

---

**MISTÉRIOS RONDAM O ROMANCE-FOLHETIM NA AMERICA LATINA: *MISTERIOS DEL PLATA*, DE JOANA PAULA MANSO DE NORONHA, E *MISTÉRIO DA TIJUCA*, DE ALUÍSIO AZEVEDO**

Mysteries surround the serial romance in Latin America:

*Misterios Del Plata*, by Joana Paula Manso de Noronha and *Mistério da Tijuca*, by Aluísio Azevedo

Sílvia Maria Azevedo<sup>1</sup>

**RESUMO:** Fenômeno de leitura no século XIX, *Mystère de Paris*, o célebre romance de Eugène Sue, tornou-se mundialmente conhecido, passando também a ser recriado por vários escritores, em várias línguas, nos exemplos de *Misterios del Plata* (1852), de Joana Paula Manso de Noronha, e de *Mistério da Tijuca* (1882-1883), de Aluísio Azevedo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Romance-folhetim, *Misterios del Plata*, *Mistério da Tijuca*, literatura argentina, literatura brasileira.

**ABSTRACT:** Reading phenomenon in century XIX, *Mystère de Paris*, famous romance by Eugène Sue, has become worldwide known, passing also be recreated by several authors, and several languages, in the examples: *Mistérios del Plata* (1852), by Joana Paula Manso de Noronha and *Mistério da Tijuca* (1882-1883), by Aluísio Azevedo.

**KEYWORDS:** Serial-romance, *Misterios del Plata*, *Mistério da Tijuca*, argentine literature, brazilian literature.

*OS MISTERIOS DE PARIS ENTRE O RIO DA PRATA E O RIO DE JANEIRO*

A grande repercussão causada pelos *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, publicado entre 1841 e 1843, não se limitou à França, mas transpôs suas fronteiras, chegando até a região do Rio da Prata nos navios que traziam os números do *Journal des Débats* aos ansiosos leitores do outro lado do Atlântico.

Uma década mais tarde, um folhetim publicado no periódico carioca *O Jornal das Senhoras* (1852-1855), invocava o magnetismo daquele título recriado no interior de uma realidade latino-americana. Trata-se dos

---

<sup>1</sup> Professora adjunta da Faculdade de Ciências e Letras de Assis/UNESP.

*Misterios del Plata*, “romance histórico contemporâneo”, da escritora argentina Joana Paula Manso de Noronha (1819-1875), no qual é narrada a história de Valentín Alsina (1802-1869), figura das mais proeminentes do partido unitário, vítima das perseguições de Juan Manuel de Rosas (1793-1877). Embora o título do romance estivesse em espanhol, o texto saiu publicado em português, logo no número de estréia da revista literária semanal *O Jornal das Senhoras*, em primeiro de janeiro de 1852.<sup>2</sup>

Antes de passar a tratar dos *Misterios del Plata*, serão trazidas algumas informações a respeito da autora, talvez desconhecida do leitor brasileiro. Joana Paula Manso de Noronha nasceu em 26 de junho de 1819 em Buenos Aires e viveu a experiência do exílio com o pai que escapou da ditadura argentina de Rosas, quando este subiu ao governo em 1829. Primeiro a família exilou-se no Uruguai, depois no Brasil, onde a jovem Joana casou-se com o violonista português Francisco Sá Noronha, em 1844. Em seguida o casal viajou aos Estados Unidos, onde Noronha ia tentar o sucesso na carreira artística. Durante a viagem, tiveram duas filhas, a primeira em solo norte-americano e a segunda em Cuba, na viagem de retorno ao Brasil, de passagem pela ilha, em 1852. Nos Estados Unidos viveram em Washington e Filadélfia e foi nesta última cidade, em 1846, que Joana esboçou o romance *Misterios del Plata*, finalizado na fortaleza de Gravoatá, em Niterói, onde residiu por cinco meses. No Brasil, a escritora naturalizou-se brasileira em 1852 com o objetivo de estudar Medicina, mas foi recusada na Escola de Medicina do Rio de Janeiro, por ser mulher. Um ano após seu retorno ao Rio de Janeiro, em 1853, Sá Noronha abandonou a família e voltou para Portugal com outra mulher. Neste mesmo ano, Joana retornou definitivamente a Buenos Aires, onde foi nomeada por Sarmiento, em 1859, diretora da primeira escola mista da cidade, passando também a escrever artigos para jornais e revistas argentinos, entre eles, o *Álbum de Señoritas*, em 1854, sob sua direção, e voltado ao público feminino. Assim, segundo Luíza Lobo, o retorno de Joana Manso à Argentina provavelmente deveu-se a três fatores: “o término do seu casamento, o fato de ter sido recusada na Escola de Medicina e, principalmente, por ter chegado ao fim a ditadura de Juan Manuel Rosas (1829-1852)” (LOBO, 2009, v. 9, p. 48).

Ainda que a intenção de Joana Manso ao publicar *Misterios del Plata* no *Jornal das Senhoras* fosse escrever um romance político, a escritora — leitora e tradutora de folhetins franceses já na adolescência, — não ficou indiferente à repercussão causada pela obra de Sue. Em certa ocasião, durante

---

<sup>2</sup> O *Jornal das Senhoras* prosseguiu até 1855, mas seis meses depois de sua criação, em 27 de junho de 1852, já tinha outra diretora (Violante Atalipa Ximenes de Bivar e Velasco), e um ano mais tarde, uma terceira (Gervásia Neves).

viagem aos Estados Unidos, em carta a uma senhora da Filadélfia, revela seu entusiasmo pelos escritores prediletos: “Falemos de arte, de literatura, de Eugène Sue, de Dumas, de George Sand” (PIERINI, 2002, p. 466, tradução nossa).

Dentre os inúmeros leitores hispano-americanos dos *Misterios de Paris*, talvez seja Domingo Faustino Sarmiento a expressar com maior fervor o seu fascínio pelo romance de Eugène Sue. Nesse sentido, cabe lembrar a viagem que o escritor fez a Paris, em 1845, encarregado pelo governo chileno de investigar o sistema público de instrução primária. Antes de iniciar sua missão, porém, Sarmiento percorre as ruas da capital francesa, na tentativa de identificar os lugares frequentados pelas personagens da célebre obra do romancista francês (PIERINI, 2002).

