

## ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A LITERATURA POPULAR

Letícia Veiga VASQUES<sup>1</sup>  
Cilene Margarete PEREIRA<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem por objetivo discutir a definição de literatura popular a partir de uma revisão bibliográfica, considerando os estudos de Antonio Gramsci (1978), Muniz Sodré (1978), José Paulo Paes (2001) e Marlyse Meyer (2005). Interessa-nos particularmente o caráter aventuroso desta literatura, dado sobretudo pela configuração de seu herói como estratégia de sedução de um público maior. O extravazamento da aventura, típica do herói da literatura popular, principalmente daquele originário do romance de aventuras (parente distante das sagas e dos mitos), cria laços com o público, evidenciando um desejo por aventura que talvez esteja ausente na vida ordinária deste.

**Palavras-chave:** Literatura popular. Romance de aventuras. Folhetim. Herói.

### Em busca de definições...

Literatura de massa, literatura de consumo e literatura popular são definições que se referem a um mesmo fenômeno que coloca a literatura como objeto de consumo, “produzida a partir de uma demanda de mercado, para entreter literariamente um público consumidor” (SODRÉ, 1978, p. 80). Nesse sentido, Sodré define o leitor da literatura de massa como um consumidor, para o qual:

O livro e suas personagens devem ser consumidos como uma cerveja ou um enlatado qualquer: usa-se logo, jogando fora depois a embalagem, porque o produto é quase perecível. Esta característica faz com que a literatura de massa renove constantemente as suas regras de verossimilhança e os seus conteúdos, readaptando-os às novidades, às modas, às mutações ideológicas (SODRÉ, 1978, p. 93-94).

Dessa identificação leitor-consumidor deriva, assim, uma espécie de dinamicidade própria da literatura popular que precisa estar atenta ao gosto de seu público, assim como às modificações históricas de seu tempo.

Em “Literatura Popular”, o sociólogo Antonio Gramsci observa, a respeito da literatura popular italiana, que o escritor busca se aproximar de seu leitor a partir de uma linguagem próxima da fala (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 111), revelando um desejo de

---

<sup>1</sup> Mestranda em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde. E-mail: leticiavasques@unis.edu.br.

<sup>2</sup> Doutora em Teoria e História Literária (UNICAMP); Professora de Literatura Brasileira e Teoria da Literatura do Programa de Mestrado em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso, da Universidade Vale do Rio Verde, do qual é também Coordenadora. E-mail: prof.cilene.pereira@unincor.edu.br.

rompimento linguístico. Isso significa que o escritor tenderia a falar a linguagem do povo, contrapondo-se à ideia de uma “língua literária” pura.

Em “Por uma literatura brasileira de entretenimento”, José Paulo Paes explica como o desenvolvimento econômico subsidiou a expansão da literatura popular:

Vale dizer, nos países em que o desenvolvimento do capitalismo industrial levava ao aperfeiçoamento dos processos tipográficos, barateando custos e alargando o mercado de consumo de publicações. O desenvolvimento desse capitalismo é responsável também pela consolidação de uma classe média a cujas necessidades culturais, ainda não tão apuradas pela tradição quanto as da aristocracia onde artistas e poetas iam outrora buscar os seus mecenas, a literatura de entretenimento vinha expressamente atender (PAES, 2001, p. 30-31).

Gramsci também já concebia o fenômeno do consumo (que chamava de “comércio”) e alertava para o fato de que certos folhetins por volta de 1848 já eram escritos com temas que procuravam abranger o maior público possível e que, por sua orientação político-social, pudessem se tornar perenes (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 125). Para ele, no entanto, este fato não era negativo<sup>3</sup> e os autores de literatura popular prestam ainda um serviço que se poderia considerar público: o de abastecer infinitas massas de leitores e editores, para os quais são essenciais, inclusive para trazer lucro (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 110).

Em *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*, Walnice Nogueira Galvão explica a relação existente entre literatura e consumo nos seguintes termos:

[...] paralelamente à lenta degradação da alta cultura, desde os tempos em que ela era fruto do mecenato da aristocracia – antes da constituição de um mercado de trabalho para os artistas e da transformação da obra de arte em mercadoria –, houve sem dúvida um alargamento de acesso, antes restrito às cortes dos nobres e aos salões dos mecenas (GALVÃO, 2005, p. 16).

Pode-se inferir que a degradação da alta cultura não é consequência da ampliação do acesso aos bens culturais, visto que ocorria em paralelo a este declínio. Galvão continua a explicar a situação da cultura brasileira diante deste cenário:

O que se passou com a cultura e a literatura brasileiras nas últimas décadas é parte integrante desse processo [...]. Com efeito, a partir da virada da década de 1960 para a de 1970 o mercado foi ampliando seus domínios, mesmo se, como se sabe, a cultura tende a ser mais independente que o restante, e dentro dela a literatura mais ainda (GALVÃO, 2005, p. 18).

---

<sup>3</sup> Ainda que se condenem, muitas vezes, obras voltadas puramente para o mercado, esta é uma necessidade de sobrevivência de qualquer área de trabalho: o que não se difunde está fadado ao ostracismo e conseqüentemente ao desaparecimento.

A autora traça um ponto de partida para o exame da indústria cultural brasileira o ano de 1968, quando o totalitarismo e a repressão funcionaram como propulsores da defesa de posições utópicas e alternativas: “Verificou-se uma floração artística extraordinária, marcada pelo signo do engajamento político de esquerda. Um intenso debate sobre o papel da arte, dos intelectuais, dos artistas, bem como sobre as maneiras de combater a ditadura, permeia a fase” (GALVÃO, 2005, p. 22).

Ir contra o sistema vigente era o espírito da literatura no início da década de 1970. Podemos entender este afastamento do sistema como um elemento de aproximação com o povo, que buscava na literatura aquilo que era muitas vezes negado na vida social. Para Galvão,

Na literatura, alguns autores se destacaram, marcando época justamente os romances que discutiam a tirania e como derrubá-la. O mais constante cronista das metamorfoses da esquerda brasileira no período veio a ser Antônio Callado, que abriria um ciclo com *Quarup* (1967), pregando a luta armada, livro que conheceu uma popularidade sem precedentes (GALVÃO, 2005, p. 24).

