

## O LUGAR DO FOLHETIM TRADUZIDO NO SISTEMA LITERÁRIO BRASILEIRO

Maria Cristina BATALHA<sup>1</sup>

### RESUMO

Através do instrumental teórico proposto por Itamar Even-Zohar e Pierre Bourdieu, o artigo busca examinar o papel que os folhetins de origem francesa exerceram sobre o sistema literário brasileiro no século XIX, período de formação da chamada literatura nacional, as conseqüências sobre o nascente gênero romance e os primórdios da crônica entre nós. Essas traduções contribuíram significativamente para a consolidação de um sistema literário ainda insipiente, para a autonomia do escritor e para a formação de um público leitor.

PALAVRAS-CHAVE: tradução; folhetim; polissistema

### ABSTRACT

Using the theoretical perspectives of Itamar Even-Zohar and Pierre Bourdieu, this work aims to examine the role the French feuilleton played in the Brazilian literary system in the nineteenth century, when the so-called national literature was being formed, and also to analyze its consequences that act in the early novel genre and the beginning of the chronicles among us. The translation of those novels strongly contributed to the consolidation of a literary system still insipient at that time, to the autonomy of the writer as well as to the formation of the reader.

KEYWORDS: translation; feuilleton; polysystem

Dentre os ensaístas que mais diretamente se debruçaram sobre as relações entre a literatura e a história destaca-se o nome de Itamar Even-Zohar (1990) que, partindo das reflexões teóricas do formalista russo Tynianov, elaborou a Teoria dos Polissistemas. Esse conceito permite estudar a história da literatura, não apenas em sua dimensão diacrônica, mas também integrar sua dimensão sincrônica através da história das múltiplas linhas de força e seus deslocamentos. Por sua vez, o instrumental teórico do polissistema encontra-se intimamente vinculado à noção de “campo” – ou “espaço dos possíveis” –, tal qual a formulou o sociólogo francês Pierre Bourdieu, que concebe a literatura como um campo dotado de leis próprias e autônomas, mas que participa direta ou indiretamente de outros campos, mediados por instituições legitimadoras de diferentes instâncias de ordem política, econômica e social. A noção de “campo literário” estrutura as determinações sociológicas em função de uma dinâmica interna e explica tanto o “valor” de uma obra quanto a própria crença nesse valor. O “campo” se configura assim como um espaço ao qual pertence um tipo de capital em jogo, cujo movimento coloca em ação forças que agem sobre seus componentes segundo as posições que estes ocupam em seu interior, posições que são então preservadas e/ou deslocadas. (BOURDIEU, 1987; 1992) Assim, explicita Bourdieu, “quando um novo grupo literário ou artístico impõe-se no campo, todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, e por conseguinte toda a problemática, se vêem alterados: com seu acesso à existência, isto é, à diferença, é o universo das opções possíveis que se modifica” (BOURDIEU, 1992: 326). Nesta perspectiva, o “campo” é um espaço que se move na história e está sujeito à ação de forças diversas que interagem entre si.

Por outro lado, é preciso considerar que os diferentes campos artísticos estabelecem relações entre eles, não apenas no plano “nacional”, mas também – e muito particularmente no caso de países colonizados por metrópoles percebidas como mais avançadas culturalmente – no plano “internacional”. Ao longo da história, o campo literário se definiu pelas referências mais ou menos explícitas ao “outro”, conforme destacam com pertinência Espagne e Werner:

---

<sup>1</sup> Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense. Prof<sup>ª</sup> Adjunta do Departamento de Neolatinas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Não há literatura nacional sem contatos interculturais que permitem alternar uma vontade de distância radical e a necessidade do processo de tradução, que são ao mesmo tempo uma apropriação da alteridade, um desvio para se falar de si mesmo e talvez até o reconhecimento de uma alteridade íntima. Quando abordamos as etapas históricas de constituição de uma literatura nacional, não podemos deixar de observar a presença obrigatória de referência ao estrangeiro (ESPAGNE & WERNER, 1994: 8).