Por sua vez, Joana Manso, durante a viagem que fez aos Estados Unidos volta-se para a ficção com o objetivo de revelar, nos *Misterios del Plata*, “os dramas espantosos” que aconteciam em sua pátria distante, e elege o modelo francês “como marco e homenagem (mas também para garantir leitores)” (PIERINI, 2002, p. 467, tradução nossa), a exemplo de outras recriações que tomaram a obra de Sue como modelo, dentre elas: *Los Misterios de Madrid* (1844), de Martínez Villergas, *Les Mystères de Londres* (1844), de Paul Féval, *Los Misterios Argentinos* (1865), de Manuel Olascoaga, *Les Mystères de l’Inde* (1867), de Xavier de Montépin.

No caso dos *Misterios del Plata*, a abertura do romance, cuja ação está centrada no ano de 1838 — “Era uma formosa tarde de outubro de 1838...”<sup>3</sup> (MANSO, 1852, n.1, p. 6) — não deixa de prestar tributo ao folhetim de Sue que começa no mesmo ano e com uma construção verbal semelhante: “Vers la fin du mois d’octobre 1838, par une soirée pluvieuse et froide [...]” (SUE, 1851, p. 3).

Apesar do título e da remissão direta, Joana Manso declara, no prólogo dos *Misterios del Plata*, que a intenção não foi seguir o folhetim de Eugène Sue:

Não foi por servil imitação aos mistérios de Paris, e aos de Londres, que chamei a este romance *Misterios del Plata*.

Chamei-o assim, porque considero que as atrocidades de Rosas, e os sofrimentos de suas vítimas, serão um mistério para as gerações vindouras, apesar de tudo quanto contra ele se tem escrito.” (MANSO, 1852, n. 1, p. 6).

---

<sup>3</sup> *O Jornal das Senhoras*, n. 1, 1 de janeiro de 1852, p. 6. As referências ao romance serão feitas a partir da publicação em folhetim, em português, no referido jornal.

Curiosamente, um ano antes da publicação de seu folhetim em *O Jornal das Senhoras*, Joana Manso fez a adaptação de *Os Misterios de Paris* para o teatro, sob o título de *A Família Morel*, com estreia em julho de 1851, no São Pedro de Alcântara, ficando o maestro Sá de Noronha encarregado da música da peça. No informe da seção de anúncios do *Correio Mercantil*, a recriação dramática resultou num “drama-vaudeville”, em quatro atos, que, na opinião do crítico da “Semana Teatral” do jornal deixou muito a desejar:

Todos conhecem os *Misterios de Paris*, todos sabem quanto é interessante o capítulo em que Eugênio Sue trata da família Morel, pois o desenvolvimento deste capítulo foi o pensamento da pessoa que compôs o drama — *A Família Morel* — que se apresentou em S. Pedro. Nossa opinião não é muito favorável ao drama; não achamos nele o desenvolvimento que se podia dar a esse capítulo, não encontramos lances que se possam dizer dramáticos, notamos mesmo algumas incoerências; mas nada diremos, porque é composição de uma senhora, e portanto merece toda a desculpa (*O ponto*, 1851, n. 170, p. 2).

Se o nome de Joana Manso sequer é mencionado pelo folhetinista, no ano seguinte a autora irá fundar e dirigir a primeira revista brasileira feita por mulheres e para mulheres, — *O Jornal das Senhoras*, — onde publica no número de estreia os *Misterios del Plata*, aproveitando, pode-se dizer, o clima propício em torno dos *Mistérios de Paris* no teatro.

Anteriormente à recriação de Joana Manso, o folhetim de Eugène Sue foi adaptado para o palco sob a forma de drama histórico e representado em três ocasiões: em 1845 e 1850, no Teatro de São Januário, e em 1851, no Teatro de São Pedro de Alcântara. O parecer do censor André Pereira Lins sobre a peça levada no Teatro de São Januário, em 1845, ensaiada e dirigida por João Caetano dos Santos, informa sobre a parte do romance francês que originou a recriação dramática brasileira: “drama romântico original e tirado do romance de mesmo nome de Eugênio Sue [...] na parte somente em que trata da vida de Flor de Maria filha do Príncipe Rodolfo abandonada pela Mãe, muito pouco ressentido dos graves defeitos do romance” (Apud SHAPOCHNIK, 2010, p. 24).

Já a montagem de 1850 de *Os Mistérios de Paris*, segundo a manifestação do presidente do Conservatório Dramático, Diogo Soares da Silva Bivar, “he original e não aquella que foi licenciada” (Apud SHAPOCHNIK, 2010, p. 24), embora João Caetano dos Santos continue à

frente dos ensaios e da direção da peça. A nova recriação, mais ampla em termos cênicos que a de 1845 em relação ao original francês, resultou num drama em 5 atos e 11 quadros, segundo a seção de anúncios teatrais do *Correio Mercantil*, de 16 de maio de 1850:

- 1º. quadro: A Cité
- 2º. quadro: A casa de Pipelet
- 3º. quadro: O escritório de Jacques Ferrand
- 4º. quadro: O aposento de Risoleta
- 5º. quadro: A família Morel
- 6º. quadro: O parque de Sra. D’Harville
- 7º. quadro: A prisão
- 8º. quadro: A ponte d’Asnières
- 9º. quadro: A família Martial
- 10º. quadro: Em casa de Sara
- 11º. quadro: A encruzilhada. (*Os Mystérios...*, n, 127, 1850, p. 4)

Esta mesma adaptação teatral dos *Mistérios de Paris* em 5 atos e 11 cenas, ainda sob a direção de João Caetano, foi levada no teatro São Pedro de Alcântara, em 25 de março de 1851, em comemoração ao aniversário da Constituição, contando com a presença de Suas Majestades Imperiais (Espetáculos, 1851, n. 72, p. 4). É possível supor que, na ocasião, Joana Manso estivesse entre os espectadores da seleta plateia do teatro São Pedro de Alcântara, e que, inspirada nesta adaptação teatral do romance francês, resolve ampliar a quinta cena, dando origem ao “drama-vaudeville” *A Família Morel*, encenado no Teatro de Santa Teresa, em 5 de julho de 1851, e no São Pedro, em 19 de julho de 1851.