Assim, aquele livro que atingia popularidade era também um produto valoroso da indústria cultural. Com essa adequação literária, muitos escritores deixaram a preocupação estética de lado, como observa a autora:

Os resultados da transformação cabal da literatura em indústria cultural se constata no temor à experimentação formal, mediania do discurso, no recuo da preocupação estética. Jamais se esperaria a predominância em literatura de uma tal heresia conteudística. Pelo contrário, era de pensar que as vanguardas tinham liquidado o discurso realista-naturalista e que, na crítica, os formalismos, incluindo-se aí o estruturalismo, tinham decretado a supremacia da forma. Também a crítica literária militante definiu, e o *press release* tendeu a expulsá-la dos periódicos, com a consequência de que ela acabou por se refugiar na universidade, resultando numa produção ensaística sem precedentes na história do país (GALVÃO, 2005, p. 29).

A respeito disso, Sodré lembra que o artista pode representar momentos ideológicos diversos dentro de sua obra, sem, no entanto, causar estranhamento, ainda que de posições de classe distintas e combinações formais diferentes. Assim, a indústria cultural alarga os horizontes criativos do produtor de cultura ao mesmo tempo em que pode delimitar um lugar social pouco confortável: ora ele é um multiartista admirado, ora um artista considerado menor justamente por conta de sua vendagem (Cf. SODRÉ, 1978, p. 99).

Gramsci observa que a literatura popular é sim passível de existir em meio aos inúmeros estilos ficcionais de narrar, sem que exista modelo rígido dentro do qual se enquadre a obra considerada popular. Os escritores russos são exemplos de êxito na escrita de romances populares; todavia, eles não atingiram os sentimentos do povo de forma plena, já que não tinham a pretensão educadora: é importante lembrar que obras de literatura popular não são manuais, ou sermões, nem o povo é educado pelo escritor, nem este entra, de fato, no universo da grande massa (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 104).

Para José Paulo Paes, literatura popular seria aquela voltada ao entretenimento do público. Para uma discussão sobre este tipo de literatura, Paes recupera as ideias de Umberto Eco, que diferencia “cultura de massa” de “cultura de proposta”, tendo esta, entre outros aspectos, compromisso com a originalidade e com a oferta de uma visão de mundo singular e inconfundível. Em relação aos objetos pertencentes à “cultura de massa”, esse compromisso é muito menor, já que é fundamental estar próximo do gosto médio, isto é, daquele que agrada, em termos estéticos, a uma grande massa de pessoas por meio do uso de formas/fórmulas prontas já experimentadas. Na “cultura de massa”, justamente decorrente de sua isenção de originalidade, tem-se a repetição e o menor esforço como elementos de facilitação e assimilação do gosto do leitor médio (Cf. PAES, 2001, p. 25-26).

Essa oposição entre “cultura de massa” e de “proposta” e sua relação com a formação de um gosto médio está associada os conceitos de *masscult* e *midcult*, conforme propõe Paes a partir do pensamento de Dwigth MacDonald, que entende o primeiro como “gosto do povão” por atender a uma maior demanda, e o segundo, como “gosto da classe média”, supostamente mais sofisticado por estar inscrito em um contexto econômico mais elevado. Como exemplos destes dois conceitos, Paes se reporta, respectivamente, ao rock e aos quadrinhos, de um lado, e a uma falsificação comercial da Alta Cultura de outro, dando origem ao chamado *Kitsch* literário. Todavia, Paes reconhece não ser totalmente assertiva esta visão que, para ele, apoia-se em juízos de valor (o que não valida análises teóricas) (Cf. PAES, 2001, p. 26-27).

Paes reconhece, então, que os termos *masscult* e *midcult*

são úteis para distinguir, dentro da literatura de entretenimento, aquilo que, por sua elaboração mais rudimentar, visa a um público menos discriminativo, daquilo que, por sua fatura mais elaborada, pretende atingir leitores de maiores exigências (PAES, 2001, p. 28).

Para exemplificar de maneira bem acessível cada tipo, Paes lembra os livros da coleção *Sabrina* e aqueles das bancas de revista, no nível popular, e os *best-sellers* e figurantes das listas de mais vendidos no nível médio (Cf. PAES, 2001, p. 28). O crítico também explica que a literatura de entretenimento é capaz de aliciar tantos leitores pelo fato de que seus gêneros tem dimensão arquetípica, demonstrada na recorrência de motivos e procedimentos fixos (Cf. PAES, 2001, p. 30). Justamente por isso, “a literatura dita popular, popularesca ou ainda de massa é sistematicamente excluída do discurso consagrador das instituições que mantêm a salvaguarda da cultura erudita” (SODRÉ, 1978, p. 15). Para Sodré, o conceito de literatura de massa impõe, portanto, uma oposição expressa ao “discurso literário culto”, já que aquela é vista como

a totalidade do discurso romanesco tradicionalmente considerado como diferente e opositivo ao discurso literário culto, consagrado pela instituição escolar e suas expressões acadêmicas. Incluem-se, assim, no universo da literatura de massa, o romance policial, de ficção científica, de aventuras, sentimental, de horror, a história em quadrinhos, o teledrama, etc (SODRÉ, 1978, p. 17-18).

Na concepção de Gramsci, a existência de diversos tipos de romance popular gozando de certa difusão e êxito diante de um público bastante amplo é a prova de que há “diversas ‘massas de sentimento’ preponderantes numa e noutra camada, diversos ‘modelos de heróis’ populares” (GRAMSCI, 1978, p. 112-113). Nesse sentido, o autor apresenta sete tipos de textos literários que podem ser considerados populares: o ideológico-político (com tendências democráticas); o sentimental não político (no qual se expressa uma democracia sentimental); o de puro enredo (com conteúdo ideológico conservador e reacionário); o romance histórico (que tem, além de base histórica, conteúdo ideológico-político menos rígido); o romance policial (como em Sherlock Holmes); o romance tenebroso (com seus castelos misteriosos e fantasmas) e o romance científico de aventuras, geográfico (que pode ou não ser ideologicamente tendencioso); cada um com diferentes aspectos nacionais. Há ainda um último e mais recente tipo: a biografia romanceada que, segundo Gramsci, seria uma tentativa de satisfazer exigências culturais de um estrato popular com mais experiências de leitura (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 112-113).