Essa condição básica não escapou a José de Alencar que afirmou que, “os escritores da América, não achando na terra da pátria vestígios e tradições de uma literatura indígena, eram levados naturalmente a imitar os modelos da metrópole, mas, aos poucos, o escritor achar[ia] na civilização de sua pátria, e na história já criada pelo povo, os elementos não só da idéia, como da linguagem que a dev[ia] exprimir” (ALENCAR, vol. IV, 1960: 96). Com efeito, segundo as reflexões de Itamar Even-Zohar (1990), existe uma interdependência entre os diferentes sistemas literários; uma literatura estrangeira – como um sub-sistema que se insere em um determinado sistema literário nacional – pode tornar-se veículo direto ou indireto das transformações produzidas em uma dada literatura nacional. Por esse fio de raciocínio, podemos determinar o lugar que uma obra traduzida ocupa no sistema da língua alvo: primário, quando ela é inovadora e responsável pelo aparecimento de novas possibilidades de criação artística; secundário, quando ela não faz senão confirmar os modelos canônicos já existentes, desempenhando assim um papel conservador.

No momento da busca de consolidação de um campo literário que se identificasse como “nacional”, à literatura brasileira era reservada a condição de receptáculo das outras literaturas. É, aliás, nesse quadro que se inscreve a ruptura assumida com relação à literatura portuguesa e a aceitação, percebida como “salutar” e “natural”, do modelo francês, pois, afinal, era o que de melhor julgava-se estar sendo produzido além das nossas fronteiras. Em campos mais consolidados e autônomos, as razões literárias seriam certamente mais relevantes, embora não fossem exclusivas para as tomadas de posição de um escritor. No ainda movediço campo da literatura nacional, dependente e estreitamente imbricado em outros campos como o político e o econômico, restavam poucas escolhas por parte de seus agentes com relação às posições que iriam ocupar dentro do campo literário. Via de regra, são essas posições que condicionam as estratégias de importação e explicam a função prevista para os elementos importados. Ora, as traduções vieram exercer o papel de preenchimento de um espaço que ainda permanecia incipiente e sem contornos claros, sobretudo porque, nesse sub-campo, a importação não é efetuada apenas pelos produtores, mas também por editores e outros agentes envolvidos no processo de escolha.

Estabelecendo então como pressupostos teóricos as noções de “campo” e de “polissistema”, tomados de empréstimo a Pierre Bourdieu e Itamar Even-Zohar, respectivamente, este estudo propõe-se a examinar o papel do romance-folhetim francês traduzido e o impacto de sua inserção no sistema literário brasileiro durante o século XIX. Nos primórdios de sua formação, quando dependia de modelos estrangeiros porque não possuía uma produção importante e diversificada, os folhetins traduzidos vieram preencher um vazio na literatura brasileira e popularizar um hábito de leitura ainda bastante pouco praticado entre nós. Por um lado, o romance-folhetim foi o primeiro gênero a despertar o interesse de editores brasileiros; por outro, foram eles os responsáveis pela renovação e ampliação da produção literária brasileira, funcionando, em um primeiro momento, como uma força incrementadora de todo um sistema literário, introduzindo um novo gênero que teve vida longa em nossa série literária.

Em torno de 1829, surgiu, na França, na *Revue de Paris*, de Pierre Véron, os primeiros romances em pé de página – espaço vazio reservado ao puro entretenimento – publicados em números sucessivos e com a chamada “*suite au prochain numéro*”. No ano seguinte, *La Presse*, fundado por Emile Girardin, seguindo os passos de Véron, reproduzia a fórmula capaz de suscitar emoções fortes, dotada do mesmo apelo popular que despertavam os melodramas parisienses exibidos nos palcos. Entretanto, se essa produção era rotulada de “baixa literatura”, como adverte Marlyse Meyer (1998), nem sempre foi o romance-folhetim identificado com o romance popular, pois havia uma preocupação social nos romances de Eugène Sue, nos quais, pela primeira vez,