Como se viu, a opinião do crítico do *Correio Mercantil*, quando da representação no São Pedro de Alcântara, não foi favorável à recriação da dramaturga argentina, embora sem fazer menção à concepção cênico-dramática de *A Família Morel*. Quem oferece informações a este respeito é o responsável pela seção “Estudos Crítico-Dramáticos”, do *Diário do Rio de Janeiro*, que, em 22 de julho de 1851, faz as seguintes considerações:

Assistimos à representação do drama em 4 atos, entremeado de canto (drama-vaudeville o intitula sua autora; mas este termo não é português, nem cremos deva ser admitido na língua) a *Família Morel*, tirado dos *Misterios de Paris* de E. Sue.

Este célebre romancista francês procurou nesse, um dos mais belos episódios da sua obra, mostrar a miséria, qual se vê nas grandes cidades, naquelas especialmente que o luxo tem invadido; onde ela basta para descolorir, para tornar invisível às *grandes pessoas* a probidade e a grandeza d'alma, e onde a hipocrisia e a malvadeza têm ocupado o lugar que só devera pertencer à honra!

A Autora do drama pôs em jogo no 1º. ato o maquiavelismo do hipócrita para conseguir seus danados fins. — O 2º. ato é uma cópia exata e bem feita dos capítulos desse episódio dos *Misterios de Paris*. Aí se vê o homem honrado alquebrado pelo peso da miséria e por aqueles que abusam dela com ouro (...). É esse 2º. ato um belo espelho moral! Ele arrancou-nos lágrimas, e muito nos comoveu... — é a pintura de muitos casos na sociedade... — No 3ª. ato desmascara-se a hipocrisia e no 4º. coroa-se a virtude triunfante; tudo isso ajudado por um poder oculto, que pode dar ideia aos homens, quer felizes, quer desgraçados de que há uma providência que vela em todos e que por qualquer via acode ao necessitado e pune o culpado! (D. M., 1851, n. 8748, p. 2).

Ao escolher a família Morel como núcleo da recriação dos *Misterios de Paris*, a dramaturga argentina dispõe as misérias enfrentadas pelos Morel em torno de quatro atos, de modo a explorar o potencial dramático, em chave de *vaudeville*, do tema da virtude, que ao final acaba por vencer a vileza. Se a opção de Joana Manso pela família Morel como eixo teatral tivera como modelo as encenações de 1850 e 1851 do folhetim de Eugène Sue, em particular o 5º ato, pode-se também aventar a hipótese de que a adaptação dramática dos *Misterios de Paris* tenha sido influenciada pelos *Misterios del Plata*, onde são narradas as misérias da família Alsina, vítima das perseguições de Rosas.

Quanto a esse aspecto, há que se dizer que o romance de Manso faz parte do *corpus* de narrativas escritas no exílio pelos opositores do ditador argentino, como *El matadero*, de Esteban Echeverría, *Amalia*, de José Mármol, *Facundo*, de Domingo Faustino Sarmiento, com os quais compartilha “[...] un imaginario común y un repertorio de escenas e personajes prototípicos, así como una retórica y una argumentación destinadas a probar la justicia de la causa antirrosista” (PIERINI, 2002, p. 474). O elenco de fatos e figuras, empregados por esses escritores, não é

muito variado, pois, segundo a ensaísta mexicana, “Se trata de buscar un episodio, histórico ou semihistórico que dé cuenta de las crueldades y arbitrariedades del régimen rosista, para denunciarlo ante una Europa demasiado complaciente y lograr el apoyo para la causa de la oposición” (PIERINI, 2002, p. 478).

Assim sendo, Manso apela para um episódio do passado recente como eixo do romance: a fuga (primeiramente fracassada, depois, exitosa) de Valentín Alsina em 1838. A trama narrativa está colada a este fato histórico: para escapar da perseguição movida por Rosas contra os unitários, Alsina e sua família dirigem-se num barco até Corrientes, mas, traídos pelo capitão, são aprisionados e trazidos de volta a Buenos Aires. Aí Valentín Alsina é levado para a terrível prisão flutuante, o barco *Francesca* de Rimini, enquanto aguarda julgamento. Desesperada, Antonia, sua esposa, usa de todos os recursos para salvá-lo. Disfarçada de homem, e trazendo o filho escondido entre as dobras da capa, a corajosa mulher dirige-se até a prisão e, a custo de suborno, consegue que o barco, que levaria Alsina para ser fuzilado, mudasse de rota para Montevidéu.

Se a eleição do episódio central vivido pela família Alsina tem intenção política, os sofrimentos enfrentados por ela remetem aos da família Morel, de Eugène Sue, no perfil traçado pelo crítico da seção “Pacotilha”, do *Correio Mercantil*, e que talvez pudesse ser aplicado àquela: “Uma família honrada, mas infeliz, chegando ao último grau da horrível escala da miséria, e mesmo aí suportando as perseguições infames de seu perverso hipócrita!” (8ª Pacotilha, 1851, n. 77, p. 1).

É certo que a “miséria” vivida pela família Morel está associada à fome e à exploração das classes trabalhadoras de Paris, enquanto a “miséria” da família Alsina representa o universo político partidário argentino dos opositores de Rosas. De qualquer forma, ambas as famílias são vítimas de “perseguições infames” praticadas por um “perverso hipócrita”: a de Morel, por Jacques Ferrand, a de Alsina, por Rosas.

A cena em que Dr. Alsina é feito prisioneiro, frustrada a primeira tentativa de fuga, ilustra o clima de perseguições e sofrimentos enfrentados pela desventurada família, no fragmento extraído do capítulo “Lágrimas”:

Ignorando a sorte que lhes estava reservada, Alsina e sua família esperavam já um desfecho sanguento; por isso interrompendo o silêncio, Dom Valentin chamou por sua senhora e seu filho:

- Antonia, disse o proscrito, serena o teu coração, e ouve-me; talvez seja esta a última noite que passemos juntos... talvez eu vá morrer.

- Morrer!! exclamou a jovem senhora, estes bárbaros levarão sua ferocidade e seu fanatismo até esse ponto! oh! isso é impossível

- Quem sabe, replicou Alsina, onde não há lei que proteja a sociedade e que proteja os homens de bem dos atentados dos loucos e dos malvados, tudo deve esperar-se. Entre o punhal desta gente e o meu coração não há outro obstáculo que o acaso e a bondade dos bons... porém deixemos isto, tratemos do nosso filho... chega-te para aqui meu filho.

O menino Adolfo levantou-se de onde estava ajoelhado e foi para junto de seu Pai: queria em vão comprimir os suspiros, e só pode lançar-se nos braços de seu pai lavado em lágrimas.

