois, por Diderot. Em outras palavras, Corneille, em sua justificação da *comédie héroïque*, empenha-se ao mesmo tempo em legitimar o drama burguês antes da hora que chega com Diderot (Szondi, *op.cit.*).

Entre os escritos de estética de Diderot, são da máxima relevância para a teoria do novo gênero o diálogo *Conversações*, sobre sua peça *O Filho Natural* (1757) e o *Discurso sobre a poesia dramática*, publicado em 1758, como adendo

do seu segundo drama burguês intitulado *O Pai de Família*. Nestes postulados teóricos de Diderot, o princípio de Corneille, segundo o qual o efeito da tragédia se basearia em que os reis são homens assim como os espectadores burgueses, retorna em passagens decisivas. Desta forma, nas *Conversações*, a propósito de uma cena da *Ifigênia*, de Racine, em que a filha da rainha Clitemnestra está para ser sacrificada, Diderot diz:

Se a mãe de Ifigênia se mostrasse um momento rainha de Argos e mulher do general dos gregos, ela não pareceria senão a última das criaturas. **A verdadeira dignidade, aquela que me toca, que me transtorna, é o quadro do amor materno em toda a sua verdade** (DIDEROT apud SZONDI, *op. cit.*, p. 100, grifo meu ).

Então, diferentemente de Lillo, Diderot não exemplifica sua concepção do drama burguês, valendo-se do comerciante, mas de uma rainha, Clitemnestra. A essa personagem cabe a função de modelo, porque ela se esquece que é rainha e se limita a conferir expressão à mãe e à sua dor privada. Por isso, segundo Szondi, torna-se pouco relevante para o teatro de Diderot, ao contrário do que ocorre em Lillo, a ruptura com a cláusula dos estados.

Isso acontece porque, para o autor francês, independentemente da presença ou não de heróis aristocráticos, a visão dramática burguesa se instaura quando os problemas que movem a ação são de ordem íntima, ligados às relações de família. Em outras palavras, a ideia de Diderot é que dentro de Clitemnestra existe uma mãe e é nesta condição que a rainha interessa ao teatro por ele proposto. Ou seja, o vínculo pessoal da personagem com o destino do Estado não tem mais importância (Szondi, *op.cit.*).

De acordo com Szondi, o drama proposto por Diderot é afinado com os preceitos iluministas e isso explica a aposta do autor francês na ideologia dos “aspectos humanos universais” a serem representados com finalidade de pedagogia moral. Por isso, em *Conversações*, além de citar Clitemnestra, o dramaturgo busca na realidade o exemplo da camponesa que manda o marido ir até a família dela na aldeia vizinha, onde ele é assassinado por um de seus cunhados. Por meio dessa história, Diderot mostra como a camponesa rústica das velhas comédias pode se tornar figura dramática, retirando-se dela as

determinações da condição social em favor da compreensão da virtude autoconsciente de uma esposa que sofre pelo marido perdido.

Portanto, para Diderot, a tragédia deve sua dignidade e sua grandeza não à circunstância de seus heróis serem reis e rainhas, mas ao quadro verdadeiro, o *tableau*<sup>5</sup> dos sentimentos que os movem. O dramaturgo prefere o *tableau* ao *coup de théâtre*<sup>6</sup>, ou seja, ao incidente inesperado e imprevisto que interfere no estado dos personagens e subitamente os modifica. Tal preferência, segundo Szondi – baseado na perspectiva do ensaio de Weber – , encontra explicação na conduta racional da sociedade burguesa do século XVIII, que teria por missão a eliminação do acaso:

Talvez, tenha cooperado na proscrição do *coup de théâtre*, mais do que o tipo social do primeiro capitalismo – o ponderador e calculador, avesso à especulação e entendendo o trabalho por algo incessante – o lugar social deste tipo, isto é, sua família e o *interieur*. É na corte que os *coup de théâtre* encontram seu lugar, eles espelham o humor suscetível dos príncipes, a inconstância das coalizões ali onde cada um está à caça de poder, favor e sorte [...] (SZONDI, *op. cit.*, p. 113).

Então, enquanto as grandes famílias feudais, as casas e as linhagens se defrontavam em lutas pelo poder e em intrigas da corte, a pequena família burguesa do século XVIII, diferentemente daquela do XIX e do XX, estava unida na certeza de que cada um quer bem ao outro. Ou seja, no Sentimentalismo, a relação dos membros da família entre si era determinada pela comoção.

Assim, nos dramas burgueses de Diderot, parece que o tempo quer sempre parar. Como em um *tableau*, os personagens comovidos, com lágrimas nos olhos, contemplam uns aos outros e a si mesmos, além de se deixarem contemplar pelo mundo ao redor, do qual os espectadores também fazem parte:

---

<sup>5</sup> *Tableau* é uma palavra-chave na estética de Diderot. Trata-se do quadro cênico definido como uma disposição tão verdadeira dos personagens sobre o palco que, representada fielmente por um pintor, seria agradável numa tela.

<sup>6</sup> *Coup de théâtre* é assim denominado porque sentido como falso, como meramente teatral, isto é, efetuado pelas regras do teatro.

Antes de a cortina cair sobre *O Pai de Família*, sobre uma cena que não poderia ser mais tradicional, a reconciliação de todos com todos e a perspectiva de um duplo casamento, o pai de família exprime as palavras que colocam o antigo *tópos* teatral a serviço da sentimentalidade: uma bela mulher, um homem de bem são os dois seres mais tocantes da natureza. Daí, duas vezes, em um mesmo dia, esse espetáculo aos homens (*idem*, p. 114).

Szondi ressalta que tanto em *O pai de família* quanto em *O filho natural*, os heróis não são burgueses, mas a vida que levam sim. Por isso, ambos os dramas trazem o conceito de pequena família patriarcal consolidado como o tipo dominante entre as camadas burguesas em decorrência das transformações da estrutura familiar que se preparam há décadas com a revolução capitalista:

A privatização da vida [...] é palpável na família do *Le père de famille*, de Diderot. Embora se trate de uma família nobre, e a peça se desenrole em Paris, na *salle de compagnie*, no salão da casa ornamentado de gobelins, espelhos e quadros, as primeiras cenas e o único motivo que as domina, a ausência do filho e a preocupação do pai, já documentam a intimidade permanente – como escreve Habermas – em que essa família está habituada a viver; caso contrário, a ausência do filho não poderia se tornar tema, e tampouco a presença do tio cínico (*ibidem*, p.123).

A Diderot interessa, portanto, as condições em que vivem os membros da pequena família estabelecida em sua época. Se *O Mercador de Londres*, de Lillo, é um drama burguês não imediatamente porque seus heróis são burgueses, mas porque ele ensina a ideologia burguesa da ascese intramundana, então *O Pai de Família*, de Diderot, é um drama burguês, apesar da condição nobre de seus heróis, porque os mostra em uma forma de organização social que representa a pequena família patriarcal própria da burguesia.

Assim como a obra de Lillo, a peça de Diderot também é um drama burguês sem que haja reprodução do conflito social. E, se em *O Mercador de Londres*, há testemunho da consciência que o comerciante burguês tem de sua condição, em *O Pai de Família*, a burguesia triunfa na medida em que pode admirar o seu próprio caráter social na nobreza aburguesada. Dito de outra forma, enquanto na teoria de Diderot a heroína trágica Clitemnestra comove o espectador burguês porque não age como rainha, mas como mãe, o pai de família talvez tenha comovido tanto mais os burgueses na plateia por ser um nobre:

[...] Para a sociologia da literatura, o fato de que a definição do efeito trágico prescreva em Lillo a condição burguesa do herói – e em Diderot não –, é menos decisivo, do que o fato de o moralismo que condiciona a concepção de drama de Lillo ser um momento da ideologia burguesa do século XVIII, bem como a sentimentalidade que marca a concepção de Diderot (SZONDI, *op.cit.*, p. 128).

Na concepção de Diderot, o conceito de virtude desempenha um papel determinante. Em seu tratado sobre a poesia dramática, diz que os deveres dos homens são uma matéria tão rica quanto seus vícios e traços ridículos. Além disso, as peças honestas e sérias teriam êxito em toda a parte, mas certamente ainda mais no povo – segundo ele – deteriorado da França de sua época: “É indo ao teatro que eles se esquivarão da companhia dos perversos que os cercam; é lá que encontrarão aqueles com quem gostariam de viver; é lá que verão a espécie humana como ela é, reconciliando-se com ela” (Diderot apud Szondi, *op.cit.*, p. 137).

Portanto, na relação postulada por Diderot entre a realidade política e social e a necessidade do drama burguês, o espetáculo e o cultivo da virtude no teatro teriam a função de possibilitar ao ser humano a fuga do seu ambiente real, que é um ambiente de perversos. Para o dramaturgo, o homem é realmente bom, de sorte que o espectador, que no teatro se refugia da realidade má, reconcilia-se ali com o mundo, na medida em que a realidade se fluidifica até se tornar aparência e a aparência se firma como a verdadeira realidade.

Segundo Szondi, a pequena família burguesa que – em oposição à grande família feudal – introduz pela primeira vez uma separação do privado e do público, que tem sua essência no isolamento de um espaço privado em relação à esfera pública, ou seja, também em relação ao Estado e à política, é, para Diderot, na medida de suas possibilidades, uma garantia de felicidade. Então, ao reduzir em seus dramas a realidade do teatro à intimidade da família, Diderot faz da tragédia doméstica e burguesa a exposição e a defesa da pequena família burguesa e sentimental como utopia real, em cujo isolamento o burguês desprovido de direitos pode esquecer sua impotência na monarquia absoluta e, apesar de tudo, certificar a impressão de que a natureza humana é boa.

Como se vê, ao contrário de Lillo, que associava a virtude aos deveres pragmáticos do protestantismo ascético, os quais, se corretamente seguidos, levariam o burguês à riqueza e ao poder, Diderot atrelava a virtude à natureza do homem. De acordo com Szondi, esse aspecto da função social do culto à virtude, que deu o tom nos círculos burgueses da França, teria possibilitado – a despeito da fuga ao ambiente real proposta por Diderot – o nascimento de uma força crítica e antecipadora que, em 1789, fez da monarquia absoluta o *Ancien Régime*.

Szondi destaca como exemplo dessa tendência revolucionária do drama burguês na França os postulados de Mercier, autor do discurso *Do teatro ou Novo ensaio sobre a arte dramática*, no qual enumera uma série de inconveniências, colocando em questão a matéria dramática de forma que, se lidas depois dos textos de Diderot, parecem anunciar em várias passagens a Revolução de 1789. Em vez de exibir a vida doméstica em seu isolamento, Mercier tinha em vista justamente os momentos em que as forças dominantes no Estado e na sociedade irrompem na esfera privada burguesa.

Logo, embora se baseasse em Diderot no que diz respeito à estética do efeito e à poética dos gêneros, Mercier não se satisfazia em pintar no drama um *tableau* da vida burguesa. Concordava sim que o drama é um quadro, entretanto, era importante tornar esse quadro útil, ou seja, ele deveria servir para ligar os homens entre si mediante o sentimento vitorioso da compaixão e do interesse. Essa solidarização intencionada, para Szondi, possui uma função política muito direta, que Mercier voltou a tratar repetidas vezes:

Escrevi sobre essa Arte que tanto amas e que, vista melhor e diferentemente tratada, poderia tornar-se instrução geral, irradiar no espírito do cidadão princípios úteis, cultivar a razão pública até aqui tão negligenciada, reconduzir enfim os homens a essas ideias simples, claras, inteligíveis, que constituem as melhores de todas e que lhes parecerão da mais estranha novidade, pois nada de mais novo para eles que as primeiras e fáceis noções da verdadeira moral e da política (MERCIER apud SZONDI, *op.cit.*, p. 161).

Enquanto Diderot falava do Homem, Mercier falava, portanto, do cidadão, para o qual não basta mais poder esquecer a repressão social no seio na família, em cuja harmonia e vida virtuosa ele poderia se erguer sentimental. Ao contrário, Mercier fala expressamente em “tomar a paleta e fazer justiça”. Para ele, o

*intérieure* burguês deixa de ser o refúgio que era em Diderot para se tornar cenário do confronto entre a burguesia e a nobreza (Szondi, *op.cit.*).

Embora identifique essas diferenças nas concepções de Mercier e Diderot, Szondi ressalta que o teatro político do primeiro não se dirige contra a dramaturgia sentimental do segundo, mas atribui à categoria central da compaixão uma nova função. Em Mercier, ela está posta a serviço da crítica aos dominantes. Como poeta político, a atividade que ele se prescreve é lutar contra a corrupção e o abuso de poder. E, nesse combate, espera poder envolver os espectadores de seu teatro político, despertando-lhes a compaixão pela vítima da corrupção.

Se em Diderot, as lágrimas são um paliativo para os oprimidos, na visão de Mercier elas teriam a força de provocar uma inversão nos opressores ou, ao menos, de levá-los a prestar socorro. Sua ideia era fazer o espectador chorar de modo que sua alma se arrojasse. Portanto, diferentemente da dramaturgia de seus predecessores, que só conhecia a compaixão passiva, em Mercier esse sentimento corresponderia à fase inicial de uma atividade (Szondi, *op.cit.*).

