

"ANÁTEMA": A LITERATURA EXPERIMENTAL FACE AO ROMANCE-FOLHETIM

José Édil de Lima Alves
Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

1 — ROMANCE-FOLHETIM — REDESCOBERTA CRÍTICA

A força dos meios de comunicação de massa, especialmente da TV, ocupa a atenção de teóricos e de críticos, ao mesmo tempo em que desperta o interesse de grande faixa do público.

Fruto desse clima, o romance-folhetim volta a ser explorado, estudado e debatido. Escritores contemporâneos, como o argentino Manuel Puig e o brasileiro Josué Guimarães, dentre outros, utilizam-se do modelo narrativo folhetinesco;¹ surgem os cursos dentro das Universidades.² Nessa mesma linha de exploração, o teórico Muniz Sodré, ao tratar dos problemas da literatura de massa, chega a utilizar uma nova expressão: folhetim eletrônico.³

Tudo isso faz com que se recupere para o acervo cultural de nossa época uma produção literária de massa realizada ao longo do século passado.

A discussão ensejada por tal redescoberta abriu, como não poderia deixar de ser, vários caminhos no que se refere aos estudos e análises de obras escritas pelos mais renomados folhetinistas dos oitocentos.

O crítico e teórico italiano Umberto Eco, em seu já clássico *Apocalípticos e integrados*, apresenta um estudo sobre "Retórica e ideologia em os *Mistérios de Paris* de Eugène Sue"⁴, em que discute vários problemas em torno de um dos mais difundidos romances-folhetins franceses.

Nora Atkinson, em 1929, já escrevera *Eugène Sue et le roman-feuilleton*,⁵ um alentado estudo sobre o autor de *Judeu errante* e o romance-folhetim, em si, sua origem, estrutura e significação.

No Brasil, contudo, são recentes os trabalhos teóricos e os ensaios sobre os autores de romances-folhetins e suas narrativas.

E essa redescoberta crítica, entre nós, necessariamente deverá provocar a reavaliação de alguns autores e de algumas obras até agora superficialmente encarados.

2 — ROMANCE-FOLHETIM — ORIGEM, IMPORTÂNCIA E OPOSIÇÃO

O romance-folhetim tem sua origem em França, no alvorecer mesmo do século XIX.

Nora Atkinson, em seu *Eugène Sue et le roman-feuilleton*, diz:

"A origem do folhetim remonta ao ano de 1800. É no 8 pluvioso, no VIII que encontramos pela primeira vez a expressão Folhetim do *Jornal de Debates*. Fundado por Geoffroy, o folhetim de 1800 toma a forma de um suplemento consagrado à crítica literária e compõe-se de quatro páginas, fazendo da edição "in-folio" do jornal; uma segunda edição..."⁶

A ser correta a informação de Atkinson,⁷ foi Emile de Girardin, em 1836, quem primeiro teve a idéia de publicar romances em fascículos, através do jornal *Presse*, que apareceu em 1º de julho daquele ano.

Em França, o romance-folhetim alcançou grande sucesso entre os anos de 1836 e 1850. Então, renomados escritores colaboraram nos suplementos de jornais como *Siècle* e *Constitutionnel*, além dos já citados *Journal de Débats* e *Presse*. Romancistas como Balzac, Victor Hugo, Alexandre Dumas, pai, Alexandre Dumas, filho, Théophile Gautier, Eugène Scribe, Frédéric Soulié, Alfred de Musset, George Sand e o mais popular de todos os folhetinistas, Eugène Sue, publicaram inúmeras obras que permaneceram como expoentes desse gênero de literatura de massa.

De França, o romance-folhetim passou às demais partes do Ocidente, cultivado sempre por grandes nomes da literatura de cada país. O jornalismo entrara em sua fase industrial e um público cada vez mais ávido de informações era atingido pelos inúmeros órgãos da imprensa que se impunham com força cada vez mais irresistível.

O romance-folhetim abria aos escritores a possibilidade de atingir a um maior número de leitores; os contratos ofere-

cidos pelos proprietários das empresas jornalísticas aos escritores que mais se destacavam eram bastante convenientes. Firmado o prestígio junto ao público consumidor, o escritor já podia encarar sua atividade em termos estritamente profissionais.

