

Valdeci Rezende Borges

CIDADE E CULTURA ESCRITA:
A CORTE DE JOSÉ DE ALENCAR (1840 A 1870)



CIDADE E CULTURA ESCRITA:
a Corte de José de Alencar (1840 a 1870)



Universidade Federal de Goiás

Reitor

Edward Madureira Brasil

Vice-Reitor

Eriberto Francisco Bevilaqua Marin

Diretor do CAC/UFG

Manoel Rodrigues Chaves

Diretora do Departamento Editorial CAC/UFG

Regma Maria dos Santos

Conselho Editorial do DEPECAC:

Cleves Mesquita Vaz, Eliane Justino, Gleyce Alves Machado, Ivânia Vera, Luanna Lopes Lobato, Luciana Borges, Maria Aparecida Lopes Rossi, Nádia Campos Pereira, Regma Maria dos Santos.

Valdeci Rezende Borges

CIDADE E CULTURA ESCRITA:
a Corte de José de Alencar (1840 a 1870)





Sumário

- 7 Introdução
- 11 A cidade do Rio de Janeiro imperial: a construção de uma Corte nos trópicos e os circuitos de difusão da cultura escrita
- 13 A cidade do Rio de Janeiro: o burgo colonial em processo de transformação
- 34 O teatro e a música no primeiro ato da luta pela conquista do público
- 44 O mundo da letra e do livro ou a configuração de espaços, meios e circuitos da prática da leitura
- 45 A formação do leitor e o avanço da escolarização
- 51 Livrarias e livrarias, associações literárias, bibliotecas e gabinetes de leitura
- 59 Textos impressos, leitores e leituras na Corte de Alencar
- 62 José de Alencar: produzindo textos e formas de chegar ao leitor
- 72 O impresso e a conquista dos leitores: penetrando corações e mentes
- 73 Impressão, leitores, leituras e configuração de um campo intelectual
- 87 O folhetim e as transformações na imprensa: atraindo o público leitor

99	Alencar, seus personagens e o entrecruzamento do texto com o mundo do leitor
111	José de Alencar e o campo literário
112	Da estreia como jornalista, cronista, crítico literário e polemista
125	Estreando no romance, no teatro e na defesa de sua obra
136	Entrando na precoce velhice literária
147	Novos combates literários e políticos
155	Negando-se a pedir bênção aos paladinos da língua pátria e acirrando a busca da alma da Nação brasileira
166	As últimas batalhas na imprensa, na literatura e contra a tuberculose
182	Considerações finais
189	Referências

Introdução

Na historiografia atual é recorrente o estudo da cidade como espaço de variadas práticas socioculturais, experiências socioprofissionais e trajetórias de indivíduos letrados para elucidar questões mais amplas e gerais, coletivas, por meio da produção de representações e do tratamento de imagens como lugares de memórias. Imagens do Rio de Janeiro como cidade maravilhosa, cosmopolita, cartão postal do Brasil, uma de suas principais capitais culturais que mantém até hoje certa atmosfera de Corte, fazem parte do imaginário da sociedade brasileira contemporânea, constantemente alimentado pela mídia, em especial a televisão. Os meios de comunicação, de modo geral, nos seus mais variados produtos, telenovelas, noticiários, músicas e filmes, além de informar, fabricam e transmitem esse imaginário.

Na medida em que o conhecimento histórico é filho do tempo presente, do qual faz parte o historiador, inserido num duplo movimento de compreender o presente pelo passado e o passado pelo presente, por meio de um método regressivo,¹ voltarei ao momento em que os meios de comunicação impressos se organizavam no Rio de Janeiro e no Brasil. Como elemento da estruturação de uma incipiente produção cultural ao redor do texto escrito, da qual o jornal, o folhetim, o livro e o romance eram produtos privilegiados, José de Alencar criou parte de sua obra pautada na realidade social e cultural da Corte. Utilizando esses meios, difundiu suas representações em

1 BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965. p. 44-45.

circuitos locais e nacionais, representações de um processo de transformação sociocultural que propunha deixar para trás práticas sociais tradicionais características de tempos antigos e adotar outras, derivadas das sociedades europeias, próprias a um mundo moderno em seu novo estilo de vida.

Meu objetivo, neste texto, é tratar de algumas das imagens criadas por Alencar em seus romances urbanos, ensaios críticos e textos autobiográficos e memorialísticos sobre a sociedade e a cultura do Rio de Janeiro entre as décadas de 1840 e 1870, os quais, sobretudo os memorialísticos servem muitas vezes como guia indicativo para temas e questões que inquietavam as pessoas de sua época. Abordarei questões relativas ao espaço físico da cidade e a suas instituições culturais e práticas sociais, hábitos, valores e comportamentos de seus habitantes, principalmente da elite, com foco na configuração de um campo cultural estruturado ao redor do texto escrito e de sua produção e difusão na sociedade fluminense daquele momento.

O expediente de recorrer à literatura como suporte documental, para sustentar reflexões históricas sobre uma determinada sociedade e as diversas facetas de suas dimensões temporais e espaciais, tem recebido a atenção de muitos historiadores. Tal procedimento tornou-se frequente no ofício do historiador, que, na sua oficina e com suas ferramentas, tem se debruçado cada vez mais sobre esse tipo particular de textos escritos, até pouco tempo bastante desprestigiado nesse meio, derrubando barreiras, alargando fronteiras e vencendo preconceitos há muito arraigados. Perceber como se constitui e se apresenta uma sociedade, seu funcionamento e a transformação de seu imaginário, isto é, o conjunto de imagens elaboradas sobre ela, englobando suas mais infundas representações e atividades e os mais variados aspectos de sua vida social, tem contribuído para sua compreensão. Esse imaginário social pode ser apreendido por meio de múltiplos produtos socioculturais e bens culturais, além de distintos discursos e linguagens nos quais e pelos quais se efetua o agrupamento das representações coletivas.²

A literatura e a linguagem literária têm sido tratadas como formas excepcionais para esse tipo de estudo, por aterem-se ao imaginário e às

2 BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa de Moeda, 1984. v. 5. p. 309.

representações sociais elaboradas por uma sociedade sobre si mesma. Como texto cultural, que não pode ser desligado da realidade de sua escritura e possui regras específicas de escrita conforme cada gênero, esses monumentos erigidos por uma sociedade e preservados pelas épocas seguintes remetem às condições de criação em que ocorreram. Condições que abarcam a figura do literato, sua inserção nos diversos campos sociais, as intencionalidades de sua escrita, as facetas objetivas e subjetivas que o cercam e os meios materiais de sua produção e difusão, além de outros aspectos.³

Procurando apreender o imaginário social criado por Alencar sobre o Rio de Janeiro, sua sociedade e sua escrita em meados do século XIX, desenvolvo, numa perspectiva de história cultural, uma abordagem multilateral que se entrelaça, de modo global, a essas dimensões, trabalhando num prisma dialético tanto os sentidos intrínsecos dos textos quanto os contextos em que eles foram elaborados, difundidos e apropriados pelo leitor. Assim, aproximei texto e contexto, autor e obra, no intuito de perceber ligações, de realizar combinações e descobrir entrelaçamentos do que foi amalgamado por Alencar, que, ao produzir literatura e representações do social, historia e realiza uma leitura do seu tempo e da sociedade.

O testemunho literário nos oferece uma riqueza de dados que outros documentos não possuem, sendo fonte privilegiada para a escrita de uma “outra história”, diferente da que emana dos textos oficiais. A literatura trata de questões relativas à sua própria condição de produção e difusão e das suas intenções, e é um instrumento que registra as mudanças, os anseios, a sensibilidade e o imaginário coletivos, além de agir ativamente na sua constituição. Na investigação dos vestígios e pequenas pistas que ajudassem a reconstruir uma imagem geral e particular da cidade, da sociedade e de sua cultura, procurei reunir informações dispersas e mesmo perdidas por outras fontes. E, assim, perceber seus significados, preservar sua riqueza estética e comunicativa, decodificar o implícito e o contido nas entrelinhas, por meio de um diálogo que abarque o interno e o externo do texto, o autor e a obra,

3 CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 62-63; LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 545.

aliado à interlocução com as camadas sedimentares de interpretações prévias existentes num processo de historicização que evidencie a cumplicidade da literatura e da história mediante aproximações.

Para desvelar algumas facetas do campo da cultura escrita da cidade, da sociedade e das expressões culturais estabelecidas ao redor do texto escrito, abordo no primeiro capítulo – “A cidade do Rio de Janeiro imperial: a construção de uma Corte nos trópicos e os circuitos de difusão de uma cultura escrita” – a gestão do processo de transformação do burgo colonial numa cidade estruturada nos moldes das capitais europeias, na qual teatro, música e escola, junto com outras instituições erigidas ao redor do texto impresso, como livrarias, associações literárias, bibliotecas e gabinetes de leituras, tornaram-se base desse novo mundo. No segundo capítulo – “Os textos impressos, leitores e leituras na Corte de Alencar” –, destaco, a partir da figura do escritor cearense residente na cidade, os circuitos de produção e difusão do texto escrito nacional, como a imprensa periódica, os folhetins e a atividade do editor. Focalizo ainda a constituição de um campo intelectual multifacetado e a configuração das práticas de leitura e de apropriação do lido pelos personagens na ficção alencariana. No último capítulo – “José de Alencar e o campo literário” –, apresento algumas facetas da produção da obra literária de José de Alencar, o contexto de sua criação, a figura do criador, suas propostas literárias, as intencionalidades de sua escrita ficcional e as nuances de sua recepção.

A cidade do Rio de Janeiro imperial: a construção de uma Corte nos trópicos e os circuitos de difusão da cultura escrita

José de Alencar nasceu no Ceará e mudou-se, em 1837, para a cidade do Rio de Janeiro, a Corte, onde viveu até 1877, quando morreu de tuberculose. Vivenciou uma cidade que se desenvolvia como centro urbano, nela experimentando o avanço de um amplo processo civilizador ao qual era inerente a criação de uma cultura escrita, marcada, sobretudo, pela impressão e constituição de um circuito de difusão e de espaços de sociabilidade que lhe eram próprios. Nessa cidade, centro cultural e político hegemônico do jovem País, edificou sua carreira de advogado, jornalista, político e escritor, após ter completado sua formação jurídica e intelectual em São Paulo e Olinda. Empenhado em contribuir para inventar e construir a Nação brasileira, produziu vasta obra que abarcou diversos espaços e temporalidades de sua experiência social e concebeu um trabalho literário permeado de múltiplos matizes, perpassado, na sua totalidade, por uma visão de mundo romântica exposta em sentimentos de desagrado e desencanto. Seu modo de olhar o mundo, expresso na produção e atividade intelectuais, articulou vários assuntos e aspectos, muitas vezes aparentemente contraditórios, tais como euforia e desgosto, modernidade e tradição, ideias liberais e práticas conservadoras.

Neste capítulo realizo uma leitura dos romances alencarianos visando desvendar a configuração da cidade e da sociedade fluminense entre 1840 e 1870 e o conjunto de instituições que contribuíram para formar um público leitor e expandir e fortalecer as práticas sociais da leitura e de cultura ao redor do texto escrito e impresso. Procuo descobrir caminhos, ambientes e estações por onde circulou e fez parada, nessa sociedade, o imaginário romântico no qual os escritos de Alencar se inseriram, oferecendo *leituras*, pois o escritor engendrava constantemente um entrecruzamento de mundos entre textos lidos e leitores fictícios. Vários personagens dos romances ambientados no espaço urbano da Corte tinham o hábito da leitura, remetendo à existência de um público de leitores na cidade. Pretendo percorrer os caminhos do impresso, pois, com base nos textos e pela mediação da *leitura*, a narrativa de ficção atinge o leitor e obtém a função completa de *significância*. Esta revela as práticas cotidianas e transforma-se de acordo com elas, ao relacionar o mundo do texto e o mundo do leitor, ao agir sobre ele levando-o a uma experiência particular de refiguração, que combina passividade e atividade, e permite “designar como *recepção* do texto a própria *ação* de lê-lo”.¹

Desta forma, almejo conhecer algumas facetas da configuração do campo cultural que se estruturava em torno do texto impresso, inserindo-o na sociabilidade dos intelectuais do período, assim como seus meios de difusão e itinerários de circulação na Corte. A partir da reconfiguração da cidade em seu processo de urbanização e mudanças, trato das instituições que possibilitaram formar o leitor e levar ao público o texto a ser lido, contribuindo para produzir, distribuir e divulgar bens culturais. Escolas, editores, livreiros e livrarias, associações literárias, bibliotecas, gabinetes de leitura, salões, assim como o teatro e a música clássica, serão os personagens deste capítulo.

Ao buscar estabelecer a historicidade da visão romântica do mundo, acreditando que a passagem da configuração à refiguração deflagra um confronto entre o mundo fictício do texto e o mundo real do leitor e que a leitura é a mediadora necessária da refiguração, reconstruo os caminhos nos quais as práticas, ideias, aspirações e projeções ficcionais se deram a ler, afetando

1 RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997. v. 3. p. 241, 275-276, 286.

a subjetividade dos indivíduos e a consciência coletiva. Traçarei de início a área social compósita na qual foram produzidos e circularam os textos alencarianos, mas não é minha intenção produzir uma cartografia que abarque a complexidade e a totalidade desse campo, de modo a contemplar as variadas instituições pertencentes ao círculo de produção e difusão cultural carioca. Meu objetivo é construir um panorama indicativo do adensamento e multiplicação dos espaços, meios, produtores e receptores como fatores inerentes ao processo de propagação de ideias, aspirações e imaginários que, por meio de suas várias representações, afetaram a subjetividade do leitor.²

A CIDADE DO RIO JANEIRO: O BURGO COLONIAL EM PROCESSO DE TRANSFORMAÇÃO

A Corte, espaço do poder estatal e da elegância, cidade dos intelectuais que, conforme Alencar, tinha por missão contribuir para a “formação de uma nacionalidade”, foi palco de fermentação de ideias e matéria-prima de sua própria produção cultural. Vista como uma “grande cidade” ou uma “nova cidade”, aí se propagou “com rapidez a luz da civilização” que, de repente, modificou “a cor local”, fazendo a sociedade ter “fisionomia indecisa, vaga e múltipla” graças ao “efeito da transição” que se operava e ao “amálgama de elementos diversos”. Conforme o escritor, “a importação contínua de ideias e costumes estranhos”, que diariamente eram trazidas de “todos os povos do mundo”, por força comovia a “sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização” – a europeia. Nessa “influência que sucessivamente exerceram algumas nações”, das quais “os povos não feitos copiam tudo”, aceitam

o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta [...] notam-se aí [...] traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa.³

2 Ibid., p. 276; CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002. p. 68-69.

3 ALENCAR, J. de. Bênção paterna. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 495.

Para Alencar, todas essas influências fluíam e, aos poucos, iam “diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva e formar a nova e grande nacionalidade brasileira”. Seus romances urbanos buscaram “tirar a fotografia desta sociedade” e “lhe copiar as feições”. Ele os considerava reflexos da “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira”. Por meio deles revelava seu conhecimento da “fisionomia da sociedade fluminense”, que via “a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães”.⁴

Os textos de Alencar, especificamente seus romances urbanos, crônicas e alguns de seus ensaios críticos, foram produzidos nesse contexto e tratam desse universo sociocultural. O espaço urbano carioca ofereceu ao escritor seus temas, problemas e personagens, abrigou-os e deu-lhes variadas experiências totalmente estranhas às pessoas do período anterior. Seus tipos nele se deslocaram, para ele voltaram olhares e atenção, sobre ele conversaram, sentiram e agiram. Nessa cidade, palco de alterações e símbolo das mudanças da sociedade brasileira que se modernizava buscando afinar-se com os europeus, inserem-se Alencar e suas obras urbanas, seus personagens e seus primeiros leitores. Nela Alencar circulou e observou; dela alimentou-se como matéria-prima para criar seus romances citadinos, lidos por um público orientado e formado por eles à medida que era criado e consolidado um conjunto de instituições facilitadoras da produção, difusão e fortalecimento das práticas culturais centradas no texto escrito e na leitura. Nessa cidade letrada, manejando sua pena contribuiu para a formação da literatura brasileira e do romance romântico, que já circulava nas ruas e salões conquistando mulheres da sociedade elegante e repúblicas estudantis, parcelas significativas do público leitor.

Carlota, em *Cinco minutos*, morava numa chácara em Andaraí. Num ônibus que passava pelo Rossio encontrou o amor de sua vida: um rapaz que passeava habitualmente pela rua do Ouvidor, onde ouvia falar de política e teatro, frequentava representações teatrais como o *Trovador* e a *Traviata*,

4 Ibid., p. 496.

andava pela Glória, saía a cavalo pelo Engelho Velho e montanhas da Tijuca e, ao viajar para Petrópolis, tomava o vapor na Prainha.⁵

Amélia, na narrativa *A pata da gazela*, filha de um abastado consignatário de café, estabelecido na rua Direita, residia em Laranjeiras numa bela chácara, e era vista com frequência, na área central da cidade, numa linda vitória. Certa feita foi notada na rua da Quitanda, próxima à da Assembleia; noutra, após deixar o carro nas redondezas da rua dos Ourives, passeou pela Ouvidor e seguiu em direção ao Catete até que, próximo ao Largo da Lapa, decidiu ir ao Passeio Público. Horácio, um dos “príncipes da moda”, um dos “leões da rua do Ouvidor” por ela apaixonados, morava em Botafogo, passava as noites no Clube ou no Alcazar e os dias no comércio elegante, onde ficava entre “a conversa no Bernardo; a visita indispensável ao alfaiate; as anedotas do Alcazar na noite antecedente; a crônica anacreônica [sic] do Rio de Janeiro, chistosamente comentada” e “algumas rajadas de maledicência”.⁶

Em *Senhora*, a rica Aurélia Camargo também morava em Laranjeiras, numa luxuosa casa de andares que se erguia no centro de um vasto jardim inglês. Seu circuito cotidiano compreendia espaços onde predominavam as gentes ricas. Na praia de Botafogo passeava “à semelhança do *Bois de Boulogne* em Paris, do *Prater* em Viena, e do *Hyde-Park* em Londres”. Em São Clemente ia a bailes de luxo e no Andaraí visitava sua madrinha. Entretanto, antes de receber a herança e tornar-se rica, Aurélia morara em Santa Teresa e frequentara os espaços das gentes pobres – a Lapa e a rua do Hospício onde habitava Seixas numa “casa que desapareceu com as últimas reconstruções” feitas na cidade. Entre as novidades implantadas no Rio por José Clemente Pereira, destaca-se “um palácio para guardar os doudos”, o hospício dos alienados na Praia Vermelha. Os personagens de *Senhora*, habitantes da Corte, “uma rainha altiva em seu trono de montanhas”, eram vistos em vários logradouros: em passeios e visitas pela rua do Ouvidor para gastar tempo e dinheiro; entrando em alguma loja da rua da Quitanda; indo à Praça do Comércio; morando na rua das Mangueiras ou na São José, onde

5 ALENCAR, J. de. Cinco minutos. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 153, 156, 158, 162, 169-170, 183.

6 Idem. *A pata da gazela*. Op. cit., p. 409, 411, 423, 432, 473.

se tinha escritório; em piqueniques no Jardim ou Tijuca; a passar pelo Largo do Machado; rodando de carro pelo Catete; casando-se na matriz do Engenho Velho; frequentando espaços de sociabilidade como o Cassino Fluminense, o Alcazar com suas francesinhas e o Teatro Lírico com suas óperas.⁷

Jorge, em *A viuvinha*, caminhava pela orla da Glória antes de ali abrirem novas ruas que davam “um ar de cidade às lindas encostas do morro de Santa Teresa”. Achava “bela a cidade do Rio de Janeiro”, via-se, às vezes, envolvido pelo som do “sino da igreja da Glória” e morava num pequeno sobrado na rua de Matacavalos, depois de sua retirada do mundo, no qual gastara a herança recebida do pai. Em suas andanças pela cidade, passou pela rua da Lapa, seguiu pelo Passeio Público e dirigiu-se à Praia de Santa Luzia até chegar ao local onde se elevava o hospital da Misericórdia, “lindo edifício que o Rio de Janeiro deve a José Clemente Pereira”. Carlos, também em *A viuvinha*, circulava pelas redondezas da Praça do Comércio, próxima à rua Direita e à rua do Sabão, seguindo rumo à rua do Ouvidor onde os homens tidos como “negociantes” podiam passear “olhando para todas as vidraças de lojas” e apreciando seu luxo. Atravessava a rua dos Ourives ao dirigir-se para casa na rua da Misericórdia. Noutro dia, entrando num daqueles “becos escuros” que dessa rua se dirigiam para as bandas do mar, jantou numa tasca imunda, frequentada por marujos, soldados e carroceiros. Ainda em *A viuvinha*, o sr. Almeida conversava com um honrado comerciante “sobre o projeto de desmoronamento do Morro do Castelo, projeto que julgavam devia estender-se a todos os morros da cidade”, ou jantava no Hotel Pharoux, quando este “era um dos melhores que havia no Rio de Janeiro; ainda não estava transformado em uma casa de banhos e um ninho de dançarinas”.⁸

Estas alusões são apenas algumas representações do progresso que se desenrolava desde o fim da primeira década do século e continuava acelerado. Em seus romances urbanos, a cidade passa por inúmeras mudanças inseridas num processo constante de urbanização e modernização do qual emergem imagens de construções de edifícios, reconstruções, abertura de

7 Idem. *Senhora*. Op. cit., p. 707, 700, 794-795, 803, 678, 681, 723, 695, 702, 831, 671, 780, 717, 686-688, 791, 730.

8 Idem. *A viuvinha*. Op. cit., p. 187-188, 191, 197, 203, 205-209, 213.

ruas, desmoroamento de morros e transformações nos usos e ocupações de prédios. Com o advento da Corte joanina, empreendeu-se na cidade do Rio de Janeiro um vasto movimento de criação e difusão de bens culturais; a cidade, que possuía aspecto de “burgo colonial”, embora fosse a mais importante da América portuguesa, modernizava-se ao se tornar sede do Governo e a primeira do País a desenvolver-se como centro urbano. O espaço citadino expandiu-se para o sul com a abertura de novos bairros – Catete, Laranjeiras e Botafogo – ocupando áreas entre praias e encostas, e para o norte, em direção a São Cristovão e Cidade Nova. Drenaram-se e aterraram-se mangues, traçaram-se ruas e construíram-se edifícios. No perímetro central, as ruas receberam pavimentação, iluminação com lampiões a azeite, melhoramento e ampliação do abastecimento de água. Centenas de europeus de várias nacionalidades chegaram, trazendo suas experiências culturais e profissionais, exercendo as mais diversas atividades domésticas, comerciais e manufatureiras.⁹

Em decorrência de tudo isso, por volta de 1855, Paulo, em *Lucíola*, ao ir à festa da Glória, que oferecia uma representação do microcosmo social da Corte, considerou-a “uma festa filosófica”, graças à diversidade cultural das raças e variadas posições sociais.

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados às impuras exalações, o fumo aromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha.¹⁰

Desde o marco da Abertura dos Portos e a liberação da entrada de mercadorias europeias, a sociedade tornara-se mais complexa e refinada

9 HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1967. v. 2. p. 321-325; FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999. p. 24.

10 ALENCAR, J. de. *Lucíola*. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 232.

com as novidades trazidas pelos estrangeiros e pela sociabilidade nos salões elegantes. As residências passaram a se diferenciar das modestas moradias do período anterior pelo emprego de novos materiais, como portas inteiriças e janelas envidraçadas, mudando o gosto e o aspecto arquitetônicos. Incrementava-se o processo de urbanização e de europeização dos hábitos e costumes de seus habitantes. O Código de Posturas, de 1834, delimitou as áreas urbanas e suburbanas e estabeleceu os procedimentos da população em crescimento no que se referia à vida citadina, desde o alinhamento das casas novas aos hábitos de asseio público e alimentação. Criaram-se diversas instituições culturais características das sociedades modernas, como a Academia Real de Desenho, Pintura, Escultura e Arquitetura, o Jardim Botânico, a Imprensa Régia, a Escola Médico-Cirúrgica, a Biblioteca Real, a Academia da Marinha, a Real Academia Militar – berço da Escola Politécnica –, o Museu Real e o Teatro São João. Estas entidades possibilitaram o acesso a um mundo até então distante e foram as bases do campo cultural e da nova urbanidade que se formavam, nos quais a leitura era elemento essencial.¹¹

No decorrer dos anos verificou-se um crescimento gradativo do número de instituições que fomentaram a vida cultural e intelectual da Corte, a produção e a difusão de bens que propiciaram a expansão dos hábitos de leitura, como livrarias e outros espaços de acesso à cultura letrada. A cidade tornava-se a maior do País e, como capital do Império, reforçou a tendência de apresentar-se como centro cultural, político, econômico e polo civilizador da Nação. Era o reflexo de um movimento que procurava afirmar a emancipação do novo País em relação à ex-metrópole e criar uma identidade e uma *intelligenza* nacionais, instituindo espaços que fomentassem um “caldo cultural” e viabilizassem a existência de uma cultura independente, necessária aos anseios de maioria do Brasil. Disso são exemplos as faculdades de direito de São Paulo e do Recife, a faculdade de medicina do Rio de Janeiro, os conservatórios dramáticos e de música,

11 FRANÇA, J. M. Carvalho. Op. cit., p. 39-41; HOLANDA, S. Buarque de. Op. cit., p. 341, 324-325; CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. 307-309.

e a transformação, em 1837, do Seminário Imperial de São Joaquim no Colégio Pedro II.¹²

A dita “marcha das luzes e do progresso” foi avançando com o chamado “banho de civilização” e com ele implementaram-se novas instituições voltadas para a cultura escrita, como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). Criado em 1838, nos moldes do Institut Historique de Paris, tinha o objetivo de construir uma política cultural que definisse uma alma para a Nação e edificasse uma identidade a partir de sua história. Isto requeria coletar e sistematizar a documentação, realizar levantamentos geográficos, estudos etnográficos e linguísticos, e divulgá-los por meio de sua revista e, de forma indireta, dos livros didáticos. A formulação dessa política cultural oficial recebeu subvenção estatal, com intervenção direta do Imperador, e o Instituto passou a congregiar a elite intelectual carioca, além de sócios de outras partes do País e do mundo. Um parêntese: Alencar não se filiou ao Instituto porque, em 1856, fizera sérias críticas ao poema *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, um dos intelectuais atuantes na sua fundação, fiel a Pedro II e dele protegido. O poeta, na sua política literária nacionalista, alçou o indígena à condição de símbolo da nacionalidade, pintando-o como guerreiro heroico, forte, bravo, indomável, justo e cordial, mas Alencar contestou a forma da concepção, provocando sua primeira polêmica literária e desagradando boa parte do grupo de sócios.¹³

12 SERRA, Tania. Língua “brasileira” e nacionalismo no romance romântico de José de Alencar. In: COLLOQUE INTERNATIONAL LUSOGRAPHIE/LUSOPHONIE. 1994, Rennes. *Cadernos...* Rennes: Université Rennes 2, 1994. v. 1. p. 151-158; v. 2. p. 151-152.

13 SCHWARCZ, Lília Moritz. *As barbas do Imperador*: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 126; FERREIRA, Tania M. Bessone da Cruz. Bibliotecas de médicos e advogados no Rio de Janeiro: dever e lazer em um só lugar. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 316-317; CALLARI, Cláudia Regina. Os institutos históricos: do patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 40, p. 60, 2001; FERREIRA, Lúcio M. Vestígios de civilização: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a construção da arqueologia imperial (1838-1870). *Revista de História Regional*, v. 4, n. 1, p. 9-36, 1999. Disponível em: <<http://www.rhr.uepg.br/v4n1/lucio.htm>>. Acesso em: 20 out. 2003; LEONZO, Nanci. Um reduto intelectual na intimidade: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista de Relações Humanas*, São Bernardo do Campo, v. 8, p. 41-51, 1987.