Por espaço de alguns minutos aqueles três desventurados, enlaçados em estreito abraço, permaneceram calados (LAGRIMAS, 1852, n. 11, p. 85-86).

Trazido para Buenos Aires, Alsina é levado para a prisão flutuante, “um barco velho e podre”, que conseguia resistir “às violentas tempestades do Rio da Prata” (MANSO, 1852, n. 17, p. 133). Carregado de ferros, o prisioneiro é mantido incomunicável, sendo-lhe entregues apenas os objetos que vinham do governo ou da polícia.

Da mesma forma que são reveladas ao leitor do romance de Sue (e também ao espectador da adaptação teatral) as péssimas condições de vida da família Morel na miserável mansarda em Paris, o mesmo acontece em relação a Alsina, quando prisioneiro no navio-prisão, na descrição do lugar infecto no qual o opositor de Rosas é jogado, sob a vigilância contínua dos guardas:

Conduzido a um dos camarins do porão da prisão flutuante, o que ocupa Alsina, além de estreito e empestado, falta-lhe o ar e a luz, e multidão de insetos cruzam por ele a todo instante... a água que filtra da apodrecida quilha é motivo para a cada quarto de hora virem abrir a porta da prisão, e dois homens acompanhados de um oficial e dois soldados descem para extrair a água... é isto também a pretexto de uma contínua vigilância e guarda ao preso, tanto de dia como de noite... [...]

E Alsina, ali está o desventurado, acabrunhado com o peso dos ferros, os pés de contínuo na água, sentindo regelar os seus grilhões, cheios de mofo, que começam a roçar-lhe as carnes, e que não tardam em lhas abrir em chagas... (MANSO, 1852, n. 24, p. 195).

Mas a intenção de Joana Manso ao escrever *Misterios del Plata*, como ela mesma declara, não foi fazer cópia fiel dos *Misterios de Paris*, apesar de possíveis aproximações entre os dois folhetins, intermediadas pela adaptação dramática *A Família Morel*. Assim, outro aspecto a considerar diz respeito aos afastamentos da recriação ficcional argentina em relação ao romance de Sue. Nesse sentido, há de se lembrar que, enquanto Morel, ourives que luta pela sobrevivência da família, à custa de um trabalho honesto, assume papel de vítima, Antonia não se conforma com a prisão do marido, e luta com todas as forças para libertá-lo.

Em que pese a fuga e a salvação de Valentín Alsina, por intermédio de sua mulher, encontrarem respaldo na história, a transformação de Antonia, no interior da ficção, em mulher de ação, vem ao encontro do posicionamento feminista de Joana Manso, assumido enquanto redatora de *O Jornal das Senhoras*, periódico empenhado na “emancipação moral da mulher” (1852, n. 1, p. 1). Dessa forma, a personagem dos *Misterios del Plata* se distancia do universo feminino dos *Misterios de Paris*, povoado de mulheres frágeis e passivas, a exemplo de Fleur de Marie. Significativo da metamorfose de Antonia Alsina é o capítulo “A Senhora de Alsina”, do qual se destaca a seguinte passagem:

Esperando a noite com impaciência, ocupa-se por momentos dos preparativos do disfarce [...]; logo que as primeiras badaladas da Ave Maria se deixam ouvir, D. Antônia pinta o seu rosto, pescoço, mãos e braços, calça umas meias pretas e chinelas, recolhe os cabelos debaixo de um lenço de algodão vermelho, veste uma roupa velha, meio esfarrapada, e se embrulha numa larga manta de flanela vermelha (...).

Serena e resoluta cruza a cidade; nada é capaz de acobardá-la, nem suspender a sua marcha. Envolvida às vezes entre a população que acompanha a Mazorca<sup>4</sup>, a Sra. de Alsina não

---

<sup>4</sup> Na década de 1830 surgiu na República Argentina, dilacerada pela guerra civil entre unitários e federais, uma associação denominada Mazorca, a milícia paramilitar mais violenta do regime federal dominante.

sente um só momento vacilar a sua coragem... é que uma força magnética a sustenta; o seu amor, o seu amor imenso de esposa, tão santo e legítimo, que como todas aquelas afeições que não transgridem as leis da consciência e da sociedade, nos dão força com que preencher os sacrifícios mais sublimes! (MANSO, 1852, n. 26, p. 213).

Ao tomar traços de personalidade tradicionalmente associados ao homem (força, atividade, racionalidade), a personagem, na leitura de Tatiana Mariano Feitoza, abandona aqueles com os quais a mulher é identificada (fragilidade física, passividade, emotividade), embora o amor da esposa, “tão santo e legítimo”, acabe por se tornar o móvel da ousada ação de Antonia, transformada em heroína (FEITOZA, 2009, p. 96). Dessa forma, na observação de Margarita Pierini, ao contrário de outros textos literários de igual filiação ideológica, nos quais a tragédia sela o destino das personagens que se atrevem a enfrentar o tirano, no romance de Joana Manso, Rosas será enganado. (PIERINI, 2002, p. 486)

Afastar-se dos *Mistérios de Paris* não significou que *Misterios del Plata* tenha conseguido livrar-se do folhetim, apesar das prevenções de Joana Manso em relação ao romance: “O que escrevemos não é um romance, é a relação dos acontecimentos mais recentes que naqueles desventurados países se renovam todos os dias” (MANSO, 1924, p. 184 apud FERREIRA, 2007, p. 237).

Se a afirmação acima, “assinalam seu **de Joana Manso** desejo de fidelidade à verdade histórica e seu voltar as costas ao caráter ficcional do que irá relatar” (FERREIRA, 2007, p. 238, grifo nosso), nem por isso a escritora vai deixar de se valer de um dos expedientes mais surrados do inventário folhetinesco, — o disfarce, — com efeito que beira a comicidade, de forma a tornar Antonia de Alsina heroína da narrativa, no fragmento extraído do último capítulo dos *Misterios del Plata*, “A Fuga”:

Era um moço de formas delicadas, cujo rosto estava coberto em grande parte por barbas e bigodes pretos e compridos; a pala de seu boné militar cobria-lhe a testa e os olhos; seu vestuário e insígnias eram de capitão de caçadores.

- Queira Vmc. inteirar-se do conteúdo do presente despacho e cumprir à risca as ordens que lhe transmite S. Exa. — disse o moço oficial tirando um ofício do peito da fardeta e apresentando-o a Dick.