Ao adotar o incitamento da compaixão, ou seja, o propósito tradicional da tragédia, Mercier não quer, segundo Szondi, apenas criticar o governo, mas também os burgueses que cessam de ser cidadãos e passam a viver somente para proveito próprio. Assim, a compaixão torna-se, para o dramaturgo, o meio de superar o egoísmo – no qual ele não vê nada de dado por natureza, mas antes uma consequência das relações políticas – e fazer do burguês um *citoyen*.

Em virtude desta sua intenção de transformar burgueses em cidadãos, Mercier preocupa-se na discussão sobre a cláusula dos estados não com a necessidade, mas com a utilidade da tragédia classicista de príncipes. Na contracorrente das reinterpretações dos preceitos aristotélicos, o dramaturgo defendia que a verdadeira instrução aconteceria se os reis pudessem ver no palco não os seus pares, mas seus administradores que, sem eles saberem, discursavam, lideravam e regiam por eles. E, de acordo com Mercier, esses intendentess do monarca faziam tanto isso a ponto de imaginarem que as rendas do Estado lhes pertenciam.

Para Mercier, somente quando a tragédia fosse representada desse modo os homens sentiriam o quanto eles, além de serem joguetes, pagam pelos crimes dos

ambiciosos. Essa visão dramatúrgica do burguês como vítima dos dominantes foi determinante para a dramaturgia do *Sturm und Drung* e também pode ser identificada em obras como *O Preceptor*, de Lenz, no qual o burguês, impotente diante dessas condições políticas e sociais expostas criticamente por Mercier, mutila o próprio sexo:

[...] deve-se perguntar se Lenz já não tinha em vista o fenômeno da reificação, que só no século XIX foi levado ao conceito, mas que no final do século XVIII já há muito fora dado na realidade: o ato desesperado do preceptor se distingue da ruína tradicional do herói trágico justamente porque este não prova sua subjetividade no assentimento à ruína, mas antes permanece em vida, mutilado e convertido em objeto (*idem*, p. 174).

Nesse sacrifício físico ante a impotência política absoluta, Szondi vê o limite angustiante do desenvolvimento do drama burguês. Tal vitimização corresponderia, assim, à terceira etapa na história do gênero. O mercador heroico de Lillo e o pai de família santificado de Diderot seriam as duas primeiras. Dito de outra forma, o herói, o santo e a vítima representariam, portanto, três caracteres sociais cuja diversidade estaria relacionada às diferenças políticas e sociais das burguesias inglesa, francesa e alemã no século XVIII.

Além da influência sobre Lenz e o *Sturm und Drung*, os postulados teóricos de Mercier, bem como os de Diderot e de outros autores do drama burguês, foram incorporados pelo melodrama. Então, embora para os melodramaturgos do período clássico não fosse muito lisonjeira essa associação, já que buscavam respeitar os fundamentos da tragédia, a “poética” do melodrama – que aparecia geralmente nas notas que precediam as peças impressas e, mais claramente, nos escritos teóricos de René Charles de Pixérécourt<sup>7</sup> – assemelha-se ao gênero consagrado por Diderot. (Thomasseau, *op.cit*)

---

<sup>7</sup> No final da vida, Pixérécourt admitiu a influência de Diderot e Mercier, entre outros dramaturgos burgueses (Thomasseau, *op.cit.*).

Foi com *Coelina ou l'Enfant du mystère*<sup>8</sup>, obra considerada – tomando-se como referência o entusiasmo do público e a opinião quase unânime da crítica – como o primeiro verdadeiro melodrama, que Pixierécourt fixou o arcabouço e os cânones do melodrama clássico. Isso porque a peça, que conta a história de uma órfã herdeira vítima da perseguição de um vilão inescrupuloso, trazia um conjunto de elementos temáticos que seriam retomados seguidamente sob diversas formas. Esses diferentes desenvolvimentos dos temas expressam a gama de variações do imaginário melodramático, que, segundo Thomasseau (2005), está entre os mais ricos da literatura.

Porém, o autor ressalta que, em relação ao tema da perseguição – pivô de toda intriga melodramática –, a imaginação característica do gênero joga mais com as peripécias do que sobre os motivos da ação, pois o vilão, ou seja, aquele que personifica a perseguição age sempre impulsionado pelas mesmas razões: vingança, ambição, dinheiro e, raramente, o amor-paixão – sentimento que, no melodrama clássico, é deliberadamente colocado muito aquém do senso de honra, do devotamento patriótico e do amor filial ou maternal, pois era considerado pelos autores como prejudicial à divisão maniqueísta da humanidade proposta pelo gênero.

A crítica da época era simpática ao tema do amor justamente por ele trazer originalidade a uma demarcação tão rígida. Mas, de acordo com a ética do melodrama clássico, o amor-paixão é uma falta contra a razão e o bom senso, um

---

<sup>8</sup> Dufour, honesto burguês, acolheu em sua casa sua sobrinha Coelina, cuja fortuna ele administra, também honestamente. Por delicadeza, ele hesita em dar a mão da jovem a seu filho Stéphaney, apesar do amor que ambos sentem um pelo outro. Dufour dá também comida e abrigo para um pobre mudo, Francisque Humbert, doente devido a agressões sofridas. O pobre homem desperta a compaixão de Coelina, que vela por ele com ternura. Os escrúpulos de Dufour a propósito da herança de Coelina levam-no a aceitar o pedido de sua mão por um certo Truguelin. Quando Truguelin visita Dufour, ele encontra e reconhece Humbert que, por seu turno, treme à visão do visitante, no qual ele identifica um de seus antigos agressores. Para evitar ser desmascarado, Truguelin trama com Germain, alma perversa que é seu criado, a morte de Humbert. Coelina, que vela o doente, surpreende a conversação, prevenindo e tranquilizando Humbert. Assim, no momento em que Truguelin ameaça o mudo com seu punhal, este lhe aponta um par de pistolas. Com o barulho da briga, Dufour acode. Coelina desmascara Truguelin, que é perseguido. Mas ela não sabe que o vilão não abandonará a partida. Ele deseja ao mesmo tempo Coelina e sua fortuna. Por ocasião da explicação final, vai-se descobrir que antes de se casar com o irmão de Dufour, Isolina, mãe de Coelina, havia casado secretamente com Humbert. Truguelin, aproveitando-se de uma ausência de Humbert, obrigara Isolina a se casar com o irmão de Dufour, pois este legaria aos filhos dela todos os seus bens e Truguelin esperava apoderar-se de sua riqueza, casando-se com Coelina. Quando Humbert quis retomar sua filha, provocou a cobiça e a perseguição do vilão. Tudo se encerra com um balé e um último *vaudeville* onde se canta: Zig Zag Dão Dão. Nada esquenta a cadência como uma boa ação (Thomasseau, 2005).

fator de desequilíbrio pessoal e social que toca, essencialmente, vilões e tiranos. Daí, nos jovens pares amorosos, sua expressão ser limitada a clichês e fórmulas usuais e, mesmo entre os vis, ele se reduzir a gestos e palavras que mal disfarçam o real desejo de apropriação de um dote ou uma herança. Por isso, à pintura do amor-paixão, os melodramaturgos desse período preferiam a expressão patética do amor maternal e filial contrariado, com as separações, os dilaceramentos e o reconhecimento que, ao lado da perseguição, é o outro grande tema recorrente do gênero nessa fase.

Entretanto, ao contrário da perseguição que se desenvolvia ao longo da quase totalidade dos três atos, o reconhecimento intervinha apenas nas últimas cenas ou nos finais dos atos, a fim de corrigir uma série de enganos que possibilitavam o desenvolvimento da intriga pelo vilão, tais como: cartas extraviadas, perdidas ou re-encontradas; encontros desmarcados, falsos endereços, crianças trocadas, semelhanças fortuitas ou premeditadas, usurpações de qualidades ou de títulos. Em outras palavras, o reconhecimento permitia o esclarecimento dos mal-entendidos e o restabelecimento das famílias, promovendo o retorno a uma ordem cujo equilíbrio havia sido quebrado com a chegada do vilão.

Para Thomasseau (2005), é justamente essa bipolaridade temática da perseguição e do reconhecimento que confere ao melodrama clássico sua dinâmica própria, isto é, uma longa escalada do patético, escandido pelas fortes cenas de perseguição, seguida de uma brusca queda da tensão e da pacificação dada pelo reconhecimento:

“Encontrei uma mãe querida e um pai adorado, para ficar com eles para sempre! Os malvados não nos atormentarão mais e nós todos seremos felizes”, diz o personagem Isaac, em *Le Sacrifice d'Abraham* (1816), de Cuvelier. Nesta técnica dramática, é menos o trágico o que se procura suscitar, e muito mais, ao mesmo tempo, o patético, a sensação e o sensacional (THOMASSEAU, 2005, p.37).

Esse roteiro de encenação do melodrama clássico – que vai da perseguição ao reconhecimento final, sendo o vilão castigado para contentar um público ávido por compensação – passa a conhecer modificações a partir de 1815. É quando os autores, sob a pressão da sensibilidade romântica que havia ganhado força com a

queda do Império naquele ano, começam a dar cada vez mais importância à pintura dos amores infelizes.

Por isso, surgem também os adultérios femininos, já que a mulher – antes a encarnação das virtudes domésticas ou, como as crianças, apenas uma vítima frequente do vilão – passa a ser devastada pelas paixões. Assim, o casamento – sempre presente na última cena e em torno do qual a família burguesa se reagrupava para enfrentar as dificuldades da vida – foi dando lugar, à medida que a mentalidade do gênero teatral mudava, a outras ligações menos estáveis e mais passionais. Com o tempo, essa tendência evoluiu para uma verdadeira “adulterolatria” e, pouco a pouco, as intrigas foram povoadas de bastardos, de mães solteiras, de crianças perdidas e re-encontradas e de pais indignos e indignados lançando maldições sobre sua progenitura (*idem*).

Essas mudanças em relação ao tema do amor foram alguns dos resultados dos violentos ataques imbuídos do ímpeto sentimental e social do Romantismo contra a missão moral e civilizatória que havia sido engendrada, deliberadamente, pelos autores do melodrama clássico, com o intuito de disseminar ideais didáticos e sociais num momento da história onde se observava, ao mesmo tempo, um enfraquecimento e um alargamento da cultura. Entre esses ideais estavam a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento e a humanidade que deviam ser praticados, mantendo-se o otimismo e a confiança inabalável na providência, pois esta ajudaria sempre aquele que soubesse ajudar a si mesmo.

A moral do melodrama clássico procurava, além disso, reabilitar a família e a pátria sob a ideia de que a verdadeira felicidade para um esposo era estar ao lado de sua mulher e de seus filhos, no seio de uma família cujo amor ele mereceria por suas virtudes. Tal moral ensinava ainda a necessidade da manutenção da hierarquia social, além do devotamento incondicional do servidor a seu patrão e do soldado a seu chefe. Por fim, os ideais difundidos pelo gênero serviram também para agenciar novos recrutas, já que, nos espetáculos históricos e militares, havia sempre personagens de bravos soldados a falar sobre a felicidade e a honra de servir nos quadros da Grande Armada.

Em oposição a essa moral conservadora que mantinha o fervor militar associando-o à estabilidade política e social e ainda ao culto da virtude, a nova

mentalidade coletiva representada pelo Romantismo, além da já mencionada importância dada ao amor passional, promoveu, no melodrama, uma inversão de valores sociais e estéticos e também a introdução de elementos inéditos em sua temática e em sua tipologia:

Os cúmplices, os marginais, os bandidos, que no último ato dos melodramas tradicionais eram expelidos do círculo dos bem-aventurados, transformam-se em heróis. O melodrama do rigor e das convenções burguesas é acrescido, pouco a pouco, do exagero e da desmedida. O espetáculo dos vícios torna-se aí mais complacente; a Fatalidade, repentinamente impiedosa, passa a esquecer de transformar-se em providência e mata, cada vez mais, o herói, e a paixão amorosa, até então discreta, inflama o palco. (*ibidem*, p. 65).

Tais inovações definem o que Thomasseau chama de melodrama romântico, que teria ido, segundo a periodização proposta pelo autor, de 1823 a 1848. Essa nova faceta assumida pelo melodrama confunde-se desde seu nascedouro com o drama romântico, uma vez que ambos os gêneros teatrais eram escritos pelos mesmos autores, representados pelos mesmos atores e apresentados nos mesmos teatros.

Contribui também para a confusão entre ambos o fato de que os dois gêneros apoiavam-se ainda sobre a estrutura estabelecida pelo melodrama clássico. Dela – mesmo com a introdução de uma tonalidade e de uma temática novas – haviam se apropriado, a sua maneira, do gosto pelos efeitos e pela cor local, do senso do ritmo, do entrecho, da encenação, da oposição entre as forças do bem e do mal e da composição dos personagens que representavam esses valores. Além disso, mantiveram um estilo de dramaturgia mais preocupado com suas próprias invenções e sua própria lógica do que com o realismo e a verossimilhança (Thomasseau, 2005).

Tanto os autores do período clássico quanto os românticos recusavam admitir esses empréstimos. Os primeiros não queriam ser identificados a peças que acreditavam malélicas, perigosas, imorais e desprovidas de interesse e verdade, peças que reabilitavam os fora-da-lei, ou seja, personagens que no melodrama clássico eram também considerados vilões por recusarem aquela moral. Já a geração posterior – zelosa por sua dignidade no campo literário – mais

do que renegar as apropriações, abandonam o termo melodrama a partir de 1825, que passa a ser empregado apenas pelos críticos.