A partir da década de 1840 a vida cultural e social ganhou corpo na cidade, que contava, em 1838, 137.078 habitantes, em 1849, 205.906 e, em 1870, 235.381. Abriram-se clubes, cafés, restaurantes e salões; intensificaram-se os bailes, festas, reuniões e saraus; multiplicaram-se os lugares para entretenimento, as casas de comércio e as instituições financeiras. Na década de 1850, aos olhos dos contemporâneos, o luxo parecia crescer, o dinheiro abundar e muitos melhoramentos urbanos surgiam. Eram vários os teatros, os salões particulares e as sociedades de música e de dança, como se pode observar nos folhetins alencarianos publicados no *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855, denominados “Ao correr da pena”. Mostrando neles a relação entre o folhetim e o cotidiano da cidade, Alencar passa em revista a semana e propõe-se escrever um “folhetim-livro”: “o folhetim já por si é um livro; é o livro da semana, livro de sete dias, impresso pelo tempo e encadernado pela crônica”, no qual cada ano é um volume e a cidade faz “as vezes de papel de impressão”, os habitantes de tipos, os dias formam as páginas e os acontecimentos servem de compositores.¹⁴

Nesse “livro da semana ou história circunstanciada do que se passou de mais importante nesta cidade” no período de um ano, destacaram-se, dentre outras questões, os teatros, os divertimentos, as artes, as ciências e a política. Aludindo às instituições que fomentavam a vida cultural, artística e científica, citou, além de cinco teatros, o IHGB, a Academia de Belas Artes, a Pinacoteca Imperial, a Academia de Medicina e o Conservatório de Música. Referindo-se à “estação dos bailes e dos saraus”, iniciada em abril, nomeou a Beneficência Francesa, o cassino dos aristocráticos que reunia nos seus salões a fina flor da sociedade da Corte, a Sociedade Campestre e o salão Fileuterpe, onde tiveram “lugar as exéquias do baile aristocrático” e “algumas partidas familiares e encantadoras”. Entre outros entretenimentos, o Jockey Club e suas corridas, o Passeio Público e seus frequentadores inclusive noturnos, os passeios na Ouvidor mesmo à noite, e o “*rendez-vous* da sociedade elegante” em Botafogo, para regatas, bailes populares e fogos

14 FRANÇA, J. M. Carvalho. Op. cit., p. 40, 42, 47; BORGES, Valdeci Rezende. *Cenas urbanas: imagens do Rio de Janeiro em Machado de Assis*. Uberlândia: Aspectus, 2000. p. 22; ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 842.

de artifício. Para o cronista, em Botafogo, “arrabalde aristocrático”, tinha-se na praia “um magnífico *boulevard*”, como talvez não houvesse em Paris em relação à natureza, um ponto de reunião. Aí ocorriam “alegres serenatas”, circulavam “bandos de passeadores”, formava-se uma “linha de carros” que desfilava pela Glória e pelo Catete e pouco a pouco ia “se estendendo pela praia, ao longo do parapeito”, à medida que o sol caía. À noite, sobressaía “uma multidão de luzes, refletindo-se sobre as águas do mar”, e sempre havia “ranchos de moças a passearem, bandas de música tocando nos coretos, senhoras elegantes debruçadas nas janelas iluminadas, muita concorrência, muita alegria e muita animação”, tornando “a festa encantadora”.¹⁵

O processo de urbanização experimentou na zona central e nos bairros elegantes um grande avanço, tendo como parâmetro a Paris burguesa. Construíram-se palácios majestosos, edifícios monumentais e bulevares. Combateu-se a sujeira dos espaços públicos; reformou-se o Passeio Público em 1841, 1860 e 1862; reflorestou-se a Tijuca em 1857, e buscou-se regular o tráfego de carruagens, carroças e ônibus em 1847, estabelecendo mãos de direção do trânsito. Promoveu-se a arborização de espaços; o calçamento de ruas com paralelepípedos em 1853; a iluminação a gás em 1854; a rede de esgotos subterrâneos em 1862; o abastecimento domiciliar de água em 1874; os ônibus de tração animal em 1839; os bondes puxados por burros em 1868, e a vapor em 1871. Com os avanços do sistema de transporte proliferaram solares, chácaras e moradias “de feitio moderno” nas áreas afastadas do Centro como Andaraí, Laranjeiras, Rio Comprido, São Cristovão, Catete e Botafogo, até então pouco ocupados, em geral por estrangeiros.¹⁶

Desde 1834 o Código de Posturas combatia o descuido e a negligência em relação ao asseio público, às “ruas cheias de lama e praias imundas” envoltas “numa atmosfera de miasmas pútridos” e epidemias de cólera, implementando ações necessárias de saneamento, aformoseamento e “medidas sobre a limpeza da cidade”. Essas providências apresentaram “bons resultados” e, percorrendo as ruas, podiam-se “reconhecer os sinais

15 Ibid., p. 762, 643, 645, 687, 719, 656, 657, 802, 646, 664-667, 708, 681, 814, 761, 777, 787, 759, 811.

16 SCHWARCZ, L. M. Op. cit., p. 106; FRANÇA, J. M. Carvalho. Op. cit., p. 43-48; HOLANDA, S. Buarque de. Op. cit., p. 339.

de uma vigilância ativa” que ia gradativamente “substituindo o desleixo e a incúria que ali reinavam entre a lama e os charcos”. A promulgação e adoção do novo Código Comercial e as diretrizes modernizantes da economia imperial passaram a permitir a organização de sociedades em comandita que criaram empresas de maior vulto, reunindo capitais de diferentes investidores. Multiplicaram-se as associações e incorporações em companhias, dentre elas a Reformadora, que realizou algumas melhorias urbanas para aformoseamento e higiene pública. Para Alencar, esse “espírito de empresa” estava se desenvolvendo poderosamente no Império, sobretudo na Corte. “A iluminação a gás, as estradas, os açougues, o asseio público, a construção de ruas, tudo é promovido por este poderoso espírito de associação que agita a praça do Rio de Janeiro”.¹⁷

No Passeio Público, onde se podia aproveitar as belas tardes gozando a “sombra das árvores e um ar puro e fresco” livre “da poeira e do incômodo rodar dos ônibus e das carroças”, as grades estavam quebradas e as árvores mirradas e carcomidas. Esse “estado vergonhoso” deste jardim era visto como “falta de zelo por parte do Governo” e devido aos usos e costumes das pessoas que se fechavam em casa dia e noite. Alencar achava que ocorreriam algumas modificações salutares com as obras de iluminação a gás e outros reparos e melhoramentos. Já executada a instalação do gás, comentava que todas as noites, especialmente aos domingos, a concorrência era numerosíssima, embora outros reparos, como as grades da rua principal, a construção de cafés decentes e o hábito de ter música aos domingos, ainda precisassem ser realizados.¹⁸

Sintetizando as transformações implementadas pelo poder público, reclamadas e glorificadas pela imprensa, indicadas e apoiadas pela medicina higienista, Amália, em *Encarnação*, disse que se fizera “do Rio de Janeiro um pequeno Paris de bulevar”. Mostrando o desenrolar desse processo de urbanização, no qual a cidade avançou sobre áreas anteriormente não consideradas espaço citadino, Alencar, em 1857, n’*A viuvinha*, localizando o início da

17 ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 786, 681, 726-728, 738; BENTIVOGLIO, Júlio César. *O império das circunstâncias: o Código Comercial e a política econômica brasileira (1840-1860)*. 2002. 290f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 110-250.

18 ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 664, 666-667, 707-708.

trama na cidade, na segunda metade de 1840, mencionou as mudanças que se operavam ao redor da zona sul da baía:

Se passasse há dez anos pela Praia da Glória, minha prima, antes que as novas ruas que se abriram tivessem dado um ar de cidade às lindas encostas do morro de Santa Teresa, veria de longe sorrir-lhe entre o arvoredo, na quebrada da montanha, uma casinha de quatro janelas com um pequeno jardim na frente.¹⁹

Já em 1864, remetendo-se à década anterior, em *Diva*, o autor, voltou a abordar esse movimento de expansão da área urbana da cidade, desta vez lamentando os rumos que tomara. Comentando “a transformação completa” que acabava de sofrer a casa do sr. Duarte em Santa Teresa, mostrou a ação destruidora envolvida nesse crescimento:

O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje. Ainda a fouce exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas, físgou as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados.²⁰

Continuando a tratar da destruição da natureza pelo avanço da cidade, observava:

Caminhos íngremes e sinuosas veredas serpejavam então pelas faldas sombrias da montanha, e prendiam como num abraço as raras habitações que alvejavam de longe em longe entre o arvoredo. Límpidas correntes, que a sede febril do gigante urbano ainda não estancara, rolavam trépidas pela escarpa, saltavam de cascata em cascata, e iam fugindo e garrulando conchegar-se nas alvas bacias debruadas de relva.²¹

Em 1875, outro registro acentua um avanço ainda maior de alterações oriundas desse movimento que impusera uma transformação completa da casa do sr. Duarte, em contraste com a casinha singela de quatro jane-

19 Idem. Encarnação. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 187.

20 Idem. *Diva*. Op. cit., p. 355.

21 Ibidem.

las, mencionada em uma citação anterior. Menciona uma casa de traçado moderno, parecida com a do arquiteto Grandjean de Montigny, construída na Gávea. Era a residência de Aurélia Camargo, personagem de *Senhora*, na década de 1860. Localizada em Laranjeiras, obedecia aos novos parâmetros e técnicas introduzidos pela presença estrangeira que explicitava sua interferência cultural não só nos hábitos de seus habitantes, como os de leitura e os alimentares, mas também nos aspectos arquitetônicos da construção. A mansão de Aurélia, além de não ser alinhada à rua, não ocupava todo o terreno e possuía divisão e distribuição de cômodos atendendo às novas necessidades de salubridade, intimidade e privacidade em difusão, distante das construções antigas de interior assombrado. Era cercada por “grade exterior”, “o portão ficava a uns trinta passos da casa que se erguia no centro de vasto jardim inglês”, tendo dois pavimentos, o que a diferenciava das velhas residências, em sua maioria de piso único. Possuía sala de bilhar, salão, sala de jantar, e outros aposentos como gabinetes de trabalho, toucador, quarto de banho, saleta de fumar para homens com entrada independente para receber amigos, câmara nupcial. Já era iluminada por lâmpadas de gás e decorada com mármore, “objetos de preço” e “toda casta de adereços inventados pelo luxo”, como piano, estatuetas de bronze dourado, cortinas, tapetes e lareira como mero “pretexto para o cantinho de conversação”, previstos pelos guias europeus de civilidade.²²

O acesso a esses produtos finos adquiridos no comércio, não era mais feito na rua Direita, onde se misturavam casas de moda com armazéns de secos e molhados e lojas vulgares. Em 1852 a cidade contava 3.882 lojas comerciais e, em 1875, 4.387, entre elas as casas de moda elegantes (Notre Dame de Paris, Wallerstein, Desmarais) os cafés, locais de encontro e conversação, e os restaurantes *français*, crescendo assim o movimento que se opunha ao comércio reduzido de outrora e que dele distava. A mística da rua do Ouvidor, espaço de satisfação de uma crescente e ardente febre de consumo e de diversão, a transformara no símbolo de um novo estilo de vida que buscava imitar a civilidade das cortes europeias e concorria para a

22 CRULS, G. Op. cit., p. 825; ALENCAR, J. de. *Senhora*. Op. cit., p. 700-752.

mudança no uso dos imóveis e nos hábitos de seus frequentadores. Dentre eles, agora também muitas senhoras em seus passeios à tarde a olhar vitrinas, ir a chás nas confeitarias requintadas, como a Carceler, e ver indumentárias elegantes com tecidos ingleses e modelos de Paris.²³

Dentre as novidades, o Desmarais estava

acabando de preparar a sua antiga casa com uma elegância e um apuro correspondente às antigas tradições que lhe ficaram dos tempos em que aí se reunia a boa roda dos moços desta Corte, e os deputados que depois da sessão, vinham decidir dos futuros destinos do País. [...] [Ali] tinham eles ocasião de estudar os grandes progressos da agricultura, fumando o seu charuto Regalia, e de apreciar os melhoramentos da indústria pelo efeito dos cosméticos, pela preparação das diversas águas de tirar rugas, e pela perfeição das cabeleiras e chinós.²⁴

Assim como o Desmarais, a Notre Dame de Paris abriu também “as portas do seu novo salão, ornado com luxo e um bom gosto admirável” em abril de 1855, e foi considerada, no que diz respeito à elegância e à riqueza, “o primeiro estabelecimento deste gênero que existe na Corte”. Para as mocinhas, era em um “lindo palácio de fadas”; para os homens casados e pais de família, um “verdadeiro purgatório em vida”.²⁵ Esta loja de departamentos, viabilizada pelo crescimento do mercado urbano, vendia artigos de luxo importados.

Ladeada de construções, em sua maioria de dois andares e fachadas de vidro, a Ouvidor foi, em 1854, a primeira rua da Corte a receber iluminação a gás, tornando realidade o comentário de Alencar sobre as modificações previstas para a rua. O escritor, ainda em 1854, adiantara que dentro de alguns meses seria possível gozar dos prazeres de passear durante a noite

23 SCHWARCZ, L. M. Op. cit., p. 106-107; FRANÇA, J. M. Cavalho. Op. cit., p. 42-43; BORGES, V. Rezende. Op. cit., p. 70; NEEDELL, Jeffrey D. *Belle Époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 185-208.

24 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 682.

25 IDEM. Ao correr da pena. Op. cit., p. 681, 682, 756.

[...] sem os dissabores d'agora a rua aristocrática, a rua d'Ouvidor, admirando as novidades chegadas da Europa e as mimosas galanterias francesas que são o encanto dos olhos e o desencanto de certas algibeiras.

Esses passeios [...] um pouco em desuso, ainda se tornarão mais agradáveis com algumas novidades interessantes que se preparam naquela rua e lhe darão muito mais realce, excitando as senhoras elegantes e os *gentlemen* da moda a concorrer a esse *rendez-vous* da boa companhia.²⁶

Em *Sonhos d'ouro*, entrando na rua do Ouvidor, “d. Paulina mostrou a Ricardo a vidraça da Notre Dame, onde se viam as caixas de camisas francesas com toda a sorte de punhos e colarinhos”. De acordo com o narrador, esta casa era “uma espécie de secretaria da moda fluminense”, havendo “naquele ministério do luxo diversas seções, e diretorias, melhor regidas talvez do que a dos correios, dos telégrafos e outras”. Nessa loja, d. Paulina e Ricardo percorreram a “sala da roupa branca, *lingerie*”, enquanto “Guida na próxima reparição, a das sedas *soierie*, fazia desmoronar-se, a um aceno da ponteira de seu chapelinho de sol, as rimas de caixas e pacotes, que atopetavam os armários”, pois “tinha prazer em ver se desdobrarem assim aquelas ondas de seda e veludo; em contemplar as galas da moda, examinar as mais esplêndidas seduções do luxo, e sentir-se calma e indiferente”, ainda que “debalde os caixeiros excediam-se na lãbia francesa”. Além desse “templo da moda”, a rua recebia outros atrativos como a Galeria Geolas, que, conforme Alencar, dentre todos os progressos daquela rua, era o mais interessante pelo lado da novidade, que devia dar “uma ideia das célebres passagens envidraçadas de Paris”.²⁷

O tráfego na rua do Ouvidor intensificou-se de tal maneira que foi necessário introduzir o sistema de mão única, considerado por alguns pesquisadores um dos primeiros do mundo. As mercadorias e serviços ali oferecidos estavam afinados com o luxo europeu e adquiridos pelo dobro do preço de Paris, nas muitas casas de proprietários franceses. Em 1862, 93 desses estabelecimentos, num total de 205, lhes pertenciam. Seus costu-

26 Ibid., p. 681.

27 ALENCAR, J. de. *Sonhos d'ouro*. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 615-616; NEEDELL, J. Op. cit., p. 191; ALENCAR, J. de. *Ao correr da pena*. Op. cit., p. 682.

reiros, chapeleiros, cabeleireiros, alfaiates, joalheiros, restaurantes, gabinetes de leitura e suas perfumarias, confeitarias, modistas e livrarias levaram visitantes estrangeiros a se recordar de ruas importantes das capitais europeias, aproximando-a da Regent Street e da Bond Street em Londres. Um diplomata francês, em 1844, mencionava que, além da Ouvidor, São Petersburgo era o único lugar no mundo, distante de Paris, que oferecia ao público tantas mercadorias de seu país. Conforme o narrador de *Sonhos d'ouro*, o Rio era “sem dúvida uma cidade de muito luxo, abundantemente sortida pela indústria estrangeira de todos os artigos de moda e fantasia”. Entretanto, era ainda difícil encontrar algumas mercadorias ou serviços, pois as especialidades não estavam bem distintas, sendo necessário ter “um perfeito conhecimento dessa topografia especial do comércio a retalho”, que ultrapassava a rua da Quitanda ou do Ouvidor.²⁸

O narrador de *A viuvinha* informa que, por volta de 1849, passeava-se por essa via “olhando para todas as vidraças de lojas” a fim de apreciar a “exposição constante de objetos de gosto, que já naquele tempo tornava a rua do Ouvidor o passeio habitual dos curiosos”, a ver “todas as invenções do luxo parisiense, verdadeiro demônio tentador das mulheres”. A cortesã Lúcia, em *Lucíola*, também tinha a Ouvidor como templo no qual sacrificava as bolsas de seus amantes para nutrir o luxo que ostentava. Era costume as lojas dessa rua enviarem-lhe “diariamente o vestido de melhor gosto, a joia mais custosa, e as últimas novidades da moda”. Foi na casa Desmarais que Paulo a encontrou; ela “passava, parou na vidraça e entrou para comprar algumas perfumarias”; para conquistá-la era necessário abrir a carteira “dando-lhe uma pulseira de brilhantes, ou abrindo-lhe um crédito no Wallerstein”. Mas todas aquelas ofertas não tentavam apenas as mulheres. Seixas, em *Senhora*, que frequentava a sociedade figurando entre a gente de tom, tinha “por alfaiate o Raunier, por sapateiro o Campas, por camiseira a Cretten, por perfumista o Bernardo” e o Louis. Era dessas casas que saíam os trajes e os outros utensílios de um rapaz da moda, como as fazendas supe-

28 HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil* (sua história). São Paulo: T. A.; Queiroz: Edusp, 1985. p. 79-80; ALENCAR, J. de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit., p. 540.

riores, o vestuário com cortes elegantes, as botinas, luvas, chapéus e “as mais finas essências francesas e inglesas”.²⁹

Na sociedade fluminense, em meados do século, além dos tipos comuns a um centro urbano em processo de crescimento, destacavam-se os próprios de uma capital – negociantes, bacharéis, médicos e advogados, servidores públicos, jornalistas, e toda a Corte representada por aristocratas e homens públicos, numericamente mais expressivos do que nas capitais das províncias. A nova elite que se formava no Império encontrara na Corte um ambiente que lhe garantia crescimento e poder. Os poderosos e candidatos a tal, servidores administrativos, ministros, parlamentares, membros do judiciário, do corpo diplomático e homens de negócios, que cobijavam a ascensão social, circulavam em espaços elegantes, e neles, como nos pontos de encontro da rua do Ouvidor ou nos salões particulares, estabeleciam relações que os ajudavam a atingir seus objetivos e a decidir assuntos da vida pública do País. Segundo Alencar, existiam ministros que gostavam muito do gabinete, mas tinham ojeriza particular às câmaras, utilizando os salões para decidir com os deputados as questões mais importantes da administração, fazer transações e efetuar alianças. Nas partidas ou recepções, Aurélia, em *Senhora*, reunia “desembargadores de todo o tope e calibre, conselheiros carunchosos, viscondes mofados, marquesas carranças”.³⁰

Nos romances alencarianos existem homens ricos e ociosos, como o narrador-personagem de *Cinco minutos*, sem compromissos profissionais nem preocupação com a subsistência, disponível todo o tempo para realizar suas ambições e desejos amorosos. Horácio de Almeida, em *A pata da gazela*, estava entregue ao ócio, ao “*far niente* de um leão”. Hermano, em *Encarnação*, era homem do qual “não se lhe conhecia profissão; sabia-se [...] que era abastado, pois além da chácara de sua residência, possuía apólices e prédios na cidade”. Jorge, em *A viuvinha*, “filho de um negociante rico que falecera”, ao atingir a maioridade passou a tomar “conta de seu avultado patrimônio”,

29 ALENCAR, J. de. *Cinco minutos*. Op. cit., p. 208; Idem. *Lucíola*. Op. cit., p. 236-239, 276; Idem. *Senhora*. Op. cit., p. 679, 699.

30 HOLANDA, S. Buarque de. Op. cit., p. 340, 342; ALENCAR, J. de. *Ao correr da pena*. Op. cit., p. 763. Idem. *Senhora*. In: ALENCAR, J. de. Op. cit., p. 809.

vivendo vida de moço rico, pois gastar o dinheiro ganho pelos pais era uma profissão suficiente para não precisar abraçar qualquer outra.³¹

Havia outras figuras abastadas, tais como fazendeiros, comerciantes e capitalistas. Pelo comércio atingia-se com alguma rapidez a riqueza, conforme comentou Augusto em *Diva* a respeito dos “negócios do sr. Duarte que tinha prosperado de tal forma que ele era, senão o maior, um dos maiores e mais sólidos capitalistas da praça do Rio de Janeiro”. O irmão de Duarte possui uma casa nobre em Mata-Cavalos, “ponto de reunião diária para uma parte da boa sociedade do Rio de Janeiro”, e, por isso, vive “constantemente na fazenda, trabalhando para tirar dela os avultados rendimentos necessários ao luxo que sua família ostenta na Corte”. Pertencia ainda ao grupo o sr. Sales Pereira, personagem de *A pata da gazela*, “abastado consignatário de café, estabelecido à rua Direita”; o capitalista sr. Veiga, pai de Amália, em *Encarnação*; o comendador Soares, em *Sonhos d’ouro*, banqueiro, “milionário, um bezerro de ouro, uma espécie de Midas, que tem o dom de transformar tudo em dinheiro”.³²

Se a mobilidade social, possibilitada principalmente pelo enriquecimento com o comércio, aparece como aspecto marcante, essa elite emergente e arrivista, os *nouveaux riches*, buscava traduzir e explicitar sua ascensão por outros modos que não apenas casas requintadas, ricas e luxuosamente montadas em bairros elegantes. A luta para passar do balcão para o brasão e se distinguir socialmente envolvia, às vezes, a compra de títulos de nobreza.

As relações de amizade do comendador Soares são bem emblemáticas. Eram seus companheiros de carteadado “três velhos amigos e camaradas” que apresentavam percursos significativos. O primeiro, o barão do Saí, “começara a vida como tocador de tropa”, achando-se, aos cinquenta anos, “possuidor de algumas centenas de contos [...] e convencido que não era próprio de um grande capitalista chamar-se pela mesma forma que um moço tropeiro,

31 ALENCAR, J. de. Cinco minutos. Op. cit., p. 188; Idem. A pata da gazela. Op. cit., p. 415; Idem. Encarnação. Op. cit., p. 847, 880-881.

32 Idem. Diva. Op. cit., p. 342, 395-396; Idem. A pata da gazela. Op. cit., p. 433; Idem. Encarnação. Op. cit., p. 864; Idem. Sonhos d’ouro. Op. cit., p. 508.

trocou por um título à-toa aquele nome que valia um brasão”.³³ O segundo, o visconde de Aljuba,

[...] começara a sua vida mercantil na escola, onde exercia o mister de Belchior. [...] Quando o deram por pronto na escrita e tabuada, arranjou ele uma espelunca, chamada casa de penhor, onde emprestava dinheiro, especialmente aos pretos quitandeiros. A pouco e pouco elevou-se a clientela, até poder fechar em sua carteira as primeiras firmas da praça do Rio de Janeiro.

Foi então que, de repente, apareceu o Camacho transformado em visconde, sem que ninguém pudesse atinar com o meio por que obtivera, logo de supetão, aquele título, quando o costume era começar por barão. Diziam uns que fora comprado, outros que lho tinham dado.³⁴

O terceiro, o conselheiro Barros, era filho de consignatário e herdara “bom patrimônio, o qual se lhe multiplicava na burra [...] chegado o tempo de entrar para a roda dos figurões, [...] e entabulada a negociação, tratou-se da escolha do título”, preferindo o de conselheiro.³⁵

Alencar considerava tal “sociedade franca e democrática”, por abrigar moços pobres e desconhecidos, mas advogados, profissão independente como os comerciantes e industriais – que conviviam com a fidalguia, “representada por titulares de carregação, como um barão que foi tropeiro, um visconde que foi belchior, e um conselheiro que tem casa de consignações”. Marcavam presença na sociedade carioca bacharéis, advogados, médicos e funcionários públicos. Ter curso superior garantia privilégios, e os bacharéis eram vistos no conjunto das atividades políticas e administrativas como políticos ou burocratas. Dentre os bacharéis, formados em São Paulo ou Olinda como Alencar, Paulo, em *Lucíola*, precisando “fazer uma carreira”, veio para a Corte por acreditar que a cidade lhe ofereceria “recursos” não encontrados em Pernambuco. Ricardo, em *Sonhos d’ouro*, “reconheceria que em São Paulo não poderia, apesar de seu talento, obter os recursos indis-

32 Idem. *Sonhos d’ouro*. Op. cit., p. 558.

34 Ibid.

35 Ibid., p. 560.

pensáveis para assegurar o futuro” e viera com Fábio “para a Corte tentar fortuna”.³⁶

Por sua vez Seixas, em *Senhora*, era apenas um bacharel abortado. Filho de empregado público e órfão aos dezoito anos, “foi obrigado a abandonar seus estudos na Faculdade de São Paulo pela impossibilidade em que se achou sua mãe de continuar-lhe a mesada”. Representando o funcionalismo e suas mazelas, ao deixar a faculdade no terceiro ano, seguiu o caminho paterno tornando-se funcionário do Governo por “instância dos amigos de seu pai que obtiveram encartá-lo em uma secretaria como praticante”. Assim começou sua “vegetação social”, na qual usou sua posição para abrir os canais administrativos a um espertalhão que obteve uma concessão para explorar minas de cobre em São Paulo. Mesmo “continuando a carreira de empregado público, que lhe impunha a necessidade, Seixas buscou [...] campo mais brilhante e encontrou-o na imprensa”, sendo “admitido à colaboração de uma das folhas diárias da Corte, em princípio como simples tradutor, depois como noticiarista”, até tornar-se, com o tempo, “um dos escritores mais elegantes do jornalismo fluminense”. O advogado Ricardo, em *Sonhos d'ouro*, também conseguiu colocar-se na imprensa e traduzia livros, recebendo por um folhetim, cerca de setenta mil-réis por mês. Outros empregados do Estado existem nos textos alencarianos, como Tavares do Amaral, em *Senhora*, funcionário da alfândega, o deputado dr. Chaves, em *Diva*, e o sr. Benício que tinha um “empreguito no tesouro”, em *Sonhos d'ouro*.³⁷

Porém, por mais que esses personagens buscassem alcançar alguma posição formando-se advogados, e seus títulos lhes dessem prestígio e abrissem possibilidades de ascensão social, eles não eram os “grandes” da sociedade, eram “pequenos”, não correspondiam à imagem de uma “aristocracia da toga e de beca” do “reinado dos bacharéis”. Quando Aurélia e Seixas estavam escolhendo os padrinhos de seu casamento, o sr. Lemos, tutor da moça,

36 Ibid., p. 514, 548; ALENCAR, J. de. Lucíola. Op. cit., p. 232, 237.

37 Idem. *Senhora*. Op. cit., p. 683, 823-824, 730; Idem. *Sonhos d'ouro*. Op. cit., p. 603, 611, 585-586; Idem. *Diva*. Op. cit., p. 382.

seguindo “a moda” da sociedade afirmou ser “indispensável pelo menos uma baronesa para madrinha e dois figurões, cousa entre senador e ministro, para padrinhos”. Ao saber que Aurélia decidira convidar o dr. Torquato Ribeiro como um deles, opôs-se, porque “um simples bacharel não correspondia por modo algum à noção aristocrática que o velho tinha do paraninfo de uma herdeira milionária. Além de que lhe transtornava o plano, pois os altos personagens convidados declinariam infalivelmente de ombrear com um rapazola que nem comendador era”.³⁸

Augusto, em *Diva*, médico recomendado, “conhecido e chamado” considerava que sua profissão mal dava “para viver com decência”. Mas, mesmo assim, ser “um dos primeiros médicos do Rio de Janeiro” poderia alçar um homem à notoriedade, se ocupasse o “pedestal de médico do que há de mais ilustre e elevado na Corte”. O dr. Henrique Teixeira, em *Encarnação*, era um “médico muito distinto” que, chegado da Europa, tornara-se “uma notabilidade oftalmológica”, com quem Amélia, filha do sr. Veiga, estabelecera rápida intimidade, o que levara o pai a pensar nos “meios práticos de efetuar o negócio”, o casamento.³⁹

Entretanto, independente da profissão ou ocupação que exerciam – e certamente para os ociosos –, os dias na cidade podiam ser recheados de passeios ao Jockey Club Fluminense para ver corridas de cavalo, ao Passeio Público para olhar o mar ou percorrer suas alamedas, à rua do Ouvidor, para ver as “diferentes lojas e casas de modas”, falar de política, de moda e teatro, ou ainda ouvir as notícias frescas na casa do Desmarais, do Bernardo e na livraria do Garnier. Na casa do Bernardo, Horácio, em *A pata da gazela*, sentou-se numa poltrona “com olhar, ora na calçada, ora no espelho fronteiro, à espreita do menor vulto de mulher”, buscando encontrar a dona daquele “pezinho idolatrado” do qual achara a botina, até que Amélia, ao passar diante da loja, voltou-se, recebeu a cortesia do leão, parou na vidraça, achou um “pretexto para entrar, e comprou uma galanteria”. Posteriormente,

38 FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 603-604, 609-611; ALENCAR, J. de. Senhora. Op. cit., p. 707-708.