apareciam personagens pobres e egressos do mundo do trabalho. Da mesma forma, é também aí, nesse espaço eclético de experimentação, que vêm misturar-se novos e já consagrados autores e praticantes do novo gênero. Esvaziado de seu conteúdo político durante o Segundo Império, essas narrativas passam definitivamente a confundir-se com o romance popular e aquilo que, antes, referia-se apenas ao espaço que era destinado ao romance-folhetim passa a designar a nova modalidade literária em si mesma – o folhetim. Este, com suas narrativas publicadas em capítulos, vinha ampliar a função do jornal mediante a comunicação rápida com o público ao qual essa literatura fazia concessões para simplificar a leitura. As explicações redundantes, os excessos emocionais, as constantes referências a situações anteriores que ajudavam no encadeamento da narrativa são algumas das marcas do romance folhetinesco que acabaram por passar para os romances publicados posteriormente em forma de livro (COCO, 1990).

Assim tornaram-se rapidamente familiares do público autores como Ponson du Terrail, Xavier du Montepin, Eugène Sue, Paul Feval, Alexandre Dumas, além de Flaubert e dos irmãos Goncourt, embora estes últimos tenham desertado o jornal logo em seguida. Caetano de Moura, médico brasileiro que vivia na Europa, começa a traduzir romances-folhetins de sucesso que são então publicados no Brasil e em Portugal. Essas traduções introduzem o novo gênero no sistema literário brasileiro e passam a orientar grande parte da nossa produção ficcional (BROCA, in LEAL, V., 2000: 106-7). Além do enorme sucesso alcançado, o folhetim, desprezado por muitos escritores e críticos, exerceu assim, em um primeiro momento, um “papel primário”, oferecendo um modelo para a nascente prosa brasileira e trazendo estratégias narrativas e recursos técnicos inexistentes na nossa tradição literária: o corte – ou gancho – para criar o suspense e reter a atenção do leitor, o equilíbrio entre os capítulos, a tipificação dos personagens, a sucessão temporal linear dos acontecimentos etc.

Brito Broca nos informa que Justiniano da Rocha traduziu os três volumes de *Mystères de Paris*, de Eugène Sue, grande sucesso na Europa, em apenas um mês, sendo também o responsável pela tradução de *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas, e publicado no *Jornal do Commercio*. A obra de Sue rendeu entre nós vários romances folhetinescos que lhe seguiam os passos, tais como *Mistérios da Tijuca*, de Aluísio de Azevedo, *Os mistérios da Roça*, de Vicente Felix de Castro e *Verdadeiros mistérios do Rio de Janeiro*, de Paulo de Oliveira Marques, entre outros (BROCA, in LEAL, V., 2000: 107). Em meio a tantas outras obras de maior ou menor repercussão, Justiniano da Rocha foi também um dos precursores do romance brasileiro, escrevendo o romance-folhetim *Os assassínios misteriosos ou A paixão dos diamantes*, em 1839. Ao lado dos romances de autoria de João Manuel Pereira da Silva (1819-1898), Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) e Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), o texto de Justiniano pode ser considerado como uma das primeiras obras da prosa ficcional brasileira. (ALENCAR, H. 1969: 220). A seu lado, Joaquim Norberto de Souza é considerado o primeiro contista brasileiro, com *Romances e novelas*, de 1841, publicado onze anos mais tarde, em folhetim, acompanhado do conto *As duas órfãs*. Embora suas obras não tenham sido de grande valor literário, tiveram o mérito de vencer o preconceito colonial contra o romance, cuja entrada era vedada nas alfândegas e sua posse clandestina.

Conforme analisa Antonio Candido (1969: 120), a grande quantidade de romances traduzidos está concentrada no período que vai de 1838 a 1845; coincidentemente, também é a época na qual as novelas de Pereira da Silva e *O moço loiro*, de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) são publicados. Do mesmo modo, o caso de Justiniano que citamos acima não pode ser considerado como isolado pois, na maioria das vezes, os tradutores eram também escritores que se dividiam entre as duas tarefas. Entre 1851 e 1861, o jornalista e romancista Manuel Antônio de Almeida fez várias traduções do francês para o português, inclusive a da obra de Charles Ribeyrolles, *Brésil pittoresco*, em 1859, para a Tipografia Nacional, da qual também participaram mais quatro outros tradutores, inclusive Machado de Assis.