Até houve tentativas de reabilitação da palavra por alguns admiradores, mas elas foram em vão. Na década de 1830, melodrama tornou-se um termo pejorativo, ou seja, justamente no período em que o gênero havia incorporado elementos do Romantismo como, por exemplo, a sensibilidade que, nos espetáculos, se fez mais viva, trazendo um tom de revolta social ao mostrar o choque da inteligência ou do gênio dos heróis com a mediocridade dos bem estabelecidos socialmente ou com as potências políticas e financeiras.

Tédio e lassitude de viver também entraram em cena com o melodrama romântico. Assim, heróis e heroínas chegavam eventualmente ao suicídio quando a fatalidade os atingia com demasiada violência. A morte já não era mais reservada ao vilão e, além disso, acontecia no palco sob as mais cruéis variações. Trata-se de um sinal dos tempos, já que os melodramas se tornam mais caóticos, violentos e sangrentos à medida que a revolução de 1848 se aproxima.

Por toda parte, doutrinas eram expressas com cada vez mais vigor. As socialistas, particularmente nas adaptações de Eugène Sue e nos melodramas de Félix Pyat. Já nos de Victor Ducange, eram veiculados ideais liberais que agitavam uma parte da opinião pública. Outros espetáculos do período romântico foram um veículo privilegiado para a disseminação de ideias republicanas e bonapartistas. Napoleão era, inclusive, personagem de diversas intrigas, ou havia em cena representações de chefes militares que falavam ou agiam como ele.

Nessa mesma fase romântica, com as reivindicações sociais mais fortes após as barricadas de 1830, os melodramas apresentaram uma viva reação anticlerical auxiliada por um retorno aos dramas cujas intrigas se passavam na Revolução Francesa, já que nessas peças era comum ridicularizar padres, magistrados e reis.

A veiculação de doutrinas, principalmente as socialistas, diminuiu o espaço nas produções melodramáticas – com exceção das assinadas por Joseph Bouchardy – para preocupação em segurar o interesse do espectador, valendo-se exclusivamente de uma organização complicada da intriga acompanhada por uma superabundância de efeitos e golpes de teatro meticulosamente arranjados. O

melodrama romântico de então parecia hesitar entre o “frenetismo” e o realismo, ou melhor, o “miserabilismo” dos cenários e dos personagens (*idem*).

Esse novo espírito da criação melodramática levou ainda a algumas modificações na estrutura geral das peças. O respeito à regra das três unidades da tragédia foi progressivamente abandonado. A arquitetura em três atos também se modificou, ganhando mais dois atos. Esse novo conjunto era fragmentado em numerosos quadros trocados rapidamente com o auxílio dos progressos técnicos.

Tal fragmentação foi uma dos elementos técnicos adotados pelo melodrama sob a influência do folhetim, formato criado na França da década de 1830 – depois da revolução burguesa de julho – por Emile de Girardin, quando este exercia a função de editor do jornal *La Presse*. Atento a um então compulsivo gosto por prosa de ficção e querendo atrair leitores burgueses ávidos por histórias, Girardin teve a ideia de contá-las em capítulos no *feuilleton* – como era chamado o rodapé do jornal. No lugar de charadas, receitas e cartas de amor que ocupavam esse espaço, o editor colocou histórias cujos enredos recheados de amor e aventura eram apropriações de matrizes melodramáticas adaptadas às especificidades do suporte impresso:

Para garantir a volta ao jornal, há que espicaçar a curiosidade. Já estimulado pelo baixo preço do jornal, o romance será publicado aos pedaços; como não há ainda a venda avulsa, a história, quando agrada ao público, vai continuar... depois de esgotada a assinatura anual. Em julho acabam saindo dois jornais novos, pois Dutacq pirateia o sócio Girardin; este publica *La Presse*, e Dutacq, *Le Siècle*. É *Le Siècle* que inaugura a fórmula do romance em fatias, com o velho *Lazarillo de Tormes* (DIAS E MEYER, 1984, p. 35).

Segundo Marlyse Meyer (1996), Girardin era um jornalista ambicioso e clarividente que estava do lado dos poderes públicos, os quais queriam, na verdade, se ver livres dos seus perigosos aliados da Revolução, de seus verdadeiros vencedores, as classes laboriosas, então associados a outros frustrados do tempo: jovens revoltados que ainda acalentavam o ideário e as glórias da Grande Revolução. Em suma, Girardin visava distrair o futuro leitor que queria agarrar. E, para esse astuto projeto mercantil ganhar corpo, o jornalista se valeu dos talentos de Eugène Sue e de Alexandre Dumas, autores que lançaram as bases que iriam fecundar todas as manifestações posteriores do folhetim. Um manancial

distribuído em duas vertentes principais: a do folhetim histórico e a do folhetim “realista”, inspirado em eventos do cotidiano.

Em outras palavras, o folhetim só realmente se constituiu como gênero quando Alexandre Dumas e Eugène Sue passaram a criar histórias adequadas àquele formato distribuídas em duas vertentes principais. Eles foram os primeiros a ter o senso de que se tratava de uma narrativa em suspensão e que, portanto, o corte num determinado ponto da trama era necessário para o leitor querer comprar o jornal no dia seguinte, a fim de saber o que tinha acontecido. Nascia assim o gancho. Esse elemento juntamente com a serialidade – que abria espaço para o gosto do público interferir nos rumos da narrativa em construção – particularizou o folhetim em relação ao melodrama.

Quando aceitou escrever histórias para o jornal, Alexandre Dumas – representante da corrente histórica do folhetim – já era consagrado como romancista e dramaturgo. E, apesar de olhar com desconfiança aquela novidade em fatias, sucumbiu a ela, publicando em 1838 *Capitaine Paul*. Essa obra lançou o romance-folhetim à glória, já que Dumas, munido de seus conhecimentos teatrais, conquistou a massa de leitores, valendo-se de muita ação, diálogos vivos, personagens tipificados e do corte de capítulo no momento exato para que o interesse permanecesse no dia seguinte:

Não é de espantar que a boa forma folhetinesca tenha saído das mãos de um homem de teatro: a relação do folhetim com o melodrama, que impera então junto com o drama romântico, é estreita. São os espantosos e numerosos *coups de théâtre*, as hábeis quedas de pano. Diga-se, aliás, que tanto o folhetim como o melodrama têm a ver também com a forma romanesca que precede o folhetim em termos de popularidade: o chamado romance negro, ilustrado por Ann Radcliffe, e o romance na linhagem de Richardson, que lança o par jovem virtuosa e seduzida (Pamela) e cínico sedutor (Lovelace) (DIAS E MEYER, 1984, p. 35).

Essas inspirações mútuas entre melodrama, drama romântico e folhetim remontam ao que Marlyse Meyer e Vera Santos Dias chamam de estética do ir e vir. Ou seja, em razão dessa estreita relação entre os gêneros, além do compartilhamento de autores como, por exemplo, Alexandre Dumas e Victor Ducange – que eram tanto dramaturgos como hábeis romancistas populares – vários melodramas ganharam o formato impresso e diversos folhetins foram encenados.

Nesse constante ir e vir, os personagens melodramáticos tiveram seu comportamento enriquecido e diversificado. Assim, os tipos sociais da Paris pré-Haussman presentes nas histórias seriadas dos jornais passaram a entrar em cena nos espetáculos do teatro popular. O herói agora podia ser um advogado defensor dos oprimidos ou um médico dos pobres, lutando contra um vilão notário ou banqueiro. Já a vítima assumia a forma de um operário, de uma costureirinha ou de outro trabalhador urbano realizador de pequenos afazeres.

Esses tipos podiam ser vistos, por exemplo, em obras como *Os Mistérios de Paris*, estrondoso sucesso folhetinesco de Eugène Sue que, devido às relações estreitas entre os gêneros, acabou sendo também adaptada para o teatro. Menos conhecido que Alexandre Dumas, Eugène Sue representa a vertente contemporânea, realista do folhetim.

Ao lado de Alexandre Dumas, Eugène Sue está entre os autores do que Marlyse Meyer classifica como primeira fase do folhetim, cujo início data da pós-revolução burguesa de julho de 1830. Portanto, o início desse período do gênero coincide com o estouro do Romantismo. Já o desenvolvimento dessa primeira etapa folhetinesca acompanha o chamado Romantismo Social, que desemboca na Revolução de 1848. Esta marca o fim do primeiro ciclo do romance-folhetim, sobretudo, o de sua face socialista, que teve em Sue o grande nome. Ele foi convertido ao socialismo em decorrência de uma obra que havia dado início para ganhar dinheiro, a fim de levar a vida ao seu gosto, isto é, como um dândi. Mas ao longo da empreitada mercantil, o autor se transformou e transformava seu romance:

Não sem riscos, aliás, pois a partir da metade da narrativa, esta às vezes perde em força romanesca o que ganha em reflexões e conselhos do autor. Este passa a sugerir uma série de reformas: das prisões, do sistema judiciário, do regime dos asilos, do penhor, da organização do trabalho no campo etc. O público reclama. Se se identifica com aqueles esquecidos e explorados que Eugène Sue trouxe à tona, dando-lhes estatuto de sujeito, nem por isso quer deixar de se divertir e se deixar levar pelo caudal romanesco. Porque sabe que Eugène Sue, trabalhador como eles, é um mestre em seu ofício. E seu ofício é a literatura (MEYER, 1996, p. 76).

Seus personagens são, em sua maioria, das classes populares francesas. Alguns deles e outros aspectos das histórias de Sue remetem ao melodrama, mas

se rompem em outros momentos com a matriz melodramática clássica, abolindo, por exemplo, o *happy end*, acompanhando, desta forma, o drama romântico. Em *Os Mistérios de Paris*, o protagonista Rodolfo é um príncipe que se disfarça de artesão e passeia pelos bairros da cidade, a fim de praticar o bem. Tal estrutura narrativa permitiu que fosse revelada ao público a:

Desconhecida Paris da miséria operária, dos criminosos e das barricadas, dos prisioneiros, homens e mulheres que descobrem que a justiça ou a morte do pobre é diferente da do rico; Paris dos asilos de loucos, dos agiotas. Paris balzaquiana, também, de burgueses avarentos e luxuriosos, dos altos luxos da aristocracia arruinada e irresponsável, a par do clichê que exalta por outro lado “a verdadeira nobreza” (*idem*, p. 77).

Outra obra de Sue voltada para o desvendamento das injustiças sociais foi *O Judeu Errante*. A mais esse triunfo, como já havia sido *Os Mistérios de Paris*, segue-se *Martin ou l'enfant trouvé* – obra menos densa de Sue, mas que representa um avanço no caminho do autor em direção ao político-social. Escrita em 1846, conta a história de um professor de escola primária e seus problemas na zona rural.

Seguem-se outras obras menores e, depois dos massacres de junho de 1848, Sue escreveu *Os Mistérios do Povo ou história de uma família de proletários através dos tempos* – livro com dezoito episódios tratados em milhares de páginas. O último fascículo saiu alguns meses antes da morte do autor em 1857 em Anecy, para onde ele – eleito deputado socialista por Paris em 1850 – havia sido exilado em decorrência do golpe de Estado de 18 Brumário de Luís Napoleão, que substituiu a Segunda República pelo Segundo Império:

Por mais romântico ou utópico que tenha sido seu socialismo, Eugène Sue morre coerente com a opção de vida que tomou, a partir da literatura, que se tornou para ele uma arma de combate. Poucos meses antes de morrer, escreve: “A mais gloriosa recompensa para meus trabalhos seria pensar que não desmereci a democracia”. Essa democracia é a mesma que levou à Revolução de 1848 (*ibidem*, p. 81).

A trajetória de Sue, de acordo com Marlyse Meyer, possibilita o exame da visão ambígua que o romance-folhetim romântico desperta em relação ao seu papel na trajetória das ideias. Gramsci o considera democrático. Jean Louis Bory

igualmente, apoiando-se em textos da época, os quais, aliás, contradizem outros textos também do período. Já Umberto Eco diz que a ideologia de *Os Mistérios de Paris* é a do quanto mais se muda, mais é a mesma coisa (Meyer, 1996): “No fundo, a ideologia de Eugène Sue é a seguinte: vejamos o que se pode fazer pelos humildes, sem mudar as atuais condições da sociedade, graças a uma fraternal cooperação entre as classes”. (Eco, 2001, p. 201).

Umberto Eco aponta, nessa obra, o que ele chama de estrutura iterativa da consolação, que tem exclusivamente o objetivo de emocionar por meio da utilização de modelos de funcionamento seguro. Nesse tipo de estrutura, as perspectivas de informação perdem-se no vago das repetições conciliantes e consoladoras. Já os acontecimentos encontram soluções que se submetem aos desejos dos leitores, sem, contudo, abalá-los na base. Ou seja, o equilíbrio e a ordem, interrompidos pela violência informativa, são restabelecidos sobre as mesmas bases emotivas de antes. Os personagens não mudam. Quem se converte já era bom antes, quem era mau, morre como nasceu:

Nada acontece que possa preocupar ninguém. O leitor é reconfortado, ao mesmo tempo porque acontecem centenas de fatos extraordinários e porque esses fatos não alteram em nada o movimento ondulante das coisas. **Lágrimas, alegria, dor, prazer não alteram o movimento regular do mar.** O livro desencadeia uma série de mecanismos compensatórios, dos quais o mais satisfatório e compensador é o fato de que tudo continua no lugar. [...] **No interior dessa armadura, o devaneio tem livre curso: Rodolfo, para cada leitor, está em cada esquina – basta saber esperar** (*idem*, p. 204, grifo meu).