39 Idem. *Diva*. Op. cit., p. 396, 359; Idem. *Encarnação*. Op. cit., p. 853, 859.

Amélia, com sua mãe e Laura, foram ao Passeio Público, de onde rumaram pelas alamedas do parque, em direção ao lago para ver uma garça.⁴⁰

A vida noturna da cidade também tinha muito a oferecer, sendo os bailes e serões as maiores diversões, mais até do que os teatros. Os salões, embora cultivados desde a chegada da Corte Joanina, conheceram grande desenvolvimento entre 1840 e 1860, quando a sociedade foi tomada pela febre das reuniões, dos bailes, dos concertos e de festas que adquiriram feição política. Amélia ocupava suas noites recebendo visitas em casa, indo ao Teatro Lírico, como na ocasião em que Lagrange e Mirati representaram *Lucia de Lammermoor*, ou frequentando algum baile suntuoso em “casa nobre” da “melhor sociedade da Corte”. Era “do costume” ir também a “pequenas partidas” mais íntimas, “reuniões de gente pobre” ocorridas toda semana, em dia preestabelecido, como aquelas promovidas nas quintas-feiras por d. Clementina, “que gostava muito de dançar, e por isso reunia constantemente em suas salas as moças de sua amizade”. Por isso, Paulo, em *Luciôla*, afirmava ter a Corte “mil seduções que arrebatam um provinciano aos seus hábitos, e o atordoam e preocupam tanto, que só ao cabo de algum tempo o restituem à posse de si mesmo e ao livre uso de sua pessoa”. O rapaz foi tomado por um turbilhão: “Reuniões, teatros, apresentações às notabilidades políticas, literárias e financeiras de um e outro sexo; passeios aos arrabaldes; visitas de cerimônia e jantares obrigados”, enchendo com isto o primeiro mês de sua estada na cidade. “Depois desse tributo pago à novidade”, conquistou “os foros de cortesão”.⁴¹

À medida que os anos passavam, o chamado “progresso” transformava o ambiente citadino e provocava nos homens do tempo apreciações que remetiam à constante superação do avanço. Em 1888, Machado de Assis, refletindo sobre a atuação de Alencar como cronista no *Correio Mercantil*, assinalou um novo salto desse processo contínuo de alterações. A cidade de 1854 e 1855, que oferecia a matéria-prima para Alencar escrever suas crôni-

40 Idem. *A pata da gazela*. Op. cit., p. 430, 432.

41 PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1942. p. 117; ALENCAR, J. de. *A pata da gazela*. Op. cit., p. 420, 437, 440, 453, 457-458, 474, 483, 487; Idem. *Luciôla*. Op. cit., 1965, p. 235.

cas semanais, fora modificada por uma série de novidades e transformara-se noutra bem diferente:

A vida fluminense era então outra, mais concentrada, menos ruidosa. O mundo ainda não nos falava todos os dias pelo telégrafo, nem a Europa nos mandava duas e três vezes por semana, às braçadas, os seus jornais. A chácara de 1853 não estava como a de hoje, contígua à rua do Ouvidor por muitas linhas de *tramways*, mas em arrabaldes verdadeiramente remotos, ligados ao centro por tardos ônibus e carruagens particulares ou públicas.[...] Naturalmente, a nossa principal rua era muito menos percorrida. Poucos eram os teatros, casas fechadas, onde os espectadores iam tranquilamente assistir dramas e comédias, que perderam o viço com o tempo. A animação da cidade era menor e de diferente caráter. [...] A fantasia de Alencar, porém, fazia render a matéria que tinha [...].⁴²

Os olhos e a fantasia de Alencar não se ativeram apenas aos aspectos culturais da cidade. Em *Sonhos d'ouro*, o Rio era “cidade de muito luxo” e de belezas naturais. Aspectos da natureza – mar, praias, florestas, montanhas, rochas, ilhas e sol – foram eleitos símbolos da individualidade da cidade e da Nação, que tinham na Corte sua representação e emblema, elevados a monumentos de uma cidade maravilhosa, coração do Brasil, cheia de recantos e encantos mil como Copacabana, Tijuca, Lagoa, Corcovado, Pão de Açúcar, Vista Chinesa, espaços vazados pelo sol do verão, cenários de amores.⁴³

O TEATRO E A MÚSICA NO PRIMEIRO ATO DA LUTA PELA CONQUISTA DO PÚBLICO

Por volta de 1840, a vida social e cultural da Corte havia progredido, embora, conforme Machado de Assis, no tempo em que Alencar era cronista, em torno de 1855, poucos eram os teatros onde o espectador podia assistir a dramas e comédias. No entanto, mesmo assim, por volta de 1850, o fluminense, amante de atividades sociais e culturais, podia iniciar sua noite num sarau e assistir depois a um espetáculo teatral. Podia também fazer esse percurso ao contrário, como Hermano, em *Encarnação*, que “ao sair

42 MACHADO DE ASSIS, J. M. O guarani. In: ALENCAR, J. de. O guarani. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 41-42.

43 ALENCAR, J. de. Sonhos d'ouro. Op. cit., p. 566, 569-571, 579-581, 588.

do teatro lembrou-se do convite que recebera para uma partida em casa de pessoa de sua amizade” e para lá se dirigiu. Ao teatro, ia-se para ver e ser visto. Frequentá-lo, incentivá-lo e comentá-lo era um meio de acessar os altos círculos da sociedade carioca. Essas casas, como o Teatro Lírico, tornaram-se ponto de encontro obrigatório da sociedade elegante e assunto em suas reuniões, como pode ser lido, dentre outros romances, em *A pata da gazela e Senhora*.⁴⁴

Em meados de 1850, Alencar tratou das representações teatrais inventariando essa espécie de divertimento na cidade, indicando seu progresso, e, principalmente, o interesse do público pelos espetáculos. Entre 1854 e 1855 existiam no Rio, em atividade, cinco teatros: o Teatro Provisório, o Teatro de São Pedro de Alcântara, o Teatro Lírico, o Teatro de São Francisco e o Ginásio Dramático. Em seus folhetins, Alencar, falando do Teatro Lírico, comentou que o diretor não conservava a “decência deste salão”: falta de asseio, pintura mesquinha, paredes sujas, pó que cobria as cadeiras, nuvens de poeira que se levantavam da plateia e iluminação inadequada. Sobre o Teatro Provisório, observou que estava em ruínas, podendo cair sobre a cabeça dos frequentadores; do São Pedro de Alcântara, ressaltou seu estado precário. Quanto aos espetáculos, comentou que “a única cena onde se representa em nossa língua ocupa-se com *vaudeville* e comédias traduzidas do francês”, nas quais nem o sentido nem a pronúncia são nacionais. Os espetáculos estavam “reduzidos unicamente ao teatro italiano”. Mas o cronista reconhecia que, apesar de tudo, tinham ocorrido algumas melhorias, como o reparo na edificação, a iluminação a gás e a ação da polícia, que coibia as cenas tumultuadas e desagradáveis, tão comuns.⁴⁵

Em 1860, as agora quatro casas de espetáculo da Corte tinham capacidade para cerca de 3.200 espectadores, 1.100 só no teatro São Pedro. Em 1877, ano da morte de Alencar, Machado de Assis, numa crônica, em que

44 Idem. Encarnação. Op. cit., p. 849; Idem. A pata da gazela. Op. cit., p. 420; Idem. Senhora. Op. cit., p. 800.

45 Idem. Ao correr da pena. Op. cit., p. 644, 657, 660, 760, 765, 679, 681, 770, 684-685; FRANÇA, J. C. Op. cit., p. 49; SCHWARCZ, L. M. Op. cit., p. 111.

listava teatros e peças em cartaz, contava oito casas, o que indica um aumento em relação ao decênio em que Alencar havia trabalhado como cronista.

Para as mulheres e os jovens, o teatro se tornara um lugar de sociabilidade, substituindo a igreja como espaço de convivência e de transmissão oral da cultura escrita pela apresentação de textos. Nos intervalos dos espetáculos era costume, tão logo a cortina se fechava, aparecer a figura do declamador, que recitava versos e atirava exemplares ao público. Muitos jovens poetas recitavam no teatro e em salões e serões, convertidos nos espaços por excelência da nova convivência social. Esses espaços permitiam a um autor, lendo em voz alta, colocar seu trabalho em circulação, “publicá-lo”, difundir um bem cultural escrito por meio da expressão oral.⁴⁶

Nos teatros predominavam as peças românticas francesas de autores como Dumas, Victor Hugo e outros menores que lotavam os espetáculos parisienses. Com elas, o espectador aderiu ao romantismo e, com o aumento do público, ao autor nacional, como Alencar, que, voltando sua atenção para a cidade, adotou o realismo romântico como estética dramática para discutir temas sociais, motivando excitação e escândalo na sociedade. Em meados de 1850, o público apreciava ver em cena as peças de Paris e escandalizar-se com elas. Interessava-se também pelos textos nacionais preferindo comédias em que pudesse identificar o vizinho ridículo, a velha gaiteira, o tipo popular, a namoradeira, o comerciante esperto e a intrigante. Dentre as peças nacionais em cartaz nos teatros da Corte listadas por Alencar no ano de 1855, aparece uma “espirituosa comédia do dr. Macedo, a qual foi muito bem acolhida” em sua apresentação no Teatro de São Francisco, sucesso de público; Macedo foi o autor com mais peças encenadas nos decênios de 1850 e 1860.⁴⁷

Já o percurso teatral de Alencar foi assinalado por mais fracassos e escândalos do que sucessos. Estreou em 1857 com uma comédia não assi-

46 MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 287, 295-300; CHARTIER, R. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras / Associação de Leitura do Brasil: São Paulo: Fapesp, 1999. p. 21-22; HÉBRARD, Jean. Três figuras de jovens leitores: alfabetização e escolarização do ponto de vista da história cultural. In: ABREU, M. Op. cit., p. 37.

47 MACHADO, U. Op. cit., p. 284, 294, 296; ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 760-761.

nada, *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, no Ginásio, com casa vazia, o público só aumentando depois de sua autoria ser divulgada. No mesmo ano ocorreu a estreia, com sucesso, de *O demônio familiar* e de *O crédito*, também com teatro vazio. Ao encenar *As asas de um anjo* o autor experimentou uma situação nova. Com casa lotada, a peça foi marcada pelo escândalo, considerada pelos espectadores crua demais e chegando a ser retirada de cartaz pela polícia sob alegação de imoralidade, o que deixou Alencar revoltado. Escritor já de renome e membro do corpo de censores do Conservatório, protestou no *Diário*. Abriu uma discussão na imprensa questionando o embargo arbitrário, pois não houvera nenhuma reprovação por parte do público e a empresa do Ginásio cumprira os trâmites legais, como a licença do Conservatório e o visto da polícia. Exigiu que as instituições se retratassem publicamente, mas isso não aconteceu.⁴⁸

Em 1860 foi encenado o drama *Mãe* e a ópera *Noite de São João*, com receptividade popular, mas muito longe do sucesso das óperas, comédias e dramas de Macedo. *Mãe*, apresentada também no Ginásio, recebeu elogios de Machado de Assis por se inspirar em fatos da vida cotidiana da sociedade ao escolher a escravidão como tema central. Machado percebeu “as sutilezas da cor local” presentes na peça e viu-a como um manifesto contra a escravidão; sua representação “faria mais do que todos os discursos que se pudesse proferir no recinto do corpo legislativo” para inspirar no povo o horror pela instituição do cativo. Em 1861, Alencar escreveu sua penúltima peça – *O que é o casamento?* –, estreada no Ateneu Dramático. Segundo Machado de Assis, esta obra obteve “um sucesso menor do que *Mãe* ou *O demônio familiar*”, e esta última também não despertara “nenhum entusiasmo entre os intelectuais da Corte”.⁴⁹

48 FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987. p. 123, 130-1, 171; ALENCAR, J. de. Como e porque sou dramaturgo. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3.ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 123-124; SOUZA, Sílvia Cristina M. de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora Unicamp; Cecult, 2002. p. 104.

49 MACHADO, U. Op. cit., p. 303; GADELHA, Mona. *José de Alencar*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

Se o dramaturgo Alencar propunha um teatro realista, repudiando a tragédia e a farsa, quem agradava o gosto do público eram Macedo e Vasques com suas comédias de costumes e operetas próximas do teatro popular permeado pelos sons das ruas e pelas vozes dos habitantes da cidade. Estes autores seguiam a tradição de Martins Pena, tradição que atingiria seu auge em finais do século XIX na figura de Artur Azevedo.⁵⁰

Coube, porém, a Alencar introduzir as primeiras peças realistas no repertório nacional com o objetivo de educar o povo e construir a Nação, discutindo seus problemas e procurando respostas para eles como numa “escola de costumes”. Preocupava-se em instalar na Corte uma moderna escola de teatro e criar um teatro nacional, mas, com as várias decepções que acumulou em sua breve carreira de dramaturgo, após cinco anos de dedicação à escrita de peças teatrais, frustrado, voltou-se novamente para o gênero romanesco.

A sociedade fluminense recebia da Europa muitos espetáculos operísticos. De lá vinham as canções, os compositores e até mesmo as companhias teatrais e seus atores – tão presentes e destacados nos romances de Alencar –, atraindo espectadores e conquistando adeptos e fãs, sobretudo as prima-donas. Em *Cinco minutos*, além da referência ao *Trovador*, Charton representa a *Traviata* no teatro; em *Lucíola*, o Teatro Lírico, apresenta *Hernani*; em *A pata da gazela*, no mesmo teatro, Lagrange e Mirati cantam *Lucia de Lommermoor*, que também aparece em *Encarnação*, em que ainda há menções à *Traviata* e a *Fausto*; em *Sonhos d'ouro*, toca-se e canta-se *Romeu de Vaccai*, além de figurarem novamente *Hernani*, a *Traviata*, e o nome de Lagrange, ao lado de Ristori como celebridades que pertenciam ao público; em *Senhora*, para finalizar, representavam *Norma*, *Rigoletto* e *Favorita*, as duas primeiras cantadas por Lagrange e a última pela Stolz.⁵¹

Nas crônicas de Alencar de 1854 e 1855, dedicadas às apresentações teatrais, o predomínio do teatro e da música clássica italianos pode ser

50 SOUZA, S. C. M. Op. cit., p., 114, 311.

51 ALENCAR, J. de. *Cinco minutos*. Op. cit., p. 158-159; Idem. *Lucíola*. Op. cit., p. 247; Idem. *A pata da gazela*. Op. cit., p. 420; Idem. *Encarnação*. Op. cit., p. 509; Idem. *Sonhos d'ouro*. Op. cit., p. 542; Idem. *Senhora*. Op. cit., p. 612, 649, 669, 690, 821, 871, 883, 902.

constatado, embora estejam também presentes músicas clássicas alemãs e francesas. Segundo o folhetinista, nos teatros da Corte ouvia-se “boa música, de diferentes maestros e de diversos gostos, desde o travesso romance francês até a verdadeira música italiana cheia de sentimentos e de poesia”. Nos espetáculos figuravam intérpretes como Stoltz, Ferranti, Charton, Casaloni, Dufrene, Raquel Agostini, Arnaud, Jacobson, Bouché, La Grua, Tamberlik e Juliene Dejean, entre outros. Charton, prima-dona, era a “cantora predileta do público”. Esses artistas executavam e cantavam peças, óperas e árias como *Favorita*, *Arsace*, *Trovador*, *Puritinos*, *Roberto do Diabo*, *Linda de Chamounix*, *D. Pascoal*, *Semíramis*, *Sonâmbula*, *Barbeiro de Sevilha*, *Ana Bolena*, *Norma*, *Sapho*, *Fidanzata Corsa*, *Mulheres de mármore* e *Nabucodonosor*, de compositores como Bellini, Meyerbeer, Rossini, Verdi, Donizetti, Puccini. Alencar declarou: “a música italiana é a mais apreciada no nosso País”.⁵²

Nos romances, muitas óperas e intérpretes têm função bem maior do que a de apenas adornar os textos, entrelaçando-se nas tramas da vida de seus personagens e compondo o imaginário social. O teatro oferecia ao público música, declamação, matéria para conversação e motivação para suas vidas, ocorrendo verdadeira e peculiar apropriação daquilo que era apresentado. As músicas divulgadas no palco popularizavam-se e eram executadas repetidas vezes ao piano. Os dramas e as tragédias eram comentados em família e na rua do Ouvidor, e a *performance* de atrizes célebres era reproduzida em certas ocasiões. As piadas das comédias circulavam pela cidade nas confeitarias, cafés, esquinas e residências, imitadas pelos mais brincalhões. Seus versos e frases passavam a compor o imaginário da sociedade. Esse entrecruzamento do mundo do texto teatral e do palco com o do espectador pode ser observado em alguns textos alencarianos. Em *Cinco minutos*, *Encarnação* e *Senhora*, o universo do espetáculo centra-se na ópera. Aí, Alencar oferece ao leitor a possibilidade de compreender como ocorriam algumas experiências particulares e inventivas de recepção de alguns leitores singulares. Em *Cinco minutos* elegeu uma frase do *Trovador* “tão cheia de melancolia e de senti-

52 Idem. Ao correr da pena. Op. cit., p. 660, 677, 767, 783, 794, 797-798.

mento, que resumia [...] toda uma história”, para identificar sua personagem misteriosa, Carlota, que trazia o rosto sempre encoberto por um véu. O rapaz por ela apaixonado ouvia uma frase da ária da ópera de Verdi a todo o momento e ia ao teatro sempre que a ópera era representada, “ao menos para ter o prazer de ouvi-la repetir” aquelas palavras instaladas em seu coração, “uma voz que cantava” dentro de sua alma: “*Non ti scordar di me!*”.⁵³

Em *Senhora* são feitas diversas referências musicais que remetem ao universo dos amantes da música clássica e do *bel canto*, indicando o gosto dominante e preferencial no meio da elite endinheirada pela ópera e música de câmara, vocal ou instrumental. As músicas que Aurélia e Seixas escutavam, tocavam ao piano e cantavam, inseriam-se nesse contexto geral, associadas à expressão de seus sentimentos e estados psicológicos e lhes servindo de inspiração e consolo. São usadas pelo narrador para tecer a conjuntura dos personagens alencarianos, bem como para traçar paralelos entre eles e as experiências vividas pelos personagens das composições narrativas citadas.

Alencar recorreu a compositores, obras e intérpretes do repertório musical de sua época apropriando-se de seus significados e utilizando-os na sua produção para instaurar sentidos. Assim, nessas representações literárias, estavam presentes práticas da oralidade expressas pelo canto como objeto de *performances*, cujos dispositivos restringiam a produção do sentido.⁵⁴ Dessa forma, a jovem excêntrica Aurélia, antes de contratar casamento com Fernando Seixas, dirigiu-se ao piano, que era “para as senhoras como o charuto para os homens, um amigo de todas as horas, um companheiro dócil, e um confidente sempre amigo”. De seu exercício, “desprende-se afinal a sublime imprecisão da Norma, quando rugindo ciúme, fulmina a perfídia de Polião” na ópera de Bellini. Aos poucos, tendo em mente as apresentações de figuras consagradas do Teatro Lírico, “moderando os arrosos dessa instrumentação vertiginosa, para fazer o acompanhamento, a moça começou a cantar”. Às primeiras notas, “sentindo-se tolhida pela posição, abandonou o piano e, em pé, no meio da sala, roçagando a saia do roupão como se fosse a cauda do

53 CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Op. cit., p. 259; ALENCAR J. de. Cinco minutos. Op. cit., p. 156.

54 HOLANDA, S. Buarque de. Op. cit., p. 390-392; CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Op. cit., p. 258-260.

pálio gaulês, ela reproduziu com a voz e o gesto aquela epopeia do coração traído, que tantas vezes tinha visto representada por Lagrange”, magistral cantora lírica. Depois de casada, Aurélia cantava ópera e tocava trechos de músicas no piano para o amado, inspirando a conversação nas peças executadas. Numa noite, tocou e cantou “os trechos prediletos do marido” e, embora não fosse “uma mestra, nem mesmo uma discípula exímia e correta”, o que tocava advinha da “inspiração, e o canto eram as emoções de sua alma que ressoavam espontaneamente como os harpejos da brisa no seio da floresta”. Se a afinação entre o casal parecia difícil foi numa partida, em “um turbilhão musical, um pampeiro como saía das mãos inspiradas de Liszt”, que o processo de aproximação alcançou algum avanço. Circunscrevendo a situação, Alencar cita Victor Hugo, dizendo que a valsa impura e lasciva desfolhava as mulheres e as flores, para descrever Aurélia, que, arrebatada pela “valsa impudica”, rompia “o casulo de seda”, desfraldando a borboleta e entregando-se palpitante e inebriada ao esposo. Ainda assim não havia chegado a vez do final feliz e continuavam dormindo em quartos contíguos. Aurélia, alimentando a esperança de poderem “ser felizes”, reforçada pela magia e encantamento daquela dança, aplicou o ouvido à porta do aposento de Seixas, “sorriu; murmurou baixinho o nome do marido, recordando as notas apaixonadas com que a Stolz cantava a ária da *Favorita*: *Oh! mio Fernando!*”.⁵⁵

Em *Encarnação* também se encontra a representação de práticas de apropriações orais. A música e as referências a várias óperas surgem de forma marcante, entrecruzam-se inteiramente com a vida de seus personagens e são decisivas em seus destinos. Hermano, “um dos mais brilhantes cavalheiros dos salões fluminenses”, resolveu casar-se com Julieta em decorrência da forte impressão que ela lhe produzira ao cantar, numa partida, uma ária de *Lucia de Lammermoor*. Comovido, parou no saguão para escutá-la, vendo “desenhar-se em seu espírito a imagem esbelta e vaporosa da virgem que o amor enlouquecera”. Terminado o canto, adivinhou que era Julieta a inspirada intérprete da música de Donizetti, baseada em *A noiva de*

55 ALENCAR, J. de. Senhora. Op. cit., p. 758, 669, 774, 792.

Lammermoor, de Walter Scott; “quando se recolheu, cantava mentalmente o *Bell’anima*, que ouvira executado por Mirati”.⁵⁶ Casaram-se e foram morar em São Clemente, num “ninho do amor e da felicidade”, até que o “encanto” acabou com a morte de Julieta. Hermano passou a viver solitário e abatido, numa espécie de paralisia, insensibilidade e “desprendimento do mundo, que o tornou impassível ao movimento social”. Depois de quatro anos ainda mantinha um sentimento terno de adoração pela mulher, um amor leal e generoso envolto por muito espiritualismo. Tal estado de ânimo fascinou Amália, sua vizinha, despertando nela uma afeição secreta que se tornou “um amor irresistível”. Certo dia Amália viu pela janela, com espanto, a figura de uma mulher no aposento da esposa falecida e, considerando aquilo uma traição, identificou-se com Julieta.

Por essa ocasião, no Teatro Lírico, uma companhia italiana estreou *Lucia*. Hermano e Amália, que não se conheciam, assistiram à representação. Amália tocava piano e cantava, e, procurando esmerar-se, “tomara o hábito de recordar os trechos de ópera que ouvia no teatro, para fixar suas observações de véspera, imitando as belezas e corrigindo o seu método”. No dia seguinte, como “a música ficara-lhe no ouvido”, abriu a partitura e cantou a parte da soprano, entoando “admiravelmente o delicioso *allegro* da fonte”. Na grande ária da loucura, excedeu-se, pois não “era o delírio da nova escocesa que a inspirava; era o desespero de Julieta, a dor da esposa traída”. Terminada a *performance*, ao erguer-se para fechar a janela, surpreendeu-se ao ver que “Hermano, de pé, à sombra de uma árvore, escutava o canto, em profundo recolhimento. Sua fisionomia denotava que, ainda depois de ter cessada a voz, ele ouvia dentro d’alma o eco, e esperava o seu retorno”. Amália recobrava-se ainda da emoção quando o amado ergueu a fronte e, pela primeira vez, “o olhar doce, profundo e exuberante desse homem encontrou o seu; e subjugou-a”.⁵⁷

56 CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Op. cit., p. 260-261; ALENCAR, J. de. Encarnação. Op. cit., p. 811-812, 686, 690.

57 ALENCAR, J. de. Encarnação. Op. cit., p. 873, 876-877.

Moça volúvel, de gênio faceiro e jovial, para quem “o amor não era mais do que um divertimento de sociedade”, tornou-se pensativa, melancólica e esperançosa de Hermano repelir a mulher que vira no aposento da falecida. Ao tocar ou cantar, “havia na música, se esta era triste, uma repercussão íntima e profunda. Sentia palpitar a dor nas teclas, como na voz”. Por vários dias executou ao piano *Lucia* e cantou “com emoção que nunca tivera em suas estreias de sala” e “melhor, com mais alma e paixão”. Em seguida erguia-se e olhava pela janela para ver se o vizinho a escutava. Um dia, um frequentador das duas casas contou-lhe que, numa manhã, estando a conversar no gabinete com Hermano, este, ao escutar as primeiras notas da ária que ela cantava, levantou-se, esqueceu sua presença e, saindo para a chácara, aproximou-se da casa, resguardando-se entre a folhagem do arvoredo para ouvi-la.⁵⁸ Amália alegrou-se ao saber “que Hermano a tinha ouvido, e que sua voz atraía aquele homem indiferente ao mundo”, e esta certeza encheu-a de confiança. Desde esse dia não cantou mais *Lucia* e, mesmo que às vezes ensaiasse uns prelúdios, passava a outra peça. Convencida “de que o seu encanto, o seu condão, estava na voz”, todos “os esplendores de sua formosura, todas as seduções de sua pessoa, toda sua graça e gentileza, ela os transportou para a música e idealizou em arpejos e melodias”. Com “canto inspirado, que era como uma transfusão de sua radiante imagem”, já não duvidava de seu império; sentia-se envolvida pela admiração do vizinho que se apresentou, ele próprio, a Amália, “como um admirador de sua bela voz, que o tinha por muitas vezes arrebatado”.⁵⁹

A partir daí “uma revolução profunda” consumou-se na vida de Hermano no espaço de poucos dias, e os dois, apaixonados, viviam absorvidos neles mesmos, até Hermano revelar-lhe que não a amava o bastante para se casarem, pois esquecer Julieta era impossível, seu amor sobrevivera à morte. Amália, ao piano, soluçou o *Addio del passato* da *Traviata*, despedindo-se do que acontecera entre eles. Mais tarde, depois de se casarem, e diante das alucinações do marido, Amália teve consciência da realidade: “– Achou em

58 Ibid., p. 883, 901-902.

59 Ibid., p. 877-878.

mim alguma coisa que recordou Julieta, ou antes, o seu ideal”. Concluiu que havia sido sua voz, ao cantar a ária da *Lucia*, que o atraía. Decidiu negar-se a si mesma, tornar-se Julieta e, quando Hermano ficou distraído e absorto, “a moça foi sentar-se ao piano e abriu a ária do *Fausto*”, que ele “dissera um momento antes ser uma das peças favoritas de Julieta”.⁶⁰

Assim, as representações de óperas no Teatro Lírico e suas divas consagradas – ouvir cantar Langrange no *Rigoletto*, por exemplo, era espetáculo a que não se podia faltar – não serviam apenas de referência para as atitudes dos indivíduos apaixonados e de tema para muitas conversações. Era também ato de apropriação da obra de arte pelo público, um elo entre o mundo da obra e o do leitor, que, possuindo seus interesses e expectativas, usava o universo do palco e da música como referência nesse processo de busca interior e encontro.

São muitas as interfaces da música e do teatro com o mundo dos personagens de Alencar que, com ironia, comentava a ação da leitura e da representação na constituição da subjetividade do público. Ao defender a peça *Mulheres de mármore*, acusada de imoralidade, escreveu:

É preciso saber como entende-se essa imoralidade de que se trata; porque nós já não estamos no tempo em que as *meninas* de 20 anos ficavam com as faces em brasa quando um pai um pouco desbocado falava por descuido em *amor* ou casamento.

Hoje as moças de 10 anos geralmente discutem as diversas teorias do amor, e sabem o que é preciso para não ignorar coisa alguma; falam do casamento como de uma partida de prazer; leem romances franceses, e riem-se com muito gosto quando se representam as proezas de Richelieu.⁶¹

Portanto, foi pelo teatro e pela música, geralmente associados aos românticos, que estes atingiram e conquistaram o público fluminense, difundindo seu imaginário e sua forma de ver o mundo, agindo de modo ativo e transformador sobre as práticas cotidianas do público.

60 Ibid., p. 883, 901-902.

61 ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 841.

O MUNDO DA LETRA E DO LIVRO OU A CONFIGURAÇÃO DE ESPAÇOS, MEIOS E CIRCUITOS DA PRÁTICA DA LEITURA

No processo de difusão do imaginário numa sociedade, além do avanço do suporte tecnológico e dos meios de informação que marcam o caminho rumo à cultura escrita e, logo, à leitura de textos impressos, a escolarização tem papel dinamizador e é mecanismo de mudanças. A imprensa e as instituições escolares cruzam-se na linguagem e na leitura, constituindo-se em elementos largamente significativos para o desenvolvimento da sociedade por possuírem grande potencial no processo de transformação social ao veicularem leituras da realidade advindas de visões de mundo díspares e contraditórias, que agem na produção do movimento social.⁶²

As transformações no espaço da imprensa e nas formas de edição, abordadas no próximo capítulo, não estiveram sozinhas no processo de conquista e consolidação de um público de leitores na Corte para as obras de ficção. Os estabelecimentos escolares, base das instituições formadoras de leitores e transformadoras das condições de transmissão e recepção do texto escrito, tiveram papel significativo na configuração do campo da cultura letrada e na propagação de signos ligados à esfera da cultura impressa. A multiplicação das escolas na cidade do Rio de Janeiro possibilitou à sociedade familiarizar-se com a cultura escrita e ter acesso a um mundo ficcional que passou a permear sua mente e seu imaginário.⁶³

A formação do leitor e o avanço da escolarização

Alencar, em 1840, frequentou “o Colégio de Instrução Elementar, estabelecido à rua do Lavradio n. 17, dirigido pelo sr. Januário Mateus Ferreira”, a cuja memória tributou grande veneração, por mais que o considerasse “talvez ríspido e severo em demasia”. Inserido no movimento de mudanças que

62 GOODY, Jack. Entrevista. In: PALLARES-BURKE, Maria L. G. *As muitas faces da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2000. p. 47, 51.