Em Portugal e no Brasil, inúmeros são os romancistas que se lançaram através do romance-folhetim e muitos dos renomados escritores portugueses e brasileiros do século passado publicaram grande parte de sua obra em suplementos e rodapés dos jornais de maior prestígio, nesses países. E muitos deles, graças à penetração desses meios de comunicação de massa, alcançaram um renome inusitado.

Tal importância conheceu o romance-folhetim que veio a tornar-se um verdadeiro gênero, mantendo suas características próprias. Tanto assim, que podem ser considerados como romances-folhetins muitas obras que foram publicadas desde sua primeira edição em forma de livro e que nunca conheceram publicação através de jornais.

Visando a servir de entretenimento a um público urbano pouco exigente do ponto de vista das pretensões de desenvolvimento cultural, o romance-folhetim é estruturalmente simples.

Com intriga bastante complicada, para manter a atenção do público, privilegia quase sempre o mistério e o terror; as personagens são simplificadas ao máximo, restringindo-se aos tipos; há, bem destacado, o gosto pelos golpes teatrais e pelas aparições súbitas de certas personagens quase esquecidas, tanto pelo leitor, quanto pelo narrador; freqüentes, também, são as interrupções em pontos críticos ou de climax. Assim esquematizado, o romance-folhetim pode ser escrito por quem não possua as mínimas qualidades artísticas e não tenha, mesmo, pretensão literária, produzindo para atender ao consumo.⁸

A própria necessidade de atingir ao grande público, de pouca instrução em sua maioria, obrigou a uma espécie de achatamento da qualidade literária do romance. Ademais, o fato de tomar certa aparência democrática e de se tornar um instrumento de propaganda socialista, a par das mínimas qualificações de muitos de seus autores, fez com que várias vezes se levantassem contra as concessões feitas à popularização da literatura. Em França, Sirtema de Grovestins afirma:

O Senhor de Girardin (...)

Ele transformou não somente a imprensa política, mas a livreria e a literatura. E um efeito imenso produzido por um insignificante pensamento: ... a especulação.⁹

O escritor português Camilo Castelo Branco, em 1850, diz:

Não queremos enviesar apontados de palavras eufónicas ao envelhado véu de mistérios com que por aí se enroupa o romance chamado de época. (...)

Popularizada a literatura, era necessário despojá-la das alfaias graves e sinceras da ciência, trazê-la da profundidade da erudição à superfície das inteligências vulgares, e vesti-la do maravilhoso surpreendedor, já que o lógico verossímil é repellido da biblioteca burguesa e do artista. (...) O estilo devia ser exagerado como o pensamento: quimérico, híbrido e mentiroso como todas as teorias, criadas no caos de todas as práticas. (...)

O escritor destas coisas ainda não tirou matrícula, nem pede que o inscrevam ainda à custa de uma boa reputação de folhetinista. Se a escola, em nome do século, do futuro e da humanidade, o interrogar pela substância útil deste apontado de palavras, o autor não lhe dá resposta alguma.¹⁰

Tais colocações, escritas na Introdução de *Anátema*, bem demonstram, por parte do fecundo romancista lisboeta, sua posição face ao romance-folhetim, escrito sempre para agradar a plebe, desconsiderando as máximas aspirações das elites acadêmicas e eruditas.

Opondo-se de modo franco e direto àquela expressão literária a que chamava "palpitações de actualidade"¹¹, o seu romance de estréla, entendido em sua profundidade, é um verdadeiro libelo e constitui-se em anátoma ao apoucado romance-folhetim.