Gramsci cita escritores populares italianos para mostrar o seu alcance ao público:<sup>4</sup> tais escritores são cegamente seguidos pelo grande público, que nada entende de literatura, mas se vê apaixonado por enredos repletos de crimes e amores. Afirma ainda que, para o povo,

*são esses os verdadeiros escritores; o povo sente por eles uma admiração e uma gratidão que tais romancistas mantêm de pé entregando a editores e leitores uma quantidade de trabalho tão contínua e imponente que parece incrível e insustentável terem eles tanta força [...] (GRAMSCI, 1978, p. 110, grifos do autor).*

Considerando a visão de Gramsci e Paes, podemos inferir que a literatura popular pode ser definida como aquela voltada para um público mais amplo que pretende demandar menos esforço em sua leitura e que tem, muitas vezes, a fruição como fonte de entretenimento, diversão apenas. Para isso, utilizam-se estratégias narrativas comuns a diversos gêneros, numa espécie de padronização de formas, assuntos e personagens na tentativa de alcançar um gosto e leitor médios que estariam distantes (e/ou não interessados) em uma literatura mais experimental e/ou elitizada.

A hegemonia exercida pela classe dominante por meio da linguagem é explicada por Sodré:

O objeto essencial ou específico de toda literatura culta moderna é reestruturar ou recombina as práticas linguísticas correntes numa determinada sociedade, visando a interpelar de uma maneira particular o sujeito da consciência. Essa recombinação tende a uma política do idioma, articulada com posições da classe dirigente (SODRÉ, 1978, p. 24).

Como exemplo deste pensamento Sodré cita o caso de José de Alencar:

[...] Alencar fez questão de proclamar que a gramática ‘não é, com se pretende, mera rotina ou usança confiada à ignorância do vulgo, que somente a pode alterar’. Em outras palavras, para um dos expoentes do Romantismo brasileiro, a língua não era algo que se pudesse confiar ao povo (SODRÉ, 1978, p. 27).

Para Sodré, portanto, a função normativa da literatura de massa seria unir o indivíduo ao mundo, mas sem “pregar-lhe” nenhuma moral através das obras (Cf. SODRÉ, 1978, p. 35).

---

<sup>4</sup> O mesmo autor cita o exemplo da Itália para dividir a literatura em nacional e popular: em países como Rússia e Alemanha “nacional” é sinônimo de “popular”; já na Itália não há esta correspondência, e o nacional afasta-se do povo, já que os intelectuais estão ligados a uma tradição de casta, livresca e abstrata. O que é do povo tem então caráter “antinacional” (Cf. GRAMSCI, 1978, p. 105-106).

Já que o povo tem suas possibilidades de entretenimento diminuídas e menosprezadas pela elite burguesa; para que não se instaure nenhuma revolução, é necessário buscar alguma ligação “segura” que não desperte sua revolta, nem sua consciência. Pensando nisso, a intelectualidade francesa do início do século XX, segundo Alberto Consiglio, em *Populismo e novas tendências da literatura francesa*, de 1931, busca uma “ida ao povo”, conforme explica Gramsci:

A tese de Consiglio (mais ou menos explícita e consciente) é a seguinte: diante do crescimento do poder político e social do proletariado e de sua ideologia, alguns setores da intelectualidade francesa reagem através desses movimentos de ‘ida ao povo’. A aproximação ao povo, portanto, significaria uma retomada do pensamento burguês, que não quer perder sua hegemonia sobre as classes populares e que - para melhor exercer essa hegemonia - assimila uma parte da ideologia proletária (GRAMSCI, 1978, p. 132-133).

Gramsci observa o exemplo do romance policial de Aldo Sorani, que pode ser tomado como representante da literatura popular em geral: a origem de seu êxito nos diversos níveis sociais seria uma manifestação contra a “estandardização da vida moderna, um modo de evasão da vulgaridade cotidiana. Mas esta explicação pode ser utilizada para todas as formas de literatura, populares ou artísticas...” (GRAMSCI, 1978, p. 120).

A favor da literatura popular, Gramsci observa que seu

o caráter mercantil (comercial) nasce do fato de que o elemento *interessante* não é *ingênuo, espontâneo*, originado por uma concepção artística, mas é procurado de fora, mecanicamente, industrialmente dosado, como elemento certo de um sucesso *imediato*. De qualquer forma, isso significa que nem mesmo a literatura comercial deve ser desdenhada pela história da cultura: pelo contrário, ela tem, precisamente desse ponto de vista, um grandíssimo valor, porque o sucesso de um livro comercial indica (e muitas vezes é o único indicador que existe) qual é a *filosofia da época*, isto é, qual é a massa de sentimentos e de concepções do mundo preponderantes na multidão *silenciosa* (GRAMSCI *apud* MEYER, 1996, p. 412, grifos do autor).

Isso implica pensar que a literatura popular (ou de massa), do ponto de vista da história da cultura, revela as marcas de uma época e explica, em parte, uma concepção de mundo, os valores e as experiências de uma parcela significativa de uma sociedade.

Gramsci observa ainda que por detrás do narrador da literatura popular há de se reconhecer as intenções e posicionamento do autor, visto que ele estaria ligado, em sua

origem, ao povo. Isso porque, segundo o sociólogo italiano, não são os intelectuais que comungam os valores do povo por meio da literatura:

Os intelectuais não saem do povo, ainda que acidentalmente algum deles seja de origem popular; não se sentem ligados ao povo (deixando de lado a retórica), não o conhecem e não percebem suas necessidades, aspirações e seus sentimentos difusos; em relação ao povo, são algo destacado, solto no ar, ou seja, uma casta, não uma articulação – com funções orgânicas – do próprio povo (GRAMSCI, 1978, p. 106-107).