63 CHARTIER, R. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001. p. 73-78.

ocorria no ensino escolar na Corte, segundo o qual uma instituição educacional deveria possuir respeito e reconhecimento público e oficial, Januário assim administrava seu estabelecimento:

Dividia-se o diretor por todas as classes, embora tivesse cada uma seu professor especial; desse modo andava sempre ao corrente do aproveitamento de seus alunos, e trazia os mestres como os discípulos em constante inspeção. Quando, nesse revezamento de lições, que ele de propósito salteava, acontecia achar atrasada alguma classe, demorava-se com ela dias e semanas até que obtinha adiantá-la e só então a restituía ao respectivo professor.⁶⁴

De olho na avaliação anual das escolas pelas autoridades públicas, o severo diretor não se descuidava de ensinar os alunos que seriam examinados. Desse modo, “meado o ano, [...] o melhor dos cuidados do diretor voltava-se para as últimas classes, que ele se esmerava em preparar para os exames. Eram esses dias de gala e de honra para o colégio, visitado por quanto havia na Corte de ilustre em política e letras”.⁶⁵ No entanto, apesar da severidade e dos cuidados dispensados, sobretudo aos estudos preparatórios exigidos pela fiscalização do ensino, não se atingia grande conhecimento, apenas alguma eficácia.

Sabíamos pouco; mas esse pouco sabíamos bem. Aos onze anos, não conhecia uma só palavra de língua estrangeira, nem aprendera mais do que as chamadas primeiras letras.

Muitos meninos, porém, que nessa idade tagarelam em várias línguas, e já babujam nas ciências não recitam uma página de frei Francisco de São Luís, ou uma ode de padre Caldas, com correção, nobreza, eloquência e alma que Januário sabia transmitir a seus alunos.⁶⁶

A disciplina educacional definia uma norma de leitura controlada e codificada, e Alencar adquiriu “essa prenda” em suas aulas, o que lhe valeu em casa, “o honroso cargo de *ledor*, com que [se] desvanecia, como nunca [lhe] sucedeu ao depois no magistério ou no parlamento”. Investido de

64 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 102.

65 Ibid., p. 102.

66 Ibid., p. 105.

autoridade, lia, para sua mãe “não somente as cartas e os jornais, como os volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo”.⁶⁷

Com a expansão das instituições de ensino, públicas ou privadas, leigas ou religiosas, e a difusão no meio social dos conteúdos estudados, aumentava o número dos que sabiam ler e que certamente se tornavam leitores no seu dia a dia. Com a alfabetização e a escolarização difundiam-se equipamentos intelectuais de base da cultura escrita, possibilitando ao leitor aprofundar os saberes até então adquiridos apenas oralmente, embora advindos do universo da cultura do texto escrito, e ter acesso a obras desconhecidas e diversas. Os estabelecimentos de ensino proliferavam, contribuindo para reduzir o alto índice de analfabetismo e iniciar e inserir um maior número de pessoas no mundo da cultura letrada e impressa. Conforme dados estatísticos oficiais, em 1836,

[...] as escolas públicas primárias eram em número de 20, sendo 14 do sexo masculino e 6 do feminino. No ano de 1842, existiam 25 escolas, das quais: 17 para meninos e oito para meninas. Treze anos depois – 1850 – o aumento verificado não fora grande, porquanto as escolas tinham passado de 29, sendo 18 masculinas e 11 femininas. Por sua vez, os números relativos à matrícula foram de seis em seis anos, os seguintes: 1836 – 508 meninos e 131 meninas, total 640; 1842 – 876 meninos e 372 meninas, total 1.248; 1848 – 875 meninos e 481 meninas, total 1.356.⁶⁸

Dentre as transformações sofridas pelo ensino em meados do século XIX, a educação da mulher, anteriormente reduzida ao trabalho de agulha, a calcular de cabeça e a rezar de cor, foi ampliada com as primeiras letras e algum francês. Ela “ia ficando mais livre e mais desembaraçada em seus movimentos” à medida que seus estudos se ampliavam.

Se até a década de 1830 o analfabetismo entre as mulheres era altíssimo, foi daí por diante combatido com o aumento das escolas femininas e o crescimento do número de meninas matriculadas. Já na metade do século

67 Ibid., p. 102, 105; CHARTIER, R. Op. cit., p. 24-26.

68 SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988, p. 168, 173, 184; HÉBRARD, J. Op. cit., p. 37-39; RIOS FILHO, A. M. de los. *O Rio de Janeiro imperial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000, p. 399.

XIX era razoável o número de mulheres alfabetizadas na cidade, onde surgiam bons colégios femininos que, além de “prendas para o sexo frágil”, aprimoravam também seu gosto pelas artes e pela literatura. Aurélia, que em *Senhora*, recebera “excelente educação” ao frequentar, como seu irmão, os “melhores colégios” da Corte na década de 1850, expressa bem tal situação. No dizer de d. Firmina “toca piano como o Arnaud, canta como uma prima-dona e conversa na sala com os deputados e os diplomatas, que eles ficam todos enfeitiçados. [...] Quando você quer, Aurélia, fala que parece uma novela”. Para Aurélia, entretanto, o termo “novela” desmerecia seus dotes, e replicava: “eu tenho um *estilo de ouro*, o mais sublime de todos os estilos [...] as que falam como uma novela, em vil prosa, são essas moças românticas e pálidas que se andam evaporando em suspiros; eu falo como um poema”.⁶⁹

Além dessa passagem, que atesta a presença e a interfecundação da literatura na linguagem e nas formas de expressão cotidianas, possibilitadas pela expansão da cultura letrada, outra merece destaque por indicar novas atitudes originadas e inseridas nesse contexto. A devoção aos livros, como penhor de sabedoria e índice de superioridade, parecia ser prática presente e em desenvolvimento, mas desagradava Aurélia. Ela não só distava do estilo novelesco bebido na leitura de romances e adotado por muitas mulheres, mas também não possuía “nem sombra do ridículo pedantismo de certas moças que, tendo colhido em leituras superficiais algumas noções vagas, se metem a tagarelar de tudo”. Embora o narrador critique a postura dessa nova geração de moças, as quais ao se tornarem leitoras sentiam-se seguras para expor e opinar – o que lhe parecia afetação porque até então haviam permanecido caladas –, o trecho indica a existência de jovens mulheres não apenas alfabetizadas, mas capazes de expor suas opiniões com base nas novas possibilidades trazidas pela leitura. A literatura, sobretudo a emoção dos romances-folhetins, era um instrumento transformador e difusor de ideias e práticas.⁷⁰

69 MACHADO, U. Op. cit., p. 40; ALENCAR, J. de. *Senhora*. Op. cit., p. 667.

70 ALENCAR, J. de. *Senhora*. Op. cit., p. 673; MACHADO, U. Op. cit., p. 40.

Em 1850, havia 17 escolas públicas de primeiras letras na Corte e proliferavam colégios de caráter particular para meninos e meninas, que, considerados bem melhores, possuíam renome e eram preferidos pelas pessoas de recursos. O ensino escolar secundário rompeu a tradição de funcionar em regime de aulas avulsas e caracterizar-se pela fragmentação. No Colégio Pedro II, o ensino foi sistematizado e seriado, estabelecendo nova cultura escolar ao copiar o figurino dos liceus franceses e adotar seus programas que acentuavam o estudo das humanidades clássicas. Marcava-se, na cidade, o início de uma nova etapa no ensino secundário, e abria-se caminho para outros institutos como o Botafogo, dedicado a meninas, e o Ateneu e o Vitória, para meninos. Supervisionado pelo próprio Imperador, o Pedro II era a “glória” do ensino na Corte, símbolo de civilidade e de pertencimento às elites por possuir um corpo docente primoroso e exigir do aluno que decorasse e recitasse textos considerados padrão em suas áreas específicas, como Januário exigia de Alencar e seus colegas.⁷¹

Além da expansão do número de instituições de ensino, houve uma preocupação com sua qualidade, com a reforma da instrução pública e sua regulamentação. Em 1854, Alencar comentou: “os exames [...] este ano já têm mostrado mais zelo da parte dos diretores e mais aplicação nos discípulos”. Entretanto, notava: “em cada colégio o menino ressentia-se um pouco da influência de uma ou outra especialidade, conforme a educação dos diretores”. No ano seguinte, Alencar mencionou a reforma e os regulamentos da instrução pública criados pelo ministro do Império, além de considerar aquele momento como “um tempo em que o ensino se multiplica, em que há escolas para tudo”. Ele mesmo foi professor em uma dessas “escolas para tudo”, quando, em 1858, deixou o *Diário do Rio de Janeiro*, dedicou-se à

71 RIOS FILHO, A. M. Op. cit., p. 398-399; HOLANDA, S. Buarque de. Op. cit., p. 341; RENAULT, Delso. *O Rio antigo nos anúncios de jornais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969. p. 112, 126, 140; SCHWARCZ, L. M. Op. cit., p. 118, 150-151; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999, p. 316; CALLARI, C. R. Op. cit., p. 68, 70-72; NEEDELL, J. Op. cit., p. 76-77.

advocacia e, por dois anos, a algumas aulas de Direito Constitucional no Instituto Mercantil.⁷²

Embora a maior parcela da população da cidade continuasse analfabeta, o aumento do número de escolas favoreceu a ampliação e diversificação das publicações, para atender às crescentes demandas, inclusive de grupos profissionais. Em 1847, apesar de haver na cidade do Rio de Janeiro apenas 1.532 crianças matriculadas nas escolas públicas e cerca de 4 mil nas escolas particulares, numa população total em idade escolar de 14.300 crianças e, em 1869, somente 120 mil crianças cursassem o ensino elementar e menos de 10 mil o secundário, os livros didáticos proporcionavam ao mercado editorial uma linha de venda segura e permanente. Garnier foi o primeiro editor a publicar manuais escolares brasileiros, e muitos professores do Pedro II, geralmente membros do IHGB, seguindo seu intuito de edificar a nacionalidade, tornaram-se autores de livros didáticos, engrossando o mercado editorial. Seguindo a trilha de Garnier, a Livraria Clássica, fundada em 1854, cresceu com o aumento desse mercado e, a partir de 1872, Francisco Alves tornou-se o primeiro editor brasileiro a fazer dele o principal esteio de seu negócio.⁷³

Nesse cenário de multiplicação de escolas tanto masculinas quanto femininas, e do conseqüente aumento do número de leitores, o volume de publicações dirigidas às mulheres aumentou. A tipografia de Paula Brito evidencia “que esse editor estava consciente da existência desse novo público leitor feminino” e lançou, em 1832, a primeira revista feminina do País chamada *A Mulher do Simplicio ou A Fluminense Exaltada*, impressa por Plancher. Esta revista sobreviveu até 1846 e foi sucedida por *A Marmota*, que,

72 ALENCAR, J. de. *Ao correr da pena*. Op. cit., p. 703, 758, 786; MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. p. 236; MARCO, Valéria de. *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 31; RIOS FILHO, A. M. Op. cit., p. 409-447.

73 MACHADO DE ASSIS, J. M. Crônicas. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obra completa*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959. v. 3. p. 106-107; SCHWARCZ, L. M. Op. cit., p. 118; SCHAPOCHNIK, Nelson. Contextos de leitura no Rio de Janeiro do século XIX: salões, gabinetes literários e bibliotecas. In: BRESCIANI, Stella. *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: Anpuh-SP/Marco Zero/Fapesp, 1994. p. 149; HALLEWELL, L. Op. cit., p. 144-145, 207; MACHADO DE ASSIS, J. M. *A semana*. Op. cit., v. 1. p. 398; CALLARI, C. R. Op. cit., p. 70-22.

com algumas mudanças secundárias, durou de 1849 a 1864. Esse tipo de periódico voltado para o público feminino disseminou-se dando origem a similares como *O Jornal das Senhoras*, de 1852, e o *Jornal das Famílias*, que circulou de 1863 a 1878.⁷⁴

Livreiros e livrarias, associações literárias, bibliotecas e gabinetes de leitura

A ampliação do público leitor gerou uma crescente clientela de leitores de jornais, revistas e livros, em especial de obras de ficção. Foi por essa época que muitas livrarias e editoras se firmaram, como a Casa Laemmert, criada em 1838, e a Livraria Garnier, fundada em 1844. Depois de 1850, a Garnier dominou o mercado editorial de romances nacionais e estrangeiros. Esta livraria era considerada copiosa e variada e, em suas estantes, podiam ser encontradas obras de teologia e ciência, títulos literários clássicos e composições recentes, novelas, enfim, tudo o que poderia preencher a sede de imaginação, técnica e moral dos leitores.⁷⁵

À medida que o livro como objeto de consumo tornou-se mais necessário ao cotidiano de estudantes, professores e outros grupos socioprofissionais que demandavam maior diversidade de títulos, incluindo compêndios científicos e técnicos, as livrarias existentes na cidade se especializaram. Associando-se a casas tipográficas e editoras deixavam de ser meras distribuidoras de livros e de outros produtos. Seus proprietários, de “tratantes em livros”, tornaram-se respeitáveis livreiros e editores, cada dia mais profissionais, acentuando a tendência de vender em suas lojas apenas materiais específicos e compatíveis com seu ramo. As livrarias foram incorporadas ao dia a dia dos segmentos mais instruídos da sociedade formando núcleos de sociabilidade. No ano de 1844, existiam na cidade dez livreiros, 14 em 1849, 17 em 1859,

74 MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crônicas*. Op. cit., v. 2. p. 264; HALLEWELL, L. Op. cit., p. 87; CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988. p. 33; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados*. Op. cit., p. 82-83.

75 CHARTIER, R. *Cultura e escrita, literatura e história*. Op. cit., p. 74; HALLEWELL, L. Op. cit., p. 134, 138-139; MACHADO DE ASSIS, J. M. *A semana*. Op. cit., v. 1. p. 399.

16 em 1864, 18 em 1872 e 21 em 1875. Durante a década de 1870, as principais livrarias anunciadas no *Jornal do Commercio* eram: Garnier, Enciclopédica, Laemmert, Cruz Coutinho, Casa de uma Porta Só, Luso-Brasileira, Dupont e Mendonça, Clássica, Econômica e Correia de Melo.⁷⁶

Era principalmente dessas casas de livreiros, das instaladas na rua de maior prestígio da cidade, que dependia o destino de um livro e de um autor local e desconhecido. Ao serem expostos nas vidraças da casa Garnier e da Laemmert, “solicitando atenção dos passantes”, sobretudo se “o título era auspicioso”, a obra e seu escritor logo começavam “a correr o mundo”. As vitrinas passaram a desempenhar papel importante no comércio de livros, oferecendo um espetáculo convidativo ao consumo.⁷⁷

Em relação às tipografias, Alencar em vários momentos a elas se referiu tanto ao reconhecer sua importância quanto ao abordar as deficiências dos serviços prestados pelos impressores da Corte que corrompiam a integridade dos textos com distorções. Por um lado, dizia que “se outrora houve Homeros, Sófocles, Virgílios, Horácios e Dantes, sem tipografia nem impressor”, era “porque então escrevia-se nessa página imortal que se chama a tradição”, assinalando, assim, o valor desses profissionais na existência do escritor e da obra nos tempos modernos. Por outro, reclamava “da má influência” em sua carreira de escritor, do “atraso da nossa arte tipográfica que um constante caiporismo torna péssima para mim”. Em vários momentos reclamou desse ramo de atividade, como na composição de *As minas de prata*, cuja “demorada impressão estorvou-me um ano”, ou ao desejar “oficinas bem montadas com hábeis revisores” para que os livros saíssem “mais corretos” e o dispensassem “da atenção e o tempo” que despendia “em rever, e mal, provas truncadas”. A vida de escritor era marcada por datas “entremeadas da inesgotável serrazina dos autores contra os tipógrafos que lhes estripam

76 SCHAPOCHNIK, N. Op. cit., p. 149; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados*. Op. cit., p. 81-83, 85-86.

77 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 118; MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. São Paulo: Saraiva, 1963. p. 141, 178, 189-190; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados*. Op. cit., p. 71-72, 78; MACHADO, U., 2001, p. 211; MACHADO DE ASSIS, J. M. Relíquias de casa velha. Op. cit., v. 2. p. 31.

o pensamento”. Na Corte, em 1844 eram 12 tipógrafos, 22 em 1849, 28 em 1859, 35 em 1864, 41 em 1872 e 50 em 1875.⁷⁸

Entre as casas impressoras às quais Alencar recorreu, podem ser citadas: a Empresa Tipográfica do *Diário*, que imprimiu obras como *O guarani* e *A noite de São João*; a Tipografia Viana & Filhos, que compôs *Iracema*; a Tipografia de Melo, onde foram impressas as *Cartas ao Imperador*; a Tipografia de Pinheiro & Companhia, que executou a impressão de várias cartas e discursos como *Voto de graças*; a Tipografia de Santos Cardoso & Irmão, que fez a composição de *O gaúcho*; a Tipografia e Litografia Imparcial de Felix Ferreira & Companhia, que imprimiu *O tronco do ipê*; a Tipografia da República, que fez a impressão de *Til*; a Tipografia Franco-Americana, que compôs *O garatuja*; a Tipografia Perseverança que estampou *Guerra dos mascates*. Impressas em Paris pela Garnier, foram: *O demônio familiar*, em 1864; *A viuvinha* e *Cinco minutos*, em 1874 ou 1875, e *As minas de prata*, em 1865-1866. Garnier era um livreiro-editor, não um simples tipógrafo: oferecia aos autores serviços gráficos e editoriais, mandava imprimir as obras em estabelecimentos franceses com o selo de sua casa e publicou, aproximadamente, 665 obras de escritores brasileiros.⁷⁹

Além do universo da produção e venda de livros novos, ao qual voltarei no capítulo seguinte, Alencar referiu-se também aos sebos, como os que existiam “debaixo do passadiço do largo do Paço”, onde se vendiam em geral obras já usadas, livros em segunda mão, portanto baratíssimos, voltados para leitores mais populares e estudantes. Foi nesses “belchiores” que, em 1859, *O guarani* era vendido a 5\$000 o exemplar. Os proprietários dos sebos frequentavam assiduamente os inúmeros leilões de livros divulgados nos anúncios dos jornais, como o *Jornal do Commercio*. Em 1875, por meio de um leilão, Alencar se desfez de parte do acervo de sua biblioteca, 39 lotes que perfaziam um total de 310 a 345 volumes, por intermédio do leiloeiro

78 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 120; SCHAPOCHNIK, N. Op. cit., p. 149.

79 MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977. p. 118, 161, 218, 222, 279, 280, 296, 315, 318; BRAGANÇA, Aníbal. Uma introdução à história editorial brasileira. *Cultura*, Lisboa, n.14, p. 57-83, 2002. p. 61, 71-72.

Enéas Pontes, que anunciava nessa folha com a chamada *Gabinete de Leitura – biblioteca*.

Apesar do crescimento na produção de livros e do aumento do número de livrarias e sebos, nem todos podiam ter acesso aos títulos de seu interesse tanto pelo alto preço quanto pela raridade, ou mesmo por sua inexistência no mercado. Como disse Alencar, “o comércio de livros era [...] artigo de luxo”. Neste contexto, somado ao aumento de leitores, conforme indicam os número relativos do uso de bibliotecas, ao volume de anúncios de livros nos jornais e ao fato da desatualização das bibliotecas, proliferaram instituições que possibilitavam o acesso a livros e periódicos sem que o leitor precisasse adquiri-los, como as sociedades de leitura e os clubes do livro. Os gabinetes de leitura eram uma boa via de alcançar as obras desejadas, como informa Alencar, que, em 1848, regressando à Corte de férias, dedicou-se à “literatura amena” de obras obtidas em um gabinete: “Com as minhas bem poucas sobras, tomei uma assinatura em um gabinete de leitura [...] que possuía copiosa coleção das melhores novelas e romances até então saídos dos prelos franceses e belgas”. Devorou então os romances marítimos de Walter Scott, Cooper, Capitão Marryat, e tudo o que encontrou desse gênero. Na procura de tais obras, Cremieux, o dono do gabinete, o ajudava, pois “tinha na cabeça toda a sua livraria”. Além dos autores citados, Alencar leu ainda o que lhe “faltava de Alexandre Dumas e Balzac” e o que encontrou “de Arlincourt, Frederico Soulié, Eugenio Sue e outros”.⁸⁰

Muitos desses gabinetes voltados para o aluguel de livros eram organizados por livreiros dentro de suas livrarias. Outros localizavam-se em bibliotecas públicas. Vários deles concentravam-se na rua do Ouvidor, como os de Mongie, Dujardim, M^{me} Edet e Mad Breton, e anunciavam nos jornais e em catálogos as novidades trazidas pelos últimos paquetes vindos da Europa. Um dos mais frequentados era o Gabinete Português de Leitura, fundado em 1837 pela colônia lusa. Eram também importantes o

80 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 113-114; CHARTIER, R. As revoluções da leitura no Ocidente. Op. cit., p. 24; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados*. Op. cit., p. 81-82, 85-86.

Gabinete Inglês de Leitura, a Sociedade Germânica, criada em 1821, e o Cercle Suisse (1873), mantidos pelas respectivas colônias.⁸¹

Das bibliotecas, que contribuíram para a instrução, a pesquisa e a difusão das ideias românticas e da cultura em geral, a principal era a Biblioteca Nacional e Pública da Corte, que, em 1844, contava com 72 mil volumes. Instalada inicialmente na rua do Carmo, funcionando nos dias úteis das 9h às 14h, sobrevivia em situação desalentadora, com administração descontinuada, minguadas subvenções oficiais e um prédio precário. Em 1858, tendo sido transferida para um novo edifício no largo da Lapa, próximo ao Passeio Público, viu diminuir o número de seus frequentadores, pois saiu de um “ponto mais concorrido”, perto das academias e das aulas públicas, para “um canto da cidade”. O público leitor preferia buscar bibliotecas mais modestas, que ofereciam vantagens emprestando livros e estabelecendo um horário de funcionamento mais flexível, como a Biblioteca Fluminense, que, criada em 1847, possuía 10 mil volumes em 1850; em 1855, 18 mil; em 1860, 28 mil; em 1866, 34 mil. Além da grande quantidade de livros, localizava-se no Centro, ficava aberta das 8h às 14h e das 16h às 20h, e, mediante uma taxa modesta de 12\$000 anuais, o sócio podia levar o livro para casa.⁸²

Havia ainda outras bibliotecas leigas, religiosas e públicas às quais o público tinha acesso, desde que membro ou sócio pertencente às seguintes instituições: Faculdade de Medicina, Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Escola da Marinha, Exército, Escola Politécnica, Imperial Associação Tipográfica, Academia de Belas Artes, Imperial Instituto dos Meninos Cegos, Instituto dos Surdos Mudos, Mosteiro de São Bento e Conventos de Santo Antônio e do Carmo, que ampliavam seus acervos e seguidamente divulgavam o número de seus leitores no *Jornal do Commercio*. Mesmo com “acesso limitado, os gabinetes, clubes, associações e bibliotecas ampliaram o horizonte de expectativas e, de maneira inequívoca, contribuíram para as

81 MACHADO, U. Op. cit., p. 203-206; SCHAPOCHNIK, N. Op. cit., p. 155-157.

82 RIOS FILHO, A. M. Op. cit., p. 463; SCHAPOCHNIK, N. Op. cit., p. 158-161; MACHADO, U. Op. cit., p. 202-203.

novas experiências estéticas de seus frequentadores, reforçando o projeto de uma prática sociocultural ancorada na escrita”.⁸³

Retornando ao universo dos livreiros é oportuno reconhecer que, além de pontos de venda de livros, suas casas eram verdadeiros espaços de encontro da intelectualidade. As livrarias constituíram-se em polos de atração para leitores que buscavam não só leituras, mas todo tipo de novidade, transformando-as em “clubes” e espaços de convívio. Isso ocorria com a livraria do Mongie, na rua do Ouvidor, de 1832 a 1853, “preciosa fonte de civilização”, “frequentada pelos homens de letras, e pelos cultivadores das ciências, que nela achavam os melhores livros de publicação recente, e o gozo da conversação ilustrada e espirituosa com o livreiro”. Era prática transformar uma livraria favorita dos intelectuais num clube literário informal, como a Mongie, “a mais considerável do seu tempo, e ponto de reunião de sábios e literatos, que ali tinham por segura palestra animada, interessante e espirituosa, na qual o dono do estabelecimento era excelente e estimado companheiro”. Esse costume estendeu-se à Sociedade Petalógica, fundada pelo livreiro e editor Paula Brito, e à livraria Garnier. Nesta última ocorriam “conversações tranquilas” entre Alencar e Machado de Assis, que estabeleceram “relações literárias” tratando dos “negócios de arte e poesia, de estilo e imaginação”. Na Petalógica, Alencar certamente também por lá passava, sobretudo antes de criticar *A Confederação dos Tamoios*, de Magalhães, impresso por Paula Brito.⁸⁴

Na rua do Ouvidor concentravam-se vários estabelecimentos voltados para a difusão da cultura letrada, escrita e impressa, que se constituíam em locais de mercado e encontro de leitores. Esse mercado, ainda que restrito, era bastante ativo. Nessa rua, embora nem sempre coexistindo no mesmo período de tempo, vários livreiros abriram suas casas seguindo o precursor João Albino, que antecedeu a Livraria Universal dos irmãos Laemmert, como Villeneuve, Garnier, Cremière, Firmim Didot e Luis Mongie, entre

83 RIOS FILHO, A. M. Op. cit., p. 463; SCHAPOCHNIK, N. Op. cit., p. 155-156; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Bibliotecas de médicos e advogados no Rio de Janeiro*. Op. cit., p. 98.

84 MACEDO, J. M. Op. cit., p. 178; MACHADO DE ASSIS, J. M. A semana. Op. cit., v. 1. p. 397-398; Idem. *Crônicas*. Op. cit., v. 2. p. 262-263.

outras. Outras instituições voltavam-se também para a produção e difusão cultural como a Tipografia Plancher, o *Jornal do Commercio* e o *Diário do Rio de Janeiro*, além dos gabinetes de leitura citados.⁸⁵

Existiam na Corte outras sociedades literárias, a maioria composta por pessoas que gostavam de recitar poemas e conversar sobre assuntos literários, entre elas a Sociedade Literária do Rio de Janeiro, de 1833; o Ginásio Científico-Literário Brasileiro, de 1848; a Sociedade Ensaio Literários, de 1859; a Sociedade Fileuterpe; o Grêmio Literário Português, de 1855; o Retiro Literário Português, de 1859. Essas associações organizavam saraus lítero-musicais animados por piano, canto, recitação e, a partir do começo da década de 1860, pela presença de algumas mulheres. A sociabilidade masculina e feminina, desenvolvida ao redor da presença do livro e da cultura escrita, ocorria, em geral, em locais diferentes, sendo as livrarias, sedes de jornais, bibliotecas públicas e sociedades literárias marcadas pela predominância dos homens.⁸⁶

O alargamento do círculo de leitores devia ser, certamente, superior aos números identificados por vários pesquisadores, porque muitos não recorriam às bibliotecas, livrarias e gabinetes de leitura, tendo acesso aos livros por meio de leituras coletivas em voz alta, empréstimos, folhetins e livros populares que não formavam coleções, além de literatura de algibeira. De acordo com variadas fontes, apenas uma parcela pequena e privilegiada de leitores formava uma biblioteca particular, mas os livros ocupavam, cada vez mais, espaços importantes na sociabilidade urbana, tanto em ambientes públicos quanto privados. Em *Lucíola*, por exemplo, G. M., leitora fictícia, representa o leitor que Alencar idealizava, ou seja, aquele que devaneava, mas tinha opinião. Embora afirmasse que “poucas mulheres [...] leem neste país”, considerava que um livro como esse, para adquirir “passaporte para viajar das estantes empoeiradas aos toucadores perfumados e às banquinhas

85 MACEDO, J. M. de. Op. cit., p. 177-178, 132, 140-141, 177; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Bibliotecas de médicos e advogados no Rio de Janeiro*. Op. cit., p. 97, 77-78; HALLEWELL, L. Op. cit., p. 68, 80, 128, 160; SCHAPOCHNIK, N. Op. cit., p. 155-156.