Os exemplos que reunimos acima parecem confirmar a importância da inserção do sub-sistema representado por uma literatura traduzida no sistema literário nacional, notadamente quando este busca encontrar um caminho e delimitar para si um espaço mais amplo e mais autônomo no conjunto dos sistemas sociais e culturais brasileiros. De fato, o sucesso das traduções da famosa série *Rocamboles*, de Ponson du Terrail, pode ser atestado pelas referências elogiosas

feitas por Machado de Assis em algumas de suas crônicas: “alegra-me ver o eterno, o redivivo, o nunca assaz louvado Rocambole” (Apud COCO, 2 vol., 1990: 164). Na trilha desse sucesso, e aproveitando o espaço popularizado do jornal, aos nossos escritores restava ocupar um lugar dentro desse “campo dos possíveis” e José de Alencar, por exemplo, publicou o romance *Encarnação* sob forma de folhetim no *Diário Popular*, obra que só foi editada em livro em 1893, após a morte do autor. Foi através do jornal que José de Alencar tornou-se conhecido do público leitor carioca, aos 25 anos de idade, quando o Rio de Janeiro sediava então a Corte portuguesa. Foi escrevendo para esse jornal que José de Alencar iniciou sua carreira de escritor de grandes romances. Em *Iracema*, romance de fundação, é evidente a heterogeneidade dos recursos narrativos arrolados por Alencar: lenda de tradição indígena e romance folhetim, com seus cortes de suspense, linguagem ágil e muitas vezes redundante, visando a atrair a atenção do leitor e facilitar a sua compreensão. Outros exemplos da modalidade literária folhetinesca são facilmente encontrados em Alencar, sobretudo nas narrativas sociais urbanas, ambientadas na Corte do Rio de Janeiro como *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, *Sonhos d’Ouro* e *Senhora*. Afinado com o romance romântico, José de Alencar atribuirá o privilégio do social sobre o individual, subordinando os diferentes comportamentos humanos a sua vinculação com o universo social em que vivem, nos termos em que Balzac expunha seu ambicioso projeto de traçar o perfil completo da sociedade de seu tempo. Esta carta de intenções, que se traduziu pela obra monumental que ele nomeou a *Comédia humana*, também norteou o projeto literário de Alencar, que se empenhou em retratar o Brasil que surgia como nação. Assim, o modelo de romance brasileiro de representação da realidade sob seus mais diferentes aspectos empreendido por Alencar coaduna-se com o modelo fornecido pelo escritor francês que fixou as bases deste gênero literário no Romantismo europeu, publicando ele próprio seus romances em jornal. José Aderaldo Castello sintetiza assim a importância do conjunto da obra alencarina para a consolidação do sistema literário brasileiro:

Modelo romântico europeu equacionado com o passado e o presente da sociedade brasileira, subordinando-se tudo a uma visão lírica e ideal da vida. Nela, o amor (...) sobrepe-se ao jogo social das ambições e interesses ou contra a corrida em busca da glória sob as concessões impostas pelo poder do dinheiro. O romancista fazia-se assim coerente com a sua sensibilidade romântica e até mesmo com a extrema suscetibilidade do seu temperamento. Em identificação profunda com a nossa realidade, projetando-se na visão de um mundo ideal, conforme o Romantismo, e num momento decisivo de procura de identidade nacional, Alencar, com seus romances do universo urbano, ampliava o modelo mais legitimamente brasileiro da nossa narrativa ficcional (CASTELLO, vol. 1, 1999: 278).