Nesse sentido, o escritor popular compartilharia com seu público algo mais do que a linguagem, conforme observou Gramsci, já que sua ligação se daria também no plano ideológico.

### **O folhetim: breve histórico e características**

Para entender a literatura popular é essencial a exposição daquele tipo de romance que Gramsci e Paes consideram como seu embrião: o romance de folhetim. Como se tratava de um público numeroso, o meio de propagação da cultura era o jornal, e ali nasceram os romances-folhetim (Cf. PAES, 2001, p. 31). Estes saíam publicados esparsamente e, a cada edição do jornal, um trecho era lançado, provocando encantamento e expectativa em um número muito maior de leitores. Paes reconhece este como um dos modos de fazer literatura responsável por uma grande produção e consumo, que mais tarde seria responsável pelo sucesso também dos livros:

Fosse a princípio através do folhetim semanal ou do conto esparsamente publicado na imprensa, fosse mais tarde sob a forma permanente do livro, o certo é que os vários gêneros da literatura de entretenimento tiveram, na segunda metade do século XIX, uma legião de autores e uma vasta produção, avidamente consumida por um público cada dia maior (PAES, 2001, p. 31).

Em *Folhetim, uma história*, Marlyse Meyer explica que o romance-folhetim nasceu da necessidade de se aumentar o número de vendas dos jornais. A inserção de uma parte de um romance, ao fim da página do jornal em seu rodapé, seria um atrativo para a ampliação de suas assinaturas (Cf. MEYER, 2005, p. 59). Fato curioso sobre este tipo de escrita, que também o torna mais facilmente identificável com a literatura de massa, é o seu “modo de produção”, não só fatiado, mas também industrial:

[...] o que acontecera era que Dumas estava trabalhando ao mesmo tempo na redação da *Dama de Mosoreau*, para o *Constitutionnel*, continuava o *Chevalier de maison-rouge*, começava *Les quarante-cinq* e cobrava o seu *nègre Maquet*, um de seus redatores auxiliares, que se apressasse em fornecer ‘mais trinta ou quarenta páginas de *Chicot* (MEYER, 2005, p. 62).

Através da obra de Eugène Sue, *Les mystères de Paris* (1842), Rodolfo torna-se uma espécie de modelo do herói folhetinesco, que começara a ser desenvolvido quatro anos antes, na obra *Arthur*, de 1838, em que um *dandy*, cínico e romântico, ganha vida e as páginas dos jornais: um prenúncio do sucesso que Rodolfo atingiria, antevisto pelo mercado da época (Cf. MEYER, 2005, p. 69-71).

Marlyse Meyer divide a história do folhetim em três fases. Na primeira, de 1836 a 1850, o folhetim ocupava o rodapé das primeiras páginas de jornal e tinha a finalidade de apenas tomar um espaço vazio destinado ao entretenimento. Nascido, assim, de necessidades jornalísticas, o folhetim acabou tornando-se indispensável à existência do próprio jornal. Nesta fase, algumas características configuram o gênero, das quais se destacam as cenas de aberturas esplendorosas, diálogos vivos e bem marcados, personagens tipificadas e cortes precisos (Cf. MEYER, 2005, p. 57-63).<sup>5</sup>

Na segunda fase (1851-1871), o folhetim representa um levante do romance popular contra o poder vigente (Cf. MEYER, 2005, p. 94). É, de fato, a partir de 1870 que o romance-folhetim multiplica-se e “visa aderir ao real, mais verossímil, o que o levará a acompanhar o naturalismo então vigente. Momento em que se multiplicam outras formas de divulgação daquilo que vai definitivamente se chamar romance popular” (MEYER, 2005, p. 102). Este folhetim rocambolesco é definido por Meyer como “uma formidável máquina narrativa, repleta de lugares-comuns, de hilariantes fórmulas, repetições, mas na qual explodem esplêndidos fogos de artifício ficcionais, um delírio imaginativo, um surrealismo da invenção” (MEYER, 2005, p. 104).<sup>6</sup> Meyer explica que o “rocambolesco” não é só um estereótipo

---

<sup>5</sup> “Em *Capitão Paulo*, Dumas oferece um estonteante diálogo entre dois impertinentes jovens que amarra de saída o leitor já enfeitiçado com a esplendorosa descrição da abertura: um misterioso veleiro que ancorou da noite para o dia num porto da Bretanha pré-revolução de 1789. Combates marítimos, piratas, exotismo, tudo é ao gosto do dia, aliado aos temas de sempre: a mãe culpada e o filho regenerado à procura de identidade, altaneira „,marquesa, irmã da burguesa e atormentada Helena. O enredo se desenvolve com uma série de *coups de théâtre*.” (MEYER, 1996, p. 60-61).

<sup>6</sup> A autora chega a citar o personagem de literatura contemporânea Lúcio Flávio (herói-bandido do romance *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia*, de José Louzeiro, de 1975), ao falar que ainda na contemporaneidade existem vestígios de produções (e de realidade) rocambolescas: “Época dos escândalos das lojas maçônicas e dos *bas-fons* financeiros do Vaticano, tráfico de cocaína, máfias etc. E, na pátria amada, cada vez mais fortes os contraventores do bicho, as sociedades secretas nem tão secretas, bandos da droga e o Comando Vermelho nas penitenciárias, bandido como Lúcio Flávio, que não queria conversa com outro bandido, o belo Mariel Mariscot,

criado para uma aventura “descabelada”, mas um “conjunto de ações, conspirações, planejamentos, por uma cabeça muito fria, de inteligência ímpar” (MEYER, 2005, p. 120).<sup>7</sup> A fragmentação narrativa, que já era uma marca do folhetim, torna-se mais complexa com a criação da série:

As múltiplas e contraditórias facetas de Rocambole devem-se evidentemente às específicas condições de publicação do folhetim, o seu modo externo de produção, que se complicam pelo acréscimo da modalidade que seria uma das características do folhetim de segunda fase: a série. Para lá da fragmentação cotidiana de um enredo, que obviamente tampouco se apresenta como um todo na cabeça de seu autor, introduz-se o novo fragmento que acabará por constituir o imprevisível toda uma vez chegado seu desfecho. Quando se fecha a aventura servida em fatias, entra a exigência do público (o qual já interviera no decorrer da narrativa), a querer mais uma fatia do bolo finalmente constituído (MEYER, 1996, p. 104-105).