86 MACHADO, U. Op. cit., p. 265-279; MACHADO DE ASSIS, J. M. Crônicas. Op. cit., 1955. v. 1. p. 141, 325. FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Bibliotecas de médicos e advogados no Rio de Janeiro*. Op. cit., p. 113.

de costura”, deveria passar pelo crivo de “um editor escrupuloso” que substituisse “certos trechos mais ousados por duas ordens de pontinho”. Alencar, além de vislumbrar um público de leitores, tanto masculino quanto feminino, este ainda restrito, e de ter em personagens centrais, Paulo e Lúcia, dois leitores, observa que no universo das mulheres o livro ocupava lugar nos “toucadores perfumados” ou nas “elegantes banquinhas de costura”, ao passo que, no dos homens, ficavam nas “estantes empoeiradas” onde guardavam as obras lidas.⁸⁷

Era dessa forma que o público da Corte adquiria o hábito de leitura e entrava em interação com o imaginário romântico, alimentando-se de novas ideias e experimentando sensações novas, as quais influenciavam suas vidas e a sociedade. Admitindo as proposições de conceber o mundo e a vida como um texto lido com base no texto próprio de cada um, o que o torna pessoal, e de os textos lidos penetrarem no leitor, interagirem e interpenetrarem-se produzindo uma intertextualidade, pode-se supor que, com as instituições incentivadoras da leitura, novos textos tornaram-se possíveis.

87 FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Bibliotecas de médicos e advogados no Rio de Janeiro*. Op. cit., p. 127; ALENCAR, J. de. Lucíola. Op. cit., p. 229, 254; WERNECK, Maria Helena V. *Mestra entre agulhas e amores: a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar*. 1985. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985. p. 51-53.

Textos impressos, leitores e leituras na Corte de Alencar

Nos romances urbanos de Alencar, bom número dos personagens, homens ou mulheres, mas principalmente estas, envolve-se com leituras que lhes servem de referência e inspiração para suas vidas. Alencar recorreu a textos e personagens de outros escritores e universos ficcionais para circunscrever situações, caracterizar tipos e indicar caminhos de suas tramas, entrecruzando os mundos dos textos por ele lidos com os mundos de seus personagens leitores e os dos receptores de sua obra. É este o papel que a leitura possui na conformação da vida dos leitores ao refigurarem o que já foi lido. Ao fazer aproximações e tessituras dos diversos mundos textuais com as experiências de vida de seus personagens, o escritor remete-se ao romance como obra aberta que recebe do leitor um sentido, conforme condicionantes culturais particulares.

Neste capítulo procuro tratar, sobretudo no que se refere às obras urbanas de Alencar e a seu percurso como autor, de algumas facetas do processo de produção ou reprodução material de seus romances e de seus veículos de difusão, analisando algumas experiências de leitura do escritor e da crítica e a figura do leitor ficcionalizado. Aqui, mais do que dos caminhos de difusão do texto escrito e dos ambientes e estações por onde circulou e fez parada,

apresentados no capítulo anterior, ocupo-me dos veículos, sobretudo dos meios impressos utilizados por Alencar, para levar ao leitor suas representações do mundo, afastando-me com isto de uma leitura abstrata. Almejo assim avançar no conhecimento da configuração do campo cultural e intelectual que se estruturava centrado no texto e na cultura escrita e impressa.¹

Minha reflexão, que procura o recruzamento da ficção com a história, seu agir na estruturação da subjetivação e nas formas de identificação dos indivíduos, decorre da leitura de “Como e porque sou romancista” e de alguns romances urbanos de Alencar. Ao rascunhar sua “autobiografia literária”, obra de cunho memorialístico, em voga no Oitocentos, o escritor referiu-se às leituras que influíram em sua subjetividade e formação de escritor. Ali aparecem fatos que considerou exercerem uma “influência notável em seu futuro” e que infundiram “em suas obras o cunho individual”. Ao rememorar as novelas e os romances que leu e imprimiram em seu “espírito a tendência” para a literatura, nele gravando os “moldes” de uma “estrutura literária”, focalizou aspectos das formas de acesso às produções ficcionais, como leituras em voz alta, folhetins e livros, aspectos que complementam e adensam as reflexões desenvolvidas no capítulo anterior. Alencar delineou também sua presença na imprensa, a recepção de suas obras nos meios de comunicação, as especificidades que cercaram a publicação de alguns de seus livros, a influência dos meios técnicos disponíveis e a figura do editor. Em seus romances não apenas cita as obras lidas pelos personagens ou referidas pelos narradores, mas também descreve como se apropriavam daquilo que liam, dando rumo a suas vidas.²

Percorrer essa trilha contribui para o estabelecimento da historicidade das representações de Alencar resultantes da observação da sociedade, que lhe forneceu matéria-prima e lhe fez propostas, e da presença dos leitores que as receberam e delas se apossaram. Sendo a passagem da configuração à refiguração o confronto entre dois mundos, o fictício do texto e o real do leitor, a leitura se constitui como ato mediador, “um elo na história da recepção

1 CHARTIER, R. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002. p. 256.

2 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 101-121.

de uma obra pelo público”. Procuo, por isso, circunscrever o universo que permite o acesso e a leitura de tais representações, as sensações particulares daí advindas e as possibilidades de transformação das práticas sociais. Sem a figura do leitor que acompanha, acrescenta e complementa a narração, apropriando-se dela e sendo por ela afetado, “não há mundo desdobrado diante do texto” nem a concretização deste, pois é no horizonte das necessidades e expectativas do público que a obra exerce sua função de criar a *resposta* do leitor. A influência social do texto se revela na articulação e no confronto entre as aspirações, individuais ou coletivas, voltadas para a literatura pelas expectativas da experiência cotidiana, e no processo do entrecruzamento da história e da ficção pelo contato do leitor com valores, noções e atitudes que, examinados, podem produzir identidades, ser absorvidos e implementados, edificando novas experiências. Se a ficção revela traços dissimulados, já delineados na experiência praxica de uma vida “examinada”, “mudada, uma vida diferente”, ela atingirá um ponto em que descobrir e inventar se tornam indiscerníveis.³

Ideias e práticas ligadas à oralidade ou à escrita, transmitidas numa sociedade, veiculam imagens que se entrelaçam com a vida cotidiana das pessoas e nelas influem, penetrando na experiência social ainda que de forma própria e singular, pois os significados são construídos no processo histórico e correspondem a determinada configuração da comunidade particular de interpretação. Assim, a transmissão do texto impresso, que propicia a interação entre a ficção e o leitor, produz, em torno das práticas de apropriação – como leituras –, uma *comunidade de imaginação, de sentido e de interpretação* na qual se inserem os leitores que a decodificam, criando sentidos e identificando-se com seus conteúdos numa compreensão particular e original. Portanto, os textos impressos constituem, a seu modo, veículos e meios de informação, de educação, de formatação do pensamento e da ação dos sujeitos sociais, agindo sobre a subjetividade deles.⁴

3 RICOUER, P. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1997, v. 3. p. 274, 276, 286-287, 295, 315.

4 CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990; Idem. *À beira da falésia*. Op. cit.; Idem. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001; BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi Antropos/Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 5. p. 321, 313-314.

No Rio de Janeiro do século XIX, a imprensa propiciou à população a familiaridade com a cultura do texto impresso, criou demandas e indicou os modos de satisfazê-las divulgando representações do social, tanto de seus agentes quanto de suas instâncias, imaginários sociais que estimulavam a imaginação e edificavam um sistema simbólico. Dessa maneira, o “mundo do texto” remete o leitor para outro mundo assinalando uma *abertura* para o que está fora dele, o “outro”. Somente com a leitura o dinamismo da configuração encerra seu percurso, embora seja para além da leitura, na ação efetiva instruída pelas obras, que o texto se transforma em refiguração, e ocorre a interseção entre o mundo do texto e o do leitor ou auditor, que, não necessariamente, responderá ao lido. Por serem múltiplas as práticas de leitura no romance alencariano, conhecer as representações desses leitores, o modo de se apropriarem do que liam e as condições nas quais realizavam invenção e produção de sentido, permite compreender como o autor elaborou e representou nos seus textos a experiência de entrecruzamento.⁵

JOSÉ DE ALENCAR: PRODUZINDO TEXTOS E FORMAS PARA CHEGAR AO LEITOR

José de Alencar publicou 17 romances – urbanos, históricos, indianistas e regionalistas –, os quais pulverizaram o imaginário romântico em oposição à sociedade moderna. Suas obras indicam a preocupação missionária do escritor em contribuir para formar uma nacionalidade brasileira moldada por sua interlocução com outros literatos brasileiros e estrangeiros. No transcorrer de sua carreira engendrou uma reflexão teórica e metodológica em constante diálogo com o pensamento social, buscando edificar e estabelecer um modelo para a escrita de sua obra, paulatinamente elaborada. Procurou construir uma forma narrativa “moderna”, adequada a formatar e constituir uma literatura nacional e um romance brasileiro em oposição aos clássicos e lusitanos.

Tais propostas estão presentes nos ensaios críticos publicados em periódicos e nos prefácios e posfácios que quase sempre acompanharam as edições de seus livros: “O estilo na literatura brasileira”, de 1850, publicado na revista *Ensaios Literários*; as “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, de

5 RICOUER, P. Op. cit., p. 275-277.

1856, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*; a “Carta ao dr. Jaguaribe”, posfácio de *Iracema*, de 1865; o pós-escrito a *Diva*, também de 1865; o prefácio de *Sonhos d’ouro*, intitulado “Bênção paterna”, de 1872; o texto “Questão filológica”, de 1874 e as “Cartas ao sr. J. Serra”, nomeadas “Nosso cancioneiro”, também de 1874, publicadas no jornal *O Globo*, e “Carta de Elisa do Vale a d. Paula de Almeida”, posfácio de *Senhora*, de 1875.

Esse grupo de textos revela os princípios gerais que ordenaram e dirigiram a concepção alencariana de uma literatura nacional vinculada a uma especificidade brasileira e a uma linguagem que expressasse a realidade natural, social e cultural de uma nação independente, embora fruto do diálogo com os modelos estéticos estrangeiros. Decorre daí sua representação do Brasil como nação independente política e culturalmente, com uma língua de cunho individual, abasileirada, entendida e falada pelo povo e que expressa suas práticas, seus usos e suas sensibilidades.

O escritor defendia que a “literatura militante” deveria apreender “a alma brasileira” em oposição ao “espírito de colonização literária” imposto pelos “literatos de rabicho” portugueses e seus seguidores. Os literatos deveriam agir como “operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade” que se iam “esboçando no viver do povo”.⁶ Seguindo este conceito de nacionalismo, Alencar estabeleceu três fases para a literatura nacional e nelas inseriu sua produção. *Iracema* e *Ubirajara* representam a primeira, chamada “aborígene”, “primitiva”. *O guarani*, *As minas de prata* e *Guerra dos mascates* se inserem no período “histórico”. Na terceira, considerou existir dois momentos distintos, um voltado para recantos em que propagava com vagar a civilização que “cambiava a cor local”, e outro focado na Corte, onde tudo se transformava com ligeireza. Dos “recantos” que guardavam o passado quase intacto, tratam *O tronco do ipê*, *Til*, *O gaúcho* e *O sertanejo*. No que se refere à sociedade da Corte, de “fisionomia indecisa, vaga e múltipla”, “amálgama de elementos diversos” devido à “importação contínua de ideias e costumes” numa “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira”,

6 ALENCAR, J. de. O nosso cancioneiro. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 961, 982-983; Idem. Bênção paterna. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 495, 497.

Lucíola, Diva, A pata da gazela, Sonhos d'ouro, Senhora, Encarnação, e mesmo *A viuvinha* e *Cinco minutos*.⁷

Dentre esse conjunto de textos literários, os referentes à vida na Corte despertam aqui mais interesse por reproduzirem as experiências do viver na cidade e os usos e costumes de uma sociedade urbana híbrida, definida por Alencar como uma mescla de traços, cores e tons, diferentes do viver singelo dos tempos anteriores com suas tradições e peculiaridades. Destes textos emerge um imaginário pleno de considerações negativas sobre a sociedade urbana e suas práticas culturais “invadidas pelos usos e costumes estrangeiros”, vistos, em geral, como corruptores dos indivíduos. Muitas de suas proposições básicas, expressas por meio de sentimentos, ideias, atitudes e valores, denotam a oposição de Alencar aos avanços do mundo moderno e seus estilos de vida, provocadores de destruição, rupturas, novas regras e novos costumes.

Nesse imaginário, os conflitos entre indivíduo e sociedade e interioridade e mundo exterior se aproximam para eliminar as circunstâncias negativas, os condicionamentos externos sociais, limitadores, impositivos e repressores. Amor e morte libertam do mundo social mau e corruptor, em *Cinco minutos* e *A viuvinha*; os distúrbios da mente oriundos de condicionantes sociais, tais como obsessão, idolatria e fetichismo, são abordados em *A pata da gazela* e *Encarnação*. As relações entre natureza e sociedade, contrapostas e conciliadas, são tratadas como aspectos constituintes da educação, da formação e da existência dos indivíduos, da cidade e da Nação em *Diva* e *Sonhos d'ouro*. A mercantilização dos indivíduos na sociedade fluminense é retratada em *Lucíola* e *Senhora* pela venda do corpo, tanto na prostituição feminina decorrente de condições sociais adversas quanto no comércio do homem que se prostitui ao vender-se no mercado matrimonial.

Os romances de Alencar receberam, durante sua vida, várias edições. A partir de meados de 1870 passaram a ser editados pela Casa Garnier quando seu proprietário, B. L. Garnier, o mais ilustre livreiro e editor da cidade, ofereceu ao escritor um contrato. Antes desse acordo, esse editor já havia publicado alguns de seus livros, como a segunda e a terceira edição de

7 ALENCAR, J. de. Bênção paterna. Op. cit., p. 495-496.

Lucíola e a conclusão de *As minas de prata* e *Diva*. Nas palavras de Alencar: “Ao cabo de vinte e dois anos de gleba na imprensa, achei afinal um editor [...], que espontaneamente ofereceu-me um contrato vantajoso em meados de 1870”. Para o escritor, “o *Magnus Apollo* da poesia moderna, o deus da inspiração e pai das musas deste século, é essa entidade que se chama editor, e o seu *Parnaso* uma livraria”. Porém, apesar dessa conquista, Alencar ressaltou que nem tudo era tranquilo, positivo e maravilhoso ao dizer: “Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro”. Ainda assim, o contrato significava a consolidação da carreira de escritor e sua consagração, pois a casa Garnier enobrecia o autor que publicava, e os livros expostos em suas vitrines chegavam ao leitor, eram lidos.⁸

Alencar considerou “vantajoso” o contrato, pois, no momento da “concepção de um romance e na sua feitura”, não lhe turvava “a mente a lembrança do tropeço material que pode matar o livro, ou fazer dele uma larva”. Clareando esse pensamento no “Pós-escrito” à 2ª edição de *Iracema*, comentou que saía “esta edição escoimada de alguns defeitos que na primeira abundaram; porém, a respeito de erros de imprensa, sem dúvida mais incorreta”. Observava que as tipografias, em geral, não tinham bons revisores, e o autor era “o mais impróprio para esse árduo mister”, uma vez que “inteiramente preocupado da ideia ou do estilo”, pouca atenção lhe sobrava para dar à parte ortográfica do livro. Além disso, “muitas vezes o pensamento, profundamente gravado na memória, não deixa perceber no papel as infidelidades de sua reprodução”. Afora as questões relativas à falta de uniformização da escrita, a incerteza reinante sobre a ortografia da língua portuguesa concorria ainda mais para a incorreção dos livros e várias vezes o autor, para não multiplicar emendas nas provas, aceitava um sistema adotado pelo compositor, logo alterado e substituído por outro. Adensando esse quadro, reclamou da chegada das provas tardias ao mesmo tempo em que outras preocupações absorviam seu espírito, apenas tendo ele “tempo de lançar-lhe um olhar distraído”.⁹

8 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 119-121.

9 Ibid., p. 120; ALENCAR, J. de. Pós-escrito (à segunda edição de *Iracema*). In: Alencar, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro, 1965. v. 2. p. 1125.

Dispondo de uma casa que lhe oferecia revisores e os trabalhos de cozinha da tipografia para preparar as edições de seus livros, Alencar podia agora usufruir da infraestrutura do processo de produção editorial. Além disso, seus títulos passaram a ser vendidos em uma das livrarias mais ilustres da Corte, “porta da publicidade e o caminho da reputação”. Num tempo anterior, segundo João do Rio, Alencar e Macedo mandavam vender, “por um preto de balaio no braço, as suas obras de porta em porta, como melancias ou tangerinas”.¹⁰

No entanto, no universo do comércio livreiro, a relação do escritor com o editor também podia ser pautada pela cobiça e pela exploração. B. L. Garnier assinou com alguns escritores, entre eles Alencar, contratos considerados dacionários, com os quais comprava parte da obra de forma definitiva. Em decorrência disso, muitas contendas com o editor foram levadas aos tribunais, ainda que não por Alencar. Esse editor angariou reputação de avarento, o que lhe rendeu a alcunha de Bom Ladrão Garnier, corruptela das iniciais de seu nome. Caminha denunciou a “febre de lucro, furor de riqueza que acomete a todo editor brasileiro”, e dizia que “quase todos os escritores brasileiros, desde Alencar”, pagaram a Garnier “seu tributo: os serviços que o velho Garnier prestou às letras foram largamente, abundantemente recompensados”. Coelho Neto, por sua vez, insinuou que o editor explorava Alencar, que “vendia os seus romances ao Garnier por quatrocentos mil réis. Quantas edições têm *O Guarani*? Está ainda na primeira e é conhecido em todo o Brasil. O editor fez com o romance o milagre de Tiberíades: multiplicou-o”. Garnier, então há mais de vinte anos estabelecido na Corte, era visto de modo bastante ambíguo. Acusado por uns de pirataria no comércio das letras, era considerado por outros benfeitor destas, por editar a maior parte das obras literárias que existiam no País. Era “grande o número de autores nacionais, cujas obras não teriam visto a luz a não ser com o auxílio que o dito editor lhes tem prestado, comprando-lhes as edições e fornecendo-lhes os capitais para a respectiva impressão”. Essa postura não deve ter sido regra geral; nem Alencar nem Machado de Assis deixaram registro

10 Rio, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.], p. 326.

de queixa contra essas atitudes por parte de Garnier como livreiro-editor.¹¹ Ao contrário, Alencar considerou seu contrato “vantajoso”, e Machado elogiou a atuação do editor em vários momentos, como, por exemplo, quando Garnier mandou imprimir em Paris a comédia *O demônio familiar* de Alencar, possibilitando por esse “meio conservar uma bela comédia sob a forma de um belo volume” e animando “os esforços dos escritores” ao abrir “a esfera das publicações literárias”. Em 1893, Machado escreveu:

[...] Editar obras jurídicas ou escolares não é mui difícil; a necessidade é grande, a procura certa. Garnier, que fez custosas edições dessas, foi também editor de obras literárias, o primeiro e o maior de todos. Os seus catálogos estão cheio dos nomes principais, entre os nossos homens de letras. Macedo e Alencar, que eram os mais fecundos, sem igualdade de mérito, Bernardo Guimarães, que também produziu muito nos seus últimos anos, figuram ao pé de outros, que entraram já consagrados, ou acharam naquela casa a porta da publicidade e o caminho da reputação.¹²

Para Machado, Garnier, ao publicar Alencar, contribuía para conservar seus textos em forma de impresso, dando-lhe publicidade e reputação, fazendo-os chegar ao público leitor, expondo-os nas vitrines de sua livraria na mais sofisticada rua da Corte, a do Ouvidor.

Em relação à tiragem das impressões da Garnier, pode-se supor que fosse de mil exemplares, número que parece ter sido norma na época. Segundo Alencar, foi essa a tiragem da primeira edição tanto de *O guarani* quanto de *Lucíola*, sendo que este último, publicado por sua conta, esgotou-se em um ano. As segunda e terceira edições foram vendidas a Garnier,

11 CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Rio de Janeiro: [s.e.]. 1895. p. 148-151; COELHO NETO. *A conquista*. Porto: Lello & Irmãos, [s.d.]. p. 264; FERREIRA, Tania M. T. Bessone da Cruz. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro, 1870-1920*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999. p. 121; BRAGANÇA, Aníbal. Uma introdução à história editorial brasileira. *Cultura*, Lisboa, n.14, p. 57-83, 2002. HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil* (sua história). São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1985. p. 125; LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, R. *A formação da literatura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996. p. 93; GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2004. p. 85.

12 MACHADO DE ASSIS, J. M. Crônicas. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955. v. 2. p. 24-25, 73, 246; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 120; MACHADO DE ASSIS, J. M. A semana. Op. cit., v. 1. p. 398-399.

que, possivelmente, manteve essa tiragem.¹³ Não era apenas por meio de um editor que se conseguia fazer chegar uma obra ao leitor. Antes de firmar contrato com a Garnier, Alencar, além de custear suas edições, publicava seus futuros livros na forma de folhetins. Em fins de 1856, redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, vendo “findar o ano, houve ideia de oferecer aos assinantes da folha um mimo de festa. Saiu um romancete, meu primeiro livro se tal nome cabe a um folheto de sessenta páginas. Escrevi *Cinco minutos* em meia dúzia de folhetins que iam saindo folha dia por dia”. Comentando a recepção desse escrito, Alencar observou que o folhetim funcionava como um chamariz de público para ampliar a tiragem dos periódicos e, ao mesmo tempo, divulgava e vendia romances e novelas:

[...] A prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal, foi a única, muda, mas real, animação que recebeu essa primeira prova. Bastou para sustentar a minha natural perseverança. Tinha leitores e espontâneos, não iludidos por falsos anúncios.¹⁴

De acordo com o autor, logo depois desse primeiro ensaio, veio *A viuvinha*, publicado também em folhetim, interrompido devido a um incidente. Planejava, de início, inverter a ordem cronológica dos acontecimentos, mas, alterando seus planos, começou o enredo por uma cena do princípio da ação, contando aproveitar depois o fragmento original já escrito. Porém, quando chegou o momento de usá-lo, não o encontrou. Seu irmão, Leonel, encarregado da revista semanal *Livro do Domingo*, ao constatar que o rodapé de sua folha estava em branco, pediu-lhe algum texto para preenchê-lo. Ocupado, Alencar deixou-o buscar algo entre seus borrões, e Leonel acabou por publicar uma parte mais adiantada da trama. “Daí veio o abandono desse romancete, apesar dos pedidos que surgiam a espaços, instando pela conclusão. Só três anos depois [...] quis publicar uma segunda edição de *Cinco minutos*, escrevi o final da *Viuvinha*, que faz parte do mesmo volume”. Por volta de

13 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 118, 119.

14 Ibid., p. 115.

1874, surgiu sua quarta edição, realizada pela Garnier e impressa em Paris, o que deu maior prestígio ao escritor e ao livro.¹⁵

O desgosto que me obrigou a trincar o segundo romance, levou-me o pensamento para um terceiro, porém este já de maior fôlego. Foi *O guarani*, que escrevi dia por dia para o folhetim do *Diário* [...] no meio das labutações do jornalismo, ojerado não somente com a redação de uma folha diária, mas com a administração da empresa.¹⁶

Concluída a publicação em folhetim, *O guarani* recebeu uma “edição avulsa”, provavelmente por conta do autor, a qual “foi comprada pela livraria do Brandão, por um conto e quatrocentos mil-réis”. A tiragem foi de mil exemplares, custando cada exemplar 2\$000, mas

trezentos estavam truncados, com as vendas de volumes que se faziam à formiga na tipografia. [...] Dois anos depois comprava-se o exemplar a 5\$000 e mais, nos belchiores que o tinham a cavalo do cordel, embaixo dos arcos do Paço, donde os tirou o Xavier Pinto para sua livraria da rua dos Ciganos.¹⁷

A recepção do livro pela crítica literária e pela imprensa deixou-o descontente:

A indiferença pública, senão o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas. [...] Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcrição dos folhetins. Reclamei contra esse abuso, que cessou, mas posteriormente soube que aproveitou-se a composição já adiantada para uma tiragem avulsa. Com esta anda atualmente a obra na sexta edição.¹⁸

Talvez por procurar de outras formas o esperado reconhecimento negado na imprensa, o escritor voltou sua atenção para a produção teatral: “Outros romances é de crer que sucedessem ao *Guarani* no folhetim do

15 Ibid., p. 115-116; BRAGAÇA, A. Op. cit., p. 71.

16 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 116.

17 Ibid., p. 118.

18 Ibid., p. 118.

Diário, se meu gosto não se voltasse então para o teatro”. Mas diante das decepções colhidas neste campo, Alencar publica um novo romance sob o pseudônimo de G. M., iniciais de uma senhora:

Em 1862 escrevi *Lucíola*, que editei por minha conta e com o maior sigilo. Talvez não me animasse a esse cometimento, se a venda da segunda e terceira edição ao sr. Garnier, não me alentasse a confiança, provendo-me de recursos para os gastos da impressão.¹⁹

Esse registro confirma que esse livreiro-editor, comprando as edições aos autores, fornecia-lhes o capital necessário para a impressão, ainda que esse não fosse um procedimento considerado como regra geral. Para seu lançamento, Alencar seguiu “a etiqueta [...] em voga, dos anúncios e remessas de exemplares à redação dos jornais”. De toda a imprensa diária apenas o *Correio Mercantil* publicou minguardas linhas, mas, “apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade. Em um ano esgotou-se a primeira edição de mil exemplares, e o sr. Garnier comprou-me a segunda, propondo-me tomar em iguais condições outro perfil de mulher, que eu então gizava”. Em 1872, o romance recebia sua terceira edição, revista pelo autor e impressa em Paris.²⁰

Também em 1862 Alencar começou a escrever e publicou alguns capítulos do primeiro volume de *As minas de prata*, num “tomo desgarrado” na coleção Biblioteca Brasileira, criada por Quintino Bocaiúva, o qual “excitou alguma curiosidade que induziu o sr. Garnier a editar a conclusão”. A obra completa desse romance, contendo seis volumes, terminou de ser editada em 1866, sendo cada exemplar em brochura vendido a 12\$000. Em 1877 recebeu sua segunda edição em três volumes, impressa em Paris, pela Garnier.²¹

Em 1863 escreveu *Díva*, “que saiu a lume no ano seguinte, editada pelo sr. Garnier”, também sob o pseudônimo G. M., com segunda edição em

19 Ibid, p. 119.

20 Ibid., p. 119; HALLEWELL, L. Op. cit., p. 125; BRAGANÇA, A. Op. cit., p. 72.

21 Ibid., p. 119.

1868. Nesta última, o livro foi acrescido de um pós-escrito em que Alencar discutiu questões de ordem literária e linguística levantadas pela crítica em relação a *Lucíola. Diva*, nas palavras do escritor, “foi dos meus romances – e já andava no quinto, não contando o volume d’*As minas de prata* – o primeiro que recebeu hospedagem da imprensa diária, e foi acolhido com os cumprimentos banais da cortesia jornalística”.²²

Em três meses, entre 1864 e 1865, Alencar ocupou-se da composição dos cinco últimos volumes d’*As minas de prata*, cuja demorada impressão estorvou-o durante um ano e o levou, mais uma vez, a criticar os processos tipográficos:

[...] Ninguém sabe da má influência que tem exercido na minha carreira de escritor, o atraso da nossa arte tipográfica, que um constante caiporismo torna em péssima para mim.
Se eu tivesse a fortuna de achar oficinas bem montadas com hábeis revisores, meus livros sairiam mais corretos; a atenção e o tempo por mim despendidos em rever, e mal, provas truncadas, seriam melhor aproveitados em compor outra obra.²³

Ao referir-se à publicação de *Iracema*, em 1865, revelou que foi obrigado a editá-lo por sua conta: “e não andei mal inspirado, pois antes de dois anos a edição extinguiu-se”. A segunda edição, revista pelo autor, foi publicada pela Garnier em 1870, e recebeu de acréscimo um pós-escrito no qual Alencar discutiu outras questões literárias e linguísticas levantadas agora pelas críticas de Pinheiro Chagas na imprensa de Lisboa. De acordo com o escritor, de todos os seus trabalhos desse gênero esse foi o mais bem recebido pela confraria literária, a imprensa e a crítica.

Em 1868, Alencar foi arrebatado pela “alta política” e dela só restituído às letras dois anos depois, quando publicou seus novos trabalhos: *A pata da gazela* (1870), *O gaúcho* (1870), *O tronco do ipê* (1871), *Til* (1872), *Sonhos d’ouro* (1872), *Alfarrábios* (1873), *Guerra dos mascates* (1873-1874), *Ubirajara* (1874), *Senhora* (1875) e *O sertanejo* (1875), todos pela Garnier. Na maioria dessas obras Alencar usou o pseudônimo de Sênio, exceto em

22 Ibid., p. 119.

23 Ibid., p. 120.

Til, *Alfarrábios*, *Ubirajara* e *O sertanejo*, onde assina J. de Alencar, e *Senhora*, de autoria atribuída a G. M. Ao ser publicado em 1870, o exemplar de *A pata da gazela* era vendido a 2\$000. Dois anos depois, *Til*, em quatro tomos, custava 4\$000 em brochura e 6\$000 encadernado.²⁴

Constatai, nas décadas de 1860 e 1870, o desenvolvimento dos meios utilizados para que os textos fossem impressos e chegassem ao leitor. Neste item dei atenção especial ao folhetim, à edição custeada pelo autor, ao editor, à livraria, aos alfarrabistas. A constituição dessa base institucional de produção e difusão dos textos foi resultado de um longo processo, iniciado em fins do primeiro decênio do século XIX. Embora tratados no capítulo anterior, muitos aspectos concernentes ao universo da impressão e da imprensa periódica apareceram apenas como referências gerais e serão agora focalizados.

