

Descrivendo o inimigo: folhetim e romance policial como sistemas de vigilância da cidade moderna

Describing the Enemy: Serial Ficción and Detective Story as Surveillance Systems of the Modern City

99

João Barreto da Fonseca*
Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ

RESUMO: Algumas invenções da modernidade funcionam como anteparos do choque decorrente do crescimento das cidades e da população. As tecnologias de visão são entendidas, assim, como uma maneira de administrar o adensamento do mundo e, ao mesmo tempo, se constituem como uma espécie de treinamento para novas experiências comportamentais e estéticas. O folhetim e o romance policial, entendidos como tecnologias de visão, porque apresentam relatos e pesquisas oriundas da observação do cotidiano, apresentam relações com saberes provenientes de invenções tecnológicas e apresentam características de uma modernidade neurológica, marcada pela excitação nervosa e pelo risco corporal.

PALAVRAS-CHAVE: Vigilância. Modernidade. Conto policial. Folhetim.

* Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

ABSTRACT: Some inventions of modernity act as shields from the shock due to the growth of cities and population. The vision technologies are understood, as well as a way to manage the densification of the world and the same time, they constitute a kind of behavioral training for new experiences and aesthetics. Plus the inherent characteristics of its time, contemporary technologies work as a way to understand the relative strengths and sound like a necessary item to cataloging the poses and made everyday. The show and the detective novel, defined as vision technologies, have relationships with know lodge derived form technological inventions show its concern about neurological modernity marked by nervous excitement and the body danger.

KEYWORDS: Surveillance. Modernity. Detective Story. Serial Ficcion.

A provocação dos sentidos

A paisagem na modernidade passa a ser observada a partir de novos pontos de vista, em movimento, a partir do advento das estradas de ferro e dos transportes coletivos, e a inibição do primeiro contato sugere um cenário novo para a exploração visual e para a provocação dos sentidos. Para lidar com o novo fluxo de imagens, muito mais intenso e disperso do que no período anterior, a literatura panorâmica (classificação que incluía os guias de ruas, de restaurantes, de plantas, animais, livros de aventuras e principalmente os folhetins), se apresenta como um sistema administrativo das coisas, tentando aproximá-las das funções determinadas socialmente, condicionando-as a espaços fixos e organizados.

A literatura panorâmica é um produto típico da capital, oriundo da necessidade de se coletarem dados e de se catalogar um mundo que começava a crescer desordenadamente. A literatura panorâmica é um dispositivo de ordenamento do olhar e do desejo. “Nesse gênero ocupavam lugar privilegiado os fascículos de aparência insignificante, e em formato de bolso, chamados de ‘fisiologias’” (BENJAMIN, 1989, p. 33).

Coleções

Como obras coletivas, que contavam com a colaboração de vários observadores, as fisiologias passaram a catalogar tudo (tipos humanos, festas, escolas, teatros, animais). Esses fichamentos, no entanto, mudaram a característica de sua função.

Na modernidade, segundo Benjamin, a intenção das fisiologias era devolver à população tudo que ela via e sentia, para mostrar que o mundo, que crescia desordenadamente, era inofensivo, e também para criar o entendimento de que as coisas e as pessoas eram amistosas. Daí a associação das fisiologias às amenidades.

A crítica de Benjamin em relação às fisiologias reside justamente no objetivo desse tipo de realização que, segundo escreveu, baseava-se na construção de imagens idealizadas e retratos amigáveis, compondo uma visualidade não muito próxima do seu referente, que era a cidade. Influenciado pelo marxismo, Benjamin (1989, p. 37) fez o comentário: “As pessoas se conheciam como devedores e credores, como vendedores e fregueses, como patrões e empregados - sobretudo como concorrentes”.

Benjamin já percebia a existência de déficit na representação desse mundo, que se adensava, alegando que as fisiologias eram, antes de tudo, estratégias de enfrentamento de conflitos e tentativas de contenção de acontecimentos, uma vez que investia na proposta de mostrar o mundo como um espaço de contiguidade inofensivo, ou ainda, que as coisas e os seres amontoados e vizinhos da urbanidade não deveriam ser temidos.