Para Eco, a transformação que ocorre ao longo do romance – segundo ele, o folhetim começa como uma epopeia da gatunagem e termina como outra: a do trabalhador infeliz, um manual da redenção – teria acontecido porque, no começo, o socialismo seria para Sue apenas uma forma excitante de manifestar a excentricidade de seu dandismo. Por isso, a narrativa estaria impregnada de um gosto satânico pelas situações mórbidas, pelo horrível e pelo grotesco.

A descrição de tais situações vinha sempre acompanhada de desculpas aos leitores, uma evidência, segundo Eco, de que Sue – nesse estágio da obra – ainda pensava que seu público era composto de aristocratas e burgueses ávidos por emoções, mas estranho aos protagonistas do romance. É só à medida que percebe

sua aprovação pelo proletariado que Sue é realmente tomado pelos sentimentos que evocou.

Em sua intenção de mostrar que a perspectiva de *Os Mistérios de Paris* não surge como “revolucionária” no sentido que se atribui a esse termo depois da experiência do marxismo, Eco cita outros críticos que teriam percebido os limites burgueses do que ele chama de pretensão socialismo de Sue. Um deles é Edgar Allan Poe, para quem o desejo de Sue de melhorar a sociedade era apenas um stratagem comuníssimo aos autores que mascararam o caráter licencioso de seu trabalho conferindo-lhe um ar de dignidade ou de utilidade social.

Eco lembra também a crítica de Belinski, segundo a qual Sue foi apenas um filisteu essencialmente pequeno-burguês que teve a lucrativa ideia de especular sobre o povo e, como todo verdadeiro burguês, sua visão do mesmo era simplista. Por isso, em seu romance, ignora os verdadeiros vícios e as verdadeiras virtudes do povo, retratado apenas como uma plebe famélica que a ignorância e a miséria votam ao crime.

Para Belinski, portanto, o compadecimento de Sue, além de ser uma fonte de lucros certos, é apenas reformista, já que seu desejo de que a plebe se tornasse satisfeita, decente e devidamente comportada não vinha acompanhado por propostas efetivas na base do problema, ou seja, no sistema da legislação francesa e em toda organização da sociedade.

Essa acusação de um espírito reformista em *Os Mistérios de Paris* permanece, segundo Umberto Eco, na crítica que Marx e Engels fazem a essa obra de Sue em *A Sagrada Família*. Entretanto, ambos vão mais longe que Belinski. Não contentes em denunciar que Sue deseja “que alguma coisa mude, a fim de que tudo continue como está”, Marx e Engels sublinham o espírito reacionário de toda moral do livro, atribuindo ao autor o mesmo caráter, bem como o de legitimista.

Apesar de concordar com Marx e Engels em relação ao aspecto reformista de *Os Mistérios de Paris*, Eco acha injusto considerar Sue – o homem e o escritor – unicamente à luz de um romance de consumo sobre o qual paira a sombra de uma consolação mistificadora. E o julgamento de ambos restringe-se a esse folhetim. Eles não levam em conta, por exemplo, o posterior *Os Mistérios do*

*Povo* – “obra longa e mal acabada, mas reveladora de que Sue havia descoberto a luta de classes”:

Será, pois, igualmente de todo incorreto dizer que a escolha do gênero “romance-folhetim” conduza necessariamente a uma ideologia conservadora e mansamente reformista, ou que uma ideologia conservadora e reformista deva, por força, produzir um romance-folhetim (idem, p. 199).

Pode-se então dizer que, para Eco, os diversos elementos que compõem a obra de Sue no folhetim *Os Mistérios de Paris* congregaram-se de uma maneira mais conservadora. Entretanto, mesmo nessa obra, Eco não ignora o fato de que alguns leitores não apreenderam tais conotações reformistas e, da mensagem global, retiveram apenas os significados mais evidentes, como a situação dramática das classes trabalhadoras, a malignidade de alguns poderosos, a necessidade de uma mudança, qualquer que ela fosse. Isso explicaria a influência, bem fundamentada por autores como Jean Louis Bory, de *Os Mistérios de Paris*, sobre as primeiras realizações da Segunda República – e também sobre os movimentos populares de 1848.

Entre as realizações iniciais da Segunda República que teriam sido inspiradas em Sue estão o sufrágio universal, a jornada de trabalho de dez horas em Paris e de doze na província, a criação de ateliers nacionais com distribuição de víveres para as famílias indigentes e socorro médico gratuito. A continuação dessa história desembocou nos massacres, em junho de 1848, dos operários que confiaram na Revolução.

Para eles, novo recomeço dar-se-ia com a Comuna de Paris em 1871. De qualquer maneira, apesar da sucessiva e sangrenta onda de repressão, e embora não tenha caído o capitalismo, as reformas nascidas das lutas contra o patrão, muitas germinadas nas ideias de Eugène Sue, fazem parte das lentas, sofridas, pacientes, mas, ao fim e ao cabo, irreversíveis conquistas operárias (Meyer, 1996).

Além dos estudos de Bory, contribuem para a comprovação dessa influência da obra de Sue na revolução de 1848 os testemunhos da época, desde cartas de leitores populares até artigos de jornais emanados diretamente da elite da classe operária então em formação. O livro *Classes laborieuses, classes dangereuses*, do historiador Louis Chevalier, por exemplo, mostra como as

classes laboriosas se identificavam com a visão negativa que deles tinha a burguesia e o reconhecimento que sentiam por Sue, que soube perceber que eles, operários, eram homens também. O “selvagem da civilização” que se aceita como selvagem, que se aceita como classe perigosa, sente-se respeitado por Sue, ainda que este não consiga ter senão soluções “reformistas” (*idem*).

Essa ambiguidade do folhetim romântico – que pode tanto estar na base de conquistas operárias quanto ser meramente uma literatura escapista – gerava opiniões diversas também em sua própria época. Havia os que colocavam o folhetim como um verdadeiro ópio do povo. Um jornalista da época, por exemplo, disse:

Se eu fosse o rei Luís Felipe daria uma renda a Alexandre Dumas, a Eugène Sue e a Soulié para que continuassem sempre *Os Três Mosqueteiros*, *Os Mistérios de Paris* e *As Memórias do Diabo*. Nunca mais haveria Revolução: a França passaria a ler só folhetins (*ibidem*, p.82).

Mas havia também os que viam no mesmo ópio uma literatura de *barricadeurs* que colocava em perigo a monarquia burguesa. Nettement, célebre reacionário crítico do período, chamava atenção para o fato de que, se o folhetim fosse tão inofensivo, não havia razão para a ira desencadeada contra Sue nas vésperas do golpe de 18 Brumário, a tal ponto que a eleição do autor de *Os Mistérios de Paris* como deputado socialista por Paris em 1850 levou o governo a abolir o então recém-conquistado sufrágio universal:

Durante vinte anos, de todas as formas, em todos os seus romances, o senhor Sue incutiu no povo, aos poucos, suas ideias, suas calúnias, suas excitações, seus apelos à revolta e à guerra. Quando, em 24 de junho de 1848, a sociedade precisou se defender contra a mais formidável das insurreições, o que diziam aqueles infelizes que a esperavam com a sobre-humana coragem? Diziam e pensavam o que tinha dito e pensado o senhor Sue. Eles punham seus romances em ação. Reclamavam sua parte de fruição e de felicidade: pois Deus, segundo Eugène Sue, havia criado o homem para ser feliz e, se ele não o é, é por culpa da sociedade (BORY apud MEYER, 1996, p. 83).

Pouco antes do golpe, foi decretada uma lei visando eliminar da imprensa o folhetim, que passou a ser visto como o sutil veneno de uma literatura desmoralizante. Todo jornal que publicasse uma obra romanesca passou a ser obrigado a pagar uma taxa. Isso fez com que o romance em fatias que, antes era

uma renda garantida, deixasse de ser compensatório e, assim, pouco a pouco, todos os jornais rompessem os contratos com seus escritores. O folhetim romântico, então, morre justamente com o advento da República que havia contribuído para criar (Meyer, 1996).

Mas o gênero não morre totalmente, o príncipe-presidente Luís Napoleão Bonaparte, que começara seu governo proibindo o folhetim, vai autorizar sua lucrativa ressurreição. Mas tem o cuidado de exigir que as histórias fossem esvaziadas de qualquer conteúdo “social”. Entretanto, apesar de todas as precauções, ele também acabou atingido pelo explosivo poder do romance popular. Homem de passado aventureiro, com sucessivos exílios que o fizeram aportar até no Brasil, esse governante contraditório, que se dizia sobrinho torto de Napoleão e era capaz de acender uma vela para Deus e outra para o Diabo de acordo com as suas ambições, ganhou um duplo folhetinesco no personagem Rocambole, protagonista da série romanesca *Os Dramas de Paris*, escrita por Ponson du Terrail a partir de 1857.

Em suas proezas, Rocambole não circula mais naquela Paris de Eugène Sue e, sim, na Paris transformada para os novos ricos pelo prefeito Haussman, cujas modificações ajudaram a fazer dela a capital do século XIX. Cidade-Luz iluminada a gás, síntese da modernidade, com os operários devidamente afastados do centro, que assiste ao desenvolvimento da fotografia e à revolução comercial dos grandes *magasins* e às *nouveautés* das galerias tão caras a Benjamin. Nesse novo cenário, o dinheiro é a majestade suprema e *enrichissez-vous* é a palavra de ordem (*idem*).

Nessa Paris de Haussmann, o operário é expulso para o subúrbio, o que leva ao rompimento com laços de solidariedade, uma vez que operários e burgueses moravam nos mesmos bairros em relações de cortesia mútua e de franqueza recíproca. Logo, as transformações da cidade tiveram repercussões psicológicas profundas, gerando a ruptura dos laços pessoais, que contribuiu em larga medida para a formação de uma consciência de classe.

A modernização real trazida pelos empreendimentos do Segundo Império teve como consequência também a emergência de novas camadas sociais. Surge uma baixa classe média – nova categoria de trabalhadores que não se confunde com os sofridos proletários – pois se trata de um setor terciário suscitado pela

novidade capitalista de serviços bancários. São funcionários que trabalham para o luxo, costureiras, balconistas, lojistas.

O Segundo Império é também uma época de ouro para o jornalismo, seja ele político ou literário. Houve uma expansão da imprensa em virtude da industrialização, que povoou as cidades e transformou o campo, gerando um público ávido por conhecer o mundo. Isso sem falar da influência material da indústria, já que a introdução de prensas mecânicas a vapor possibilitou a impressão de cem vezes mais exemplares do que permitia a máquina de madeira do começo do século XIX.

Outra razão para a expansão é que os jornais passaram a se beneficiar do mundo dos negócios, sendo influenciados por um poder dissimulado ou acintoso das finanças. De olho nas vendas, os anúncios do comércio e da indústria jogaram a favor da liberalização da dominação oficial. A imprensa se alimenta também do brilho das ruas, dos cafés fervilhantes, das reuniões de literatos, de políticos, do teatro onde se trocam boatos e se divulgam as últimas notícias.

A esse papel da indústria, do dinheiro e das cidades no avanço da imprensa somou-se obviamente o do público, que cresceu e aumentou suas exigências. E os donos dos jornais, à procura de um maior número de leitores, inventaram o jornal de um tostão, criação a partir da qual empresários atilados construíram uma diferenciação de classe: público burguês e público popular. As novas camadas sociais exigem seu jornal. “O Segundo Império mostra que, indissociavelmente, o público faz sua imprensa e a imprensa, seu público” (Bellet apud Meyer, 1996, p. 92).

Segundo Marlyse Meyer, é difícil avaliar a amplitude desse público. Sabe-se que, por volta de 1852, metade da população é iletrada, mas a alfabetização vai numa progressão constante – atinge inclusive as camadas rurais – resultado da grande importância que Luís Napoleão Bonaparte deu ao ensino público. Precisava de leitores para seus jornais governamentais, para a expressão do sufrágio universal que pede eleições e, principalmente, plebiscitos (*idem*, p.92). Ou seja, era uma instrução cautelosamente temperada pela burguesia.

Com *Le Petit Journal* e congêneres configura-se a separação entre imprensa popular e imprensa “burguesa”. O que implica, em termos do folhetim e

da literatura, uma difusão diferenciada que corresponde a uma divisão de classes. No plano da recepção, parecia não haver tal divisão, inclusive sendo difícil estabelecer quem não lia folhetim efetivamente. Entretanto quem quisesse adquirir “alta” literatura devia adquirir jornais e revistas que não se confundiam com *Le Petit Journal* e outros jornais de um tostão. E é entre eles que, a partir de 1863, trava-se a luta para garantir folhetinistas consagrados.