3 — ANÁTEMA — PONTO DE VISTA TRADICIONAL VERSUS PARODIA

Dinah Sonia Renaud Pinto, em *Pequena história da Literatura Portuguesa*, referindo-se ao romance de Camilo, focalizado aqui, anota:

Anátoma — seu primeiro romance; romance entre histórico e romanesco — mediocre.¹²

O juízo emitido pela historiadora justifica a assertiva do crítico português José Manuel Mendes que, em relação ao escritor lisboeta, diz:

O grande prosador do século XIX, a um tempo idolatrado e malquisto, mal tem sido submetido a uma análise de fundo, e isso bem concorreu para que se generalizassem posições extremamente fluidas, qualquer que fosse o ângulo de observação.¹³

Sem dúvida, *Anátoma* é um romance datado e há, nele, inúmeras referências a lugares e a acontecimentos reais. A narrativa é aberta, mesmo, com uma profusão de minúcias no que se refere a lugares e datas:

Pedro da Veiga e D. Custódia Osório de Mesquita casaram com todas as cerimônias do santo sacramento, aos 17 dias de janeiro de 1750, pelas horas da tarde, na matriz de S. Pedro, em Vila Real, província de Trás-os-Montes. (Vide Livro de Óbitos e Casamentos, Rubricado e Visto em Correição, pelo Padre João das Chagas, em Março de 1746.)¹⁴

Ao longo do romance, suceder-se-ão as datas e os lugares, bem como referências a personagens históricos. Ao chegar ao último capítulo, diz o narrador: "Fiquemos nestas alturas: vamos fazer convergir aqui novos sucessos."¹⁵ Há, então, um resumo do que ocorreu com as personagens mais destacadas da narrativa. Sobejam novamente citações a lugares, datas e personagens históricas de Portugal, Espanha e outras terras. Será suficiente ver a passagem:

Timóteo de Oliveira fugiu do seminário no dia seguinte ao da publicidade do seu crime. Em Coimbra foi recebido nos braços da Companhia de Jesus. (...) Mais tarde vê-lo-emos Inquiridor do Santo Ofício.

E o Conde de S. Vicente?

Esse é a maravilha deste romance. Da morte de D. Inês, à excepção de padre Carlos, Cristóvão e Pedro da Veiga, nunca soube alguém. Julgaram-na fugida, perdida, e barrégá de um padre por esses mundos de Cristo.

O conde de S. Vicente militou. Em 1703 desfez-se a liga ofensiva e defensiva contra a casa de Austria, e el-rei D. Pedro entrou no tratado de grande aliança com o imperador Leopoldo I, Inglaterra e Holanda, para entronizarem na Espanha o arquiduque Carlos.

Felipe V opôs tenaz e desesperada resistência. O exército português, capitaneado pelo marquês das Minas escalou muitas praças de Castela antes de bater às portas de Madrid.

O Conde de S. Vicente viram-no arcar freneticamente com a morte em Valença, em Cória, em Albuquerque, em Placência, e Ciudad Rodrigo.

D. Pedro II entra em Madrid aos 2 de Junho de 1706. Faz aclamar rei de Espanha Carlos III. Exulta na mais grandiosa, e única talvez, glória do seu reinado. Chama em volta de si os fidalgos que lhe granjearam aquele triunfo, e chora nobremente, quando a chorar lhe contam a morte do Conde de S. Vicente, na última refrega às portas de Madrid.

Morrera... ou melhor é dizer, suicidara-se!¹⁶

Até ao final do romance, vê-se um desfiar de fatos, locais e datas referidos, onde ficção e real misturam-se, aparentemente para assegurar aquela verossimilhança necessária para ga-

rantir uma certa margem de credibilidade, sem a qual a literatura de massa não resistiria.

A classificação de "romance entre histórico e romanesco", como faz Dinah Pinto,¹⁷ só pode ser admitida sob o ponto de vista de uma leitura descomprometida com qualquer tipo de análise, na qual a simples presença de datas e fatos históricos, somadas a citações de personagens que existiram, satisfazem enquanto informação, passando o leitor (melhor dito, o consumidor) a envolver-se emocionalmente na trama apresentada pelo narrador.

Além desse nível superficial, apanágio do romance-folhetim, *Anátema* revela-se como narrativa em que a função crítica é exercida de modo pleno.

Para ser apresentada como "romance histórico", seria necessário que a narrativa não tivesse nenhum caráter crítico e se pretendesse um mundo real, igual ou semelhante ao mundo exterior.