O IMPRESSO E A CONQUISTA DOS LEITORES: PENETRANDO CORAÇÕES E MENTES

O ano de 1808 foi um marco importante no processo de difusão e expansão da cultura textual e de suas práticas como a escrita, a impressão e a leitura, na cidade do Rio de Janeiro. Neste ano foi iniciada oficialmente a história da imprensa fluminense, inserindo a sociedade carioca na chamada era Gutenberg com mais de três séculos de diferença em relação à Europa e outras partes da América. Ampliou-se assim a possibilidade da multiplicação dos textos e a expansão da cultura escrita na sociedade, atingindo meios sociais tradicionalmente excluídos do mundo letrado. A introdução da tipografia ocorreu em meio às inovações implementadas com a transferência da Família Real para o Rio de Janeiro, tais como a Impressão Régia e a publicação da *Gazeta do Rio de Janeiro*.²⁵

Na Europa, pelo menos desde o século XVII, os livros tematizavam a leitura e a figura do leitor, e os hábitos de leitura se constituíam e se for-

24 Ibid., p. 120; Nota da editora. In: ALENCAR, J. de. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 9-17.

25 PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986. p. 24-25; CHARTIER, R. Op. cit., p. 37.

taleciam. No Rio de Janeiro, isso só ocorreu a partir da ficção romântica, quando os escritores começaram a lutar para seduzir o leitor e para consolidar um campo no qual suas obras viessem à luz e fossem apreciadas, e seus leitores multiplicados. Foi apenas com as transformações desencadeadas pela instalação da sede da monarquia na cidade que alguns elementos necessários à configuração de uma sociedade de leitores, como as tipografias e a imprensa periódica, mecanismos básicos para a produção e circulação de textos impressos, foram implantados. Estas eram condições inseridas no movimento de expansão do capitalismo e do mercado, no qual o jornal, a revista e o livro, mercadorias industrializadas, submetiam-se agora à relação de compra e venda em que contratos de produção, edição e impressão, formas de vendagem e distribuição para o consumo, apresentavam-se como operações inseridas no campo econômico. Esses aspectos são relevantes, pois a influência do imaginário sobre a sociedade depende muito, entre outros motivos, de sua difusão e, por conseguinte, dos meios que a asseguram em circuitos que se alteram, de acordo com as transformações do suporte tecnológico e cultural. Portanto, são significativos para uma sociedade os momentos de passagem da cultura oral à escrita, que se efetua graças à tipografia, à alfabetização e à implantação duradoura de formas de transmissão dessa cultura textual.²⁶ Quanto maiores as condições facilitadoras para a familiarização de uma sociedade com a cultura escrita, maiores as possibilidades de o leitor conhecer outros mundos diferentes do seu, e com eles identificar-se ou não.

Impressão, leitores, leituras e configuração de um campo intelectual

Alencar, remetendo-se aos últimos anos de 1830 e à primeira metade da década de 1840, citou algumas obras do “pequeno repertório romântico” existente em sua casa que modelaram seu gosto em formação e delimitaram os caminhos que seguiria. Criadas novas oportunidades de acesso aos livros de ficção, esse acervo expandiu-se, o que certamente também aconte-

26 LAJOLO M.; ZILBERMAN, R. Op. cit., p. 18; BACKZO, B. Imaginação social. *Enciclopédia Einaudi Antropo/Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 5. p. 313.

ceu com outros leitores, para quem a oferta de leitura aumentou à medida que cresciam e se consolidavam as instituições para ela voltadas. Às obras mencionadas por Alencar podem-se acrescentar, na rubrica “outros”, alguns títulos de ficção estrangeira, muito lidos no Brasil da primeira metade do século XIX, figurando nos catálogos das várias livrarias. Eram romances europeus pré-românticos repletos de suspense, de leitura agradável, populares e com grande saída, consumidos e devorados pelo público leitor brasileiro em constituição já há várias décadas, como *Paulo e Virgínia*, *O diabo coxo*, *A choupana índia*, *Cartas de Abelardo e Heloísa*, *Magalona*, *João de Calais*, *Carlos Magno* e o inevitável *Marinheiro Vicente*.²⁷

Por volta da década de 1840, estudante em São Paulo, outros escritores enriqueceram suas leituras, dentre eles Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Chateaubriand, Victor Hugo, Walter Scott, Arlincourt, Soulié, Eugenio Sue e Cooper, alguns traduzidos e editados no Rio pelo editor-impressor Villeneuve. Dessa informação pode-se depreender o aumento da oferta de livros estrangeiros e nacionais à disposição do leitor, o que é atestado pelo maior número de casas de impressão e pela transformação da cultura escrita, na Corte.

Nesse contexto, teve papel importante a presença da imprensa, que o escritor, em 1855, via como “força civilizadora da sociedade”. No seu dizer, essa “obscura invenção de Gutenberg [...] cresceu, desenvolveu-se, foi-se estendendo por toda terra, e hoje está destinada a dominar o mundo, como a maior criação do homem”. Considerava que “nela se concentram os dois mais poderosos elementos da civilização, os dois grandes agentes que fazem mover o mundo: a inteligência e o vapor”, o que o levou a perguntar: “Que poderá resistir a essa combinação do pensamento com a força, a essa união da palavra com a rapidez?”. Mas esse quadro, rapidamente pincelado, do vapor movendo a máquina impressora, era por demais recente, não pos-

27 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 107; MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996. p. 28, 45.

suindo mais do que vinte anos, ainda que a impressão manual no Brasil também o fosse, pois não ultrapassava cinquenta anos de existência oficial.²⁸

No Rio, até 1822, havia apenas uma gráfica impressora; no ano seguinte já eram sete, e, em 1842, doze, destacando-se a Plancher. Fundada em 1824, dedicava-se principalmente a obras de política, mas publicou a primeira novela brasileira, *Statira e Zoroastes*, de Lucas José de Alvarenga, em 1826, embora o mercado para obras de ficção fosse ainda muito limitado e amplamente abastecido pelas importações de Portugal e pelas edições em português feitas em Paris. Além de imprimir folhinhas, leis, papéis avulsos e vender livros e calendários, editou alguns periódicos como o *Jornal do Commercio*, lançado em 1827, e o *Almanaque Plancher*, que trazia informações úteis sobre meios de transporte e venda de mercadorias como “folhinhas” de bolso e de parede. Este tipo de publicação foi sucesso e modelo para outras, como o *Almanack Laemmert*, que superou seus concorrentes por ser muito mais completo; cada edição anual, como a de 1875, chegava a cerca de 1.700 páginas.²⁹

Na primeira metade do século, a imprensa carioca tinha caráter artesanal, mecanizando-se somente por volta do fim da década de 1840. Plancher, em 1834, vendeu sua tipografia para Junio Villeneuve, dono da primeira impressora mecânica do Hemisfério Sul. Villeneuve empregou seus recursos tecnológicos sobretudo no *Jornal do Commercio*, e aumentou sua circulação de quatrocentos exemplares quando foi criado, em 1827, para mais de 4 mil – tiragem superior aos 1.300 números do seu maior rival, o *Correio Mercantil* –, em meados de 1840. Mais tarde, adquiriu a primeira rotativa, o que lhe possibilitou aumentar a tiragem do *Jornal do Commercio* de 4 mil exemplares, em 1840, para 15 mil em 1871. Em 1848 era o maior impressor da cidade e foi o primeiro a adquirir uma linotipo. Nesse empreendimento, a edição de livros era uma atividade menor, mas contribuía para o desenvolvimento das edições no Rio do século XIX por publicar traduções de Victor Hugo, Eugenio Sue e Alexandre Dumas, autores que Alencar mencionou

28 ALENCAR, J. de Ao correr da pena. In: Alencar, J. de *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 792.

29 HALLEWELL, L. Op. cit., p. 68, 70, 72, 162; SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977. p. 126; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados*. Op. cit., p. 83.

entre suas leituras. Como entre os livreiros franceses, tão logo encerrado o folhetim era publicado em forma de livro, espalhando por muitas bibliotecas volumes de baixo preço. Os principais competidores de Villeneuve eram a Tipografia Nacional, que possuía uma impressora mecânica e outra manual, a de Paula Brito, uma mecânica e seis manuais, a de Laemmert, uma mecânica e seis manuais e a do *Diário do Rio de Janeiro*, uma mecânica e três manuais. Além das impressoras do *Correio Mercantil* e do *Correio da Tarde* (cada qual com uma mecânica e duas manuais). Entre 1808 e 1900 existiam 149 tipógrafos em atividade, dentre eles os impressores-editores Silva Serva, Plancher, Villeneuve, Bertrand, Paula Brito, Leuzinger, Laemmert e Garnier, que, além de livros, publicavam periódicos e outros impressos. A maioria aproximou-se do poder e recebeu privilégios, comendas e outras honorárias, como Paula Brito, de quem o Imperador foi sócio.³⁰

Na esfera dos periódicos, além dos grandes jornais havia também a “pequena imprensa”, que se multiplicou sobretudo a partir da década de 1830 movida pelas paixões e lutas políticas.³¹ Alencar referiu-se a essa arena da imprensa periódica incluindo-a no espaço permeado pela literatura. Pensava escrever sobre sua passagem pela imprensa periódica e considerou os anos de 1846 e 1847 como “uma das páginas mais agitadas da [sua] adolescência”. Fundara com os primeiranistas da Faculdade de Direito, em São Paulo, uma revista semanal sob o título *Ensaios Literários*, na qual publicou “O estilo na literatura brasileira”, em 1850.³²

Três anos depois iniciou sua carreira de escritor no periodismo da Corte estreando como colaborador do *Correio Mercantil*, e, no ano seguinte, entrou para sua redação, onde escrevia o folhetim semanal *Ao correr da pena*. Em fins de 1856 tornou-se “redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*”, onde publicou alguns de seus romances-folhetins. Alencar referiu-se ainda à revista semanal *Livro do Domingo*, da qual seu irmão Leonel era o encarregado e onde publicou por equívoco, conforme já relatado, uma parte de

30 HALLEWELL, L. Op. cit., p. 76; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas*. p. 83, 87; BRAGANÇA, A. Op. cit., p. 69; MEYER, M. Op. cit., p. 33; SODRÉ, N. W. Op. cit., p. 140-146.

31 SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 215.

32 ALENCAR, J. DE. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 112.

A viuvinha. Além desses órgãos da imprensa, outros, mais tarde, por intermédio de seus folhetins, levaram os textos de Alencar ao leitor, tais como o *Diário Popular*, a *Folha Nova* e *A República*, ou aqueles que criou, *O Dezesseis de Julho*, em 1869, e *O Protesto: Jornal de Três*, em 1876. Nos folhetins de *O Globo* travou polêmica com Joaquim Nabuco em 1875. A imprensa teve papel relevante na sua vida de escritor e político e contribuiu para atingir seu público.³³

Vendo na imprensa uma “força civilizadora da sociedade” e uma das primeiras instituições “das liberdades públicas” por sua “força democrática”, Alencar, em muitos momentos da sua vida, refletiu sobre o papel e o poder que ela representava para a formação da opinião pública numa sociedade como a brasileira. Julgando-se “filho da Imprensa”, considerava-a “a tribuna do povo” “por nivelar o fraco com o forte”, e sua tribuna, “onde se sobe sem dependência de sufrágios; cujo acesso se conquista pelo trabalho; não se obtém pelo favor”. Mantendo esse pensamento ao longo de sua existência, sete meses antes de seu falecimento ainda acreditava que, ausente da tribuna parlamentar, era aquele o espaço adequado para expor sua opinião e defender suas posições contra o Governo: “A minha tenda, na oposição é a imprensa e já me estou preparando para armá-la, até mesmo para defesa dos membros do atual gabinete quando forem apeados do poder”.³⁴

No entanto, Alencar, em diversos momentos, ao avaliar a imprensa da Corte, nomeou muitas de suas mazelas. Em 1865 disse estar “a imprensa bem desenhada nesta grande capital que mata as folhas políticas e só fomenta as gazetas industriais”, e ponderou que ela era “um luxo entre nós; as leis fiscais a fizeram tal. O povo é pobre e não pode pagá-la. Alguns periódicos aparecem com sacrifícios enormes, que vegetam em estreito círculo e afinal acabam inanidos”. Salientava que “as folhas diárias de grande formato e circulação, essas constituem o feudalismo da publicidade. Suas colunas abertas à concorrência mal chegam para os abastados: a emissão das ideias ali importa uma despesa não só de inteligência e estudo, mas de grosso cabe-

33 Ibid., p. 115-116.

34 ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 792; Idem. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. p. 627-628, 144.

dal”. A seu ver, essa imprensa diária, cuja força mal manejada podia “causar males incalculáveis”, tinha “suas raízes como suas ramificações na aristocracia burguesa”, não sendo razoável esperar dela que se empenhasse “em prol de uma reforma tendente a derrocar a onipotência da classe superior, e restituir à realeza e à democracia os seus direitos usurpados”.³⁵

Esse quadro, ressaltando as relações entre poder e imprensa por ele descritas de forma negativa, em nada havia melhorado em 1871, quando Alencar, da tribuna do parlamento, acusou a prática governamental de subvencionar a imprensa para forjar a opinião pública a seu favor, anulando “essa força democrática, inoculando-lhe o vírus da imoralidade, a lepra da subvenção”. Sua censura não se dirigia ao principal órgão da imprensa diária, o *Jornal do Commercio*, que julgava representar “dignamente a tribuna democrática, nivelando o fraco com o forte”; recaía sobre o Governo, que inventava “uma opinião falsa, apócrifa, que não inspirada pelas ideias, mas pelo salário” chamando “em seu auxílio os mercenários da pena”. Denunciava os ministérios que, por meio de “créditos clandestinos”, suscitavam “uma Corte de escritores anônimos” para “subtrair-se à opinião” e esconder-se em suas sombras para “fabricar uma falsa opinião e por esse meio iludir a maioria” que o sustentava. Dizia que, apoiado nessa “imprensa artificial”, o Governo mantinha-se no poder com o ruído das “vozes do Tesouro”, fazendo com que o jornal saísse diariamente repleto de artigos “pagos por tão abastado e generoso capitalista, como é o *cofre secreto*”.³⁶

Na constituição do público consumidor de ficção no Rio, a esfera da imprensa periódica interligava-se ao processo de criação literária e à relação estabelecida entre o escritor e o leitor do século XIX. No primeiro quartel desse século esboçaram-se as condições para delimitar o público leitor e o papel social do escritor quando os jovens românticos, desejando completar a Independência no plano cultural e estético, buscavam atrair leitores e transmitir-lhes novos valores. Como as edições de livros eram escassas, o

35 ALENCAR, J. de. Cartas de Erasmo. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 3. p. 886, 901-902.

36 ALENCAR, J. de. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Op. cit., p. 628-630.

jornal e a revista, sobretudo aqueles voltados para a família, eram os condutores do seu pensamento. Destacaram-se *A Mulher do Simplício* e *A Fluminense Exaltada*, de Paula Brito, a primeira direcionada ao público feminino; a *Marmota*, depois *Marmota Fluminense*; a *Ramalhete das Damas* e a *Brasil Musical*, de feição musical; a *Novo Gabinete de Leitura*; a *Niterói*, fundada em 1836, que se manifestava pela independência literária brasileira; além de outras como a *Beija-flor*, a *Lanterna Mágica* e a *Minerva Brasiliense*.³⁷

As publicações mais importantes do tempo de Alencar foram a *Revista do Instituto Histórico*, criada em 1839, a *Guanabara*, que circulou de 1851 a 1855, e a *Iris*, no período de 1848 a 1849. Em 1857, surgiu a nova *Revista Brasileira*, que durou até 1861 e teve uma segunda fase entre 1879 e 1881. Garnier, em 1859, iniciou a publicação de uma das mais conceituadas revistas ilustradas em seu tempo, a *Revista Popular*, que, a partir de 1863, mudou seu nome para *Jornal das Famílias*. Em 1876 apareceu a *Revista Ilustrada*. Nesse conjunto de iniciativas culturais inserem-se o *Jornal das Senhoras*, de Violante Ataliba Ximenes de Bivar e Velasco, criado em 1852, e *O Domingo*, que circulou até 1875, quando Violante faleceu. Quanto aos jornais, os tradicionais, que o eram por não terem a vida efêmera de várias outras folhas, eram o *Jornal do Commercio* (1827-) e o *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1878), do qual Alencar tornou-se redator-chefe em fins de 1856 e no qual publicou alguns de seus folhetins. A partir da década de 1840, o *Correio Mercantil* (1848-1868), em que Alencar escreveu as crônicas *Ao correr da pena*, também teve destaque, figurando entre as 27 folhas existentes em 1850.³⁸

Além de formar um público consumidor de ficção entre mulheres da elite, estudantes e trabalhadores, a produção editorial alargava-se e diversificava-se em livros e periódicos que atendiam à demanda de revistas especializadas em música, medicina, economia, direito, teatro, vida operá-

37 CANDIDO, A. O escritor e o público. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Eduff, 1986. v. 1. p. 223-224; RIOS FILHO, A. M. de los. *O Rio de Janeiro imperial*. Rio de Janeiro: Topboobks, 2000. p. 467-468.

38 SODRÉ, N. W. *A história da imprensa no Brasil*. Op. cit., p. 210-211, 214, 281; RIOS FILHO, A. M. Op. cit., p. 468; CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. p. 115; HALLEWELL, L. Op. cit., p. 129; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 115; Idem. *Ao correr da pena*. Op. cit., p. 637.

ria, religião, algumas delas estrangeiras. Em 1834, registravam-se na Corte 31.200 estrangeiros, entre portugueses, alemães, norte-americanos, ingleses, espanhóis, holandeses, prussianos e franceses. Leitores brasileiros também se interessavam por publicações vindas de fora, como a *Illustrated London News* e a *Revista dos Dois Mundos – Revue des Deux Mondes*, na qual Alencar leu páginas de romances de Guizot. Numa sociedade em que se macaqueava “dos franceses tudo”, em que se gastava “todo o nosso dinheiro brasileiro para transformarmos em bonecos e bonecas parisienses”, ser leitor dessa revista era sinal de elevação cultural e social.³⁹

O aumento de disponibilidade de jornais, revistas e livros para o público leitor mostra o crescimento do número de leitores na Corte. Mas não foram apenas esses os meios que propiciaram a formação de um público voltado para as práticas de leitura. Alencar, lembrando sua vida estudantil, em São Paulo, em meados de 1840, destacou “as palestras à mesa do chá; as noites de *cinismo* conversadas até o romper dalva entre a fumaça dos cigarros; [...] as poesias clássicas da literatura paulistana e as cantigas tradicionais do povo estudante”, como outros fomentadores da cultura escrita, de interações diversas e da produção cultural de uma comunidade de leitores. Diz ele: “tudo isso sugava o meu espírito adolescente, como a tenra planta que absorve a linfa, para mais tarde desabrochar a talvez pálida florinha”. A esse ambiente cultural acrescentou “os discursos recitados nas solenidades escolares, alguma nova poesia de Otaviano; os brindes nos banquetes de estudantes”. Assim, por entre recitações e glosas, ambientadas nos meios do processo de escolarização, e em outros espaços e ocasiões como no teatro ou no salão, ia-se conquistando o gosto pela literatura, incentivado pelo acesso à leitura de textos de ficção, estrangeiros ou brasileiros. Diz Alencar ter sido a “leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu

39 SCHAPOCHNIK, Nelson. Contextos de leitura no Rio de Janeiro do século XIX: salões, gabinetes literários e bibliotecas. In: BRESCIANI, Stella (Org.). *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: Anpuh-SP; Marco Zero; Fapesp, 1994. p. 150; PINTO, V. Noya. Op. cit., p. 26-27; HOLANDA, Sérgio B. de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1967. v. 2. n. 2. p. 335; ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 665, 792; Idem. Sonhos d'ouro. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 544.

em meu espírito a tendência para essa forma literária, que é entre todas a de minha predileção” e lhe inspirou dois “moldes para o romance”: o merencório e a narrativa pitoresca.⁴⁰

Alencar, remetendo-se a essa “primeira lição de literatura”, mencionou o lugar ocupado pela leitura em voz alta nos serões domésticos na constituição de um público de novelas, folhetins e romances que permeavam a difusão da cultura impressa. Falando desse modelo mais tradicional de leitura, conta que, em casa, quando não havia visitas de cerimônia, sentava-se com a mãe, a tia e

[...] os amigos que apareciam, ao redor de uma mesa redonda de jacarandá, no centro da qual havia um candeeiro. [...] Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e eu era chamado ao lugar de honra. [...] Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.⁴¹

Assim, ouvinte e leitor eram tomados pelo texto e viviam o que escutavam e liam, identificando-se com os personagens nessa forma de leitura intensiva na qual empenhava sua sensibilidade.

Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão umas das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto [...].⁴²

E, ao parente que entrara, ao vê-los “naquele estado de aflição” e perguntar o que acontecera, Alencar respondeu: “– Foi o pai de Amanda que

40 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 107-109.

41 Ibid., p. 109-111.

42 CHARTIER, R. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, M. Op. cit., p. 25; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 106.

morreu!”, ao mesmo tempo em que lhe mostrava o livro aberto. O pranto que acompanhava as práticas de leitura de um amplo público literário, por sua efusão participativa, estabelecia um vínculo entre autor e leitor, movimento seguido pelo florescimento de romances nos quais a dimensão sentimental convivia com o terrível, marcando a difusão crescente de impressos no fim do Antigo Regime.⁴³

Embora as mulheres mereçam destaque porque nelas a ação da leitura atingia a dimensão mais importante de conquista da liberdade e autonomia e de ruptura com o estabelecido, o público leitor de romances não era apenas feminino. Destacavam-se nesse universo os estudantes. Rememorando ainda sua época de São Paulo, em meados de 1840, quando cursava os preparatórios para ingressar no curso jurídico, Alencar conta que um dos estudantes da república onde se instalara deleitava-se com “a literatura, e era entusiasta do dr. Joaquim Manuel de Macedo, que há pouco publicara o seu primeiro e gentil romance – *A moreninha*”. De acordo com ele, “o jovem escritor era o ídolo querido” nas palestras de seu amigo e nas “festas campestres do romântico Itaboraí”, e a “notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributadas ao jovem autor da *Moreninha*” despertava em seu coração um “estranho sentir”.⁴⁴ Nessa “república ou comunhão acadêmica”, Alencar entrou em contato com outras obras literárias que contribuíram para sua formação como escritor, tomadas de empréstimo a colegas também devoradores de obras de ficção. Livros adquiridos por estudantes abonados passavam de mão em mão e eram consumidos por acadêmicos ávidos de saber. Conforme suas memórias, “naquele tempo o comércio dos livros era como ainda hoje artigo de luxo”, e, “apesar de mais baratas, as obras literárias tinham menor circulação”, cada estudante “levava consigo a modesta provisão que juntara durante as férias, e cujo uso entrava logo para a comunhão escolástica. Assim correspondia São Paulo às honras de sede de uma ‘academia’ tornando-se o centro do movimento literário”. Dentre as várias contribuições,

43 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 106; VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas: séculos XVIII-XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 293.

44 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 109.

uma das livrarias, a que maior cabedal trazia à [...] comum biblioteca, era a de Francisco Otaviano, que herdou do pai uma escolhida coleção das obras dos melhores escritores da literatura moderna, a qual o jovem poeta não se descuidava de enriquecer com as últimas publicações.⁴⁵

Rodeado por abundante e rica literatura, leu as obras completas de Balzac numa “edição em folha que os tipógrafos da Bélgica vulgarizam por preço módico”, assim como o “que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo de Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo”. Nesse contexto, seu “molde” de romance mudou, passando a concebê-lo com outros olhos, como “poema da vida real”, e “o aparecimento de alguma obra recentemente publicada na Europa; e outras novidades literárias [...] agitavam a rotina do [...] viver habitual, e comoviam num instante a colônia acadêmica”.⁴⁶

A literatura romântica era lida também por senhores, como mostram o pai de Otaviano, os inflamados jovens letrados formados na Faculdade de Direito, e, na segunda metade do século, os trabalhadores imigrantes. Dentre os últimos destacou-se Jacob Penteadado, militante operário em São Paulo. Jacob, leitor de Alencar, comentava que “era hábito, naquele tempo, as famílias reunirem-se, à noite, para leitura de romances, principalmente os de folhetins”, dentre os quais destacou *Os miseráveis*, de Victor Hugo. Foi por causas destes serões que passou a “cultuar Dickens, Dumas, Balzac, Stendhal, Alencar, Zola e Lima Barreto”. A disseminação das práticas da escrita, da leitura e da imprensa periódica em São Paulo expandiu a cultura letrada para além dos círculos das elites e ampliou o público leitor, “da donzela ao operário”. O surgimento de novos leitores aparece em relatos de mulheres, trabalhadores das oficinas e pequenos funcionários.⁴⁷

45 Ibid, p. 109-111; MARTINS, Ana Luiza. Gabinetes de leitura do Império: casas esquecidas da censura? In: ABREU, M. Op. cit., p. 399.

46 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 109-111; MARTINS, Ana Luiza. Gabinetes de leitura do Império: casas esquecidas da censura? In: ABREU, M. Op. cit., p. 399.

47 MEYER, M. Op. cit., p. 286, 335; CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta*: periodismo e vida urbana – 1890-1915. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000. p. 133,145.

O escritor romântico Taunay revelou em suas *Reminiscências* que, já no fim da década de 1850, Alencar tinha seu lugar no universo do folhetim. Falando do ano de 1857, quando *O guarani* foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, dizia que, tanto na cidade fluminense quanto em São Paulo, o romance era acompanhado com comoção, enleio e simpatia. Observou que o “Rio de Janeiro em peso” lia e seguia o folhetim e que, na capital paulista, onde o *Diário* chegava com dias de intervalo, “reuniam-se muitos e muitos estudantes numa *república*” para “ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles”.⁴⁸

Se *O guarani*, expressão da temática indianista, provocara grandes sensações no público leitor do *Diário do Rio*, a presença e o êxito da literatura brasileira na imprensa, no entanto, não foram abruptas. Ao contrário, resultaram de um longo percurso na conquista do leitor e na ampliação do público consumidor do texto impresso de ficção fosse de poesia, novela, romance, teatro ou música.

Além disso, as próprias alterações na imprensa repercutiram na configuração do campo literário que, entre os anos de 1836 e 1857, experimentou fatos importantes por meio da interfecundação entre o campo intelectual e a cultura escrita. O ano de 1836 marcou o romantismo brasileiro com a edição, em Paris, de *Suspiros poéticos e saudades*, de Gonçalves de Magalhães, e com o lançamento da revista *Niterói*. Magalhães, Porto Alegre, Torres Homem e Pereira da Silva lançaram a revista com o tema “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”, exaltando a busca da originalidade local e da transformação da literatura brasileira. As fórmulas do romantismo francês contribuíram para fervilhar a imaginação e a ambição dos escritores brasileiros. Estes, querendo distanciar-se dos portugueses e dos motivos clássicos para consolidar o novo Império, propunham uma literatura nacional oriunda das tradições populares que privilegiasse a natureza e as singularidades do passado de cada povo. Desde 1826, Ferdinand Denis e Almeida Garret vinham clamando a substituição dos temas e convenções clássicas por assuntos e costumes locais, descrevendo a natureza, os costumes e realçando o índio, habitante primitivo.

48 TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: [s.e.], 1923. p. 85-87.

Alguns escritores passaram a catalogar a literatura colonial com o intuito de organizar uma tradição nacional; outros definiram o papel e a missão da literatura para o progresso e a civilização da Pátria como consciência, memória e alma da Nação; e ainda outros criaram os primeiros poemas e romances românticos, buscando uma literatura originalmente brasileira, escrevendo para jornais e revistas. Além disso, a fundação do IHGB, em 1838, e a publicação de seu periódico, a *Revista Trimensal*, a partir de 1839, valorizando a história e as letras brasileiras, congregando, a partir de 1840, os escritores românticos, possibilitaram a pesquisa literária, estimularam a vida intelectual e formaram um elo com os meios oficiais.⁴⁹

Em 1843, iniciou-se a publicação do *Correio Mercantil*, que se destacou na atividade literária romântica, e apareceram a *Brasiliana*, de Porto Alegre, na *Minerva Brasiliense* e a edição, por Paula Brito, de *O filho do pescador*, de Teixeira e Sousa, considerado o primeiro romance romântico brasileiro. Em 1844 foi publicado *O ramalhoto de flores*, de Dutra e Melo, e foram apresentadas duas comédias de Martins Pena, *O Judas em sábado de aleluia* e *Os irmãos das almas*, sucedidas por vasta produção do autor. Porém, o mais importante nesse movimento foi o já mencionado lançamento de *A moreninha*, romance de Macedo, que obteve considerável sucesso e já no ano seguinte alcançava sua segunda edição. A trilha aberta por seu êxito despertou em Alencar admiração e respeito pelo jovem autor que escreveu mais 17 romances.⁵⁰

Intensificando a tendência de justificar a existência de uma literatura nacional presente entre os homens de letras, Varnhagen, após editar os *Épicos brasileiros*, em 1845, publicou em Lisboa, em 1850, o primeiro volume

49 SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988. p. 215; BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979. p. 106; CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1969. v. 2. p. 11-13, 321-327; NEEDELL, J. *Belle Époque tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. p. 212-213; SCHWARCZ, L. M. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 126; LEONZO, Nanci. Um reduto intelectual na intimidade: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista Relações Humanas*, São Bernardo do Campo. v. 8, p. 41-51, 1987. p. 43-45, 47, 50-51.