O inglês olhou de cima para baixo o mensageiro do restaurador, tomou o papel que lhe era apresentado, e disse lá com os seus botões — que voz maricas tem o tal Capitão...

[...]

Os presos, que depois de tantos meses sepultados nas enxovias do Pontón, respiram com dificuldade o ar fresco da noite, estavam tão atordoados que não sabiam o que lhes acontecia.

- Vamos ser fuzilados? perguntou Alsina virando-se para o desconhecido do capote que lhe ficava ao lado.

A inflexão daquela voz que há tanto tempo não ouvira, o suposto Torres não resiste mais, e aperta contra seu coração seu esposo adorado! Manuel Torres, o enviado do governador, não era outro que a Sra. de Alsina!

[...]

Alsina estava livre!

Sua dedicada esposa quebrara seus ferros! (MANSO, 1852, n. 27, p. 7-8).

Expulsa pela porta, a ficção volta pela janela, a contar não o que aconteceu, mas o que podia ter acontecido, na concepção aristotélica do verossímil, vindo a ocupar, ao lado da história, lugar central no fecho do folhetim *Misterios del Plata*.

## ALUÍSIO AZEVEDO NAS ÁGUAS DOS MISTÉRIOS

Tendo estreado no romance de matriz naturalista com *O Mulato* (1881-1882), sucesso de público e de crítica, Aluísio Azevedo acabará também por se dobrar ao apelo popular dos *Mistérios de Paris*. De 23 de novembro de 1882 a 18 de fevereiro de 1883, Aluísio escreve *Mistério da Tijuca*, folhetim inaugural do jornal *A Folha Nova* (1882-1885),<sup>5</sup> do Rio de Janeiro. Já em 1882, pela tipografia da *Folha Nova*, a mesma versão do

---

<sup>5</sup> Publicação diária, *A Folha Nova* era dirigida por Joaquim Serra (1838-1888), jornalista maranhense, ardoroso defensor do abolicionismo. Periódico de caráter noticioso, literário e agrícola, *A Folha Nova* abordava, na parte superior, os mais variados assuntos: política interna e externa, comércio, economia, agricultura, higiene pública, imigração, estreias teatrais, lançamentos literários, charadas, sendo o rodapé ocupado pelo indefectível romance-folhetim. Na quarta e última página eram publicados os anúncios (alguns ilustrados com imagens) a garantir, juntamente com as assinaturas, a sustentação financeira do jornal.

romance era transformada em livro, com o subtítulo “romance original”. Em 1900, Garnier publica nova edição da obra, agora sob o título *Girândola de Amores*, mudança que, acompanhada de outras modificações, aponta a intenção do autor de desvincular as duas obras (GOMES, 2011).

Trinta e nove anos após a chegada de *Os Mistérios de Paris* no Brasil, a obra de Eugène Sue continuava a ser imitada, embora versões como a de Aluísio Azevedo estejam bastante distantes do modelo original. Enquanto a entrada dos *Mistérios*, em 1843, coincide com a difusão do Romantismo em terras brasileiras, a imitação de Aluísio Azevedo de 1882 já respira os ares do Naturalismo que a obra do escritor maranhense virá consolidar entre nós. Escritor de acurado senso das condições de produção cultural de sua época, e no intuito de satisfazer o gosto do público dos rodapés dos jornais, Aluísio ainda se vale em *Mistério da Tijuca* dos expedientes dos romances-folhetins românticos (incesto, rapto, mistério, roubo, traição, assassinato, o confronto entre o bem e o mal). Ao mesmo tempo, porém, e fiel à escola de Zola e Eça de Queirós, o escritor introduz expedientes da estética naturalista em sua obra folhetesca. A união do Romantismo e do Naturalismo resultou no hibridismo, na leitura de Eugênio Gomes (GOMES, 1954) e Angela Maria Rubel Fanini (FANINI, 2003), que percorre a chamada “obra de transição” de Aluísio de Azevedo,

Antes mesmo dos críticos, Aluísio Azevedo já havia definido a sua estética como híbrida, pois que procurava agradar, ao mesmo tempo, o gosto popular dos leitores e os críticos, conforme expõe no *Mistério da Tijuca*, capítulo LXI — “Onde o autor põe o nariz à mostra”:

No Brasil, quem se propuser a escrever romances consecutivos, tem fatalmente de lutar com um grande obstáculo — é a disparidade que há entre a massa enorme de leitores e o pequeno grupo de críticos.

Os leitores estão em 1820, em pleno romantismo francês, querem o enredo, a ação, o movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet.

Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para estes Flaubert é o grande mestre.

A qual dos dois grupos se deve atender — ao de leitores ou ao de críticos?

Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é quem os paga.

Por conseguinte entendemos que em semelhantes contingências o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao paladar do público e ao paladar dos críticos; até que se consiga [...] impor o romance naturalista (AZEVEDO, 1883, n. 62, p. 1).

Antes de passar à análise, e no sentido de dar a conhecer o enredo de *Mistério da Tijuca*, apresenta-se o resumo do folhetim: Gregório ia se casar com Clorinda, quando é raptado pelo tio para impedi-lo de cometer incesto, pois a noiva é tida como sua irmã. No decorrer da narrativa, a suspeita é desfeita. Cecília, mãe de Gregório, tivera um caso amoroso com Pedro Ruivo antes de se casar com Leão Vermelho. Desse caso amoroso nasce Gregório. Leão Vermelho casa-se novamente e tem uma filha, a quem dá o nome de Clorinda. No dia do rapto de Gregório, ocorre também um crime na cidade, e o jovem é tido como suspeito. Ao final da narrativa, desvenda-se o crime: Pedro Ruivo foi quem roubou certa quantia de dinheiro de uma casa comercial, sendo assassinado pelos marinheiros Talha-Certo e Tubarão. Gregório, ao saber-se filho de um criminoso, suicida-se. Entre o início e o final da narrativa, abre-se espaço para o relato das peripécias amorosas da personagem e de muitas outras ligadas a ele. A narrativa se passa em grande parte no Rio de Janeiro à época do escritor.