Do jornal, surgiu uma outra modalidade folhetinesca que é a crônica, outro gênero novo – artigos leves, nos quais o escritor tecia comentários sobre os fatos do dia – e, neste aspecto, também Alencar foi um dos pioneiros. Segundo ele, a prática da atividade literária vinculada ao jornal impunha ao escritor a tarefa de “percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade” (ALENCAR, 1960: 19). Entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855, Alencar escreveu em sua coluna “Ao correr da pena”, título de sua seção de estréia, do *Correio Mercantil*, crônicas onde ele discorria sobre os acontecimentos da semana. A série de “crônicas livres” – que Alencar definiu como “a história da semana” – dessa época nos deixa um retrato do Rio de Janeiro dos meados do século XIX, como uma caixa de ressonância do que se passava no resto do mundo. É assim que, progressivamente, o jornal adota o modelo sensacionalista tomado de empréstimo ao romance-folhetim para as futuras crônicas do noticiário policial. E, segundo Brito Broca, é fácil entender as razões da queda de prestígio dessa literatura: a exploração dos detalhes melodramáticos passaram para a reportagem policial, onde o público pode experimentar as mesmas emoções fortes e exacerbadas que as narrativas folhetinescas lhe proporcionavam (BROCA, in LEAL, V., 2000: 110).

Como percebemos então, as traduções exerceram uma influência preponderante na produção literária brasileira, apesar dos nossos intelectuais procederem, em sua maioria, de meios

abastados e poderem ler as obras estrangeiras diretamente do original. O público, ao contrário, alimentava-se dessas traduções e moldava, por sua vez, um determinado gosto que iria servir de parâmetro para o julgamento das obras dos autores nacionais. Na falta de uma tradição literária e de um público leitor significativo, o modelo narrativo folhetinesco desempenhou um papel fundamental com forte impacto em nosso sistema literário. Alencar nos dá o testemunho dessa importância no célebre Prefácio “Como e porque sou romancista”:

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção. [...] Esta mesma escassez [Alencar refere-se à parca distribuição de livros entre nós], e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quicá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária (ALENCAR, vol. 1, 1960: 132).

A fim de aproximar um público afastado dos grandes centros de formação do « gosto » e pouco afeito à leitura, os escritores se serviram de estratégias diversas para popularizar a literatura e seduzir esse público; eles incorporaram assim as técnicas narrativas utilizadas nos romances-folhetins para favorecer a compreensão e preparar o terreno para o estabelecimento de um dos pólos essenciais para a existência de um verdadeiro sistema literário: o leitor. É ele que se busca conquistar pois dele depende o escritor, não apenas para cumprir a função social que lhe cabia exercer, mas também para poder viver da literatura, entidade que deveria ganhar foro de autonomia.

À medida que aumenta e se consolida a produção ficcional no país, diminui paralelamente o volume de traduções publicadas em revistas e jornais. No interior do campo literário, instala-se uma resistência à pressão de outros campos e começam a se delinear os espaços ocupados pelos diferentes agentes, balizados por critérios mais propriamente estéticos. Entretanto, os agentes mediadores, ou seja, aqueles que negociam os contratos, que sugerem os livros a serem publicados e/ou reeditados e que indicam também as traduções, são os mesmos que funcionam como agentes legitimadores de alguns cânones que, na maioria das vezes, impõem-se na contra-mão das opções estéticas e vocações literárias de uma parte dos agentes que atuam no campo literário. Não é por acaso que o editor B.L. Garnier, a quem devemos aliás o desenvolvimento de nosso sistema literário na século XIX, recebeu o apelido « Bom Ladrão Garnier » (AGUIAR, 1999: 149).

A crescente demanda suscitada pelo público consumidor dos romances-folhetins acarreta dois tipos de consequência imediata que agem sobre o sistema literário brasileiro, provocando um movimento nas diferentes posições dos agentes. De um lado, a exigência do jornal fornece a receita de sucesso e impõe novos parâmetros para a narrativa romanesca. Por outro, a adesão a esse modelo gera um mal-estar entre os agentes que vêem descartadas as possibilidades de serem identificados pelo capital simbólico que uma obra de alto valor estético poderia lhes outorgar. Os escritores sentem-se então divididos entre a “obra séria”, balizada pela qualidade do estilo e por uma série de postulados estéticos veiculados pelas academias, e a literatura de pacotilha, praticada pelos escritores “industriais”, conforme assinala Antônio Caccianiga, em um primoroso artigo sobre o romance industrial, publicado em 6/01/1856, na *Revista do Globo*. Nesse artigo, Caccianiga vai fornecer o “segredo para fabricar romances elásticos e a suspensórios, a uso de Paris”, ao dividir os romances franceses em duas categorias distintas: os literários e os industriais. Para estes últimos, ele descreve os mecanismos de fabricação e elenca os ingredientes necessários para sua composição, que pela sua própria natureza, não pode aventurar-se em ousadias criativas, colocando em risco os lucros dos donos de jornais (Apud COCO, vol. 1, 1990: 50). Da mesma forma, em crônica de 30 de outubro de 1859, Machado dirá que “o folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal” (ASSIS, vol. 1., 1946: 34). Cria-se então uma tensão no interior do campo entre, de um lado, os princípios estéticos que concedem ao escritor o prestígio político e social – mas nem sempre o retorno econômico – e seu reconhecimento entre os pares, e, de outro, os critérios regidos pela dinâmica do mercado consumidor, que lhes permitia viver de seu trabalho.