A modernidade é o período dos aparatos. Os paramentos tecnológicos podem ser entendidos como suportes de organização das cidades. Tratados também como sistemas administrativos, na modernidade, os dioramas são espécies de

fisiologias visuais, em miniaturas, assim como os panoramas são, na alegoria de Walter Benjamin, “a cidade na garrafa”, ou na visão de Grau, “o real encurralado”. A cidade vira seu próprio presépio. Os panoramas, com suas telas gigantescas, não deixam de ser uma miniatura da cidade. São tentativas de distribuir a sobreposição dos diversos materiais, suportes, tempos e dimensões colocados no mercado pela produção industrial.

Para Jonathan Crary, são quadros visuais taxinômicos para as coisas que não são mais percebidas como coisas distribuídas no espaço, tal como na Renascença. Crary reclama a perda da perspectiva, porque as técnicas de visão da modernidade estavam amplamente associadas a um modelo de vida que projetava para o futuro a possibilidade de aquisição de conhecimento e manutenção da esperança. A obsessão taxinômica, no entanto, para Crary, mantém o mesmo espírito de coleção dos zoológicos, das feiras, e dos museus de cera.

Nelson Brissac Peixoto acrescenta que o olhar ganha mobilidade com mecanismos de relógio (a paisagem se mecaniza) e a cidade parisiense, palco das observações de Walter Benjamin, também apresenta novas formas arquitetônicas em que a experiência visual está associada à mobilidade. “A época das passagens coincide com o momento de maior difusão dos panoramas. Não por acaso, eles eram construídos, muitas vezes, numa das extremidades das galerias” (PEIXOTO, 2003, p. 110). Passagens, segundo um guia de Paris de 1952, são galerias cobertas de vidro e paredes de mármore, iluminadas por cima.

Os panoramas tentavam transformar-se, mediante efeitos técnicos, em um teatro *trompe-l’oeil*. A obsessão de tudo ver, a insistência classificatória do colecionismo, é não outra que a dos aparelhos de olhar que proliferam na mesma época. As comparações entre folhetins e os panoramas justificar-se-iam pelo auxílio na reorganização do regime da visão. A modernidade e sua

mobilidade constituem um observador autônomo, cujo protótipo de visão se encarna na figura do *flâneur*, forjada na versão de que a vida só poderia ser capturada no movimento. O *flâneur* não era apenas um observador, mas também um provador participante, colocando o seu corpo na provocação estética, incitando assim uma nova postura diante do mundo e das obras. “O realismo do panorama baseou-se na noção de que, para captar vida, uma exposição tinha que reproduzi-la como uma experiência corporal e não meramente visual” (SCHWARTZ, 2001, p. 430).

Reverberação ótica

A leitura panorâmica do folhetim tentava acostumar os leitores com as mudanças de cenários, com lugares distantes, com a possibilidade da mobilidade social. O movimento é a palavra de ordem, ou ainda, a imaginação do movimento é o detonador, que gera interfaces e provoca crises em definições anteriores. As cidades são entendidas como espelho desse movimento, portanto, para Peixoto (2004, p. 107), “as galerias já são um meio-termo entre a rua e o interior. Um espaço ambíguo. É um dos locais onde a metamorfose da cidade se processa”.

Os experimentos visuais são diversos. O diorama, por exemplo, parece ter ido um pouco mais longe que o panorama, embora também obcecado pelo colecionismo. Trata-se de um dispositivo de provocação e de ordenamento. Primeiramente, o diorama retira a autonomia do observador, por se situar numa plataforma que se move lentamente, possibilitando vistas de diferentes cenas e mudanças nos efeitos de luz.