A fórmula “Misterios de...”, segundo Nelson Schapochnik, foi empregada como modelo narrativo, no decorrer do século XIX, tanto por escritores consagrados como por nomes desconhecidos, aspirantes à notoriedade. “Misterios de...” também se prestou à inventividade de alguns homens de letras, acrescenta o historiador, “que se valeram deste modelo narrativo para testar a sua capacidade de se apresentarem como escritores”. A fórmula consagrada, ainda para Schapochnik, deflagrou outro tipo de resposta dos escritores oitocentistas: a “ficcionalização do espaço” (SHAPOCHNIK, 2010, p. 601).

O título do romance de Aluísio Azevedo, — *Mistério da Tijuca*, — responde tanto ao quesito da inventividade, na ausência do *s* da fórmula original, quanto à ficcionalização do espaço, ao situar o misterio que ronda a narrativa no bairro da Tijuca, tema pictórico dos artistas-viajantes que passaram pelo Rio de Janeiro - Jean-Baptiste Debret, Nicolas Antoine Taunay, Maurice Rugendas, Thomas Ender, (HEYNEMANN, 2009) e cenário de alguns romances de José de Alencar, como *Sonhos d’Ouro*. Quando em 1868, Alencar escreve a Machado de Assis para ser guia de Castro Alves, o escritor encontrava-se no alto da Tijuca, que é, segundo ele,

“um escabelo entre o pântano e a nuvem, entre a terra e o céu” (ALENCAR, 1868, n. 53, p. 2).

O contraponto que na carta José de Alencar estabelece entre a sublimidade do alto e a vulgaridade do baixo, ou seja, entre a natureza sublime e a cidade degradada, é retomado por Aluísio de Azevedo em *Mistério da Tijuca*. A Tijuca é o arrabalde onde se localiza o chalé de Júlia Guterres, uma das amantes de Gregório, protagonista ausente em grande parte da narrativa. A aura de amenidade e benignidade que cercava a Tijuca é representada na descrição da vegetação da aprazível chácara:

O aspecto rico das plantas, os canteiros moldurados de grama e desenhando pequeninas ruas de cascalho, diziam muito bem do chaletzinho alegre, a rir por entre a exuberância da verdura, e todo ele enfeitado de cores e arabescos, ao sabor particular das chácaras fluminenses (AZEVEDO, 1882, n. 5, p. 1).

Lá embaixo a cidade, ou o “pântano”, no dizer de Alencar, respirava outros ares: calor, sujeira, insalubridade e crime. No dia do rapto de Gregório, é cometido o assassinato de Pedro Ruivo (do qual, como se disse, o rapaz é suspeito) nos armazéns de rapé do fabricante Paulo Cordeiro. A descrição naturalista do lugar que fazia as vezes de necrotério — “pocilga da morte, cujo bafo pestilento e repulsivo, dizia todos os mistérios da putrefação”, — não deixa de causar má impressão no leitor. Ao lado do corpo ensanguentado do homem assassinado, jaziam os despojos das autópsias de outros cadáveres, que o narrador faz questão de descrever, na intenção de desvendar os subterrâneos do Rio de Janeiro:

Ao lado, dentro de um caixão de forma especial e com as tábuas ensebadas pelo hábito de carregar os despojos das autópsias, viam-se matérias informes, de uma cor estranha e repugnante; dentre as quais, sobressaíam vísceras humanas, gordas e brancas como carne de porco, um crânio cerrado ao meio, deixando transbordar a massa compacta dos miolos (AZEVEDO, 1882, n. 5, p. 1).

Trazido para o *Mistério da Tijuca*, o tema “crime” responde menos, talvez, à influência dos *Misterios* de Eugène Sue, do que ao clima de intensa produção de uma literatura de crime na década de 1870 no Brasil, praticada tanto por escritores desconhecidos da atualidade quanto por nomes

consagrados naquela época, brasileiros e estrangeiros. Essa literatura de crime foi largamente disseminada nos periódicos sob a forma de folhetim, mas também em outros espaços dos jornais.<sup>6</sup> Muito em breve se consolidava no Rio de Janeiro e outras províncias do Império um rentável mercado de livros de crime, fenômeno editorial do qual participaram editoras de prestígio, entre outras, a de B. L. Garnier que publicou *Criminosos Célebres* de Moreira de Azevedo, entre 1873 e 1874, e duas obras de Émile Gaboriau em 1873: *O Crime de Orcival* e *A Corda na Garganta* (em cinco volumes). (GOMES, 2009, p. 15).

Da mesma forma que Aluísio Azevedo introduz no seu romance modificações quanto ao modelo da literatura de crime, o mesmo acontece em relação ao folhetim romântico, no exemplo dos *Mistérios* de Eugène Sue. A começar pelo desempenho do protagonista de *Misterio da Tijuca*: Gregório nem de longe lembra o príncipe Rodolfo de Gerolstein, justiceiro aristocrata, que passa a vida a praticar caridade entre os pobres, a distribuir justiça aos marginalizados e a punir criminosos. A personagem de Aluísio, por sua vez, não passa de um simples empregado do comércio, inveterado Don Juan que corteja Julia Gutierrez, Olímpia e Clorinda, leitor de poesia romântica, produto típico de uma educação nos quadros da “corrente sentimentalista”, na interpretação do narrador, sob a ótica do Naturalismo:

Gregório, na candura dos dezesseis anos e na predisposição lírica de seu próprio espírito, não podia julgar fisiologicamente o valor daquela crise. Todos os fatos da vida real e todos os fenômenos da organização humana tinham para ele uma explicação romântica. Mal educado pela metafísica do colégio em que se desenvolveu e dominado pela corrente sentimentalista da época em que veio ao mundo, repugnavam-lhe as frias verdades que nos dirigem e as calmas leis que regulam nossos atos (AZEVEDO, 1883, n. 45, p. 1).

Mas, no fundo, Gregório aspirava à segurança do lar e da família, motivo por que abandonou as amantes Júlia e Olímpia (mulheres que já

---

<sup>6</sup> Aluísio Azevedo publicou em folhetim, em 1883, na *Folha Nova*, o romance *Casa de Pensão* no qual tratou do crime, conhecido como “caso Capistrano”, cometido pelo estudante Antônio Alexandre Pereira que assassinou o colega Capistrano da Cunha por ter violado sua irmã Júlia, na pensão mantida pela mãe. Processado, Capistrano conseguiu escapar da prisão. Inconformado com o resultado do julgamento, Alexandre matou Capistrano, desferindo-lhe um tiro pelas costas, em plena luz do dia. Defendido pelo advogado Jansen de Castro Júnior, o estudante de engenharia foi absolvido por unanimidade.

foram casadas) para unir-se em matrimônio a Clorinda, filha adotiva de dona Januária. De certa forma, o jovem também viveu a experiência da adoção, pois que filho bastardo, criado longe da mãe, Cecília, falecida no convento de Santa Clara, no Porto, fora trazido ao Brasil por uma família com a qual viveu até os vinte anos. Essa família, porém, resolveu voltar para Portugal, e Gregório mais uma vez se via “desamparado de qualquer afeição doméstica” (AZEVEDO, 1882, n. 13, p. 1).