50 SODRÉ, N. W. *História da literatura brasileira*. Op. cit., p. 215-216; BOSI, Alfredo. Op. cit., p. 106, 143; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 109.

do *Florilégio da poesia brasileira*, no qual, na introdução, fazia um balanço da produção literária brasileira. Dois anos depois, Manuel Antônio de Almeida, no *Correio Mercantil*, em seu suplemento literário, A Pacotilha, começou a publicar em capítulos as *Memórias de um sargento de milícias*, editada em livro em 1854. Gonçalves de Magalhães, desde muito agraciado pelo Imperador como instrumento de sua política cultural de foros nacionalistas e visto como mestre da nova poesia lançou, em 1856, por conta e para orgulho do Imperador, o poema *A Confederação dos Tamoios*, com intento de renovar a literatura brasileira, eivado de traços tradicionais. O poema, que surgia como modelo da épica nacional, foi severamente criticado por Alencar, sob o pseudônimo de Ig, pela ausência de cor local e por sua forma. Poucos meses após o acalorado debate, constituído por uma série de oito cartas de Alencar rebatidas por Porto Alegre, Monte Alverne e pelo próprio Imperador, o crítico estreou como romancista, publicando *Cinco minutos* no folheto do *Diário*.⁵¹

Se foram mencionados alguns autores românticos e suas obras que vieram à luz nesse período, indicando aumento na produção do livro, muitos outros poderiam ser citados por fazer parte dessa conformação histórica. Dentre tantos destacam-se Gonçalves Dias, Bernardo Guimarães, Joaquim Felício dos Santos, Francisco Otaviano, José Bonifácio, Luís Gonzaga Pinto da Gama, Álvares de Azevedo, Quintino Bocaiúva, Carlos Gomes, Casimiro de Abreu, Homem de Melo, Tavares Bastos, Fagundes Varela, Machado de Assis, Taunay, Castro Alves, Júlio Ribeiro. Esses autores e suas obras de prosa, poesia ou teatro, publicadas em livros ou na imprensa periódica, contribuíram para estabelecer uma produção ficcional nacional e para

51 SCHAPOCHNIK, Nelson. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar – projetos de narrativa instituinte*. 1992. 245 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 16; SODRÉ, 1988, p. 216; BOSI, A. Op. cit., p. 108, 146; COUTINHO, A. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Escolares, 1975. p. 159-160; MARCO, Valéria. de *O império da cortês: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 13-25; ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: ALENCAR, J. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 864-922.

conquistar o leitor, influenciando na formação do gosto do público e das práticas e hábitos de leitura que difundiam o imaginário romântico.⁵²

O folhetim e as transformações na imprensa: atraindo o público leitor

Na conquista do público leitor, o folhetim teve papel de destaque e ajudou a alcançar, lentamente, a simpatia pela ficção. Conjugando interesse econômico e criação literária foi usado como estratégia para ampliar a tiragem dos jornais que intensificaram essas publicações.

O folhetim originou-se na França no início do século XIX como um espaço localizado no rodapé do jornal. Constituía a seção de “variedades” onde eram publicados contos, críticas literárias e teatrais, poesia, moda, conselhos e romances em capítulos, estes últimos, às vezes denominados folhetim ou romance-folhetim. Surgiu no momento em que se iniciava uma cultura de mercado e se reorganizavam as relações no campo cultural.⁵³

No espaço do folhetim, um tipo de criação importante na conformação da imprensa e de um público leitor, a crônica, também sob o signo do movimento romântico, teve firmado seu conceito moderno. Tornando-se um híbrido de literatura e jornalismo, libertando-se de sua conotação historicista, serviu como espaço de experiência preparatória e laboratório ficcional para muitos de nossos jovens escritores, dentre os quais Alencar com suas crônicas publicadas no *Correio Mercantil* e no *Diário do Rio* em meados da década de 1850 sob o título *Ao correr da pena*. O folhetim, para o cronista, é um gênero que obriga o escritor

a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade [...] com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas de seu álbum, com toda a finura e delicadeza [...]. Uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente

52 COUTINHO, A. Op. cit., p. 164-166; SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. Op. cit., p. 279; FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios e destinos cruzados*. Op. cit., p. 124.

53 BORELLI, Sílvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996. p. 56.

descobrir no fato o mais comezinho [...] como um baile, um sarau, uma revolução e uma notícia.⁵⁴

Mas para ele isso não era tudo. Quando um folhetinista conseguia atingir a volubilidade ao tratar de assuntos díspares, ordinários e cotidianos, fazendo-se entender facilmente por todos, as críticas ao seu trabalho se adicionavam a esta novidade literária, expressando os interesses e as perspectivas presentes ou ausentes da crônica, mostrando sua força de chamariz aos mais variados segmentos do público leitor.

De um lado um crítico, aliás de boa-fé, é de opinião que o folhetinista inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica. Outro afirma que plagiou, e prova imediatamente que tal autor, se não disse a mesma coisa, teve intenção de dizer, porque, enfim, *nihil sub solo novum*. Se se trata de coisa séria, a amável leitora amarrota o jornal, e atira-o de lado com um momozinho displicente a que é impossível resistir. – Quando se fala de bailes, de uma mocinha bonita, de uns olhos brejeiros, o velho tira os óculos de maçoado e diz entre dentes: “Ah! o sujeitinho está namorando à minha custa! Não fala contra as reformas! Hei de suspender a assinatura”.⁵⁵

O folhetim é “uma espécie de panaceia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais”. Alencar afirmou:

O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas ao domingo, as velhas porque não falou na decadência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça, e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma ideia brilhante que ele ruminava no seu alto bestunto.⁵⁶

A crônica e o romance-folhetim conquistaram o público dos jornais tornando o século XIX o século do romance. Como gênero marcado pelo

54 ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 647-648.

55 Ibid., p. 648.

56 Ibid., p. 648.

realismo formal, incorporando uma visão circunstancial da vida num relato da experiência humana, desprezou os antigos valores literários e sua ornamentação, preocupando-se em fornecer ao leitor os detalhes da história, a individualidade dos personagens, as particularidades das épocas e os locais das ações, numa linguagem que transmitia o conhecimento das coisas e transcrevia o real.⁵⁷

Na Inglaterra, desde o Setecentos, o romance entrara em ascensão, até tornar-se a forma literária predominante. Embora o romance tenha ascendido com Defoe, Richardson e Fielding, e se desenvolvido com Walter Scott e Anne Radcliffe, esse gênero só se tornou dominante e popular, no que refere ao mercado de livros, na França, com Balzac, Alexandre Dumas, Eugène Sue e outros em fins de 1830. Sua expansão se deu porque os jornais franceses começaram, por volta de 1827, a depender dos rendimentos da publicidade, como já ocorria na Inglaterra, e, excessivamente enfadonhos, porém tendo de ampliar sua circulação, adotaram como solução caçar os leitores com o romance-folhetim ou ficção em série. A *Revue de Paris* introduziu a ideia nos fins de 1820, mas só por volta de 1836 tornou-se prática geral.⁵⁸

Foi neste ano que, no Rio de Janeiro, o jornalista Justiniano José da Rocha ressaltou a importância do folhetim como espaço jornalístico e lançou, com Josino do Nascimento Silva e Firmino Rodrigues Silva, o jornal *O Cronista*. O folhetim desse periódico teve influência considerável na divulgação da crônica e do romance-folhetim. Justiniano foi campeão em traduzir obras de ficção estrangeira, dezenas de romances, novelas e contos do francês para o português entre 1839 e 1862, abastecendo jornais cariocas com folhetins com os *Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, e *O conde de Monte Cristo*.⁵⁹

57 TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.) *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 402; WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 14-33.

58 WATT, Ian. Op. cit., passim.

59 HALLEWELL, L. Op. cit., p. 139; MEYER, M. Op. cit., p. 21-22; LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. p. 17; MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001, p. 43.

Esse tipo de texto – romance-folhetim, novela romântica ou crônica – tinha na imprensa diária seu espaço cultural, caracterizado por narrativas de entretenimento. Inserido num incipiente sistema industrial de produção de bens culturais, esse tipo de texto era um produto voltado para o mercado, numa relação dinâmica de produção e de consumo, devendo colaborar para o crescimento da venda de periódicos e de livros, o que impunha ao escritor um ritmo de trabalho e disciplina anódinos. Alencar queixou-se desse processo de produção ritmado pela indústria ao contar o processo de realização de *O guarani*, quando escreveu “dia por dia para o folhetim do *Diário* entre os meses de fevereiro e abril de 1857”.

No meio das labutações do jornalismo, o berado não somente com a redação de uma folha diária, mas com a administração da empresa, desempenhei-me da tarefa que me impusera, e cujo alcance eu não medira ao começar a publicação, apenas com os dois primeiros capítulos escritos.

Meu tempo dividia-se desta forma. Acordava por assim dizer na mesa do trabalho, e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para enviá-lo à tipografia. Depois do almoço entrava por novo capítulo, que deixava em meio. Saía então para fazer algum exercício antes do jantar no “Hotel de Europa”. A tarde, até nove ou dez horas da noite, passava no escritório da redação, onde escrevia o artigo editorial e o mais que era preciso.

O resto do serão era repousar o espírito dessa árdua tarefa jornalreira, em alguma distração, como o teatro e as sociedades.⁶⁰

A criação cultural literária passou a inserir-se num sistema de publicação comercial moderno, “encarado como mais um, dentre vários tipos especializados de produção, sujeito às mesmas condições, flutuações e caprichos do mercado”. Nessas novas condições, “as relações entre a literatura e a imprensa diária intensificaram-se violentamente, sobretudo com a difusão do folhetim”. Com ele, “a obra literária passa a ser uma ‘mercadoria’ no verdadeiro sentido do termo; passa a ter seu preço fixado, é produzida de acordo com um padrão e é ‘fornecida’ em data previamente combinada”.⁶¹

60 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 116.

61 SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 44.

Alencar produziu em pouco tempo uma obra volumosa de qualidade questionável segundo muitos críticos de seu tempo como Semprônio (Franklin Távora) e Cincinato (José Feliciano de Castilho), que o censuravam e buscavam desmoralizá-lo por motivos políticos, acusando-o no periódico *Questões do Dia* de seus romances objetivarem somente o lucro. A isso o escritor contrapôs, com ironia, a realidade atrasada do País e a situação de precariedade material com a qual um autor se deparava e com a qual tinha de lidar. Num diálogo no Prefácio de *Sonhos d'ouro*, no qual se antecipava às diferentes críticas que iria receber, pautando-se naquelas já feitas a outros de seus escritos recentes, ele declarava:

Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes.

Musa industrial no Brasil!

Se já houve deidade mitológica, é sem dúvida essa de que tive primeira notícia, lendo um artigo bibliográfico.

Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo, e não daquilo que se vai desacreditando de antemão.

Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades.⁶²

Mesmo a realidade sendo adversa e a criação literária uma atividade não considerada como profissão, a produção desse tipo de bem ocorria dentro de um sistema de mercado que exigia tempo e disciplina de trabalho, marcados por um sistema de publicação industrial com regras próprias de oferta e procura. Sobre isso, Alencar comentou:

Persuadam ao leitor que não vá à livraria à cata destes volumes. Em isto acontecendo, já o editor não os pedirá ao autor, que por certo não se meterá a abelhudo em escrevê-los. Assim todos lucraremos. O literato que não terá agasturas de nervos com a notícia de mais um livro; o crítico que salva-se da obrigação de alambicar um centésimo restilo de seu absíntio literário; o leitor que poupa o seu dinheiro; e finalmente o autor, que livre e bem curado da obsessão literária, poderá

62 ALENCAR, J. de. Bênção paterna. Op. cit., p. 491.

sonhar com a riqueza, desde que fizer da sua pena um côvado, um tira-linhas, uma enxada, ou mesmo um estilete a vintém o pingo.⁶³

Porém, mesmo nesse contexto, escritores “obcecados” pela literatura continuavam criando novas obras seguindo a regra de incorporar o “matiz brasileiro”, procurando fugir do “defeito” de não ter “aquele picante sabor da terra” que se tornou “uma grande questão”, que andava por aquele tempo “mui intrincada”. As produções literárias que a imprensa fluminense veiculava foram ganhando cor local e se tornando, rapidamente, uma opção cultural, não só na Corte, mas também em âmbito nacional, graças à sua expansão, a partir do Rio de Janeiro, pelos periódicos de todo o País. Acompanhar essas histórias, produzidas de acordo com o ritmo imposto pela empresa jornalística diária e publicadas em série, tornou-se uma verdadeira mania, registrada em várias obras e depoimentos de autores daquele momento.⁶⁴

Tudo isso sugere a formação na Corte, nos decênios de 1840 e de 1850, de um corpo de leitores e ouvintes consumidores de novelas já em número suficiente para influir de modo favorável na vendagem dos jornais que as publicavam e dos livros que as retomavam. Não se pode pensar que a simples venda constituía condição certa de leitura, pois tanto se podia comprar e não ler como ler e não comprar, pedindo emprestado ou recorrendo aos gabinetes de leituras, bibliotecas e associações literárias, a julgar pelo editorial de *A Estação*, de 28 de fevereiro de 1882, que tinha por título “Jornais emprestados”, ou por outros registros como do cronista Machado de Assis. O público leitor de jornais certamente ultrapassava o número de exemplares vendidos. O folhetim como lugar de variedade, novidade e recreação, abria seu espaço numa cultura de mercado e impunha-se como alternativa cultural com alto nível de aceitação popular.⁶⁵

63 Ibid., p. 494.

64 Ibid., p. 494; TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Duas Cidades, 1994. p. 38.

65 BORELLI, Sílvia Helena Simões. Op. cit., p. 57; MEYER, M. Op. cit., p. 292; MACHADO DE ASSIS, J. M. A semana. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959, v. 1. p. 348.

As tiragens, de cerca de cem mil exemplares por volta de 1850, alcançaram a faixa de um milhão ao final do século. Por volta de 1871, as vendas do *Jornal do Commercio* chegavam a 15 mil exemplares, enquanto no ano anterior se calculava em 30 mil o número total de exemplares vendidos diariamente pelos jornais da Corte. “Dez anos antes, esse número seria, quando muito, de 20 mil, diminuindo progressivamente à medida que se recua no tempo. Na década de 1840, a média diária de cariocas que compravam periódicos mal chegaria a 5 mil”.⁶⁶

Se as novelas e os folhetins estrangeiros, anunciados e/ou publicados pelos jornais e revistas, eram “produtos civilizatórios de Paris”, a produção nacional também já estava bem delineada. Desde 1844, *A moreninha* e outras obras de Macedo encabeçaram muitas listas de livros oferecidos ao público que vinha se formando a partir de 1830. Um público que recebia e esperava sua fatia diária de ficção, como a do *Diário do Rio de Janeiro*, onde se podia ler o folhetim *Cinco minutos*, logo depois publicado em livro, que no registro do escritor era uma “brochura, somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal”. *A viuvinha* e *O guarani*, publicados no *Diário do Rio, Encarnação* (1877) no *Diário Popular* e na *Folha Nova*, e *Til* (1872) no *A República*, também receberam edições em brochuras. Seus outros romances foram publicados diretamente em livro.⁶⁷

O jornal, ao tornar-se um empreendimento moderno, além de recorrer ao folhetim para aumentar sua tiragem, acrescentou o anúncio e a propaganda na composição do universo do texto impresso do livro e da leitura. Alencar chamou a atenção em particular para o anúncio de livros e folhetins, produtos da imprensa da Corte para conquistar o leitor consumidor. Conforme ele, quando *Cinco minutos* saiu no *Diário*, “tinha leitores [...] espontâneos, não iludidos por falsos anúncios”; além disso, comentou que era parte do ritual do lançamento de um livro mandar “anúncios” às redações dos jornais. Na “ofensiva folhetinesca”, os anúncios tornaram-se comuns, a publicação dos romances em fatias contribuindo para o progressivo aumento

66 HALLEWELL, L. Op. cit., p. 76; MACHADO, U. Op. cit., p. 41.

67 MEYER, M. Op. cit., p. 293; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 115.

e atualização do consumo de ficção, verdadeira “avalanche de reclames, sempre de formato e tipo garrafais”, confirmavam “a saída no rodapé e a rápida retomada em volumes da tradução jornalística [...] e a chegada às livrarias, no original, do novo romance”. Eles cercavam o lançamento do romance-folhetim e dos livros, pois esses produtos saíam da exclusividade do jornal e passavam também para os editores estabelecidos na praça, associados na empreitada.⁶⁸

O jornal era o veículo por excelência para a propaganda de livros e livrarias, reforçando com informações as tendências culturais e as preferências existentes na cidade. Além da divulgação das estatísticas de frequentadores de bibliotecas, dos leilões de livros e de anúncios de obras publicadas ou estrangeiras recentemente chegadas, listando autores, títulos e preços – o que contribuía para rarear as vendas de livros em lojas não especializadas –, apresentavam-se críticas literárias e comentários sobre as mais variadas searas relacionadas ao livro e à leitura. Por exemplo, no *Jornal do Commercio*, redatores informavam sobre a circulação internacional e preconizavam maior atenção do governo às questões culturais na “Várias Notícias”; a *Gazetilha* tinha os livros como assunto predileto, discutia temas referentes a leituras e leitores e tratava do comércio de obras. Pelos jornais, o público tomava conhecimento das novidades, das polêmicas, dos índices de utilização de bibliotecas e dos hábitos mais atuais. O anúncio foi uma fonte de informação ao leitor e um chamariz para mercadorias.⁶⁹

No início, as notícias nos jornais sobre obras recém-publicadas eram breves. Nos folhetins e nas crônicas divulgavam-se as representações teatrais e o aparecimento de livros em meio a comentários rápidos e ligeiros, voltados para despertar a atenção do público espectador e leitor, estimulando a assistência e a venda. Esse hábito persistiu até o final do romantismo quando já havia uma incipiente crítica literária nascida na imprensa, assim como ocorreu na França. No intuito de desenvolver esse gênero literário, em

68 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 115, 119; PINTO, V. N. Op. cit., p. 30; MEYER, M. Op. cit., p. 281-288, 294.

69 FERREIRA, T. M. B. da Cruz. *Palácios de destinos cruzados*. Op. cit., p. 89, 109, 199.

1838 o *Jornal do Commercio* convidava os autores a enviar um exemplar de suas obras recém-lançadas para serem avaliadas. A prática, para Alencar, era uma “etiqueta” e, quando aparecia um livro novo, mandavam-se os “anúncios e remessas de exemplares à redação dos jornais”.⁷⁰

Desde 1843, a atividade da crítica era exercida na revista *Minerva Brasileira* por Carlos Emilio Adet, Santiago Nunes Ribeiro e Joaquim Norberto de Sousa e Silva, que não abordavam obras recém-lançadas, mas atuavam como teóricos. No ano seguinte, Dutra e Melo analisava *A moreninha*, recém-publicada. Sua crítica não fez escola por falta de seguidores. “Em vez de trabalhos imparciais de análise e interpretação das obras literárias, a maioria das escassas críticas publicadas na imprensa não passava de gestos de cortesia de amigo para amigo”. Esse hábito foi indicado por Alencar ao mencionar ter sido seu romance *Diva* “o primeiro que recebeu hospedagem da imprensa diária, e foi acolhido com os cumprimentos banais da cortesia jornalística”, além do “elegante folhetim” que H. Muzio “consagrou-lhe” no *Diário do Rio*, “mas de amigo que não de crítico”.⁷¹

A crônica funcionava de forma indireta como mecanismo de propaganda, publicidade e formação de opinião. Multiforme, além de narrar e ficcionalizar os fatos cotidianos da vida da cidade, incorporava crítica literária e teatral, acabando por divulgar, por seus comentários, a produção editorial e teatral do momento. Sendo um misto de informação e apreciação do escritor-jornalista, que se apresentava como conselheiro do leitor, a crítica orientava a formação dos valores do público, convertendo a avaliação, sobretudo em caso favorável, num meio e instrumento de promoção dos espetáculos em cartaz e das obras produzidas e publicadas. Mesmo as apreciações negativas influíam na divulgação de um texto, pois, conforme o narrador de *Senhora*, “a crítica, por maior que seja a sua malignidade, produz sempre um

70 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 119.

71 MACHADO, U. Op. cit., p. 228-229; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 119.

efeito útil que é de aguçar a curiosidade. O mais rigoroso censor mau grado seu presta homenagem ao autor, e o recomenda”.⁷²

Alencar, como folhetinista, ao passar em revista os fatos da semana, colocava-se na posição de conselheiro de seu público, opinando sobre os espetáculos a que assistia e sobre as obras que lia. Assim, em uma crônica, falando bem do teatro Ginásio Dramático, das representações e das noites agradáveis que ali se podiam desfrutar, conclamava a leitora a conferir suas apreciações: “Se as minhas amáveis leitoras duvidam, vão examinar com os seus próprios olhos se falto à verdade. Vão assistir a uma noite de espetáculo, e ver brincar na cena com toda a naturalidade aquela interessante e maliciosa menina de que lhes falei”. Noutra ocasião, depois de comentar o progresso alcançado pela casa, assinalou: “a concorrência nestas últimas récitas tem sido numerosa, e o salão começa a ser frequentado pelas melhores famílias e por muita gente da sociedade”. Concluía que “por isso já esperava”, ao colocar “aquela pequena empresa sob a proteção de minhas amáveis leitoras”, pois “sabia que, por amor da arte, elas não deixariam de olhar com bons olhos para esse seu protegido” que, daí a pouco, seria “um excelente teatro”.⁷³

Mas essas práticas cortesias modificaram-se, dando lugar a apreciações críticas que podiam arrasar a obra analisada. Gonçalves Dias, em 1847, no *Correio da Tarde*, criticou ferozmente em cinco folhetins sucessivos, o poema “A Independência do Brasil”, de Teixeira de Sousa. Esse caminho, seguido por Manuel Antônio de Almeida no *Correio Mercantil* em meados de 1850, foi levado ao extremo, nos anos de 1859 e 1860, por Bernardo Guimarães em *A Atualidade*, onde malhava os grandes escritores nacionais invocando o caráter científico da crítica e alegando a necessidade de orientar o público. Mais inflexível como crítico foi Alencar, que, ao demolir a obra de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, inaugurou a primeira polêmica literária do século,

72 ALENCAR, J. de. Senhora. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 800.

73 ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 765, 783.

da qual até o Imperador participou sob pseudônimo numa das páginas de réplica.⁷⁴

Os escritores, ao publicarem um livro, ficavam ansiosos pelas críticas veiculadas pela imprensa, que indicavam o agrado ou não dos comentaristas literários e do público. Alencar muito reclamou da ausência de análises a seus textos. Sobre o aparecimento de *Lucíola*, em 1862, “toda a imprensa diária resumiu-se nesta notícia de um laconismo esmagador: ‘Saiu à luz um livro intitulado *Lucíola*’. Uma folha de caricaturas trouxe algumas linhas pondo ao romance tachas de francesia”. Inconformado, esbravejou:

Há de ter ouvido algures, que eu sou um mimoso do público, cortejado pela imprensa, cercado de uma voga de favor, vivendo da falsa e ridícula idolatria a um nome oficial. Aí tem as provas cabais; e por elas avalie dessa nova conspiração do despeito que veio substituir a antiga conspiração do silêncio e da indiferença.⁷⁵

Queixoso do “desdém da roda literária” e do silêncio da imprensa, que, em seu dizer, só o acolheu no seu quinto livro, mesmo assim com banais cortesias, Alencar viveu um período de aparente contentamento com essas rodas na época da publicação de *Iracema*, em fins de 1865. De acordo com ele, de todos os seus “trabalhos deste gênero nenhum havia merecido as honras que a simpatia e a confraternidade literária se esmeram em lhes prestar. Além de agasalhado por todos os jornais, inspirou a Machado de Assis uma de suas mais elegantes revistas bibliográficas”. Ao receber essa acolhida do jovem crítico, que vinha exercitando esse gênero desde o fim da década de 1850, sentiu-se reconhecido, consagrado e, considerando-o o “primeiro crítico brasileiro”, em 1868 encaminhou-lhe Castro Alves para que o apresentasse aos meios intelectuais da Corte.⁷⁶

Alencar, amargurado com a “conspiração do silêncio” com que seus livros eram recebidos, lamentou em 1873:

74 MACHADO, U. Op. cit., p. 230-232; ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 863-922.

75 MACHADO, U. Op. cit., p. 233-234; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 119.

76 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 120.

Hoje em dia, quando surge algum novel escritor, o aparecimento de seu primeiro trabalho é uma festa que celebra-se na imprensa com luminárias e fogos de vistas. Rufam todos os tambores do jornalismo, e a literatura forma parada e apresenta armas ao gênio triunfante que sobe ao Panteão.⁷⁷

Ressentido, concluiu: “Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência”. Mas essas observações devem ser pensadas em dois sentidos. De um lado, o escritor mostrava-se descontente ante o que chamou de indiferença e desdém do meio intelectual e jornalístico, pela ausência ou pouca presença de apreciações de seus livros no momento em que eram lançados, embora o enaltessem e o tornassem um escritor reverenciado. Por outro lado, julgava-se injustiçado pela intriga e pela maledicência dos críticos que o acusavam de trazer personagens distantes da realidade carioca e de trucidar a língua portuguesa e a gramática, tanto que, em 1868, na segunda edição de *Diva*, acrescentou um pós-escrito rebatendo tais análises, o mesmo ocorrendo em 1870 na segunda edição de *Iracema*.⁷⁸

Tais questões o atordoavam e geraram explosivas polêmicas na imprensa fluminense. Em resposta às críticas desfavoráveis que *Diva* recebeu, depois dos cumprimentos corteses da imprensa por ocasião de seu aparecimento, Alencar, em 1875, em *Senhora*, recorrendo a um procedimento metalinguístico, trouxe para o romance a discussão levantada em torno do livro. Num capítulo centrado numa conversa de salão, disse o narrador: “Aconteceu uma noite cair a conversa em assunto de literatura nacional. [...] Alguém, que tinha a prurir-lhe nos lábios a condenação dogmática de um livro que lera recentemente, apesar de publicado desde muito”, havia-se aproveitado do momento para uma “execução literária”. Nessa passagem, tanto falou de tais críticas quanto mostrou, mesmo que pelo avesso, o papel que essa atividade exercia no destino de uma obra.

77 Ibid., p. 118.

78 Ibid., p. 118; Idem. *Senhora*. Op. cit., p. 799-800; Idem. Carta ao dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 1122-1125; Idem. Carta a d. Paula de Almeida. Op. cit., p. 839-842; Idem. Pós-escrito a *Diva*. Op. cit., p. 399-402.

Aurélia, após ouvir de um crítico a sentença: *Divva* “é um tipo fantástico, impossível!”, de estilo incorreto, “cheio de galicismos, e crivado de erros de gramática”, cujo “desenlace especialmente provocou acres censuras”, teve sua curiosidade aguçada, tanto que “mandou comprar o romance e o leu em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha”.⁷⁹

Assim, pela imprensa, por meio do anúncio, do elogio ou do ataque que poderia gerar uma polêmica, um escritor fazia-se conhecido por ter seu trabalho apresentado ou defendido perante o público e a comunidade intelectual, e o leitor era formado e conquistado. O periodismo modernizava-se passando a ter cunho empresarial, e a atividade do folhetinista, crítico, cronista e romancista profissionalizava-se, ocupando o lugar secular do contador de histórias e tornando-se um “narrador” das experiências vividas na cidade. Narrador que, constantemente, intervinha no desenrolar da história dirigindo-se ao leitor em tom de conversa, emocionando-o com enredos complicados, dramas e angústias que o prendiam à finalização de cada capítulo num clima de suspense para continuar no próximo número, no qual retomava, inesperadamente, personagens e situações sem conexão com as ações anteriores.⁸⁰

Alencar, seus personagens e o entrecruzamento do texto com o mundo do leitor

Em algumas passagens anteriores, sobretudo nas que se referem ao testemunho de Alencar, é possível perceber o papel atribuído ao texto de ficção como matriz de práticas sociais em geral e intelectuais em particular. Como não há compreensão de si sem a mediatização de signos, símbolos ou textos, a ficção serviu como ponto de referência para práticas sociais, instrumentalizou indivíduos em suas ações e veiculou sentidos e visões de mundo. Em todo processo de formação cultural, estabelecimento de identidades, subjetivação dos indivíduos e estruturação do pensamento individual e social, há o entrecru-

79 ALENCAR, J. de. Senhora. Op. cit., p. 799-800.

80 BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política; ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1. p. 197-221; HALLEWELL, L. Op. cit., p. 140-141.

zamento complexo de ideias, notícias e instituições sociais variadas, seja pela educação formal, seja pelos meios de comunicação e de distribuição e acesso aos diversos textos culturais de que fazem parte as leituras. Práticas culturais, aspirações, pensamentos, sentimentos e valores que permeiam os esquemas interpretativos e delineiam uma configuração cultural oferecida pela leitura abrem-se aos leitores, com alcance variado na construção de sentidos.⁸¹

As representações e os imaginários sociais veiculados e propostos pelo texto impresso atuam na subjetivação dos indivíduos permitindo a construção de identidades múltiplas como elementos de referência de uma visão de mundo e expressão de vida, e exercem, na arena das necessidades e expectativas do público, função criativa pela resposta dada ao que foi lido. Na articulação e no confronto das expectativas e necessidades das experiências cotidianas, individuais e coletivas, o texto afeta seu leitor operando identificações que resultam de uma relação de forças entre as representações apresentadas e a definição, aceitação ou resistência a elas produzidas pelo indivíduo ou pela comunidade. Nas “lutas de representação”, tais práticas contribuem para estabelecer e reconhecer identidades, exibindo maneiras próprias de ser no mundo, significando estatuto e posição, construindo, para cada segmento social, um ser percebido como constitutivo da sua identidade.⁸²

Os imaginários atuam na organização das identidades culturais e tornam-se pontos de referência para os agentes sociais no sistema simbólico que a coletividade produz e por meio do qual percebe, divide e elabora seus próprios objetivos. Por intermédio deles,

uma coletividade designa a sua identidade; elabora uma representação de si; estabelece a distribuição dos papéis e das posições sociais; exprime e impõe crenças comuns; constrói uma espécie de código de ‘bom comportamento’, designadamente pela instalação de modelos formadores.⁸³

81 CHARTIER, R. Historia entre representación y construcción. In: SEMINÁRIO DIMENSÕES DA HISTÓRIA CULTURAL, 1, 1999, Belo Horizonte. *Atas...* Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999. p. 98.