O olhar, com o diorama, é adaptado a formas mecânicas de movimento. Apesar das provocações visuais distintas, o diorama assemelha-se ao panorama no que diz respeito à mobilidade e à preparação de um novo hábito de olhar: mudança

permanente nos ângulos de visão e a impossibilidade de um ponto de vista determinado. Daí a ideia corrente entre alguns pensadores de entender esse período do século XIX como um momento de reverberação ótica.

O diorama e o panorama carregam a associação da paisagem ao movimento como forma de administrar a instabilidade das transformações sociais e reivindicam uma nova maneira de ver - situação que coloca o registro de imagem e a mobilidade do celular como herdeiros de um sistema de mais de um século.

Quanto mais inovação, mais necessidade de adaptação. E, quanto menos segura torna-se uma cidade, maiores e múltiplas são as orientações para se viver nela. Ou, por outra: a facilidade dispensa o manual de instruções. E mais adaptados são seus dispositivos. É a compreensão de que os sistemas narrativos estão sempre condicionados à questão da segurança pública. No século XIX, o folhetim também se consagra como um manual em forma de narrativas, contendo aconselhamentos a partir da experiência, adicionando choques, golpes inesperados e reviravoltas, de acordo com o crescente clima de excitação nervosa e risco corporal, preparando o leitor para um mundo de extremo movimento - é como a dose de veneno diária que funcionaria como preparação para dosagens mais letais. O folhetim explora a *colportage*¹, maleável, instável, incoerente e insegura, permitindo extrair e selecionar, dessa combinação de formas pulsantes e variadas, imagens e sons que misturam, a um só tempo, temas, épocas e materiais diversos. A poluição como metáfora do adensamento vai existir até a contemporaneidade, embora as formas de escape necessitem de outros suportes. Para Barthes (1990, p. 218), “a poluição fere os sentidos, através dos quais o ser vivo, do animal ao homem, reconhece seu território, seu

¹ *Colportage* é um termo usado para referir-se a misturas de coisas de natureza variada e, como as fisionomias e o folhetim, pertence ao mesmo espírito de espanto da sobreposição de objetos produzidos pela indústria e da vontade de catalogação do século XIX. Cf. Nelson Brissac Peixoto (2004).

habitat: visão, olfato e audição”. O folhetim e seus aconselhamentos funcionam como uma espécie de treinamento, ampliando as respostas aos estímulos e os transformando em narrativas.

Poe e o local do crime

O folhetim é considerado, no século XIX, o que foi o cinema na primeira metade do século XX: uma preparação para o choque da modernidade, um treinamento para o surgimento de uma esfera pública radicalmente alterada, definida pelo acaso, pelo perigo e por impressões chocantes, que abalariam as noções tradicionais de segurança, de continuidade e de destino sob controle. O suspense, como tônica da diversão moderna, vira técnica de escrita, transforma-se no famoso “continua amanhã”. É o mundo suspenso em prol do comércio de choques sensoriais e do declínio das condições de previsibilidade. Poluição, engarrafamentos, violência, transações econômicas velozes são alguns dos ingredientes do universo urbano. O folhetim, como o romance policial, vai funcionar como duplicador, repassador, tradutor, sampler, ampliador, redutor e armazenador de informações, guia de locomoção na rede informacional e urbana, depósito de expressões e de reações diante dos contratempos cotidianos.

Inspirado na sensação jornalística, inserindo na vida dos leitores novidades cotidianas a conta-gotas, o folhetim desafiava a máxima que argumenta que a vida é mais repetição do que diferença. O aumento da população, a formação coletiva de um gosto e o nascimento de uma sociedade de consumo e de uma cultura de massa pressupõem uma rede, em cujas malhas informações e sensações se propagam. As mesmas leis de produção que regem as mercadorias vão valer para o jornalismo (passado e atual) e para a literatura folhetinesca.