Contudo, *Anátema* é construído como narrativa que se assume como ficção. Isso está explicitado desde o título do primeiro capítulo, em que o narrador admite ser um mau romancista e inicia, após, referindo-se ao fato de que se oporia ao que era feito até então:

CAPÍTULO I

No qual se prova que o autor não tem jeito
para escrever romances
Este começa por onde acabam os outros.¹⁸

E assim como é capaz de opor-se ao que até então se fazia, é também capaz de discutir a própria narrativa que constrói, discutindo-a e criticando-a:

Se está decidido que os caranguejos não andam para diante, nem são estacionários, este romance é uma espécie de caranguejo literário: recua, pelo menos, vinte anos em cada capítulo! É preciso, talvez, um esforço de mnemônica para enfaixar estas personagens do retrocesso, esta dispersão de caracteres duvidosos e imperscrutáveis! A originalidade, a verdade, a natureza e o mundo moral são coisas desalinhasadas como o meu romance.¹⁹

O caráter ficcional da obra é marcado também pela importância que é dada ao leitor, considerado uma personagem situada na narrativa.

Ao final do Capítulo Primeiro, há um curioso e significativo diálogo crítico entre o leitor e o narrador e é a partir do

qual este consegue chegar a uma solução satisfatória para, pelo menos, remediar sua já confessada incapacidade para "escrever romances":

Vamos fechar este capítulo.
— Com que lance dramático? — pergunta o leitor.
— Nenhum! respondo eu.
E vai ele replica:
— Porque não inventaste um encapotado que viesse perturbar este festim, como o Mane Tacel Phares, de Baltasar?
— Ére uma invenção lorpa — respondo eu.
— Pois não houve mais nada? — torna o importuno.
Houve o seguinte:
O menino, que fazia anos, meteu-se na capoeira das galinhas e degolou-se todas!
Acaba melhor do que eu imaginara.²⁰

Ora, tudo isso quebra de modo definitivo aquele clima necessário ao envolvimento do leitor, como é o propósito do romance tradicional.

Colocando-se em cena, o narrador onisciente transforma o leitor em seu coadjuvante e a narrativa não pode conservar intacto aquele mundo onde as personagens adquirem vida, tornando-se seres históricos em uma realidade de todo idêntica ou semelhante ao mundo real exterior.

Falou-se em narrador onisciente, mas nem a tanto ele chega, em *Anátema* como se vê:

E aqui não sabemos que palavras a senhora Anastácia disse a meia voz a seu marido. . . Ou fossem confidências matrimoniais, ou alguma insignificante reflexão — respeitamos estes segredos de casados, visto que não podemos deduzir nada da fisionomia do artista, depois que o segredo lhe foi comunicado.²¹

Esse é mais um dos elementos que sublinham com vigor a sátira ao Romantismo e ao romance-folhetim que, em *Anátema*, aflora a cada página. Ambos são ridicularizados ao extremo, em construções onde a ironia e o sarcasmo ocupam lugar de destaque. E a sátira atinge a autores e ao próprio público, por aquela época obsecada com os romances de Dumas, Eugène Sue e seus discípulos portugueses que reproduzem com ardor os modelos importados de França, os quais se destacam pelas aventuras escabrosas, pelos conceitos moralistas de profundidade duvidosa e pelas tragédias atormentadoras.

Publicado em 1850, quando seu autor conta 22 anos, *Anátema* surge na época em que o romance-folhetim, em França, havia chegado à exaustão. Nora Atkinson registra:

Após 1850, passaram os grandes dias do romance-folhetim e composições gigantescas como os *Mistérios de Paris*, o *Judeu Errante*, *Monte Cristo*, não mais se verão. (...) Balzac e Soule morreram; Eugène Sue está exilado. Restam somente Alexandre Dumas e George Sand.²²

Todavia, as influências do gênero folhetinesco, bem como as da Escola Romântica, persistiriam ainda por vários anos nas zonas periféricas do grande centro irradiador: Paris. O próprio Camilo Castelo Branco será tido como um escritor romântico — ou ultra-romântico o que, parece, não é para ser entendido como atenuante! — Apesar da tentativa de adiantar-se às opiniões judicativas levianas, procurando explicitar sua posição relacionada às modas artístico-literárias da época, como se pode ver pela "Introdução", escrita para *Anátema*, Camilo não se livrou de um rótulo, medida de todo necessária e eficaz para nivelar indistintamente pelos padrões da mediocridade. Assim se anulam os que ousam ultrapassar seu próprio tempo. De muito pouco tem valido a palavra do autor que diz:

O certo é que existe uma escola romântica, democrática, social e regeneradora. Não tem academias, nem pagagem determinada. É imensa, eléctrica e onipotente. Lá é que se aprende a agradar às turbas, delas se inspira esta mocidade coroadada e corajosa, ó dela, finalmente, que surgem os epodos e vairs literárias para os que sacrificam ao passado o cabedal de inteligência negativa para esta sociedade aspiradora.²³

Com alguma margem de erro, que não será muito dilatada, poder-se-ia afirmar que a opinião dominante sobre *Anátema* coincide com a que se encontra na contracapa da edição de Livros de Bolso Europa-América, volume número setenta e sete (77):

Anátema é o romance de um padre com laivos de satanismo que vive para vingar o opróbrio e a desonra que marcaram o seu nascimento e vitimaram a mulher que lhe deu o ser — uma pobre noviça franciscana, seduzida por um fidalgo que depois a abandonou, matando-a de desgosto. Para isso concebe friamente e executa com toda a meticulosidade um plano de vingança que faça beber ao culpado, gota a gota, todo o fel com que envenenou a vida das suas vítimas. Consegue-o — e de que maneira! — lançando num inferno de sofrimento não só aquele que era objeto do seu ódio, mas também outros, de todo inocentes, que se viram arrestandos no torvelinho da sua vingança.²⁴

A trama da narrativa, assim resumida em linguagem candente pelo autor dessas linhas, pode resumir a trama de um romance-folhetim por excelência; contudo, quase nada tem a ver com o primeiro romance de Camilo.

Em todo o caso, o apaixonado comentador consegue ir ainda bem mais longe, ao dizer:

A profunda intensidade dramática das situações funde-se neste romance com a análise da paixão nas suas formas mais extremas. Galeria de almas atormentadas, *Anátema* é também um processo vingador contra a opressão e a injustiça.²⁵

Somente uma leitura excessivamente superficial desse romance de Camilo levaria a exprimir-se com tanta veemência opiniões tão disparatadas sobre o conteúdo propriamente dito da obra.

O que resta da tal "profundidade dramática das situações", em passagens exemplares — e tomadas ao acaso, dada a frequência com que aparecem em *Anátema*, como:

Porque não há-de ser romântica D. Inês da Veiga, se ela vê e compara tudo isto, que o homem, o mais poeta e o mais fantástico, não é capaz de ver nem comparar!

E assim começam todos os amores: assim vai até ao altar a menina que se casa; acompanham-na até lá quiméricas legiões de espíritos lúcidos, cujas asas se enlaxam, para a embalagem num coxim ideal de aspirações e santos desejos! E, depois, é muito triste vê-la, passados dois meses, a fazer um rol de roupa suja, a acertar a gravata do marido, que vai ver o câmbio, ou, oh essência do materialismo! a pregar um botão nas calças conjugais!²⁶

ou então:

Quis tirar uma pistola do cinturão, e faliu-lhe o impulso... Era o pai de D. Inês aquele homem que ali vinha! Felizmente para todos, apaga-se a luz. Ainda assim, Cristóvão da Veiga entra no pardiêiro: os patos e galinhas e cães acorrentados alvoroçam-se: grunhidos, chiros, latidos e berros juntam-se tudo diabólicamente. A este tempo o conde está enovelado debaixo de uma ampla mesa de pedra, que, depois das reformas culinárias, servia de poleiro de galinhas. (...) Homens, familiarizados com estas e outras piores situações, chegaram muitas vezes a convencer-se de que a mulher não valia tanto...²⁷

Na primeira passagem, fica patente a situação anti-romântica com o trucidamento dos "sonhos doirados da menina casadoira", ao defrontar-se, logo após a concretização de seu amador anelo, com a enfadonha rotina das atividades de qualquer dona-de-casa pequeno-burguesa. Já na segunda, além da situação marcadamente ridícula em que é posto o galã, fugindo do pai da sua amada, para evitar o flagrante de sua entristecida amorosa com a pretendida, restará, como, de resto, também na anterior, algumas reticências e uma ou outra exclamação.