Essa situação abre espaço para o narrador introduzir longa digressão no capítulo XIII, intitulado “Isolamento”, em que faz a defesa do convívio doméstico, da qual se destaca o seguinte fragmento:

Abençoados lares! Quão pouco é necessário para o bom resultado de vosso mister sagrado e consolador! Uma pequena vivenda humilde e pobre, um pouco de sol, um pouco de ar, o produto de algumas horas de trabalho, tudo isto iluminado de amor e boa vontade — e eis aí os elementos de uma felicidade completa (AZEVEDO, 1882, n. 13, p. 1).

A apologia da família moldava-se num ideal romântico que, segundo Alessandra Dal Far, foi “bastante divulgado pelos médicos e juristas, e visava fortalecer os laços intrínsecos entre marido e mulher, evitando, com isso, os casos de adultério, o nascimento de crianças bastardas, a proliferação de casas de prostituição, das doenças venéreas e das anomalias sexuais que diariamente alertavam a cidade do Rio de Janeiro”. Acrescenta ainda Dal Far que, para evitar o crescente enfraquecimento da estrutura familiar, decorrente dos aspectos mencionados, “alguns cientistas chegaram a escrever tratados morais em que afirmavam a necessidade de o homem e a mulher se realizarem no casamento” (DAL FAR, 2004, p. 136).

Mas a constituição da família saudável requeria o casamento de livre vontade, e não o casamento forçado e com grande diferença de idade entre os cônjuges, como foi o caso da união entre Tereza e o comendador Figueiredo. Não apenas a diferença de idade e de temperamento, como também os hábitos reclusos do comendador tornaram a vida de Tereza insuportável. Foi então que apareceu Portela, caixeiro da casa comercial de Figueiredo, e que em pouco tempo se tornou amante de Tereza, vítima dos apelos da carne. Quando o comendador, graças à delação do criado Jacó, fica sabendo do adultério de Tereza, esta profere longo discurso em que justifica a traição, à luz das explicações científicas de cunho naturalista, do qual se transcreve o seguinte fragmento:

Desejava ser honesta! desejava ser o modelo das esposas, todo o meu sonho era cumprir à risca os meus deveres! Mas a natureza me arrebatava para os crimes de que me acusas! Tudo me impelia para o mal, tudo me puxava para o adultério! Ah! Tu não sabes o que é ter a minha idade, o meu temperamento, o meu sangue! Tu não sabes o que é a mulher! o que são estes nervos, esta carne, e tudo isto que grita dentro de nós, como uma matilha de cães danados! [...] Sei que fiz mal em sucumbir aos reclamos desta miserável matéria. Mas o que queres tu?! não fui eu quem me fez e quem decretou as leis que haviam de reger os meus órgãos. Sucumbi, mas não sou a responsável pela minha queda! (AZEVEDO, 1883, n. 53, p. 1).

Olímpia é outra personagem do universo feminino de *Misterio da Tijuca* que também não foi feliz no casamento. Casada com Rosa Gonçalves, caixa da casa de rapé de Paulo Cordeiro (lugar do assassinato de Pedro Ruivo), em pouco tempo a filha do comendador Figueiredo descobriu no marido um homem de ambições estreitas, avesso às visitas, festas e saraus que faziam as delícias da mulher, e onde ela era o centro dos olhares e das atenções. Não demorou muito para que o casal se separasse, e para que Olímpia viesse a apresentar os primeiros sinais da histeria que a levaria a se refugiar, na companhia do pai, no hotel do Papá Falconnet (admirador de Napoleão, vivia havia trinta anos no Rio de Janeiro), localizado na Avenida Estrela, subúrbio tranquilo do Rio de Janeiro, cercado de bons ares e de exuberante vegetação.

Deslocar Olímpia, protótipo da mulher histérica (objeto de farta literatura naturalista), para o hotel da avenida Estrela, vem ao encontro da crença difundida por médicos e higienistas do século XIX, de que o clima podia promover a cura e a recuperação dos enfermos, do corpo e da alma. Banhos de mar, exercícios, passeios ao ar livre, distrações, boa alimentação são outras recomendações que o Dr. Roberto, personagem que encarna a ciência médica da época, prescreve a Olímpia, na tentativa de curar a “nevrose” da qual a moça era vítima.

Situação exemplar do quadro de histeria de Olímpia é a cena da pedreira, explorada no capítulo XXXIX, intitulada “O moço da pedreira”, no alto da qual a moça sofre uma vertigem e quase desmaia. Amparada por um trabalhador, Olímpia é trazida para baixo nos braços do rapaz. O contato

físico com o peito nu do desconhecido desperta os instintos carnis da moça, como mostra a passagem abaixo:

Sentia-se muito bem no aconchego tépido daquele colo robusto, penetrada pelo calor lascivo e vivificante do corpo masculino que a sustinha. O contato daquela vigorosa carnação, criada ao ar livre e enriquecida pelo trabalho e pelo largo sol americano, sacudia-lhe todos os sentidos e acordava-lhe em sobressalto o sangue adormecido nas veias (AZEVEDO, 1882, n. 39, p. 1).

Anos mais tarde, Aluísio Azevedo irá reeditar a cena da pedreira dos *Misterios da Tijuca* no romance *O Homem* (1887), no qual a personagem Magdá revive a aventura de Olímpia de subir a uma pedreira, desmaiar, ser salva e carregada por um trabalhador pelo qual a moça sente forte atração física.

O aproveitamento de situações narrativas que, surgidas nos romances-folhetins, prefiguram os romances naturalistas de Aluísio Azevedo, levou uma parte da crítica aluisiana, a exemplo de Jean-Yves Mérien (2013) a defender a tese de que a produção folhetinesca do escritor maranhense antecipava a preparação dos livros sérios.