A necessidade da massa, do mercado consumidor, gerou o folhetim. Não há folhetim sem mercado. Esse mercado está na multidão. A multidão tem, ao mesmo tempo, algo de excitante, de repugnante, de arriscado. O crescimento das cidades apela para uma nova sensibilidade, em que o olhar passa a ser item de segurança, portanto um recurso indispensável para a sobrevivência, sobre o qual será destinada uma série de dicas e treinamentos. A cidade, na modernidade, além de espaço de contemplação, é local do crime. É disso que o romance policial vai cuidar, principalmente nas narrativas inaugurais de Edgar Allan Poe. Pode-se considerar Poe um fisiognomista por escrever histórias com imagens. Em suas tramas, a multidão se mostra como problema ou, numa leitura menos redutora, como enigma. Como definir o que não se conhece?

A investida da fisiognomia concentra-se na criação de um padrão que possa ser aplicado a cada rosto, num método da conversão, traduzindo a exterioridade em caráter, sentimentos e, principalmente, intenções, uma vez que essa ciência se apresenta como alternativa de controle das atitudes da população. Uma tentativa de previsão, de antevisão: o sonho de banir a imprevisibilidade criminosa. Mas é no romance policial que se juntam fisiognomia e antropologia criminal, dando mostra de que toda linguagem é uma organização vinculada a uma perspectiva. Uma perspectiva que soa como a aflição de tentar entender e controlar o mundo que cresce. Daí as máximas imortalizadas pelo romance policial: “o crime não compensa” e “não existe crime perfeito”. É o antídoto contra o anonimato da multidão, que surge como probabilidade de risco.

O sujeito da multidão é sem registro, ou melhor, aquele que pode não ser “assujeitado”. Para anular os perigos desse anonimato, dessa incógnita, desenvolveu-se uma técnica de olhar correspondente ao novo perigo e que tem a intenção de anular os desvios. O detetive policial é o técnico que sabe perseguir e observar dentro da multidão e “organizar” os elementos pulsantes

da desordem. É o antagonista do “Homem da multidão”, de Poe. É o herdeiro do olhar eficiente que fez da fábula uma lição bem clara.

“Os crimes da rua Morgue”, de Edgar Allan Poe, escrito em 1841, considerado o primeiro conto policial, transfere as táticas de visão dos jogos para o exercício profissional do detetive. Poe ensina:

Examine a fisionomia de seu companheiro, comparando-a cuidadosamente com a de cada um dos seus oponentes... Nota todas as variações que se operam nas fisionomias à medida que o jogo prossegue, reunindo grande número de ideias através das diferenças que observa nas expressões dos companheiros: expressões de segurança, de surpresa, de triunfo ou de pesar (1978, p. 113-114).

A busca do rosto da modernidade é uma obsessão nos textos do século XIX, presente em Balzac, Baudelaire, Dickens, Poe e Engels. Todos influenciados pelo fundador da fisiognomia moderna, Johan Caspar Lavater (1741-1801), que, com a obra *Fragmentos fisiognômicos para o fomento do conhecimento e do amor entre os homens*, pretendia preparar fisiognomistas.

A corrida por uma definição de uma fisionomia é acompanhada da certeza de se estar vivendo um tempo particular, como na citação de Chevalier por Bresciani (1987, p. 52): “Olhe Paris como observador e meça a lama deste esgoto do mundo, as raças selvagens entre essa população tão ativa, tão espiritual, tão bem vestida, tão polida, e o assombro tomará conta de você”.

Degeneração urbana

Como decorrência de incursões violentas da multidão em Paris, na primeira metade do século XIX, tem-se uma abundante produção de relatórios estatísticos e descrições literárias, escritos sob a influência de diversas teorias

sobre a degeneração urbana. A imensa massa de trabalhadores requer o reconhecimento de sua identidade, requer visibilidade e distinção. Essa constatação justifica a existência de utilização panóptica de vários regimes de visão. Não é diferente com as justificativas apresentadas atualmente para instalação de câmeras de vigilância e ação de *videomakers* das imagens de telefonia móvel.