Nesta fase, uma série de procedimentos se adensa, pois a trama ganha maior movimentação e diversidade de espaços e temas ao mesmo tempo em que a estrutura narrativa torna-se tentacular, derivando infinitas histórias. Um ponto de destaque, no entanto, é a constituição do herói da segunda fase do romance-folhetim, que deixa a estrutura tipificada para ganhar densidade psicológica, não sendo mais enquadrado em padrões convencionais (Cf. MEYER, 2005, p. 124). O herói dessa fase tem um nome, Rocambole; mas a despeito da caracterização de Rodolfo, de *Os mistérios de Paris*, aquele não pode ser definido com precisão, visto seu caráter complexo e mutável: “E Ele, quem é? Justiceiro? Bandido? Gentleman-ladrão? Traidor, assassino, redimido? É de tudo um pouco e cada leitor conserva uma imagem distinta na memória...” (MEYER, 1996, p. 105).

Na terceira fase do folhetim (1871-1914),<sup>8</sup> acontece “a banalização do grande folhetim romântico, do folhetim do imaginário puro, com essa mudança de monta: acabou-se o Herói, aquele herói positivo ou negativo, aquele ‘indivíduo erguido contra a coerção social’” (MEYER, 2005, p. 218). Em suma, na terceira fase, que Meyer define como “desgraça pouca é bobagem”, o folhetim segue o naturalismo, imitando a vida - visto que ela imita também o folhetim -, embora revisitando o melodrama, “... a coisa em ação, coberta apenas por alguns

---

porque acreditava na pureza bandital [...]” (MEYER, 2005, p. 119). Tal citação pode ser tomada como mais um indicativo da aproximação da história do bandido com o romance popular vindo do folhetim.

<sup>7</sup> Meyer ainda observa que o rocambolesco ainda hoje “nomeia com pertinência muito do que vem acontecendo num mundo que continua em polvorosa...” (MEYER, 2005, p. 187).

<sup>8</sup> Ao passar à história da terceira fase do folhetim, a Meyer busca em Gramsci (1976) conceitos valiosos, e define como componente fundamental o tempero democrático, ligado à necessidade de ouvir e “ir ao povo” (Cf. MEYER, 2005, p. 213).

trapos, tremendo de fome, de frio, com o inverno, a injustiça, o horror, o cárcere, o algoz!” (MEYER, 2005, p. 233). Isso porque o folhetim se associa à realidade conforme nos *fait divers*<sup>9</sup> e no discurso médico dos jornais, tendo como matriz o erro judiciário e as histórias de sedução.<sup>10</sup>

Muniz Sodré vai apontar quatro características comuns aos romances populares:<sup>11</sup> o herói, a atualidade informativo-jornalística, as oposições míticas e a preservação da retórica culta.

Sobre o herói, cabe considerar que ele não se adéqua mais ao estereótipo do passado (um homem de gênio superior), não fugindo mais à verossimilhança humanista. Sobre esse herói da literatura popular, Sodré destaca as seguintes características:

O herói dos romances policiais, de aventuras, etc., tem, do herói tradicional, algo de solaridade (a invencibilidade, o triunfo ‘solar’ sobre as sombras), de supra-humanidade (a mística da demiurgia e salvação do mundo), de misoginia (a mulher se apresenta frequentemente como um obstáculo para a ação grandiosa) e do companheirismo heroico (a temática do ‘duplo’, do amigo que funciona como alter-ego do herói). Mas todo esse heroísmo, diferentemente do tradicional, se apoia numa consciência exaltada e solitária, modelada pelo Romantismo literário. O herói folhetinesco disputa o exercício de um poder investido das características românticas que acentuavam a ideia de destino e de uma especial rejeição às regras sociais (SODRÉ, 1978, p. 83).

---

<sup>9</sup> “Sob essa rubrica [de *fait divers*] os jornais agrupam com arte e publicam regularmente as mais diferentes notícias que correm pelo mundo: pequenos escândalos, acidentes de carro, crimes hediondos, suicídios de amor, pedreiro caindo do quinto andar, assalto a mão armada, chuva de gafanhotos ou de sapos, naufrágios, incêndios, inundações, aventuras divertidas, raptos misteriosos, execuções capitais, casos de hidrofobia, de antropofagia, de sonambulismo e de letargia; salvamentos e fenômenos da natureza, tais que o bezerro com duas cabeças, gêmeos grudados pelo ventre, anões extraordinários, etc. etc.” (GRAND LAROUSSE UNIVERSEL – XIX *apud* MEYER, 1996, p. 99).

<sup>10</sup> No Brasil, o folhetim foi introduzido por Pereira da Silva e Justiniano José da Rocha (a partir de 1839), e foi chamado de “estética do dramalhão”, impregnando toda a vida social, do teatro à ficção e à política. Os ingredientes típicos deste tipo de narrativa eram os ataques de loucura, as mortes violentas, os amores infelizes e outros acontecimentos igualmente catastróficos (Cf. PAES, 2001, p. 32). “Não tardou que o folhetim se preocupasse em nacionalizar os seus temas, os seus personagens e os seus propósitos, dando origem a um romance reconhecivelmente brasileiro. A primazia disso cabe a Joaquim Manuel de Macedo, cujo *A Moreninha* inaugurou entre nós o romance de costumes, de que a obra-prima são as *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, publicadas em folhetins do *Correio Mercantil*, do Rio, entre 1852 e 1853” (PAES, 2001, p. 32-33). Uma prova de que a mais importante característica para alguma obra ser considerada popular é sua aproximação ao gosto da massa, Paes comenta que a ficção romântica brasileira nunca se afastou deste princípio, tendo o propósito de mero entretenimento claramente perceptível (Cf. PAES, 2001, p. 33).