Na maioria dos casos, um mesmo agente era levado a ocupar duas posições distintas dentro do campo; como conseqüência, esse campo também oscilava entre níveis de autonomia mais ou menos importantes com relação aos demais. Assim, premidos pela questão da sobrevivência, os escritores eram levados a colaborar em jornais com obras de encomenda. Durante dez anos – de 1881 a 1891 –, Aluísio Azevedo conciliou sua carreira de folhetinista com a de escritor “naturalista”, utilizando-se de estratégias para escamotear sua verdadeira identidade. Para não macular sua imagem de “escritor sério”, sobretudo entre seus pares, alguns recorriam com frequência a pseudônimos como dissimulação. Assim é que Victor Leal surgiu para encobrir a identidade de Aluísio Azevedo, verdadeiro autor de *A mortalha de Alzira*, romance-folhetim publicado na *Gazeta de Notícias*. Mais tarde, quando publicado em volume, o próprio Aluísio reconhece a autoria do romance, em prefácio à edição de 1894. Em uma “crônica livre” de outubro de 1893, Olavo Bilac dirá sobre esse episódio: “a filha ilegítima, agora reconhecida, não envergonha o pai; é digna do convívio fraternal do *Mulato*, da *Casa de Pensão*, e do *Coruja*” (BILAC in LEAL, 2000: 102). Se, para não decepcionar os leitores fiéis à sua obra “naturalista”, Victor Leal serviu de biombo para o naturalista Aluísio Azevedo, outros escritores, como Olavo Bilac, Pardal Mallet e Coelho Neto, também utilizaram esse mesmo pseudônimo para publicar *O esqueleto*, *Paula Matos ou o Monte do Socorro* (VALENÇA, R. Introdução a LEAL – Olavo BILAC e Pardal MALLETT, 2000).

No prefácio à *Mortalha de Alzira*, Aluísio expõe com clareza os ingredientes infalíveis que garantiriam o sucesso do romance-folhetim, assim como o malabarismo ao qual o autor tinha que se submeter para responder às demandas do dono do jornal:

*A Gazeta de Notícias* precisava de um romance e encomendou-mo, determinando logo, já se vê, o caráter literário que ele devia ter. Não fazia questão de mais ou menos enredo, contanto que a obra, longe de ser naturalista, fosse bem romântica e bem fantasiosa; obra enfim que pudesse convir ao paladar da grande massa de leitores sentimentais de que na maior parte se alimenta aquela folha, mas que ao mesmo tempo não caísse no completo desagrado daqueles que não admitem obra sem arte e sem verdade (AZEVEDO, Prefácio de *A mortalha de Alzira*. In Victor LEAL – Olavo BILAC e Pardal MALLETT, 2000: 115).

Com efeito, movidos pela necessidade de dar forma a um sistema literário nacional, agentes – instituições e mediadores – de outros campos responsáveis pela construção da “nação” depositaram nas mãos dos escritores a missão de integrar a criação ficcional à representação das origens do povo, à legitimação de sua história e à cartografia espacial de seu território. Essa tarefa vai conferir à literatura uma função cognitiva e social que ela desconhecia até então; em contrapartida, essa seria também a condição para o reconhecimento do capital simbólico do prestígio de um escritor por parte dos agentes situados em outros campos. Como conseqüência de uma tão nobre “missão”, ficava difícil conjugá-la com as necessidades de “ganhar seu pão”, possibilidade que só a opção folhetinesca poderia oferecer embora esta estivesse em baixa no mercado do “gosto” erudito e não se traduzisse simbolicamente em uma áurea favorável para o escritor.