Ao lado de Paul Feval, o grande nome dessa nova fase do folhetim é Ponson du Terrail que, com a obra *A Herança Misteriosa*, dá início à saga de Rocambole, surgido apenas no fim do livro. Filho de um guilhotinado e de uma zeladora, um menino das sarjetas de Paris, esse personagem é alçado à condição de lugar-tenente do vilão: o conde Andréa ou Sir Williams. Com ele, Rocambole aprende a ser de tudo um pouco: justiceiro, bandido, *gentleman*-ladrão, traidor e assassino:

Rocambole – moleque de Paris, discípulo do conde Andréa, sueco visconde de Chambrol, sir Arthur, britânico continuador de Andréa, condenado às galés, fugitivo, ligado à polícia por “redenção”, lutando para as hostes do bem com artimanhas e ajuda da pior ralé, prestando serviços a marajás hindus em luta contra a opressão do Império Britânico e entregando outros lutadores pela mesma causa ao almirantado, confundindo o bem com a extorsão e a devolução da herança a seus donos certos, arquitetando fugas sensacionais, caindo nas mais ingênuas armadilhas, louro, moreno, rubicundo, esbelto (notívago andarilho de Paris, inspirador de Maldoror), mas sempre possuidor de um olhar magnético, Rocambole é tudo isso, a perfeita consubstanciação da água com o azeite. Produto híbrido, mesclado e sujo. Trapaceiro herói do reino da trapaça (MEYER, 1996, p. 106).

Ainda que nem sempre conscientemente, Terrail parodiou o grande folhetim romântico no estilo de Sue e Dumas. O resultado disso foi um produto *sui generis*, que deu lugar a um novo conceito: o rocambolesco. Essa nova receita dentro do grande gênero folhetinesco, ao contrário do que se esperava do folhetim-lugar-comum, não visava emocionar, nem pretendia tranquilidade, nem mesmo, apesar de centrado no herói-título, construiu um tipo definitivamente caracterizado. Em outras palavras, Terrail lançou mão dos macetes folhetinescos de Sue e Dumas, mas rearrumou os truques a seu modo. E assim:

Acumulou um butim de macetes narrativos, pilhando e rapinando o que mais lhe convinha da obra de outros escritores e, uma vez consolidado seu império, pirateando-se a si mesmo, para que rendesse melhor seu capital inicial próprio: seu inegável e insubstituível delírio imaginativo (*idem*, p. 165).

Nesse processo de pilhagem narrativa, Terrail não tinha escrúpulos em quebrar qualquer hierarquia de gênero ou de autor. Misturava “alta” e “baixa” literatura, enfim, praticava sem cerimônia todo tipo de alianças. Aproveitava-se de tudo e de todos para re-elaborar seu universo ficcional, no qual a metamorfose, o travestimento, a mudança carnavalesca de roupa, de situação e de destino eram fundamentais para o protagonista Rocamble, que não podia morrer e deixar de saciar o público e o mercado.

Antes de Terrail, a criação do folhetim-romance já havia apresentado em sua origem uma carnavalização da literatura, uma vez que a desmistificou, atirando-a no mercado. Os autores ficaram então longe da alocação arbitrária de um mecenas, mas condicionados a uma série de ingerências que interferem em seu modo de produção, como, por exemplo, público, editores, veículos e anunciantes. Mas o autor de Rocamble realizou uma segunda carnavalização ao retomar o folhetim romântico no registro da farsa. Não sem deixar clara sua dívida para com o pai fundador.

Citado ou parodiado, Sue perpassa todas as aventuras de Rocamble. Mas há diferenças importantes entre os autores. Para Meyer, em Terrail há um esvaziamento, uma mediocrização na caracterização dos personagens, inclusive dos bandidos, que não têm a força sombria e assustadora das criaturas de Sue. Esse achatamento, segundo a autora, seria uma decorrência tanto da mudança dos espaços, como na dos comportamentos:

A urbanização destruiu as ruelas perigosas, transformou os espaços antes selvagens em aprazíveis parques iluminados, com lojas e casas de pasto. Banalizou as classes perigosas, que já não provocam traumas, o bandido também se mediocrizou nessa época medíocre e nada disso escapou ao fantasioso observador Ponson du Terrail (*ibidem*, p. 170).

Não havia mais clima para os grandes arroubos do folhetim romântico do qual a série Rocamble conservou, principalmente na primeira parte, a estrutura maniqueísta, o grande tema da vingança, da prostituta redimida e do satanismo.

Entretanto, a dissimulação é acrescida aos grandes sentimentos próprios do gênero em seu período romântico, como a coragem, a fidelidade, a lealdade – em luta contra o suborno e a traição – a caridade e a redenção (Meyer, 1996).

Apesar de mantidos, os grandes temas românticos adquirem, em Rocambole, um tom parodístico como forma de atualização. Para isso, Terrail se vale de uma metalinguagem distanciadora que desvenda os truques narrativos, desvalorizando o gênero. Nas proezas do protagonista, ao lado de cenas inteiras de situações e diálogos que são puros melodramas, são incontáveis as frases depreciativas do gênero, tais como: “Tudo isto é mais estranho, mais terrivelmente embaralhado do que um melodrama de boulevard” (*idem*).

Assim, a vingança, por exemplo, que o Rodolfo de Sue vivia como expiação e o Monte Cristo de Dumas vivia como desforra, ou seja, a vingança que, no folhetim romântico, era uma motivação existencial determinante na marcha de um enredo a ponto de se confundir com o destino e a paixão de um Super-Homem que encarna os desígnios da Providência, em Rocambole, ela acaba diluída pela amplificação das peripécias do protagonista. Em alguns casos, as vinganças redundavam no fracasso do projeto fundador, pois a série romanesca precisava continuar.

A vingança e os outros temas românticos são então pulverizados na extensão interminável de artimanhas cada vez mais divertidas para o leitor, mas esvaziadas daquela inexorabilidade angustiante que marca as ações de Monte Cristo. Em uma conversa com seu mestre Sir Williams, na qual lhe desmonta o vazio romantismo, é Rocambole quem aponta cruamente o dinheiro como a verdadeira razão de ser de tantas artimanhas:

O mais triste de nossa derrota desta noite é a perda dos dois milhõezinhos em letras de câmbio. Ao passo que o senhor lastima menos os milhões do que a morte de Fernand Rocher. Isso se deve – observou Rocambole num tom de reprovação – ao fato de o senhor ser um fidalgo de verdade, um aristocrata, um homem de gênio e de gosto mais apurado do que o meu. Este seu criado, visconde por acaso, filho da lama parisiense, homem positivo antes de mais nada, não daria a menor importância à felicidade de Fernand, se tivesse os dois milhões no bolso (TERRAIL apud MEYER, 1996, p. 179).

Portanto, no universo rocambolésco, a mola mestra é o dinheiro. Não mais personificado no romanesco tesouro escondido na grotta, mas naquele poder capaz de abrir a um Rocamble – tanto aos da ficção, quanto a seus êmulos de verdade – os salões da nobreza parisiense. Trata-se da dinheirama que permite possuir residências incríveis, castelos fortificados, carruagens deslumbrantes, mulheres escravas e ilhas; frequentar hotéis elegantíssimos, além de garantir fugas espetaculares (Meyer, 1996).

O termo rocambolésco não é, então, apenas a definição de uma aventura descabelada, mas abarca um conjunto de ações planejadas por uma mente fria para alcançar a única meta que interessa: o dinheiro. Nesse percurso, são utilizados todos os expedientes sem o menor escrúpulo ou qualquer menção da moral. Vale tudo: suborno, ameaças, crime e sedução.

E, assim, Rocamble deixou longe no tempo seu irmão gêmeo Luís Napoleão Bonaparte para se tornar paradigma de todo um sistema de bandidagem generalizada que envolve não só os grandes bandidos, mas chega ao mais banal cotidiano. É o abre-alas deste banditismo poroso que parece ser uma das marcas da sociedade contemporânea (Meyer, 1996).

Em virtude dessa associação possível entre Rocamble e a pilhagem e a trama que parecem ter sido adotadas como única forma de conduta pública e privada no Segundo Império, bem como em tempos atuais, Marlyse Meyer considera a obra de Ponson Du Terrail, a despeito da irrealdade imaginativa própria ao gênero folhetinesco, longe de ser destituída de uma explícita dimensão crítica, como defende Sartre em *L'Idiot de la Famille*. Nesse livro, ao analisar as relações de Flaubert e dos artistas da Arte pela Arte com os tempos que levam ao Segundo Império, Sartre contrapõe *Madame Bovary* às aventuras de Rocamble. A obra de Flaubert – ao contrário da de Terrail – foge, no entendimento do filósofo, à Arte oficial bem pensante e otimista que agrada ao núcleo dominante da corte, ou seja, a quem assegura a necessária repressão continuada como garantia da ordem:

Essa parcela da classe dominante pede uma arte em que a “literatura se faz com bons sentimentos e a pintura com belas mulheres”. Gente para quem ler “se torna um divertimento superficial significativo, já que a ficção não comunica nenhuma informação real e que o leitor não se encarna no herói do romance, nem re-encontra seus problemas”. **Uma obra tranquilizadora, em suma, que “nada mais é que literatura”, e, por isso mesmo, não perturba a elite ilustrada e os burgueses que agora sabem ler** (SARTRE apud MEYER, 1996, p. 195, grifo meu).

Entre esses burgueses que agora sabiam ler, ou seja, entre os *nantis* que se ilustram pela mediação dos *capables*<sup>9</sup>, *Madame Bovary* foi um estrondoso sucesso em 1857. Para Sartre, a identificação desse público com o livro pode ser explicada – em meio a outros motivos – pelo ódio. A raiz desse ódio não estaria somente num simples conflito de interesses de classe, ou seja, na relação de competição e de subordinação de todos os níveis sociais da vida humana às necessidades da acumulação. Tal sentimento teria também uma raiz histórica. E é precisamente dessa História que o público de *nantis* e *capables* encarregou Flaubert e alguns outros de liberá-lo:

Esse “homem do ódio e que é odiado” (*haineux et hai*) nasceu da Revolução de fevereiro de 1848 e dos massacres de junho, que mostraram que o “interesse de classe dos burgueses não é senão aquele que visa à manutenção por todos os meios – a violência inclusive – da exploração das classes trabalhadoras”. “A ideologia da elite esclarecida deverá, portanto, sair dessa definição: ao ódio que eles suscitaram pelos massacres operários de junho de 1848, os *nantis* repondem pelo medo e pelo ódio” (SARTRE apud MEYER, 1996, p. 196).

Em outras palavras, o burguês, de acordo com Sartre, pela interiorização do ódio que desperta, identifica nele próprio o ódio da natureza, o ódio do operário e do homem. Nesse sentido, ele re-encontraria, quando lê, o ódio de si como princípio da arte, já que o artista odeia nele próprio o burguês, como imagem universal do homem. A obra de Flaubert lhes pareceria, então, verdadeira não porque desvendasse o mundo, nem a sociedade, muito menos ainda a psicologia do homem eterno, mas porque desvendava o ódio do homem pelo homem em todos os níveis da sociedade (Meyer, 1996).

À luz dessas considerações de Sartre destinadas à *Madame Bovary*, Marlyse Meyer examina o êxito de *Rocambole*, cujas aventuras que se estenderam

<sup>9</sup> *Nantis* eram os burgueses enriquecidos que se ilustraram pela mediação dos *capables* – profissionais liberais, técnicos e cientistas (Meyer, 1996).

por treze anos tiveram início em 1857, isto é, no mesmo ano em que fora lançada a obra principal de Flaubert. Sete anos depois, Ponson Du Terrail é agraciado, assim como Flaubert, com a Legião de Honra, entregue pelo ministro da Instrução Pública, Victor Duruy. Dupla consagração, respondendo ambas pelo padrão do gosto oficial. Cooptados ambos os escritores pelo regime, dizia Sartre. Entretanto, o filósofo é solidário com o pouco disfarçado despeito de Flaubert em relação ao prêmio concedido pelo governo e considera uma falta de discernimento uma Legião de Honra endereçada ao autor de Rocambole

Meyer questiona a justiça desse desprezo de Sartre e, contrapondo-se criticamente ao filósofo, defende que a saga de Rocambole é recreativa sim, mas nem por isso menos corrosiva ou negativa que *Madame Bovary*. Para além do que Sartre vê apenas como vulgar divertimento, a autora encontra um eco peculiar da realidade do Segundo Império, já que os folhetins de Terrail têm pouco a ver com a moral *tout court*, com o Ideal.

Segundo Meyer, trata-se de uma obra de entretenimento que eleva à categoria de proeza romanesca a subversão da virtude, a ridicularização da bondade, da caridade e da filantropia, a heroicização da prostituta, a glorificação de um herói bandido, frio, assassino, fugido das galés. Em suma, é uma obra que faz do roubo e da pilhagem o alvo das metamorfoseantes empreitadas do personagem principal, numa sucessão de peripécias realmente cativantes, mas nada morais:

Nem por isso menos palatáveis a julgar pela acolhida, mas seriam assim tão inofensivas à digestão, para ficarmos no âmbito da metáfora de Sartre ao descrever a novidade da literatura de consumo: aquela que pela primeira vez a classe no poder encomenda a seus escrivinhadores: obras digestivas, divertimentos leves que façam sonhar ou sorrir. É o romance-folhetim que respondeu a essa encomenda da classe dominante, e “constitui para o verdadeiro Artista um crime sem perdão, já que torna a literatura algo utilitário” (*idem*, p. 197).