O "processo vingador contra a opressão e a injustiça" não se mostrará, ao leitor atento de *Anátema*, uma tarefa fácil de

ser realizada, ou melhor, de ser localizado no texto camiliano algo que justifique tal afirmação. A menos que o resumo, ao final da narrativa, lance alguma inusitada luz para elucidar, ou ajudar a elucidar, aquela curiosíssima assertiva; veja-se como se encerra o romance:

O sapateiro João Rodrigues Cambado decidiu-se por fim, e não valiam lágrimas da mulher que o desviassem de se fazer ladrão. (...)

Jacinta Rosa, e seu filho, apesar da sua monstruosa fealdade, acharam quem lhes valesse na fome durante dez anos, no fim dos quais uma avultada quantia lhe foi mandada do Brasil pelo capitalista João Rodrigues de Magalhães, que já não era Cambado, e para lá partiram.

D. Custódia Osório de Mesquita, a viúva de Pedro da Veiga, teve filhos bastardos de um cavalheiro pobre de Vila Real, que acabaram mais pobres que seu pai.

Os netos do sapateiro são actualmente barões, e esperam sair viscondes na primeira fornada. Tudo isto é verdade.²⁸

A leitura atenta das palavras escritas pelo autor, na Introdução, já teria sido suficiente para que se percebesse a crítica ao superficialismo com que os problemas sociais eram abordados pelo romance em voga:

Popularizada a literatura (...)

Trabalho exclusivamente do coração, artimanha política, método civilizador, era aquele, o único adaptado para cabeças sem cultura, sem sistema, preches de utopias e fumos de socialismo, como ele se escreve em jornais e romances. Criou-se, pois, uma escola militante. E o povo aplaude esses estereótipos baratos consagrados ao povo, entenda o que lê ou não, possa ou não possuir dígito e dirigir o que entende.²⁹

Basta destacar o "preches de utopias e fumos de socialismo como ele se escreve em jornais e romances" para se notar até que ponto Camilo foi desconsiderado, graças às leituras superficiais a que seu texto foi submetido. As advertências que deixou registradas, antes de iniciar a trama romanesca, de pouco valeram. E *Anátoma* tem sido lido pelo que não é, ao ser encarado como se fosse um romance tradicional, em que a verossimilhança detém a importância capital.

Mas, muito pelo contrário, *Anátoma* é uma narrativa de ficção que se preocupa em ridicularizar os sustentáculos do romance-folhetim e algumas das teses do Romantismo.

4 — CONCLUSÃO

A Introdução que Camilo Castelo Branco escreve para seu romance de estréia, denota com precisão o seu posicionamento face ao movimento romântico e à proliferação do romance-fol-

hetim. Pelos conceitos ali emitidos, vê-se que nem um, nem outro conta com sua admiração ou com seu apoio.

Todavia, a Introdução seria de todo desnecessária. E por mais de um motivo. Primeiramente, porque quase de nada serviu, uma vez que em pouca consideração tem sido tida, pelo que se depreende das opiniões sobre o romance, como as comentadas em parte anterior do presente estudo. Em segundo lugar, porque a narrativa romanesca, em si, sobejamente fala de como o Romantismo e o romance-folhetim eram vistos e em que conceito poderiam ser tidos pelo Autor, por detrás da figura do narrador.