Entretanto, as reconfigurações imprimidas pelos agentes no campo literário não ocorriam de modo uniforme e os deslocamentos produziam-se em função de linhas de força bastante sutis. Se, como homem de letras, o escritor via-se “humilhado” pelo que era obrigado a produzir para agradar o mercado consumidor, a estreita colaboração dos escritores com o jornal – foro de debate político e espaço de difusão de idéias – facultava a inserção social e política do campo literário, o que explicava em parte sua pouca autonomia. Joaquim Manuel de Macedo dirá que “o cetro do jornalismo político do Brasil” havia passado “das mãos de Evaristo da Veiga para as de Justiniano José da Rocha” (apud AGUIAR, in MARTINS, 1999: 137), que, efetivamente, exerceu grande influência nos acontecimentos políticos e na vida pública do país durante os períodos da Regência e do Segundo Reinado. Em sua história da “literatura”, Sílvio Romero associa etnografia, literatura e o histórico das lutas políticas e debates num volume introdutório à “literatura brasileira”, informando, inclusive sua participação e grau de inserção nessas lutas. Assim, estão presentes as

grandes questões de ordem política, econômica e social de sua época: o federalismo, emancipação dos escravos, forma de governo e a colonização estrangeira, pois, lembra ele que:

Todo homem que impunha uma pena no Brasil, deve ter uma vista assentada sobre tais assuntos, se ele não quer faltar aos seus deveres, se não quer embair o povo. Sem a pretensão de doutrinar e disciplinar a opinião, vou expender meu modo de pensar. Rapidamente, sem dúvida. O Brasil é um país ainda em via de formação; nunca é demais esclarecer o seu futuro (ROMERO, vol. 1, 1980: 36).

Vêm-se então negligenciados os critérios estéticos em favor do papel social do escritor, atrelando ainda mais o campo literário a outras instâncias de legitimação social, dificultando o caminho para sua autonomia. Na verdade, o que Sílvio Romero entende pela expressão “literatura”, “compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: – política, economia, arte, criações populares, ciências... e não (...) somente as intituladas *belas-letras*, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na *poesia!*” (ROMERO, vol. 1, 1980: 36). Os critérios especificamente literários são assim colocados em segundo plano e a literatura assume a missão de construir “uma história” para a jovem nação.

É importante observar a situação geral do campo literário importador frente aos demais campos do âmbito nacional, levando em conta seu maior ou menor grau de autonomia em relação aos outros campos (econômico, político etc.). Em campos mais consolidados e autônomos, as razões literárias, jamais exclusivas nas tomadas de posição do escritor, serão contudo seguramente mais relevantes. O caso específico da tradução – já que neste sub-campo a importação não se realiza somente pelos produtores, mas também por outros agentes como editores etc. –, a função a ela atribuída pelo agente importador tenderá a reforçar as normas e modelos de êxito comercial, visando benefícios econômicos, como foi o caso da importação do romance-folhetim.

Contudo, se é verdade que as mudanças no interior do campo literário brasileiro foram significativamente impulsionadas pelo aporte estrangeiro, mais especificamente francês, contribuindo para a autonomia desse campo e para a tomada de posição de seus agentes, também é verdade que as opções de importação que definiram a função esperada para o texto importado surgiram condicionadas pelo “espaço dos possíveis” de cada campo. De um lado, estava em jogo o prestígio do escritor – capital simbólico entre os pares e garantia da autonomia da função “desinteressada” do estético, e por conseguinte do próprio campo –; de outro, era preciso considerar o grau de vinculação do campo literário a outras instâncias a ele correlacionadas – editores, jornais, público consumidor – ou seja, seu entrecruzamento com os campos econômico, político e social.