Ou seja, na visão de Sartre destacada por Meyer, com o advento do folhetim, o romancista torna-se duas vezes produtivo. Até então, ele só produzia capital para seu editor; agora, também produz para os donos da imprensa. Essa subordinação da literatura aos interesses materiais de um jornal é, para Sartre, alienação pura e simples, pois os romances são encomendados primeiro e depois

escritos para o mero fim de fazer com que se leia uma gazeta. E, no caso de Ponson, a máquina produtiva se vale da pilhagem e da apropriação. Tal modo de composição traduziria então a adequação moderna, exigida pelo mercado, à necessidade de racionalização e economia.

É justamente dessa condição de objeto feito em cadeia de montagem que Meyer parte para fundamentar sua defesa da inclusão da obra de Terrail no circuito de ódio sobre o qual falou Sartre. Na compreensão de Meyer, o produto inventado por Terrail para responder às exigências dos donos da imprensa e do público – produto esse que acaba devorando o escritor ao mesmo tempo que vai lhe garantir as honrarias oficiais – é o mais incontestável resultado da competição tal como a descreve Sartre, ou seja, desse ódio giratório de cada um por cada um.

Mas esse ódio competitivo não estaria, segundo Meyer, só nas circunstâncias externas inerentes à produção do folhetim em geral. Estaria também na própria concepção dos protagonistas e na estruturação do enredo que segura a interminável sequência de proezas. Ou seja, tudo se faz sob o signo do que Sartre diagnosticou para essa época em que o homem está reduzido à pura objetividade do sistema mecânico e competitivo, no qual o detestar seria a única relação possível com o outro:

É um sistema todo de exterioridade, em que um regime de fachada, favorecido pela burguesia para desenvolver na moita seu verdadeiro poder e desencorajar as classes populares, suprimindo toda possibilidade de práxis por uma definição da realidade humana em exterioridade. É a essas classes que é oferecido o compulsivo consumo da aventura taylorizada, da peripécia em estado quase puro envolvendo um herói de pau oco, que só se define por ela. **Como que uma gosma fria, ela gruda no leitor, mas não queima, não o faz sonhar, não possui o travestimento sequer da paixão, da generosidade ou do horror, da alegria ou da gravidade que marcam a grande aventura folhetinesca romântica [...]** (MEYER, 1996, p. 199, grifo meu).

Desde sua fase inicial, o jovem Rocambole, menino de rua adotado pelo nobre vilão, isento por suas origens de qualquer deslumbramento de classe, desmonta a falaciosa legitimação do mito aristocrático e choca seu Mestre, dando nome, sem rodeios, ao objeto de suas sistemáticas e violentas lutas: dinheiro. Será este o alvo expresso da personagem de Terrail ao longo da sua saga. Assim que se sente suficientemente formado pelo Mestre em disfarces e ardis, sem qualquer

gratidão ou reconhecimento, Rocambole volta-se contra aquele que lhe tirou da sarjeta, ou seja, contra quem lhe ensinou o jogo sem trégua do mundo do ganho e da concorrência. O ódio rege a partir de então as relações entre ambos, ódio e medo:

Em outras palavras, mais do que um príncipe da “froda” da tradição romanesca, esse Mestre é, na verdade, o Patrão, aquele patrão capitalista no sentido próprio, não só no sentido de chefe de gangue, mas tal como vem se elaborando no século XIX, tal como, incansavelmente no seu livro, Sartre tenta cercar e definir. **E, como patrão, Rocambole considera o mundo que o cerca como construído de um conjunto de concorrentes a destroçar e de uma sub-humanidade a seu serviço. A todos eles contempla com escárnio, manipula a seu bel-prazer e explora sem piedade** (*idem*, p. 200 grifo meu ).

Já em sua etapa final, na qual – segundo Meyer – Rocambole mostra-se “arrependido”, o personagem criado por Terrail não renega a importância do dinheiro, alçando-o ainda à condição de alavanca poderosa que move o mundo capitalista. Por isso, diz ao simplório personagem Milon:

Não há nada, ou quase nada, além da consciência humana, por vezes recalcitrante, que lhe resista. Com dinheiro movem-se homens, põem-se em ação as influências mais terríveis, tomam-se cidades de assalto, e transforma-se em deserto um sítio fértil (TERRAIL apud MEYER, 1996, p. 200).

Portanto, do mundo de Rocambole, está ausente o maniqueísmo. Não há bandido e mocinho. Nem propriamente bandidos e vítimas, mas trapaceador e trapaceados. E a carga da trapaça é tão grande que ninguém sabe bem quem é quem, quem é ludibriado por quem. Daí, o clima de desconfiança e ódio generalizados, que possibilita a Meyer incluir o “herói” de Terrail ao lado de *Madame Bovary* no circuito do ódio de que fala Sartre.

Além disso, para Meyer, toda aquela legião de ludibriados da saga rocambolesca não possui a força moral e consequentes fortes traços literários que têm, por exemplo, os perseguidos pelo sinistro jesuíta Rodin ou o operário Morel e sua família e outros protegidos de Rodolfo, ou seja, dos personagens de Sue em *O Judeu Errante* e *Os Mistérios de Paris*. Os personagens de Terrail, se por um lado fazem figura de explorados pelo onipotente e onipresente patrão, também não convencem como vítima. Em outras palavras, não despertam compaixão, como as personagens do folhetim à Richebourg ou à Montepin, nomes que ganharam

espaço quando o registro de farsa que dominava o gênero chegou ao fim com a morte de Ponson Du Terrail em 1871, ou seja, quando se enterraram Rocambolé e a Comuna de Paris no horror da guerra civil (Meyer, 1996).

Neste período histórico, o Segundo Império é substituído pela Terceira República, que se inaugura sob a marca do medo. É o medo de uma sociedade que enriqueceu com a industrialização encetada com sucesso na época de Napoleão III. Uma industrialização à francesa, moderna na perspectiva do lucro, arcaica na estrutura, baseada que era num patronato fechado nos seus privilégios de família.

A empresa familiar exerce um despotismo no qual a escravidão ao emprego se acopla com a escravidão quanto ao acesso à propriedade, que visa restringir totalmente a independência do operário, amarrando-o às vantagens constituídas como complementos indiretos do salário, que implicam até o desenvolvimento de um laço sentimental, ou pelo menos de uma cumplicidade com o sistema capitalista. Fixar, moralizar e aburguesar até a mão de obra tornam-se obsessões que denotam permanente preocupação patronal em obter uma regularidade de lucro, associada à regularidade do trabalho.

Assim, dentro da fábrica, predominam a autoridade e a disciplina férrea, cuja lei determina a expulsão do “mau operário”. Fora dela, vigora a “bondade” por meio da filantropia, de cujas ações participam a esposa e o chefe da empresa, reforçando ainda mais uma coesão familiar já fortalecida pela entrada dos filhos, e fazendo do bom casamento um bom negócio. Mas como a época é a de democratização do ensino e as escolas especializadas são ótimas, vão se formando jovens quadros de engenheiros e técnicos – profissionais úteis numa época de contínua invenção – altamente competentes e devidamente ambiciosos, que vão tentar – por vezes na força, no braço – romper o cerco das famílias consagradas e, a partir daí, abrir empresas severas, mas justas, que haverão de reproduzir o padrão recorrente.

É neste quadro da Terceira República, portanto, no qual empresa familiar, arrivismo e operários são elementos importantes – por isso, condicionadores do romance-folhetim, bem como de seu modo de produção – que o gênero inicia, de acordo com a periodização proposta por Meyer, sua terceira e última fase. Nesta etapa, que dura até 1914, o folhetim enfrenta um desprezo e uma deslegitimação ainda piores do que sofreu em seus momentos anteriores:

Confunde-se no imaginário crítico com suas diferentes e sempre pejorativas alcunhas: “romance dos crimes de amor”, romance da vítima. O romance da desgraça pouca é bobagem, em suma. Sua marca mais definitivamente infamante é a de romance popular, etiqueta à qual se vem paradoxal e ideologicamente acoplar outra: burguês. **O romance popular é burguês porque é conservador, porque propõe modelos burgueses de aspiração de vida**, porque é o responsável pela ruína do verdadeiro espírito popular, o do Povo, visto como abstrata e divinizada categoria. Anátemas atirados por todas as elites da época que os viu florescer: gente da alta sociedade; donos dos jornais que os incentivam e acolhem; elites proletárias e sindicais, elites religiosas (*idem*, p. 219, grifo meu).

Então, considerado como um gênero decididamente popular, isto é, destinado às classes populares, o folhetim, ou melhor, seu esqueleto narrativo – nascido nos tempos heroicos da criação romântica e consolidado nas artimanhas rocambolescas – vai ser preenchido pelos dramas da vida de personagens vitimizados. Por isso, as histórias seriadas se alimentam muito do discurso médico da época, dos processos criminais, da notícia jornalística e, sobretudo, de seu agora principal concorrente: o *fait divers* dos jornais de um tostão que, em geral, trazem muitos casos de erros judiciários ou de sedução – assuntos que, não coincidentemente portanto, aparecem, nesta terceira etapa do folhetim, como detonadores da trama principal, quase sempre atravessados um pelo outro.

O erro judiciário pode atingir homens ou mulheres. Mas, ao contrário do que acontecia no folhetim romântico de Sue, nos romances de vítima, a justiça nunca é contestada. Mas, apesar deste conformismo – e talvez à revelia dos cautelosos e moralizadores autores – a dialética do folhetim, segundo Meyer, não deixa de atuar, já que a acumulação dos erros judiciários é tão grande que o público-leitor acaba olhando com desconfiança os numerosos processos verdadeiros a que gosta de assistir, ou dos quais acompanha as peripécias narradas nos *fait divers* do *Le Petit Journal*.

Já nas histórias em que o estopim é a sedução, a vítima é sempre uma mulher. Tal característica acaba conectando esse motivador da ação a temas como maternidade, criança, loucura e casamento. Isso acontece porque, como se trata de uma sedução crua, que descamba para a violência, a mulher muitas vezes é forçada ao ato sexual, do qual resulta uma gravidez, que pode ser seguida de um ultrajante abandono: “Mas a vergonha é logo sublimada por um amor redentor.

Tornada mulher à força, tendo tido apenas, ou completamente ignorado, o gozo do amor, a vítima heroína transfigura-se imediatamente na mãe” (*ibidem*, p. 245).

As crianças geradas, em muitos casos, têm origem nobre ou são ricas herdeiras. Por isso, sabendo ou não sobre seu patrimônio, tornam-se vítimas de ações vis e crescem sendo procuradas ou perseguidas. Costumam ficar órfãs, mas podem também ser filhas de mães venais que, por dinheiro, vendem-nas ou as entregam ao vilão. Por fim, aparecem também como gêmeos de verdade ou do acaso, sendo um, geralmente, de origem pobre e o outro rico. Este surge trocado, o que o leva a enfrentar a pobreza. Contudo, sempre traz as marcas distintivas que, entre os proletários, acabam por revelar sua verdadeira identidade e, ao fim, depois de muita desgraça, acontece o reconhecimento redentor (Meyer, 1996).

Além de gerar intrigas relacionadas a crianças, o motivo da sedução também acaba levando ao tema recorrente da loucura. Mas a perturbação aqui não é a operária de *Os Mistérios de Paris*, a qual Chevalier, em *Classes laborieuses, classes dangereuses*, associa ao frequente suicídio de trabalhadores. Da mesma forma, é diferente da doídice farsesca e oportunista que “afeta” Rocambole. Trata-se de uma loucura nascida do desencontro dos desejos, do desequilíbrio das paixões, que pode ser decorrente do amor materno frustrado, de uma condenação injusta, de uma rejeição ou ainda da falta de dinheiro para pagar a ama da pobre criança (*idem*).

Por fim, a sedução inicial pode também gerar um casamento, que passa longe de um final feliz. Praticamente em todos os folhetins populares, as mulheres são casadas à força, o que torna sua beleza um fator de desgraça, já que tal característica é o atrativo para os sedutores ou para velhos, farristas, depravados – todos asquerosos, mas sempre ricos. A virgindade é outro fator de atração obrigatório, pois se trata de uma virtude-mercadoria, negociável, que pode compensar a falta de dote, indispensável até para a operária:

Pois, lembrando Balzac, o casamento “é a fonte primeira da propriedade”. O homem, quando casa, “compra sua mulher como compraria uma carteira de títulos na Bolsa”. E sua mulher, se for elegante e corresponder à expectativa do marido, também é rentável, pois confirma a ascensão social, é o signo exterior da riqueza (MEYER, 1996, p. 252).

De um modo geral, no folhetim da terceira fase, as mulheres casam-se por dinheiro, por ambição própria ou por ambição familiar. Em muitos romances, a moça pobre e sem dote, para a honra e ascensão da família, sacrifica-se aceitando um marido que lhe é impingido. Noutras histórias, a situação é invertida, ou seja, é a moça que traz o dote confortável, mas, mesmo assim, é casada à força em troca de um título que lhe confere posição mais alta na vida ou para a conveniência de seus parentes. O casamento também aparece como alternativa da mulher para fugir da opressão doméstica (*idem*).