<sup>11</sup> As considerações de Sodré dizem respeito à estrutura das narrativas folhetinescas, mas podem ser consideradas também em textos que não foram construídos de modo fragmentário, visto se trataram de narrativas populares conforme já discutimos.

Acerca da atualidade informativo-jornalística o autor explica que, apesar de a literatura popular ter a função de divertir as massas, ela também se presta à informação, baseando os acontecimentos imaginários em fatos, doutrinas ou descobertas científicas, por exemplo. Daí a natureza por vezes “datada” deste tipo de texto, já que a informação perde atualidade com o tempo (Cf. SODRÉ, 1978, p. 83).

As oposições míticas representam dois polos antagônicos (por exemplo, Deus e o Diabo) e, na literatura popular, têm a função de fazer com que o herói prove sua força e capacidade de resolução dos conflitos: “À tensão dos contrários (sendo um termo a contraparte do outro, como o bem é do mal, o sol é das sombras), em luta pelo exercício de um poder, sucede-se o equilíbrio precário de uma identificação: a unidade dos opostos, realizada pela onipotência narcísica do herói” (SODRÉ, 1978, p. 83). Sobre o herói do romance popular em geral, Martin aponta que,

Em suma, e sem exagero, pode-se dizer que o romance popular representa por si só uma vasta Comédia Humana cujos heróis pertencem com frequência às classes trabalhadoras. Ele é portador das esperanças, das indagações, das reivindicações frequentemente discretas das camadas populares (MARTIN, 1975 *apud* SODRÉ, 1978, p. 81).

Assim, não seria sem razão o interesse do público pelo personagem da literatura popular que, ao invés de ser simplesmente o herói romanesco mitificado, é “alguém” que atravessa situações humanas complicadas e ligadas, de algum modo, com a sua realidade.

Por fim, Sodré trata da preservação da retórica culta, que pode ser entendida como um “dar de ombros” para a problemática de estilo. A retórica da literatura popular, vinda do folhetim, é simples e não tem pretensões de elaboração estilística, mas de composição da sequência de acontecimentos fictícios da narrativa (Cf. SODRÉ, 1978, p. 84), dando mais importância ao modo de construção (de preferência marcado por inúmeras peripécias) que para certo rebuscamento linguístico ou conceitual.

### **A narrativa de aventuras**

Considerando o conceito de literatura popular aqui adotado, deter-nos-emos em um tipo específico de narrativa que tem por base a aventura, visto ser esta força motriz de vários textos que visam o entretenimento do leitor. Paes afirma que este tipo de narrativa tem compromisso com a verossimilhança, tendo suas raízes no realismo da novela toscana do

século XIV e que está a meio caminho do mito e do naturalismo, fundindo a idealização do real ao cultivo do verossímil e plausível<sup>12</sup> (Cf. PAES, 2001, p. 12-13).

No *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*,<sup>13</sup> o romance de aventuras é definido como aquele que se desenvolve em espaços como ambientes hostis e locais exóticos, sendo um tipo de literatura considerada inferior por ser popular. Assim, o público a que o romance de aventuras se destinaria seria o de jovens mais interessados no desenrolar da história do que em aspectos complexos como os psicológicos, estruturais ou verbais do texto. O personagem principal seria um jovem movimentando-se pelo espaço (viajando), em perigo e que encontra, ao fim da jornada, uma recompensa espiritual ou material. Ainda neste verbete do dicionário, afirma-se que este tipo de narrativa “partilha, porém, com o mito, a epopeia e o romance medieval, a ação heroica e cavalheiresca de um herói errante, envolvido na aventura que é a sua auto-descoberta, deslocando-se geograficamente no mundo concreto, detalhadamente descrito” (MORGADO, 2010, s/p).

Logo, o romance de aventuras “seria uma espécie de tataraneto das grandes sagas: encontram-se nele elementos como situações de perigo e características como a coragem e a habilidade do herói” (PAES, 2001, p. 29-30). A coragem e habilidade do herói podem aqui ser entendidas como faltosas ao homem real, que, por conseguinte, busca um meio de encontrá-las e sanar sua carência de aventura e emoção na vida cotidiana.

Aventura é definida, por Paes, como “fado, destino, sorte” (PAES, 2001, p. 19), ou ainda, imprevisibilidade e surpresa (para o bem) e azar, perigo e risco (para o mal). Em suma, tudo o que afaste o protagonista do cotidiano, da vida normal. O que daria a carga de atração ao romance de aventura seria, para o protagonista e para o leitor, a possibilidade da morte (Cf. PAES, 2001, p. 19). Contudo, o propósito do romance de aventura é, acima de tudo, entreter seu leitor:

O propósito confesso do romance de aventuras é, afinal de contas, menos o de, através do poder persuasivo da literatura, despertar a consciência crítica do leitor para a problemática do mundo e da vida, do que entreter-lhe a imaginação, fazendo-o esquecer a banalidade do cotidiano para reviver as proezas dos heróis de ficção. Daí que ao romance de aventuras caia como

---

<sup>12</sup> O compromisso da narrativa de aventura era com a verossimilhança “tendo suas raízes no realismo da novela toscana do século XIV” (PAES, 2001, p. 12). Logo, deixam-se um pouco de lado características definidoras como o romantismo exacerbado e a fantasia um pouco de lado, buscando a interpenetração, na obra, de traços do naturalismo, de modo a construir enredos mais plausíveis (Cf. PAES, 2001, p. 13).