Os exercícios para a apreensão de um rosto na modernidade dão conta de exemplos formidáveis sobre o pânico do incógnito, do misterioso. Daí a observação estar sempre acompanhada de explicações que se aproximam da ciência e das potencialidades das invenções óticas. Na modernidade, dentre a massa não uniforme, registram-se, em 1850, “vagabundos com salários consideráveis e pilantras que por meios de ilícitos ganham muito”. Assim, Bresciani, citando Chevalier, ressalta que “são estes os homens que formam não o fundo, mas a parte perigosa das grandes aglomerações populacionais; são esses os homens que merecem este título, um dos mais degradados da história, o título de multidão” (1987, p. 66).

A fisiognomia de Lavater tenta ser uma resposta a esse contexto, um desvendamento da multidão, com a tentativa de catalogar todos os tipos que se encontram nela. Apesar do seu acentuado tom fantasioso e do determinismo biológico, Lavater teria influenciado uma geração de autores devido ao seu empirismo autêntico de colecionador. A geração influenciada passou da coleção de pitorescos tipos urbanos para a pesquisa da motivação dos interesses das pessoas nas cidades.

Um saber arcaico

Para Benjamin, a contribuição de Lavater concentra-se na dedicação à importância da imagem, porque “a imagem possibilita o acesso a um saber

arcaico e a formas primitivas de conhecimento, às quais a literatura sempre esteve ligada, em virtude de sua qualidade mítica e mágica” (BOLLE, 2000, p. 43).

Segundo Benjamin, por meio de imagens - no limiar entre a consciência e o inconsciente - é possível ler a imagem de uma época. Para uma boa “leitura visual”, seria necessária a observação da cultura do cotidiano, das imagens do desejo, dos materiais insignificantes e das grandes obras. Edgar Allan Poe faz de suas imagens um saber vigoroso. Em “Os crimes da Rua Morgue”, o escritor transfere os saberes da observação de um jogo de xadrez para a investigação criminal. Portanto, acreditava que, com os saberes do ver, era possível se trasladar fronteiras, desde que se construísse um padrão, um código de passagem, que estabelecesse entre as partes uma linguagem comum.

Dessa forma, as coisas visíveis possuiriam em si uma “essência”, uma identidade. O olhar, por ser selvagem, estaria perto da honestidade, da pureza, do primitivo, por isso, uma ferramenta essencial para combater o crime, que habita, nessa perspectiva, o reino do não cultivado. Esse saber arcaico do olhar, da imagem, gera uma identidade com qualquer tipo de crime. Daí a garantia de acesso ao recôndito, ao bizarro e ao proscrito. A busca de Poe, naquela época, parecia oferecer substância para os clubes da luta e os crimes de toda sorte.

Em “Os crimes da Rua Morgue”, o olhar se avizinha do verdadeiro criminoso por manter, embora domesticada pela cultura, uma energia animal. Somente os poderes da observação, que descongestionassem o olho do mundo da cultura, poderiam evocar a face rústica de um crime. No caso do referido conto, o assassino é um orangotango. Ao se evocar o selvagem, chega-se à entrega e à morte, nas quais o animal vive sem reservas. Uma operação comum ao homem primitivo, como distinguir uma série de sons, olfatos e imagens e traduzi-los em linguagens, na contemporaneidade, necessita de aparelhos cada vez mais complexos e potentes. Paz (1979, p. 18) chamou esse estado de coisas de dupla

maravilha, o mundo convertido numa linguagem sensível: “falar com o corpo e converter a linguagem num corpo” só é possível, na contemporaneidade, a partir da participação das próteses, do corpo hibridizado.