Como facilmente se percebe pela leitura em profundidade, *Anátoma*, do primeiro ao último capítulo é uma deliciosa sátira ao romance-folhetim, ao Romantismo, aos corifeus daquela "literatura palpitante de actualidade"³⁰ e a seus epígonos. Os títulos de abertura dos capítulos constituem-se em duplos invertidos daqueles tão frequentes nos romances-folhetins. Longos, prolixos em sua dupla função, muito duvidosa, aliás, de ser resumo do conteúdo e móvel para incitar a curiosidade do leitor, em *Anátoma* eles servem, antes de tudo, para provocar a zombaria e a galhofa. Veja-se o Capítulo XIII:

Grande capítulo, em que a Sra. Joaquina da Luz suspeita que o Diabo se metesse no corpo de Inês da Veiga, e as dúvidas do sapateiro a esse respeito. Vê-se o que é um fidalgo se lhe tocam na família, e o que seria dele se por grande vilta nascesse plebeu. Salto prodigioso que o autor dá para trás, e convence-se o leitor que seria pior saltar para diante.³¹

ou, então, o Capítulo XXV

Que vale a pena ler-se por ser o último, e por encerrar a acção de mais de meio século, coisa por certo nova e admirável, não só pelo muito que se diz, mas pelo muito mais que se poderia dizer, se o autor quisesse escrever o seu romance em quatro volumes.³²

Conhecendo-se, embora superficialmente, algo do romance-folhetim, será possível entender-se, a sério, tal tipo de título como não sendo sátira e paródia?

Que espécie de narrador de romance tradicional, que parta da defesa da verossimilhança, poderá contestar a sua própria capacidade para compor uma narrativa e apresentá-la como uma realidade acabada, decalcada do mundo exterior?

E o que dizer do narrador que já na abertura da própria narrativa apresenta a prova de sua incapacidade para desempenhar a tarefa a que se propusera?

Tanta sem-cerimônia, inclusive para encerrar dizendo que "Tudo isto é verdade."³³ — processo paródico bastante característico —; tantas referências irônicas aos romances — "D. Inês da Veiga era uma dessas poucas do século passado: hoje, graças aos romances, são quase todas."³⁴ Tanta capacidade crítica só seria possível em um romance experimental. O narrador coloca-se e coloca ao leitor as questões que acha convenientes, porque sua narrativa só tem compromisso para com sua própria realidade ficcional.

Anátema é construído, sem dúvida, a partir dos modelos fornecidos pelo romance-folhetim. Mas, por sua carga satírica e por sua forma de utilizar o modelo como sendo seu duplo, invertido, constitui-se em exemplar composição burlesca.

5 — NOTAS

- 1 Basta citar os romances *Boquitas pintadas*, de Puig e *Dona Anja*, de Josué Guimarães para comprovar-se a afirmação feita aqui.
- 2 A Professora Bella Jozef tem tido a preocupação de abordar o tema em seus cursos em nível de Mestrado e Doutorado, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- 3 Cf. SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro, 1978, p. 31.
- 4 Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. [2. ed.] São Paulo. Perspectiva, 1976, p. 181-206.
- 5 Cf. ATKINSON, Nora. *Eugène Sue et le roman-feuilleton*. Nizet, 1929.
- 6 ATKINSON, op. cit., p. 5. A tradução é nossa, pelo que, transcrevemos o texto original:
L'origine du feuilleton remonte à l'année 1800. C'est le 8 pluviôse, an VIII que nous trouvons pour la première fois l'expression "Feuilleton du Journal des Débats". Fondé par Geoffroy, le feuilleton de 1800 prit la forme d'un supplément consacré à la critique littéraire et se composait de quatre pages, faisant partie de l'édition in-folio du journal; une second édition...
- 7 Cf. ATKINSON, op. cit., p. 6. Dissemos: "A ser correta a informação de Atkinson", porque em Muniz Sodré, em seu *Teoria da literatura de massa* já citado, na página 79 é-nos dado a ler algumas informações bastante diferentes, se levadas a uma comparação a sério. Vejamos a transcrição do texto de Muniz Sodré:
Desde então, a literatura popular, produzida e consumida de maneira predominante nos grandes centros urbanos europeus, é do tipo folhetim (do francês *feuilleton-roman*), isto é, romances publicados no rodapé dos jornais, por sua vez vendidos a preços baixos e com grande tiragem. É a fase do jornalismo competitivo e industrial — e a expressão *feuilleton* vem do jornal *Le Presse*, fundado em 1836 por Émile de Girardin.
Agora, a transcrição do texto de Atkinson:
C'est Émile de Girardin qui eut le premier l'idée de publier des romans découpés en morceaux. En juin 1836, dans le *Journal des Connaissances Utiles*, qu'il rédigeait alors, il trace le plan d'un nouveau journal, le *Presse*, qui doit paraître le 1er juillet.
Como se pode notar:
a) Atkinson registra o aparecimento da palavra *feuilleton* como sendo através do *Journal de Débats* (cf. nota número 6 do presente estudo), em 1800; Sodré diz que a referida palavra apareceu pela vez primeira no jornal *Presse* (que ele grafa *Le Presse*), em 1836.