Sejam motivados por um erro judiciário ou por um caso de sedução, os romances de vítima, de acordo com Meyer, são povoados por personagens de um universo torpe que gira em função do dinheiro. Entretanto, não se trata mais do dinheiro relacionado à fortuna mítica do folhetim romântico, como, por exemplo, o tesouro da ilha de Monte Cristo ou, ainda, da fortuna hereditária, benfeitora e inesgotável do príncipe Rodolfo de Sue. Também não é mais aquele dinheiro malandro que, em Rocambole, acabava revertendo unicamente ao grande Patrão e Mestre. É o dinheiro realista e moderno, revisto e ampliado pelos novos padrões:

[...] negociatas, investimentos e escândalos financeiros, expedições coloniais que consagraram o Segundo Império e continuaram durante a Terceira República. Dinheiro aliciador, alvo do desejo capilarmente espalhado por todas as camadas sociais [...]. Meta dos gananciosos moderados aos moedeiros falsos; dos grandes bandidos de fraque e cartola aos rastejantes malfeitores. Dos caça-dotes às cortesãs etc. Um homem arruinado, ainda que de boa estirpe e boa índole, é barrado nos salões que não hesitam, no entanto, em receber antigos galés enriquecidos, que podem até pretender a mão de uma filha de duque arruinado. O dinheiro é a única medida de qualquer talento ou reputação (*ibidem*, p. 262).

O dinheiro também é a motivação para grande parte dos crimes que assolam os folhetins da terceira fase. Mata-se para roubar, para proteger moedeiros falsos ou para usurpar dotes e heranças. Mas não é apenas a ambição que engendra o crime. Mata-se também por luxúria, devassidão, ciúme e inveja. A despeito das razões, os assassinatos têm em comum uma descrição tão realista que, entre todos os pecados atribuídos pela crítica bem pensante ao folhetim – apoiada inclusive em declarações de criminosos da vida real – foi agregado o incentivo ao crime (Meyer, 1996).

Nessa avaliação do romancista e sua obra como inspiradores de crimes, Marlyse Meyer identifica uma crítica falaciosa, pois – entre aqueles que supostamente seguiram os exemplos de bandidagem fictícia – os detratores do gênero só elencam criminosos oriundos das classes operárias. Em outras palavras, para a crítica pensante, os atos ilícitos não pareciam constituir um modelo quando praticados pelas classes altas. Entretanto:

[...] tramas e temas do folhetim jogam com o poder do dinheiro nas mãos de banqueiros, tabeliães, aristocratas, patrões, proprietários, capitalistas, maridos; mostram os poderosos e seus poderes de empregar, desempregar, expulsar da casa ou da fábrica, “seduzir”, comprar a justiça... Donde, ainda que não seja, pelo menos conscientemente a intenção do autor – paradoxalmente culpado de incentivar o crime e na verdade cúmplice dos poderosos – pode-se escavar aquela frincha aberta à possível indignação, como também, aliás, a um muito possível deslumbramento por parte do leitor (*idem*, p. 269).

Esse encantamento popular não ficava restrito aos crimes, mas se estendia à forma como as classes altas e ricas levavam suas vidas. E, como os autores dos romances de vítima eram, em sua maioria, também de origem popular ou de pequena classe média, eles tinham a dimensão exata desse fascínio, o que lhes dava condições de criar a necessária empatia com os seus leitores. Contraditoriamente, portanto, o gênero que recebeu a etiqueta de romance popular burguês quase sempre retratava a nobreza ressurgida e a burguesia triunfante, vistas pelo duplo prisma da ideologia desta e do encanto da pequena classe média e das classes populares (*ibidem*).

Contudo, a fauna deambulante de personagens que povoa os romances de vítima não circula só pelos cenários da alta roda. Vai-se do campo à cidade num movimento centrípeto que sempre leva de volta a Paris. E, na capital francesa, entra-se no palacete particular da nobreza, da burguesia enriquecida e nos escritórios dos banqueiros, mas também nas mansardas de operários e prostitutas miseráveis:

Em notações cuidadosas, mas sempre deslumbradas, o romancista popular distingue, à maneira de Balzac, o luxo do novo rico e a ostentação da *cocotte* da elegância “natural” dos salões do *faubourg*; o grande teatro e o *music hall* popular; o grande restaurante e a Cervejaria das Pombas (gíria que designa prostituta) e suas garçonetes. [...] **Enfim, encontra-se nesses maremotos ficcionais, através das catadupas de lágrimas, tudo o que move a compaixão e a repulsa, mas também o sonho, o esnobismo, fantasias que alimentam até hoje os imaginários, e não só os populares** (MEYER, 1996, p. 257, grifo meu ).

Um dos mestres em alimentar esse imaginário era Xavier de Montepin que, diferentemente de seus pares provincianos, vinha da aristocracia. Porém informado pelos *nègres* que o auxiliavam, sabia fascinar o leitor popular e, por isso, conseguiu grandes ganhos financeiros com o folhetim. A obra que o tornou célebre foi *La porteuse de pain*<sup>10</sup>.

Publicada no *Le Petit Journal* em 1885, trata-se de um típico romance de vítima. A trama dá uma idéia da tendência do folhetim da terceira fase. Ou seja, nada mais é que uma banalização do grande folhetim-romântico, transformado em folhetim imaginário puro. Nessa etapa do gênero, não há mais a figura do herói, seja positiva ou negativa. O indivíduo outrora erguido contra a coerção social é diluído na figura da vítima que respeita as convenções sociais até no mais extremo sofrimento. Já o grande vilão torna-se um reles sedutor, amante e criminoso barato. Com essas alterações, o folhetim aproxima-se mais do romance de alcova, coisa que nunca havia sido:

De um modo geral, [...], o folhetim pós-guerra franco-prussiana e pós-medo da comuna não retrata mais aquela luta eternamente recomeçada do bem contra o mal, ou do combate solitário do indivíduo antissocial, acima do bem e do mal, justiceiro e criminoso, mítico quase, despontando – será um acaso? – às vésperas do maquinismo triunfante (*idem*, p. 218):

Ao lado de Montepin, outro grande nome dessa fase do folhetim foi Emile de Richebourg, considerado “o autor por excelência dos romances-folhetins”. A

<sup>10</sup> A protagonista trabalha como guarda de fábrica para sustentar o filho e sonha com mais dinheiro para poder morar também com a filha. Uma solução para ela seria se casar com o ambicioso contramestre da fábrica por ela apaixonado. Para adquirir fortuna, ele pretende roubar do patrão – o engenheiro Labroue – o segredo de um invento. Mesmo sem saber do plano perverso, a protagonista recusa o pedido de casamento do contramestre. Acaba sendo acusada pela morte do engenheiro, é definitivamente separada dos filhos e vai para a cadeia, onde enlouquece. Mas um incêndio nas proximidades da prisão lhe recobre a memória da fábrica que também havia sido incendiada pelo contramestre. Com a razão de volta, a protagonista foge para Paris, onde vai trabalhar como entregadora de pães. Lá, consegue provar sua inocência e se re-encontra com seus filhos.

publicação de um de seus romances em *Le Petit Journal* fazia aumentar de um dia para o outro a tiragem para 100 mil exemplares. As classes populares adotaram-no muito depressa como um de seus mais benéficos encantadores. Como poucos, Richebourg conseguiu ser daqueles romancistas populares que foram também educadores da consciência pública, no dizer de outro romancista popular, Lermine, de “grande influência moral, que nunca prejudicará a jovem operária que o ler” (Meyer, 1996).

Segundo Meyer, o livro de Richebourg, *A Toutinegra do Moinho*, contém todos os ingredientes do folhetim paradigmático, mas revistos e ampliados, além de temperados com uma pitada “democrática”. Ao lado de nascimentos misteriosos, dramas de órfãos e da loucura do personagem-chave, esse folhetim registra as campanhas, o trabalho e o lucro industrial, a pobreza, a oposição campo-cidade e ainda veladas censuras à gente do campo e seu reacionarismo, pois havia sido eles que escolheram o príncipe residente.

Entre os personagens, Augusto Bonnefoy é o antigo caixeiro-viajante agora dirigente de fábrica, que trata seu pessoal com solicitude paternal, chegando até a fundar uma caixa de aposentadoria para os operários velhos que já não podiam trabalhar. É severo quando as circunstâncias assim o exigem, sabendo fazer respeitar a disciplina regulamentar da fábrica, mas se mostra sempre justo e conciliador. Todos o consideram como amigo, como pai. Trata-se do bom patrão, que conhece todas as necessidades e aspirações das classes laboriosas, ou seja, é aquele que não espera um levante ruidoso dos trabalhadores para praticar na sua fábrica a verdadeira e bondosa forma do socialismo.

Esse mesmo folhetim, além da preocupação com a relação capital-trabalho e o “socialismo bondoso”, também aborda outras questões sociais, entre elas, algo candente na época, a condição feminina. O tema é tratado de maneira otimista por Richebourg nesse e em seus outros romances. Em *A viúva milionária*, por exemplo, apresenta um verdadeiro programa de educação da mulher, na pessoa da heroína, que supre com estudo uma posição social modesta. Essa ascensão leva a personagem ao casamento com um engenheiro, representante da nova aristocracia plebeia:

Acabam subindo na vida graças a diferentes inventos que o talento do engenheiro permite realizar. Todos têm a ver com a modernidade da época, ligados às grandes empreitadas públicas: pontes, viadutos e outras “obras-primas de nossa indústria nacional”. Trabalha com “ar comprimido, concreto e aperfeiçoou máquinas para portos do Mancha”. O trabalho trouxe honrarias – é oficial da Legião de Honra – e muito dinheiro (*ibidem*, p. 216).

Tanto Richebourg quanto Montepin estão na tipologia do romance popular elaborada por Gramsci (Gramsci apud Meyer, 1996) a partir de suas reflexões a propósito da persistente fortuna do gênero folhetinesco. Para o teórico italiano, haveria três tipos de folhetim: um primeiro, de caráter acentuadamente ideológico e político, de tendência democrática ligada à ideologia de 1848, um segundo, de aspecto sentimental, não político *strictu sensu*, mas no qual se exprime aquilo que poderia se definir como uma democracia sentimental, e, por fim, um terceiro, que se apresenta como de pura intriga, porém com um conteúdo ideológico conservador-reacionário. Victor Hugo e Eugène Sue fariam parte do primeiro tipo, Richebourg, do segundo e Montepin representaria o último.

Já para Marlyse Meyer, o reino dos Montepin, Richebourg e de outros hábeis fabricantes do folhetim em sua terceira fase é igualmente conservador, com seu discurso conclamando o bom operário ao trabalho e à moral. Isso porque esses autores – bem como seus romances – estariam inscritos no sistema de sujeição generalizada que caracterizava a época, ou seja, estavam inseridos num mercado que visava sujeitar o leitor-comprador ao seu produto e vice-versa:

O autor se sujeita às normas impostas pelo seu pagador, o editor-patrão que obedece ao sistema geral de “harmonização” social, o que o levaria a tentar incluir o romancista naquele elenco de juízes a que se refere Foucault, já que ele se intromete na ação e sempre opina no sentido do julgamento moral, construindo seus “bons” personagens e situações sempre na direção da boa norma (MEYER, 1996, p. 270).

Ou seja, nesse romance-folhetim, ao lado de criminosos, não faltam personagens de boa índole e dóceis, por meio dos quais o romancista difundia e inculcava em seu leitor os padrões burgueses. No lado bom, portanto, tudo corre rigorosamente dentro da boa norma vigente. Mas essa concepção “ideal” do trabalho, da família e da mulher é quebrada, para ser restituída no epílogo

acomodatício que acontece dentro do que Michel Gillet chama de “lógica da submissão”:

Ainda não nos livramos da ortodoxia folhetinesca. Precisamos de “nossas certezas, nossa crença tácita na necessidade, na fatalidade – Deus quis – na normalidade, no desenrolar sem falhas dos dados moralizadores e das coalizões no desfecho satisfatório, no “utópico consenso” final, numa sociedade igualitária onde tudo deu certo (GILLET apud MEYER, 1996, p. 270).

Embora concorde com Gillet em relação a essa “lógica da submissão”, Meyer, por outro lado, aponta que, na dialética do folhetim, o tiro dos planejadores e garantidores da ordem não deixa de sair um pouco pela culatra. Logo, os “criminosos” serão sim castigados, mas, nem por isso, o autor deixa de imprimir ambiguidade a certas situações. Até no próprio ato primordial da sedução – considerado o crime entre os crimes – há uma brecha para a perturbação da seduzida. Assim acontece, por exemplo, em *Casta e Conspurcada* – romance de Charles Mérouvel no qual se invertem e se atraem as categorias aparentemente nítidas de vítima e algoz (Meyer, 1996).

Todos, portanto, podiam ser bons ou malvados. Segundo Meyer, esse folhetim da *Belle Époque*, por mais que seja tachado de conservador, reacionário etc não era propriamente maniqueísta, porque interessava ao mercado agradar a todos. Assim, mesmo atravessado pelo critério da distinção, ou seja, apesar de ser publicado em jornais diferentes – o que subentende públicos, tiragens e ideologias diversas, havendo inclusive folhetinistas católicos, socialistas etc – nunca, nesse período, havia um posicionamento radical sobre questão alguma. Dito de outra forma, para atingir a tríplice meta de público popular, público feminino, todas as camadas da sociedade, era preciso encontrar um denominador comum:

Como escreve Zola, ele também articulista do *Le Petit Journal*: “É preciso agradar a uma multidão [...] realizando o milagre de contentar todo mundo sem arranhar ninguém”. O primeiro milagre consiste em proscrever a política, o que, aliás, não faz outra coisa que seguir a lei, que proíbe a política nos jornais de um tostão. O segundo milagre, diz o principal redator, o célebre Thimothée Trimm: “Essa crônica cotidiana precisa ser ao mesmo tempo um ensino perpétuo e um divertimento cotidiano” (*idem*, p. 230).