Catálogo do mundo

Na abertura de “O homem da multidão”, Poe promove a classificação dos tipos humanos a partir dos aspectos mais persistentes do corpo, do gesto e do vestuário, mas deixando claro que a “essência” de todo crime continuaria irrevelada por pertencer à interioridade, sendo sinônima de uma consciência individual, portanto intransferível. Poe se farta no seu projeto taxinômico e mostra perícia em destacar da multidão os tipos humanos: “fidalgos, negociantes, advogados, comerciantes, agiotas, homens de lazer, mendigos, prostitutas, inválidos débeis e cadavéricos, jogadores, cafetão de indumentária infame” e muito mais. A descrição quase sempre é uma qualidade que requer uma sedimentada posição social: “Robustos mendigos profissionais, a decaída leprosa em andrajos, a bruxa enrugada, a mera criança de formas imaturas, camelôs judeus, dândis e militares” (POE, 2001, p. 28). São várias páginas nas quais o autor se dedica à catalogação e descrição de tipos urbanos e exhibe sua habilidade de observador.

110

As investidas de Poe na tentativa de objetivar a observação têm um precursor bastante obstinado: Albrecht Dürer, cujos trabalhos, segundo Panofsky (1991, p. 146), não serviram, como se esperava, à causa da arte, “mas mostram-se de grande valia para o desenvolvimento de novas ciências como a antropologia, a criminologia e - surpreendentemente - a biologia”. Dürer e Poe estavam preocupados com as dimensões objetivas dos corpos contidos dentro de limites definíveis.

A habilidade do detetive está na virtuosidade de leitura das características externas, como a identificação imediata de um batedor de carteira, que chegava a ser confundido pelos próprios cavalheiros. Poe os identifica: “O tamanho exagerado de seus punhos de camisa e um ar de franqueza deveriam traí-los imediatamente” (POE, 2001, p. 29). A categoria dos altos funcionários de firmas sérias ou dos senhores estáveis é identificada também de maneira não menos curiosa: “Eram todos levemente calvos e a ponta de suas orelhas tinha adquirido, pelo longo hábito de sustentar uma pena, um desvio esquisito” (p. 29).

As fisiologias catalogavam características corporais em voga, associadas ao prestígio, assim como a fisiognomia apresentava a exterioridade passível de risco. Uma buscava o retrato amigável, a outra objetivava a prevenção do perigo. “O homem da multidão” é o relato do corpo que pode ser lido. Daí a metáfora da vida como um livro aberto, no qual se lê a lisura e a bondade de caráter e a desonestidade e a maldade. Mas o próprio texto de Poe já apresentava o limite dessa técnica, como se ele estivesse abandonando a “clínica fisiognômica”. O mundo estava crescendo e nem tudo era passível de administração, de leitura, de catalogação. Ele começa o seu famoso conto referindo-se a um certo livro alemão que não se deixa ler: “Es lasst sich nicht lesen”. É o novo.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.
- CHARNEY, Leo; SCWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: ARIÈS, Philippe; DUBY, Georges (Org.). *História da vida privada: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. v. 4.
- CORBIN, Alain. Bastidores. In: PERROT, Michelle (Org.). *História da vida privada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- COSTA, Cristiane. *Eu compro essa mulher - romance e consumo nas telenovelas brasileiras e mexicanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- CRARY, Johnathan. A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX. In: CHARNEY, Leo; SCWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.
- CRARY, Johnathan. *Tecniques of observer*. Massachusetts: MIT/October, 1990.
- GRAU, Oliver. *Arte virtual*. São Paulo: Senac, 2004.
- ENGELS, F. *A origem da família, da propriedade privada e do estado*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade - a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1985. v. 1.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade - o uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 1998. v. 2.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. In: _____. *Obras psicológicas completas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1988. v. IX.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEYER, Marlyse. *Voláteis versáteis: De variedades e folhetins se fez a crônica*. In: SETOR de Filologia da FCRB (Org.). *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa/São Paulo: Unicamp, 1992.

- PAZ, OCTAVIO. *Os filhos do barro*. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.
- PAZ, OCTAVIO. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2001.
- SCHWARTZ, Vanessa R. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século. In: CHARNEY, Leo; Schwartz, Vanessa R (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetim no Brasil*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva. 1969.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

Recebido em: 16 de outubro de 2015.
Aprovado em: 19 de fevereiro de 2016.