## CONCLUSÃO

Narrativa que atravessou o mundo, *Mistérios de Paris* configura-se como “um dos primeiros sinais da globalização da cultura popular urbana da Europa ocidental [...]”, tendo em vista “um projeto mundial de divulgação de modelos midiáticos” (LISBOA, 2011, p. 2).

Adaptado em várias línguas e ambientado em inúmeras cidades, os espaços das recriações do folhetim de Eugène Sue refletem não apenas o ambiente histórico, mas também os vários quadros políticos, sociais e urbanos a imprimir diferenças e transformações em relação à narrativa-matriz.

Trazida para o Brasil, em 1852, a adaptação de Joana Manso Noronha, — *Misterios del Plata*, — tinha por objetivo dar a conhecer a situação de tirania política em que vivia a Argentina, sob o domínio de Rosas, e chamar a atenção do Brasil, cujo olhar estava voltado para Paris, de onde provinha a matriz da recriação de Manso.

Trinta anos mais tarde, em plena voga do Naturalismo, coube ao bairro da Tijuca servir de cenário à adaptação de Aluísio Azevedo, *Mistério da Tijuca*. Na Tijuca de Aluísio repercutem os ecos dos arrabaldes pacíficos, silenciosos, solitários, ainda pouco povoados, não obstante ficarem próximos da cidade. Mas o lugar passa também a ser refúgio de expatriados políticos, assassinos em fuga, mulheres históricas em busca da cura da alma, personagens trazidas pelos avanços da modernidade no século XIX.

#### FONTES

- O Jornal das Senhoras*, nº 1, 1 de janeiro de 1852.  
*O Jornal das Senhoras*, nº 11, 14 de março de 1852.  
*O Jornal das Senhoras*, nº 17, 27 de abril de 1852.  
*O Jornal das Senhoras*, nº 24, 13 de julho de 1852.  
*O Jornal das Senhoras*, nº 26, 27 de junho de 1852.  
*O Jornal das Senhoras*, nº 27, 4 de julho de 1852.  
*Correio da Manhã*, 4 de setembro de 1954.  
*A Folha Nova*, nº 5, 27 de novembro de 1882.  
*A Folha Nova*, nº 13, 5 de dezembro de 1882.  
*A Folha Nova*, nº 39, 31 de dezembro de 1882.  
*A Folha Nova*, nº 45, 6 de janeiro de 1883.  
*A Folha Nova*, nº 53, 14 de janeiro de 1883.  
*A Folha Nova*, nº 62, 23 de janeiro de 1883.  
*Diário do Rio de Janeiro*, nº 8748, 22 de julho de 1851.  
*Correio Mercantil e Instrutivo*, Político, Universal, nº 127, 16 de maio de 1850.  
*Correio Mercantil e Instrutivo*, Político, Universal, nº 170, 19 de julho de 1851.  
*Correio Mercantil e Instrutivo*, Político, Universal, nº 72, 25 de março de 1851.  
*Correio Mercantil e Instrutivo*, Político, Universal, nº 77, 31 de março de 1851.  
*Correio Mercantil e Instrutivo*, Político, Universal, nº 53, 22 de fevereiro de 1868.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DAL FAR, Alessandra. *Páginas de Sensação*. Literatura e Pornografia no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: companhia das Letras, 2004.

FANINI, Angela Maria Rubel. *O Romance-Folhetim de Aluísio Azevedo: Aventuras Periféricas*. Tese de Doutorado, Universidade Federal Fluminense, 2003. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/84646/199185.pdf?sequence=1> Acesso em: 1 set. 2015.

FEITOZA, Tatiana Mariano. *Los Misterios del Plata: Literatura de Autoria Feminina e Rosismo na Argentina no Século XIX*. 2009. 133 f. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

FERREIRA, Luzilá Gomes. Escritoras Latino-Americanas: Juana e Silvina, Duas Altas Vozes. In: SEDYCIAS, João (org.). *A América Hispânica no Imaginário Literário Brasileiro*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 2007. p. 235-250.

GOMES, Eugênio. O Hibridismo Estético de Aluísio Azevedo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 4 set. 1954.

HEYNEMANN, Cláudia. Floresta da Tijuca: Qual Historia? In: *Anais do XXV Simpósio da Associação Nacional de História (ANPUH)*, Fortaleza, 2009. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0875.pdf> Acesso em: 5 set. 2015.

LISBOA, Fátima Sebastiana Gomes. *Os Misterios de Lisboa Uma Mise en Abyeme: "Literatura Menor", Cinema e Televisão*. In: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História (ANPUH)*, São Paulo, julho de 2011. Disponível em [http://www.shh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307966878\\_ARQUIVO\\_OsMisteriosdeLisboa.Textocorrigido.pdf](http://www.shh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307966878_ARQUIVO_OsMisteriosdeLisboa.Textocorrigido.pdf) Acesso em: 7 set. 2015.

LOBO, Luíza. Juana Manso: Uma Exilada em Três Pátrias. *Niterói*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Política Social da Universidade Federal Fluminense, v. 9, nº. 2, p. 47-74, 2009. Disponível em: <http://www.revista.genero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/81/57> Acesso em: 14 out. 2015.

MÉRIEN, Jean-Yves. *Aluísio Azevedo: Vida e Obra (1857-1913)*. Trad. Cláudia Poncioni. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional: Garamond, 2013.

PIERINI, Margarita. Historia, Filología y Ideología en *Los Misterios del Plata* de Juana Manso. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 50, n. 2, jul.-dic., p. 457-488, 2002. Disponível em <http://www.redalyc.org/pdf/602/60250205.pdf> Acesso em 01/10/2015.

PORTO, Ana Gomes. *Memorias de um Condenado e Misterio da Tijuca: romances de crime*. *Floema*, v. 7, n. 9, p. 33-60, jan.-jun. 2011. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/view/782/782> Acesso em: 25 set. 2015.

\_\_\_\_\_. *Novelas Sangrentas: Literatura de Crime no Brasil (1870-1920)*. Tese de Doutorado, IEL, Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000436292&opt=4> Acesso em: 06 set. 2015

SCHAPOCHNIK, Nelson. Edição, Recepção e Mobilidade do romance *Les Mystères de Paris* no Brasil Oitocentista. *Vária Historia*. Belo Horizonte, v. 26, n. 44, Belo Horizonte, jul.-dez., 2010.

SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*. Paris: A L'Administration de Librairie, 1851. v. 1.

Data de recebimento: 30 out. 2015

Data de aprovação: 2 dez. 2015.