- b) Atkinson atribui a Geoffroy o haver registrado a palavra *feuilleton*, pela primeira vez e a Émile de Girardin o haver publicado pela primeira vez um *roman-feuilleton* em fascículos; Sodré refere-se a Émile de Girardin (que ele grafa Émile de Girardin) como o jornalista que pela primeira vez usou o termo em questão.
- c) Atkinson refere-se à publicação do *roman-feuilleton* em suplementos *in-folio*; Sodré refere-se à publicação desse tipo de romance (que ele grafa *feuilleton-roman*) como sendo em rodapé de jornal.

- 8 Cf. Atkinson, op. cit., p. 13. "Le feuilletoniste n'est pas forcé d'avoir d'autres qualités: très souvent, il n'a aucune prétention littéraire."
- 9 Cf. ATKINSON, op. cit., p. 11.
- 10 BRANCO, Camilo Castelo. *Anátema*. [Lisboa] Europa-América [1974] p. 9-10.
- 11 BRANCO, op. cit., p. 9.
- 12 PINTO, Dinah Sonia Ransud. *Pequena história da Literatura Portuguesa*. Rio de Janeiro, Mello [1964] p. 225.
- 13 MENDES, José Manuel. *Por uma literatura de combate*. Amadora, Portugal, Bertrand, 1975, p. 273.
- 14 BRANCO, op. cit., p. 290.
- 15 BRANCO, op. cit., p. 290.
- 16 *Ibidem*, p. 290-291.
- 17 Cf. PINTO, op. cit., p. 225.
- 18 BRANCO, op. cit., p. 13.
- 19 *Ibidem*, p. 37.
- 20 *Ibidem*, p. 15-16.
- 21 *Ibidem*, p. 32. Pode-se mencionar o fato de que a sátira a autores de romances-folhetins aparece exemplarmente em passagem que transcrevemos:
Depois que o conde de S. Vicente entrou no quarto de D. Inês da Veiga, o público espera um fervoroso diálogo, em que de parte a parte se digam coisas de amor fortes e incendiárias. E desta vez as exigências do público autorizam-se na prática de todos os romances! nde é que Eugênio Sue, ou Dumas, prepararam o conflito de dois amantes sozinhos no mesmo quarto, que não os fizessem dizer quatro páginas de nervosas exclamações, agora uma de reticências?
Como se observa, também o público é diretamente atingido pela sátira camiliana.
Cf. BRANCO, op. cit., p. 68.
- 22 ATKINSON, op. cit., p. 10. Tradução nossa. Transcrevemos a passagem:
Après 1850, les grands jours du roman-feuilleton sont passés, et des compositions gigantesques comme *Mystères de Paris*, le *Julf Errant*, *Monte Cristo*, ne se voient plus. (...) Balzac et Soulié sont morts; Eugène Sue est en exil. Il ne reste qu' Alexandre Dumas et George Sand.
- 23 BRANCO, op. cit., p. 11.
- 24 *Ibidem*, contracapa do romance. Não há referência ao nome de quem escreveu tal passagem.
- 25 *Ibidem*, loc. cit.
- 26 *Ibidem*, op. cit., p. 58.
- 27 *Ibidem*, op. cit., p. 64-65.
- 28 *Ibidem*, op. cit., p. 295.
- 29 *Ibidem*, op. cit., p. 11.
- 30 *Ibidem*, op. cit., p. 9.
- 31 *Ibidem*, op. cit., p. 96.
- 32 *Ibidem*, op. cit., p. 290.
- 33 *Ibidem*, op. cit., p. 295.
- 34 *Ibidem*, op. cit., p. 67.