Por outro lado, as relações entre os campos literários pertencentes a culturas diferentes são assimétricas e um fenômeno formalmente idêntico pode engendrar, no campo da recepção, funções diversas das obtidas no campo de origem. Assim como nos campos políticos e culturais nos quais estão inseridos, os campos literários tampouco mantêm entre si relações inocentes; existe sempre o princípio da luta, da concorrência e da desigualdade, uns buscando a sua supremacia com relação aos outros. Na medida que a importação se faz por agentes sociais que interiorizam a lógica própria do campo ao qual pertencem, bem como o conjunto de crenças, valores de nacionalidade e classe social em que estão situados, tende-se a definir as funções dessa importação a partir desses parâmetros sobredeterminados. Ora, quando a literatura que podemos identificar como “brasileira” dava seus primeiros passos, estávamos ainda muito longe do tempo em que as alianças fora do sistema oficial começavam a aparecer, ocupando um espaço de marginalidade e resistência, abrindo um caminho para o reconhecimento e aceitação de novos modelos dotados de valor estritamente literário e simbólico. Consideramos então que a importação dos romances-folhetins traduzidos do francês constituiu uma etapa importante na construção da chamada “literatura nacional”, desempenhando entre nós aquilo que Itamar Even-Zohar designou como um “papel primário” na rede de interações que se teceram no campo literário brasileiro durante o século XIX, na medida em que as traduções não exerceram uma função conservadora de manutenção de formas já existentes, mas sim constituíram um elemento propiciador para a criação de gêneros novos. Por outro lado, assim como, em seu nascedouro, a narrativa folhetinesca

francesa trazia uma forte carga de renovação dos velhos parâmetros aferidores do “bom-gosto”, mas foi transformando-se posteriormente em “literatura industrial” e perdendo por conseguinte sua função “primária”, também, entre nós, o papel estimulador que esses romances traduzidos exerceram sobre nossa produção literária foi aos poucos adotando a feição “secundária” que iria assumir posteriormente, promovendo um movimento no interior do campo literário, bem como em sua relação com outros campos.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Ofir Bergemann. Tradução e Literatura: os Folhetins traduzidos e a introdução da obra de ficção em prosa. In: MARTINS, Márcia A.P. (Org.). *Tradução e Multidisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Lucerna, 1999.
- ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Ao correr da pena*. Rio de Janeiro: Garnier, s/d.
- ALENCAR, H. Precursores. O primeiro romance. In A. Coutinho (org.). *A literatura no Brasil*, vol. 2, Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969: 220).
- ASSIS, Machado de. *Obras completas – Crônicas (1859-1863)*, vol. 1. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1946.
- BOURDIEU, Pierre. *Choses dites*. Paris: Éditions de Minuit, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Lês Règles de l’art*. Paris: Seuil, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Méditations pascaliennes*. Paris: Seuil, 1997.
- BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis, INL, MEC, 1979.
- CÂNDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*, vol. 1 e 2. São Paulo: Martins, 1959.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira, origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- COCO, Pina. A. *O triunfo do bastardo: uma leitura dos folhetins cariocas do século XIX*. Rio de Janeiro, 2 vol. Tese de Doutorado em Literatura Brasileira: PUC - Rio, 1990.
- ESPAGNE, M. & WERNER, M. Avant-propos. In: *Philologiques III. Qu’est-ce qu’une littérature nationale?*. Paris: Ed. De la Maison des Sciences de l’Homme, 1994.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem Studies. In: *Poetics Today*. Duham: Duke University Press, vol. 11, nº 1, 1990.
- FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX, Machado de Assis*. São Paulo: AnnaBlume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.
- LEAL, Victor – Olavo BILAC e Pardal MALLETT. *O esqueleto, mistério da Casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- MARTINS, Márcia A.P. As relações nada perigosas entre História, Filosofia e Tradução. *Cadernos de Tradução*, nº1. G.T. de Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1996.
- MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- ROMERO, Silvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. vol. 1. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.
- VALENÇA, Raquel. Introdução a Victor LEAL – Olavo BILAC e Pardal MALLETT. In: *O esqueleto, mistério da Casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.