<sup>13</sup>MORGADO, Maria Margarida. Romance de Aventuras. In: *Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia*. 2010. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=331%3Aromance-de-aventuras&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=331%3Aromance-de-aventuras&task=viewlink)>. Acesso em 01 mar. de 2015.

lupa uma observação de Tzvetan Todorov a respeito do romance policial, a de que quem quer ‘embeleza’ este acaba fazendo ‘literatura’ e não romance policial. Daí também que a crítica bem-pensante costume relegar ao plano da subliteratura – eufemisticamente chamada de ‘paraliteratura’ pelos franceses – a ficção aventureira, tão popular no século XIX e nos primeiros decênios do nosso século... (PAES, 2001, p. 15).

Este tipo de romance trataria ainda das “experiências que sofrem as personagens durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade” (PAES, 2001, p.). Nesse sentido, o herói aventureiro enfrenta sempre situações arriscadas (com risco de morte) que despertam no leitor a ansiedade pelo seu desfecho (Cf. PAES, 2001, p. 17-19).

Em “O romance de aventura colonial europeu e o rito de iniciação do herói”, Márcia Iwai observa que a narrativa de aventura persiste até nossos dias em meios que vão além da literatura: há aventura em quadrinhos, televisão, cinema e meios de comunicação em massa em geral, voltados para leitores populares (na maioria das vezes). Para a autora, é importante frisar a figura do aventureiro (ou herói) homem e jovem, que vive a aventura como um rito de passagem para a vida adulta, caracterizando, por este fato, também uma espécie de romance de formação (IWAI, 2011, p. 119-121).

O caráter iniciatório do romance de aventuras, dado pelo amadurecimento do herói, seria constituído, segundo Brion (1968 *apud* IWAI, 2011, p. 121), pelo tema da viagem. Este aspecto é discutido por Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal*, em capítulo dedicado ao romance de educação na história do realismo. Para Bakhtin, o herói, sendo um ponto móvel no espaço, não carrega sozinho toda a atenção do autor: este precisa construir também o espaço por onde este se desloca em viagens. Este deslocamento é que permite ao autor demonstrar “a diversidade estática do mundo através do espaço e da sociedade (países, cidades, etnias, grupos sociais, condições específicas de vida)” (BAKHTIN, 2000, p. 223). Bakhtin chega a afirmar, sobre o papel da viagem, que este princípio se encontra nas narrativas de aventura do século XIX, e que se pode notar uma justaposição de contrastes nas histórias de viagem: sucesso-insucesso, felicidade-infelicidade, vitória-derrota, etc. (Cf. BAKHTIN, 2000, p. 224). Essa afirmação é retomada por Maria Alzira Seixo, em *Poéticas da Viagem na Literatura*, para a qual “a ideia da viagem integra potencialmente um conjunto nocional de componentes enraizadas na existência humana (v.g. partida, chegada, projeto, realização, caminho, travessia, finalização e retorno)” (SEIXO, 1998, p.12).

Sobre a estrutura do romance de aventura cabe ressaltar, conforme observa Iwai, que há um repertório reconhecível, no qual se encontram as etapas do ritual de passagem: o

iniciador ou mestre que orienta o herói, a pretensão de caracterizar um meio de divulgação da virilidade aventureira e força física dos personagens masculinos. Além, é claro, da declaração do autor afirmando sua oferta de entretenimento e alimento ao espírito do leitor (Cf. IWAI, 2011, p. 122-125). Por saírem de casa, os heróis dos romances de aventuras teriam a ausência da figura masculina como indicação do fim da infância ao mesmo tempo em que seria esta ausência porta de entrada para descobertas do mundo. Para a autora, essa saída também acaba por transformar o herói em “filho sem pai” (IWAI, 2011, p. 125).<sup>14</sup>

Apesar de heroica, a viagem de aventura do protagonista passa por episódios em que ele tem de enfrentar o medo, o pavor, o pânico e o perigo, além de, muitas vezes, estar perto da morte. Aí se dá o aprendizado: passar por este sofrimento sozinho e aprender a ser senhor de si (Cf. IWAI, 2011, p. 128). Uma descrição feita pela autora, a partir do livro *O mundo perdido*, exemplifica estas dificuldades:

A queda o leva a um lugar de morte: simbolicamente um local de horror, de putrefação, com pedaços de carne morta, sangue e gordura podres, como numa imagem do inferno. Até o seu desmaio, uma morte temporária, reforça essa simbologia. Em contrapartida, seu despertar e sua saída da armadilha subterrânea, de volta à superfície e à luz do dia nascendo, são seu renascimento simbólico, sua ressurreição (IWAI, 2001, p. 129).

Em *O herói de mil Faces*, Joseph Campbell traça um perfil do herói mitológico, passando por todas as etapas de sua constituição. Assim, esta obra pode nos auxiliar no entendimento da formação de um herói aventureiro que dará suporte à criação deste tipo de personagem no romance de aventuras moderno. É sobre a aventura do herói que trata a primeira parte da obra de Campbell, relatando as principais fases de sua vida: a partida, a iniciação e o retorno. Tal processo cíclico implicaria, no romance de aventuras, um amadurecimento do herói.

Esta aventura pode começar, segundo Campbell, com um erro ou mero acaso, em que ambos irá revelar um novo mundo e colocar o protagonista em um jogo de forças desconhecidas (Cf. CAMPBELL, 1999, p. 60). Este acaso pode ser entendido como um chamado, que descerra as cortinas da passagem espiritual do herói; neste momento, “o horizonte familiar da vida foi ultrapassado; os velhos conceitos, ideais e padrões emocionais, já não são adequados; está próximo o momento da passagem por um limiar” (CAMPBELL,

---

<sup>14</sup> Em paralelo (e oposição) à ausência masculina, destaca-se falta da figura feminina, que aparece, quando muito, chorando a partida do filho: “A mãe, se de fato tem algum papel no rito de iniciação, quase sempre é justamente o de chorar pelo afastamento e pela morte simbólica do menininho...” (IWAI, 2011, p.127).