Mas, apesar de identificar no folhetim da terceira fase esse aspecto enquadrador – seja na família, no trabalho ou na classe social – Marlyse Meyer, ainda na perspectiva da dialética do gênero, defende que os romances de vítima têm brechas que deixam atravessar e são atravessadas por outras falas, escutas e denúncias. De acordo com a autora, assim como as classes laboriosas encontraram em Eugène Sue quem os ouvisse e falasse deles, as vítimas anônimas se re-encontraram nas vítimas ficcionais, na medida em que estas exprimiram os sofrimentos e desgraças reais<sup>11</sup>.

Esse aspecto de “tiro dos planejadores e garantidores da ordem que saiu pela culatra”, apontado por Meyer nas três etapas do folhetim, aparece também – como foi mostrado neste capítulo – no melodrama e no drama burguês. Uma explicação possível para esse fenômeno encontra-se no fato de que os três gêneros foram atravessados pela sensibilidade romântica. E esta visão de mundo, ao longo dos períodos abordados, foi apropriada e exposta de diferentes maneiras por dramaturgos, melodramaturgos e folhetinistas, de acordo com as ingerências diversas às quais estavam submetidos. Em razão disso, elementos românticos tanto podem aparecer – nos produtos culturais desses gêneros – em conformidade com o sistema vigente quanto numa posição marcadamente oposta ou, ainda, em registros intermediários.

Assim, durante o Antigo Regime, a Era da Sensibilidade – que, na compreensão de Löwy e Sayre, é apenas outra designação para uma fase do Romantismo na Inglaterra do século XVIII e que, no entendimento de Campbell, define o período do Sentimentalismo cujas ideias foram apropriadas e, posteriormente, modificadas pelos românticos – apresentou diversos registros no drama burguês. Por meio da análise de Peter Szondi sobre o gênero, verifica-se que a sentimentalidade – e suas manifestações como o culto à virtude – ao ser importada da burguesia inglesa para a francesa e, depois, para a alemã sujeitou-se a uma troca de função social.

Na Inglaterra, como se vê em *O Mercador de Londres*, de Lillo, ela se presta, sobretudo, à difusão de uma conduta moral adequada para oburguês no

---

<sup>11</sup> Em 1992, por exemplo, comemorou-se na França o centenário de uma lei ainda vigente, engendrada pelas desgraças apontadas pelos folhetins, regulamentando o trabalho da mulher e da criança.

que concerne ao ganho e ao uso do dinheiro. Daí, o dramaturgo posicionar-se contrariamente à cláusula dos estados, pois seu interesse era poder doutrinar um número maior de pessoas, valendo-se de personagens burgueses para exemplificar as consequências nefastas que o desvio da norma ascética podia acarretar para o indivíduo.

Já na França, a sentimentalidade dos dramas de Diderot não deixava de estar atrelada a uma pedagogia moral. Entretanto, o culto da virtude tinha por finalidade criar no teatro um *tableau* de bons sentimentos que possibilitasse ao espectador refugiar-se ali das agruras reais. Mas, embora tenha conclamado o burguês à fuga do ambiente real, Diderot – ao usar figuras públicas para expressar a dor privada e também formas de boa conduta – deslocou a virtude dos deveres pragmáticos exigidos pela ascese protestante para os aspectos universais da natureza humana e, assim, abriu caminho para o surgimento de uma consciência crítica que desembocou na proposta revolucionária do teatro de Mercier.

Isso foi possível porque, em vez de estar condicionada à impotência do homem no controle de seus instintos como em Lillo, a sentimentalidade em Diderot era uma reação à impotência política e social. No teatro proposto por Mercier, contudo, as lágrimas perdem o caráter tranquilizador para ser uma forma de combate ao egoísmo do burguês, despertando neste a cidadania, na medida em que ele pudesse se identificar na cena como vítima dos dominantes e, desta forma, agir para virar o jogo.

Essa sentimentalidade – tanto no registro de Diderot, quanto no de Mercier – que, para Szondi, contribuiu para o fim do absolutismo na França em 1789, teria servido, em suas imbricações com o melodrama clássico ou burguês, a um propósito de apaziguamento das ideologias no período pós-revolucionário. Por isso, o amor-paixão e a ambição desmedida, que, de acordo com os postulados do gênero, eram fatores de desequilíbrio pessoal e social, costumavam aparecer pedagogicamente associados ao vilão. Este personagem era também didaticamente punido ao final, quando, depois das perseguições quase sempre motivadas pelo dinheiro, o reconhecimento e a conseqüente reconciliação de todos colaboraram, segundo Thomasseau, com o projeto de harmonização social desejada pelo Estado.

Como se vê, os registros assumidos pela sensibilidade romântica no drama burguês vão ao encontro das ideias de Löwy e Sayre, pois os autores ressaltam as afinidades existentes entre o Romantismo e o Iluminismo no que este legou àquele de sua crítica social, para ser transformada e radicalizada de modo a enfrentar outra aristocracia: a do dinheiro. Por outro lado, sobretudo, no período pós-revolucionário, o Romantismo estaria mais próximo da compreensão de Campbell, uma vez que – sob a capa da sentimentalidade – a visão romântica presente nos dramas e melodramas burgueses, ao proporcionar uma pacificação compensatória à realidade conflituosa, passou a ser útil como mecanismo de ajuste social.

Com o avanço do capitalismo, a sensibilidade romântica assume a faceta de reação às Luzes que lhe é comumente atribuída, pois se opõe à civilização burguesa no que essa teria de utilitarista, egoísta e desumana, e tais aspectos eram considerados pelos românticos como frutos da cultura racionalista pregada pelo Iluminismo. Isso se reflete nos espetáculos melodramáticos – bem como nos folhetins da primeira fase – com a entrada em cena do pessimismo, da fatalidade, dos amores desmedidos e, principalmente, por meio de heróis que se chocam não só contra a moral burguesa, mas também batem de frente com as forças políticas e financeiras dominantes.

Todavia, apesar do tom de revolta social, a sensibilidade romântica presente nos melodramas e folhetins classificados por Thomasseau e Meyer como românticos não apresenta apenas esse aspecto de recusa à civilização burguesa que seria – na compreensão de Löwy e Sayre – um critério definidor do Romantismo. Isso porque, segundo Meyer, até mesmo o “socialista” Eugène Sue não deixava de estar inserido num projeto mercantil compromissado com os poderes públicos, uma vez que a intenção de Girardin – o “inventor” do folhetim – era fornecer o material romântico para o devaneio do qual fala Campbell, ou seja, histórias que dão margem ao desfrute ilusório individualista sem qualquer perspectiva comunal.

Entretanto, embora cumprisse esse lado de evocação do sonho, Sue usou sua obra para difundir seu projeto político-social, gerando – como destacou Meyer – reclamações do público, que queria também diversão. Mas, segundo Eco, ainda que Sue se esquecesse da intriga e se ocupasse em *Os Mistérios de Paris* apenas

de sugerir ideias, estas não mudariam nada de fato, pois estão inseridas numa estrutura de consolação de uma maneira que não conseguem atingir os problemas na base, ficando, portanto, na esfera da reforma.

Por isso, a obra de Sue – exceto por *Os Mistérios do Povo*, romance em que, na compreensão de Eco, o dândi mostrou ter mesmo se transformado num socialista – pode ser incluída no que Löwy e Sayre classificam como romantismo reformador. Porém, a ironia social que, para Campbell, caracteriza o fenômeno romântico permite a Sue ultrapassar o limite de um tipo e transitar noutro chamado por Löwy e Sayre de romantismo socialista/ utópico-humanista, pois o mesmo leitor que cobrava do autor distração usou suas ideias – como ressaltado por Bory – para cobrar sua parte de fruição e felicidade nas insurreições de 1848.

Todo esse conteúdo social da obra de Sue que pode ter contribuído, segundo Bory, com as revoluções de 1848 é aparentemente esvaziado nas aventuras rocambolescas da segunda etapa do romance-folhetim. Assim, ao ganhar um tom parodístico na pena de Terrail, a sensibilidade romântica teria – seguindo o raciocínio de Löwy e Sayre – o poder subversivo atenuado, na medida em que a figura do herói romântico é diluída num personagem trapaceiro completamente ajustado ao sistema capitalista.

No entanto, é justamente nessa consciência do personagem Rocambole sobre a importância do dinheiro como motor de ações vis – tanto na conduta pública quanto privada – que Marlyse Meyer vê o riso irônico, isto é, o componente crítico à cultura mercantilista que Löwy e Sayre usam para diferenciar momentos reificados de momentos utópicos nos produtos culturais e o qual admitem nem sempre ser explícito. Portanto, sob as peripécias rocambolescas movidas pelo dinheiro que abre as portas do *jet set* ao herói amoral e, conseqüentemente, para os luxos que alimentam os devaneios do público leitor, haveria muito mais do que o mero entretenimento tranquilizador do qual fala Sartre, mas sim o mesmo espelho – de acordo com Meyer – do circuito de ódio que o filósofo identificou em *Madame Bovary*.

Em virtude dessa certeza do personagem Rocambole de que a dissolução dos valores pelo dinheiro é um processo inevitável, Ponson Du Terrail, por meio de sua obra, poderia ser aproximado – segundo a tipologia de Löwy e Sayre – daquilo que esses teóricos classificam como Romantismo resignado, que – como

se viu – compreende a segunda metade do século XIX. Nesse período, não só a saga do trapaceiro foi lançada, mas também os avanços da industrialização capitalista na França mostraram-se irreversíveis.

Esse mesmo envenenamento social pelo dinheiro em Terrail aparece nos folhetins da terceira fase. Entretanto a perspectiva crítica é substituída pela pura intriga – como foi identificado por Gramsci e Meyer nas obras de Montepin – afastando, assim, os romances desta etapa do gênero da tonalidade romântica resignada para aproximá-la daquela reificada que Löwy e Sayre apontam na publicidade e nos romances populares escritos por autores especialistas não só em combinar fórmulas narrativas, mas também, segundo Meyer, em alimentar os imaginários dos leitores, retratando o luxo das classes altas.

Isso acontecia mesmo em Richebourg que, apesar de ter – na compreensão de Gramsci – uma obra de caráter democrático, não deixou – como destacou Meyer – de propor modelos de aspiração de vida adequados à norma burguesa sem apresentar um posicionamento radical contrário à questão alguma. Assim, na obra do autor de *A Toutinegra do Moinho* e também na de Montepin acontece o que Löwy e Sayre classificam como esvaziamento dos elementos românticos em proveito de uma cultura essencialmente mercantilista.

Corroborando ainda para essa possível associação dos folhetins desses autores aos momentos de reificação dos quais falam Löwy e Sayre o fato de, em seus romances, o herói romântico ser diluído na figura de uma vítima ajustada às convenções sociais burguesas e conformada com o sistema capitalista. Ou seja, como a paradigmática protagonista de *La Porteuse de Pain*, que sonha com mais dinheiro para morar com a filha, as vítimas – e também os personagens de todas as camadas sociais que aparecem nos folhetins da *Belle Époque* – aceitam sem contestação que o dinheiro é a medida de todas as coisas, transformando-o em objeto de desejo capaz de tornar possíveis os devaneios que, no entendimento de Campbell, são exercícios de imaginação limitados pela realidade, isto é, ajustados à vida cotidiana e, portanto, sem perspectiva de ruptura com os modelos propostos.

Logo, a função social da compaixão que esta vítima desperta não está posta a serviço da crítica aos dominantes como em Mercier, mas em consonância com a lógica da submissão geradora de apaziguamento sobre a qual fala Gillet.

Dito de outra forma, na medida em que esse folhetim segue, no entendimento de Meyer, a esteira do Naturalismo e dos *faits divers*, o leitor nele encontraria as desgraças da vida que minariam a sua insatisfação, pois passaria a acreditar que sua realidade – embora muitas vezes seja igual ou pior – é melhor do que aquela retratada pelo romance. Entretanto por rejeitar a ideia de uma recepção homogênea que, segundo ela, é uma figura perversa gerada pela ideologia normalizadora do século XIX, Meyer, mesmo em meio a tanto conformismo, foi capaz de apontar brechas – permitidas no seu entendimento pela dialética do folhetim – para uma possível indignação, já que as desgraças ficcionais foram capazes de gerar medidas benéficas para vítimas reais.

Assim como a compaixão, nesse percurso do drama burguês aos folhetins de vítima, outros aspectos da sensibilidade romântica foram trabalhados pelos autores, de forma que tal visão de mundo assumisse tanto registros de recusa à sociedade burguesa quanto de ajuste. Em razão disso, o tema romântico do dinheiro como dissolução dos valores, por exemplo, perpassou – seja de maneira crítica, escapista ou pedagógica – todas as imbricações do Romantismo com os gêneros até aqui expostos. No próximo capítulo, esse caráter ambivalente do espírito romântico será pensado no contexto da modernidade periférica, enfatizando-se suas mediações na cultura de massa, sobretudo, nas telenovelas. Nestas, a conquista do dinheiro chega, muitas vezes, a constituir o eixo em torno do qual gira o enredo.