1999, p. 61). O chamado da aventura se dá quando o destino convoca o herói e transfere para ele “o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida” (CAMPBELL, 1999, p. 66). Nesse sentido, a viagem adquire importância fundamental, pois

na medida em que viaja, o viajante se desenraiza, solta, liberta. Pode lançar-se pelos caminhos e pela imaginação, atravessar fronteiras e dissolver barreiras, inventar diferenças e imaginar similaridades. A sua imaginação voa longe, defronta-se com o desconhecido, que pode ser exótico, surpreendente, maravilhoso, ou insólito, absurdo, terrificante. Tanto se perde como se encontra, ao mesmo tempo que se reafirma e modifica. (IANNI, 2003, p.31).

Nesta jornada, o herói (mítico) contará com uma figura protetora que, muitas vezes, é um ancião e que irá fornecer a ele um amuleto contra as forças do mal. O autor destaca que “o herói ao qual esse tipo de auxiliar aparece é, tipicamente, o herói que atendeu ao chamado. O chamado é, na verdade, o primeiro anúncio do aparecimento desse sacerdote iniciatório” (CAMPBELL, 1999, p.77),<sup>15</sup> que se revela sempre no encontro com o outro:

O outro enquanto entidade torna-se elemento constituinte fundamental da noção de travessia (e desejo dela, necessidade de imersão), que sem ele poderia restringir-se a um simples alargamento ou difusão. Também a entidade outro começa quando a travessia acaba, e por isso participa na configuração da mudança como outra face da travessia, coparticipante da determinação do espaço na sua contaminação temporal, uma vez definida a dêixis integral (espaço x tempo) que faz desaparecer a margem quando se atingiu o seu termo (SEIXO, 1998, p. 24).

É ainda importante considerar, para o entendimento da saga do herói, o momento do desapego ao ego, conforme observa Campbell:

O herói, deus ou deusa, homem ou mulher, a figura de um mito ou o sonhador num sonho, descobre e assimila seu oposto (seu próprio eu insuspeitado), quer engolindo-o quer sendo engolido por ele. Uma a uma, as resistências vão sendo quebradas. Ele deve deixar de lado o orgulho, a virtude, a beleza e a vida e inclinar-se ou submeter-se aos desígnios do absolutamente intolerável. Então, descobre que ele e seu oposto são, não de espécies diferentes, mas de uma mesma carne (CAMPBELL, 1999, p. 110).

A aventura se desenvolve por meio das dificuldades enfrentadas por seu herói, as quais dizem respeito também à necessidade de ultrapassar seus limites pessoais, indicando seu

---

<sup>15</sup> Tendo encontrado seu guia, o herói segue rumo ao limiar, uma porta que marca os limites das trevas, do perigo. Por lá terá de passar todo herói que se arrisca fora da tradição (Cf. CAMPBELL, 1999, p. 86).

amadurecimento (Cf. CAMPBELL, 1999, p.178). Considerando a construção cíclica da jornada do herói (partida-iniciação-retorno), seu retorno pode ser visto como uma volta do além, já que ele vivenciou as aventuras em terras desconhecidas (Cf. CAMPBELL, 1999, p. 213). Nesse sentido, o retorno equivale, em essência, a uma ressurreição, na qual “a benção que ele [o herói] traz consigo restaura o mundo (elixir)” (CAMPBELL, 1999, p. 241-242).

### **Considerações finais**

O desenvolvimento econômico subsidiou o crescimento de publicações, fazendo com que o acesso à obra literária fosse facilitado. Isso teve início com a publicação dos folhetins, que visava à conquista de leitores perenes, desejosos de acompanhar as tramas que apresentavam certos padrões narrativos, tais como enredos e heróis rocambolescos (sobretudo na chamada segunda fase) e exageros sentimentais (terceira fase).

As considerações teóricas aqui utilizadas evidenciam que a proximidade ao público faz com que a literatura dita popular tenha uma vendagem mais significativa e que isso não necessariamente compromete a qualidade do texto e de seu autor. Até porque esta literatura tem um valor significativo na construção psíquica de seu público. Um exemplo disso é a configuração de herói popular que se arrisca, chegando ao limiar da morte. Este extravazamento da aventura, típica do herói da literatura popular, sobretudo daquele originário do romance de aventuras (parente distante das sagas e dos mitos), cria laços com o público, evidenciando um desejo por aventura que talvez esteja ausente na vida ordinária deste.

### ***SOME CONSIDERATIONS ON POPULAR LITERATURE***

***Abstract:*** *This article aims to discuss the definition of popular literature from a literature review, considering the studies of Antonio Gramsci, Muniz Sodré, José Paulo Paes and Marlyse Meyer. In this sense, particularly interested in the adventurous character of this literature, especially given the configuration of your hero and the subject of the trip as seduction strategies of a wider audience.*

***Keywords:*** *Popular literature. Adventure novel. Serial. Hero.*

### **Referências**

BAKTHIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: **Estética da criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1999, p. 59-247.
- IWAI, Marcia. O romance de aventura colonial europeu e o rito de iniciação do herói. **Revista Ponto e Vírgula**. São Paulo: ECA-USP, 2011, p. 119-133.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. **As musas sob assédio**: literatura e indústria cultural no Brasil. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- GRAMSCI, Antonio. Literatura popular. In: **Literatura e Vida Nacional**. Trad. e seleção de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. p. 103-138.
- IANNI, Octávio. A Metáfora da Viagem. **Enigmas da Modernidade - Mundo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 57-84.
- MORGADO, Maria Margarida. Romance de Aventuras. In: **Dicionário de Termos Literários de Carlos Ceia**. 2010. Disponível em: [http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com\\_mtree&link\\_id=331%3Aromance-de-aventuras&task=viewlink](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&link_id=331%3Aromance-de-aventuras&task=viewlink)>. Acesso em 01 mar. de 2015.
- PAES, José Paulo. As dimensões da aventura. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 11-24.
- PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento. In: **A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 25-38.
- SEIXO, Maria Alzira. **Poéticas da viagem na literatura**. Lisboa: Edições Cosmos, 1998.
- SODRÉ, Muniz. **Teoria da literatura de massa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978. 130 p.

**Artigo recebido em abril de 2015.**

**Artigo aceito em maio de 2015.**