82 CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Op. cit., p. 72-74.

83 BACZKO, B. Op. cit., p. 309.

Assim, produz-se “uma representação global e totalizante da sociedade como uma ‘ordem’ em que cada elemento encontra o seu ‘lugar’, a sua identidade e a sua razão de ser”, num território delimitado pelas relações com o meio ambiente e com os outros. Esse quadro de referências, que oferece aos indivíduos “ancoragem” no mundo social e sentimento de “pertencimento” a ele, é formado e modificado no diálogo contínuo com os mundos culturais, dando às identidades sociais um caráter aberto pela possibilidade de novas articulações e recomposições.⁸⁴

Destacando algumas facetas das formas complexas de entrecruzamento do mundo da ficção com o mundo do leitor, mesmo sendo o leitor, em certos casos, também personagem, retomo alguns aspectos inerentes ao processo de apropriação realizado por Alencar, para indicar os laços de identificação construídos pelo ato da leitura e indico, em alguns de seus romances, a presença de referências extraídas de obras que leu, ressaltando a prática da intertextualidade. Alencar, no lugar daquele que ocupa a função de autor como sujeito selecionador do que dizer escolhe a maneira de fazê-lo, reagrupa um conjunto de textos, fazendo-os relacionarem-se entre si, e cria seu próprio texto, recorrendo a tal procedimento para edificar seus personagens e dar sentido a suas ações e comportamentos.⁸⁵

Em sua “autobiografia literária”, Alencar inventariou as circunstâncias e os diversos aspectos presentes em seu processo de “educação literária”. Tecendo comentários à sua formação como escritor, com base em suas leituras e impressões delas colhidas, declarou que seu gosto pela literatura foi sendo forjado pela leitura de romances de uma biblioteca romântica restrita, composta “de uma dúzia de obras, entre as quais primavam a *Armanda* [sic] e *Oscar, Saint-Clair das ilhas, Celestina* e outros”. O primeiro, da inglesa Regina M. Roche, de 1796, e o segundo, de Elizabeth Helme, de 1803, lidos e relidos em voz alta nos serões domésticos, contribuíram “para mais gravar” em seu “espírito os moldes” de uma “estrutura literária,

84 Ibid., p. 309; HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997. p. 18-19, 22.

85 FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986; Idem. *O que é um autor?* Porto: Veja, 1992. Passim.

que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor”. Daí, e de suas experiências no círculo das amizades familiares, recebeu dois moldes para o romance: “Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido”, e outro, uma “narrativa pitoresca”, inspirado por seu amigo Sombra, descrevendo alguns acontecimentos em Pajeú de Flores.⁸⁶

As novas leituras e contatos que estabeleceu posteriormente produziram mudanças em suas concepções literárias, e tudo isso se tornou “esfumlho que mais tarde devia apagar-se”. Em São Paulo, num ambiente onde a literatura era motivo de deleite e entusiasmo e Macedo era “ídolo querido”, Alencar sentiu despertar em seu coração adolescente sentimentos estranhos. Também lá teve acesso a outras obras que influíram em sua escrita e usufruiu da “opulência literária” de Balzac, um pouco de Alexandre Dumas e Vigny, muito de Chateaubriand e Victor Hugo. Com esses escritores da “escola francesa, [...] mestres da moderna literatura”, passou a admirar o romance como “poema da vida real”. Dos ingleses, mencionou Byron, a quem consagrou um ano “à mania que então grassava de ‘byronizar’”; copiava ou traduzia o bardo inglês, divertindo-se em escrever peças ligeiras com o nome dele, de Hugo ou de Lamartine, preferindo estes últimos. Na Corte leu a “copiosa coleção das melhores novelas e romances” saídos dos prelos franceses e belgas. Alencar gostava do mar – em um ano viajou pelo Atlântico quatro vezes –, e sua fantasia foi alimentada por essas viagens. Devorou os romances marítimos de Scott, Fenimore Cooper, Frederich Marryat e quantos encontrou desse gênero, além do que faltava de Dumas e Balzac e o que descobriu do visconde d’Arlincourt, Soulié e Sue.⁸⁷

Foram essas as referências citadas como importantes para sua “educação literária”, que considerava “superficial e imperfeita, bebida em leituras a esmo”. Em sua obra aparecem citados os autores românticos franceses e ingleses, mas outros podem ser lembrados: Alexandre Herculano, Bernardin de Saint Pierre, Garrett, George Ohnet, George Sand, Manzoni, Perrault, o

86 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 107-109.

87 Ibid., p. 109-114.

abade Prevost e Rousseau. A obra alencariana apresenta-se como um espaço de entrecruzamento de diversos textos com que entrou em contato, especialmente dos seus tempos iniciais, por ele lembrados. Nela ocorre uma imbricação dos mundos desses escritos com o mundo dele como leitor e escritor, que organizou e edificou o imaginário de seus personagens, recorrendo a menções literárias para dar-lhes significados.

Lamartine, Byron e Vigny, entre outros, constituem o repertório das obras referidas em *Senhora*. As referências intertextuais ali presentes, inserem-se e remetem às práticas culturais de leitura que contribuíram para a estruturação desse romance e para a definição de sentidos em seu bojo. Na primeira parte do romance, Alencar, descrevendo e delimitando o personagem de Seixas antes de casar por conveniência com Aurélia, associando-o ao universo de Byron, destaca seu caráter melancólico, taciturno e depressivo. O rapaz, por suas desventuras, num momento de melancolia, “lembrou-se do seu Byron e das imitações que havia feito de algumas das mais acerbas exprobrações do bardo inglês”, como também o fizera o próprio Alencar na juventude. A identificação com esse poeta é ainda reforçada ao servir de suporte às mudanças no caráter do rapaz. Aurélia, ao cantar e tocar trechos de óperas para Seixas, com o qual vivia ressentida e em divórcio moral, trazia inspiração para a conversa quando o marido entrou a falar de Byron, seu poeta favorito, citando “Parisina”, poema que considerava lindo.⁸⁸ Mergulhava no imaginário byroniano, saudoso de suas “brilhantes fantasias, que outrora haviam embalado os sonhos mais queridos de sua juventude”, soltando sua “imaginação, como a borboleta” em expansões do espírito. Em sua reflexão sobre si mesmo e seus sentimentos, “às vezes repetia as traduções que havia feito das poesias soltas do bardo inglês”, e “essas joias literárias, vestidas com esmero, tomavam maior realce na doce língua fluminense e nos lábios de Seixas que as recitava como um trovador”. Ainda nessa passagem, o escritor apresenta Seixas apropriando-se do que lia e inventava, a partir do texto, como ele próprio outrora fizera quando estudante em São

88 Ibid.; p. 109-114; Idem. *Senhora*. Op. cit., p. 687, 777.; Idem. *Como e porque sou romancista*. Op. cit., p. 111-112.

Paulo, indicando, ainda, a prática da oralidade no texto literário pela recitação. “A palavra fluía-lhe dos lábios trêmulos de emoção, mas rica, inspirada, colorida. Não contou o poema do bardo inglês; bordou outro poema sobre a mesma teia, e quem o ouvisse naquele instante, acharia frio e pálido o original, ante o plágio eloquente”. Mas, se tudo era expansão de sentimentos e comportamentos apaixonados antes embutidos, que afloravam com o mergulho interior dos personagens, um comentário de uma senhora e a resposta que suscitou no rapaz levaram o casal à pendência declarada, fazendo a moça levantar-se, repelir o marido e dizer com ironia: “– Tem razão; não traduza Byron, não. O poeta da dúvida e do cepticismo, só o podem compreender aqueles que sofrem dessa enfermidade cruel, verdadeiro marasmo do coração. Para nós, os felizes, é um insípido visionário”.⁸⁹

Para aproximar os amantes, Alencar também recorreu à literatura, referindo-se às práticas sociais de leitura e às mudanças operadas em Seixas. Tais momentos servem de termômetro para avaliar o grau de tensão presente entre o casal ao longo do seu processo de afinação. Primeiro, tem-se a passagem na qual o casal, “à noite havendo visitas passavam no salão; quando estavam sós, ficavam na saleta; Seixas abria um livro; Aurélia fingia escutar os trechos que o marido lia em voz alta”. Ao remeter-se à prática antiga da leitura em voz alta, que pressupunha laços entre o leitor e o ouvinte pela atenção, traz para a cena uma postura do individualismo ascendente, do indivíduo metido consigo mesmo e indiferente ao seu meio, como na atitude de Aurélia para com o marido. Disposta a seduzi-lo, conversa sobre música, artes, versos e flores, toca e canta trechos prediletos com inspiração e emoção, produzindo uma “doce intimidade” complementada pelas cenas no jardim em que “ou admiravam juntos as flores, ou liam no mesmo livro algum romance menos interessante do que o seu próprio”. Se “Seixas incumbia-se da leitura, [...] Aurélia escutava sentada ao seu lado”, com uma postura diversa da passagem anterior.⁹⁰

89 ALENCAR, J. de. Senhora. Op. cit., p. 774-775; CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Op. cit., p. 260-261.

90 ALENCAR, J. de. Senhora. Op. cit., p. 768, 792.

Na última parte do romance, procurando mostrar a influência de Aurélia na regeneração moral do marido e em sua transformação espiritual, o que vai resolver as questões que os separavam, o narrador anuncia o abandono por Seixas de seu poeta predileto. Passa a admirar o preferido pela esposa, Shakespeare, escritor que estabeleceu um padrão radical de relação com o desejo amoroso adotado pelos românticos. No sentido da interfecundação do texto literário na vida e no destino dos personagens, Seixas aparece associado a Byron e Aurélia a Shakespeare. Ela “não gostava de Byron, embora o admirasse”, e seu “poeta querido era Shakespeare, em quem achava não o simples cantor, mas o sublime escultor da paixão”. Identificava-se às histórias shakespearianas e delas se apropriava como objetos de *performances*: “Muitas vezes aconteceu-lhe pensar que ela podia ser uma heroína dessa grande epopeia da mulher, escrita pelo imortal poeta. No dia do casamento, sua imaginação exaltada chegou a sonhar uma morte semelhante à de Desdêmona”. O narrador observa que Seixas

renegara o poeta de seus antigos devaneios, para afeiçoar-se ao trágico inglês, que ele outrora achava monstruoso e ridículo. Lia os mesmos livros que ela; os pensamentos de ambos encontravam-se nas páginas que um já tinha percorrido, e confundiam-se. Aplaudiam reciprocamente ou censuravam.⁹¹

Alencar dava assim os últimos retoques na construção do processo de aproximação dos amantes, indispensável para finalizar a narrativa.

A vida de Aurélia, associada a um romance, apareceu em mais um momento, quando o autor insiste na sugestão de haver imbricação da ficção com a realidade e da realidade com a ficção. Alencar, ao trazer para *Senhora* a discussão levantada pela crítica em torno de *Diva*, estabeleceu um processo de identificação entre as duas personagens de forma a revelar que ambas participavam de uma comunidade na qual havia identidade de sentidos e experiências compartilhadas. Se Emília, personagem central de *Diva*, foi considerada “um tipo fantástico, impossível”, essas censuras levaram Aurélia a ler o livro “em uma sesta, ao balanço da cadeira de palha; no vão de uma

91 Ibid., p. 822; CHARTIER, R. *À beira da falésia*. Op. cit., p. 258.

janela ensombrada pelas jaqueiras”. Assim, quando o crítico reapareceu, ela apressou-se em dizer que havia lido o romance e, diante da reiteração de que a personagem era “uma mulher impossível” e “um caráter inverossímil”, respondeu: “– E o que há de mais inverossímil que a própria verdade? [...] Sei de uma moça... Se alguém escrevesse a sua história, diriam como o senhor: ‘É impossível! Esta mulher nunca existiu’. Entretanto eu a conheci”. Esclarecendo que Aurélia falava de si, o narrador declarou: “Mal pensava Aurélia que o autor de *Diva* teria mais tarde a honra de receber indiretamente suas confidências, e escrever também o romance de sua vida, a que ela fazia alusão”.⁹²

Voltando à figura de Seixas, Alencar buscou defini-la tecendo associações a outros autores da literatura estrangeira como o poeta romântico francês Lamartine e o romancista Octave Feuillet. Ao tratar de sua vida antes de se casar, colocou-o sob o domínio do primeiro, declarando que, quando ia à fazenda de um amigo em Campos, por lá demorava apenas “o tempo de compor com alguma espirituosa fazendeirinha um gentil romance pastoril que terminava com umas estâncias, gênero Lamartine”. No entanto, atrelou-o de forma bem mais incisiva a Camors, personagem corrompido de Feuillet, autor do *Romance de um moço pobre* e *Senhor de Camors*. Buscando adensar sua caracterização, descreveu-o como homem “organizado com a molécula do luxo e do galanteio”, do qual “não se podia esperar o sacrifício enorme de renunciar à vida elegante” para casar com uma moça pobre a quem amava, pois havia nele “uma anomalia psicológica, da qual não são raros os exemplos na sociedade atual”. Após dizer que o “falseamento de certos princípios da moral, dissimulado pela educação e conveniências sociais, vai criando esses aleijões de homens de bem”, o narrador perguntou: “Quem não conhece o livro em que Otávio Feuillet glorificou, sob o título de honra, as últimas hesitações de uma alma profundamente corrompida?”. Embora dissesse que “Seixas estava muito longe de ser um Camors”, identificou-o com ele ao dizer: “mas já nele começava o embotamento do senso moral, que o influxo de uma civilização adiantada,

92 ALENCAR, J. de. Senhora. Op. cit., p. 799-800.

e, no seio de uma sociedade corroída como a de Paris, acaba por abortar aqueles monstros”.⁹³

Deste modo, delimitou a personalidade de Seixas e seu comportamento no período que antecede às transformações nele operadas. Seu percurso foi atrelado àqueles indivíduos que bebiam no imaginário de Byron, aproximavam-se do universo de Feuillet e terminavam por tomar afeição a Shakespeare. Mas outras remissões a leituras e obras foram realizadas em *Senhora*. A forma como Aurélia pensava a riqueza e o dinheiro, e expressava suas revoltas contra a riqueza – “ouro, um vil metal que rebaixa os homens” – logo no início do romance, foi associada ao poeta inglês Thomas Chatterton, a quem o poeta Alfred de Vigny parece ter tomado como modelo para personagem de um drama. O narrador esclareceu que “nunca da pena de algum Chatterton desconhecido saíram mais cruciantes apóstrofes contra o dinheiro, do que vibrava muitas vezes o lábio perfumado dessa feiticeira menina, no seio de sua opulência”. Outro instante de referência a textos literários é a passagem na qual Aurélia, esperando seu mediador para o ajuste das negociações de seu casamento com Seixas, está “lendo na sala de conversa; mas o estilo de George Sand não conseguia nesse momento captivar-lhe o espírito que às vezes batia as asas, e lá se ia borboleteando pelo azul de uma sesta amena”. Além dessa referência a Sand, pseudônimo da romancista francesa Aurore Dupin, baronesa de Dudevant, a ficcionalização da figura do leitor de folhetim mostra d. Firmina na saleta iluminada, sentada “à mesa do centro para devorar os folhetins dos jornais” e que “às vezes, nalgum ponto menos interessante do folhetim, aplicava o ouvido” para apreender o que se passava com o jovem casal.⁹⁴

Noutros romances de Alencar, a leitura aparece como porta ou janela que se abre e mostra tanto os mundos dos textos quanto a criação de laços de identidade a partir do ato de leitura transformada pela refiguração. Em *Encarnação* e *Lucíola*, particularmente, a interseção entre os mundos do textos e dos personagens leitores que se entrecruzam chama a atenção.

93 Ibid., p. 731-732.

94 Ibid., p. 664, 694, 764.

A prática da intertextualidade em Alencar pode ser entendida em sentido amplo, inclusive no que se refere à interseção de mundos distintos. Ao considerar o próprio mundo do leitor como um texto, insere-se o texto impresso num amplo e complexo processo criativo e dinâmico de apropriação. Nesse movimento, promove-se a edificação de novas referências culturais pelo entrecruzamento dos variados mundos dos textos com os diversos mundos dos leitores, que tanto podem ser escritores quanto pessoas comuns, ambos concebidos como leitores. Dessa circulação e circularidade de experiências particulares, combinadas de modos diversos e específicos pelos leitores, emerge a refiguração oriunda do que foi lido e recebido em interação com o que cada um conheceu e vivenciou.

Assim, se Alencar entrecruzou suas leituras, observações da sociedade e o que experimentou como indivíduo construindo em seus romances um mundo possível, seus leitores, por sua vez, certamente também o fizeram transformando seu cotidiano e edificando novos “mundos possíveis” como construções culturais. Seus livros traziam para a vida privada mundos novos, muitas vezes desconhecidos para seus leitores, que uma vez deles aproximados e por eles contaminados não mais podiam esquecê-los.

José de Alencar e o campo literário

José de Alencar, autor de uma obra inserida num contexto histórico, falou e agiu em diversos âmbitos institucionais, expressando sua visão de mundo por meio de seus escritos e usando a língua como instrumento privilegiado em sua luta política. Os vários campos nos quais atuou se invadiam mutuamente, ora confraternizando-se, ora opondo-se. Às vezes apresentava-se conforme as regras estabelecidas; noutras, indócil, contrapunha-se às normas das formações discursivas vigentes. Partindo dos discursos em voga, alguns cristalizados, outros emergentes e em estruturação, deles se apropriou, organizou-os e reorganizou-os de maneira a compor sua obra. Revelou-se como sujeito que criava, selecionava, classificava e reagrupava textos, fazendo-os relacionarem-se entre si.

Alencar produziu uma obra literária que testemunha suas preocupações de sujeito comprometido com a sociedade. Homem político, imerso numa luta e num embate simbólico em que concepções sociais, políticas, literárias e outras se confrontavam, usou a linguagem das letras a partir de uma perspectiva engajada, propondo caminhos a serem seguidos para a construção de uma realidade diferente da que vivia. A intencionalidade e a historicidade de seus romances revelam-no autor de uma obra na qual história e expressão artística se entrecruzam.

Neste capítulo trato de algumas facetas da produção da obra literária alencariana – o contexto de sua criação, a imagem do criador, suas propostas literárias e os propósitos de sua escrita ficcional –, enfatizando a crítica aos seus textos e a historicidade de suas formas e conteúdos condizentes com o tempo e o espaço de onde emergiam. Abordo também as relações e os vínculos entre ele, a sociedade e a cultura, procurando esclarecer conexões entre as diversas atividades do escritor.

Não é minha intenção produzir uma biografia ou um estudo do sujeito histórico em si e por si mesmo, mas, a partir de um núcleo de textos, e ao redor deles, desvelar as práticas de um homem que atuava na sociedade com ideias e projetos. Trato das relações entre a obra alencariana e as questões literárias e políticas que permearam a elaboração de sua escritura e mostram algumas facetas de seu processo criativo. Do campo político serão abordados apenas alguns aspectos de seu pensamento, posições e atitudes que estiveram mais diretamente ligados aos seus romances citadinos.

DA ESTREIA COMO JORNALISTA, CRONISTA, CRÍTICO LITERÁRIO E POLEMISTA

Alencar, em 1873, dois anos após ter trocado seu já ilustre nome pelo pseudônimo Sênio, escreveu “Como e porque sou romancista”. Ao expor sua formação literária e sua constituição como escritor, indicando o início de uma “velhice precoce”, chamou a atenção para os “fatos comuns, do viver cotidiano, que, todavia, exercem uma influência notável no futuro [dos escritores] e imprimem em suas obras o cunho individual”. De acordo com o autor, “estes fatos jornalísticos [...] formam na biografia do escritor a urdidura da tela, que o mundo somente vê pela face do matiz e dos recamos”, ou seja, dos adornos e dos enfeites. Nesse texto, o escritor tratou do período entre sua infância e 1870, quando começou “outra idade de autor”, sua “velhice literária”. Encontra-se aí o esboço de uma “história das criaturinhas enfezadas”, tais como Emília, em *Divã*, com que povoou “as estantes do sr. Garnier” e os corações e as mentes de seus leitores.¹

1 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 120-121, 101.

Essa reflexão autobiográfica ocorreu no momento em que era atacado por adversários políticos e críticos literários, como Sílvio Romero, e por sua maior rival, a doença que, desde o primeiro semestre daquele ano, o fazia definhar e, em junho, levou-o a embarcar para o Ceará à procura de melhor clima. A preocupação, um dia manifestada, de saber se chegaria à posteridade já o rondava, produzindo nele descrença, ressentimento e acobramento. Inquietava-o sua obra ficar esquecida, sua história perdida. Possivelmente por isso escreveu esse monumento literário e planejou a elaboração de outros a respeito de sua passagem pelo Ministério e sua atuação na imprensa. Era um instante em que os extremos da sua vida pareciam querer aproximar-se e, na eminência da morte, rememorava tempos da infância, da adolescência e da juventude, pois já sentia a velhice da alma provocada pelas desilusões, ainda que tivesse apenas 44 anos.

Em “Como e porque sou romancista” destaca o papel da leitura na formação histórico-cultural e psicológica dos indivíduos, ressaltando o acolhimento e a atividade de um grupo de leitores especializados que – a exemplo dos críticos e de outros membros da comunidade intelectual fluminense, nacional e até internacional – atuaram no destino de seus textos e dele próprio como autor. Tais apontamentos autobiográficos despertam interesse porque permitem conhecer melhor algumas facetas da conformação histórica do campo intelectual da cidade do Rio de Janeiro no qual o escritor se inseria e interagia com outros intelectuais de diferentes categorias, dentro de um sistema de disposições socialmente constituídas.²

O conceito de campo intelectual é aqui de grande valia, pois é capaz de elucidar a disposição e a historicidade da produção dos romances urbanos de Alencar, suas ideias e as formas estético-literárias situadas no interior de um sistema de relações socioculturais construídas publicamente e postas em circulação em sua época na cidade do Rio de Janeiro. Essa noção remete ao lugar de onde falavam o autor e os outros escritores que o cercavam, lugar circunscrito e estruturado ao redor das posições por eles ocupadas na

2 ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio/IBL-MEC, 1980. v. 5. p. 1464-1467; VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira a Machado de Assis. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. p. 223-234.

sociedade e no meio intelectual, no qual estabeleciam relações entre si e com outros setores da vida social. Lugar marcado ainda pelo jogo do poder vinculado ao campo político diversamente segmentado, delimitado por posições, hierarquias e disputas, por prestígio e reconhecimento no interior de um grupo de agentes. Reconhecem-se, assim, as convenções estabelecidas por esses agentes e produtores intelectuais, as localizações e as diferentes posições ocupadas e defendidas, hegemônicas ou não, tal como também as estratégias de cada segmento e as polêmicas e os rituais que criaram e implementaram, num processo dinâmico de interdependências.³

A origem de Alencar traz a marca da atividade política que agitava a sociedade brasileira. Ele nasceu no Ceará, no sítio Alagadiço Novo, na Vila de Messejana, em 1º de maio de 1829, fruto da relação proibida de um padre, depois senador, José Martiniano de Alencar, com sua prima em primeiro grau, Ana Josefina de Alencar, com quem se casaria. A família era legendaria. O patriarca, Leonel, expandiu o sobrenome Alenker nas regiões de Exu, em Pernambuco, e de Crato, no Ceará. Posteriormente, sua avó Bárbara, seu tio Tristão e seu pai aderiram ao movimento revolucionário que planejou derrubar a monarquia e proclamar a república no Brasil. Ficaram, por isso, quatro anos presos na Bahia, tornando-se ícones da Insurreição Pernambucana de 1817 e da Confederação do Equador. Na casa paterna, na Corte, onde se reuniam os partidários do Clube Maiorista e os participantes da “revolução popular de 1842”, prepararam-se as estratégias que culminaram, em 1840, na “revolução parlamentar da maioria” de Pedro II. Foi também na chácara do senador que os perseguidos acharam asilo, tanto em 1842 quanto em 1848, oferecendo ao menino Alencar suas primeiras observações “em coisas de política”.⁴

Em 1837, Alencar seguiu com a família para a Bahia, numa viagem pelo interior que marcou sua vida e sua obra, inspirando-lhe *O guarani*. No mesmo ano chegou à Corte, onde seu pai desenvolveria a carreira política. Em 1840 morava na rua do Conde n. 55 e frequentava um colégio de ins-

3 BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 183-202.

4 GADELHA, Mona. *José de Alencar*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001. p. 9, 13, 15; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 105-106, 108.

trução elementar. Aluno respeitoso e disciplinado conquistou o título de monitor, atribuído a ele por sua atuação nas sabatinas diárias. Era “o mais pirralho e enfezadinho da turma”, recebendo o apelido de “o caturrinha do Alencar 2º”. Tinha “lugar de honra” em casa como “ledor” de cartas, jornais e dos volumes da pequena livraria romântica, que contribuíram para imprimir e reforçar seus moldes e estruturas literárias, aos quais acrescentou a imaginação, herdada de sua mãe. Sem ela, “essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances”.⁵

Mas, se a novela foi a “primeira lição de literatura” para Cazuzu, não foi com ela que Alencar estreou na carreira de escritor e sim com outro tipo de “composição, modesta e ligeira, e por isso mesmo mais própria para exercitar um espírito infantil”. Seu dom de produzir e sua faculdade de criar foram desenvolvidos pela charada e, como possuía a “mania de rabiscar”, tinha “uns cadernos escritos em letra miúda e conchegada [...] fragmentos de romances”, seu “tesouro literário” que levou “no fundo da canastra” ao rumar para São Paulo, onde fez os preparatórios para o curso jurídico. Da experiência cultural em São Paulo ressalta-se sua dedicação à imprensa periódica, pois daí “datam as primeiras raízes de jornalista” quando os primeiranistas da Faculdade de Direito, onde entrou em 1846, fundaram a revista semanal *Ensaio Literários*, na qual publicou alguns textos desde 1848.⁶

Em 1851, Alencar, já na Corte, reencontrou Francisco Otaviano, que também estudara Direito em São Paulo, de nome já feito e respeitado na cidade que, ao assumir o comando do *Correio Mercantil*, empenhou-se em abrir-lhe espaço como jornalista. Essa prática do bacharel jornalista foi bastante generalizada, e o escritor serviu-se desse mote para a configuração de alguns personagens de *Sonhos d'ouro* e *Senhora*. Muitos bacharéis encontraram na imprensa lugar para exercer a crítica literária e divulgar suas ideias, não raro envolvendo-se em polêmicas indissociáveis do suporte material dos jornais e revistas. Alencar ingressou na redação do *Correio Mercantil* em

5 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 101-107.

6 Ibid., p. 107-108, 111-112; MARCO, V. de. *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 9-10; GADELHA, M. Op. cit., p. 24.

1853 publicando alguns artigos como colaborador e, em 1854, começou a escrever os folhetins *Ao correr da pena* aos domingos, passando em revista os fatos da semana. Associou jornalismo e literatura a críticas de várias obras, além de tratar dos mais variados acontecimentos da vida mundana da Corte, como bailes, moças, música, teatro, igreja, o sacro e o profano.⁷

Em *Ao correr da pena*, estão presentes as vertentes da crônica moderna, pois era ali que o aprendiz de escritor inventariava os acontecimentos semanais; realizava recorrentes incursões metalinguísticas; preocupava-se com a diversidade, ao preparar o desfile das novidades; apresentava-se como um jornalista-colibri, borboleta, remendão, que brincava com as palavras e seus múltiplos sentidos, indo de um ponto a outro, abusando dos trocadilhos, das expressões adversativas ou concessivas, das locuções adverbiais, para alinhavar. Em tais folhetins, a pena descontraída do cronista não deixava lugar para a monotonia, ao trazer flagrantes da vida carioca e começar a plasmar seu estilo nesse gênero de escrito. Ao tecer seu texto, recorria a outras culturas, como a francesa, remetendo-se aos costumes, aos vocabulários afrancesados do dia a dia do Rio e às referências literárias. De suas extensas leituras francesas, mencionava Guizot, Feuillet, Balzac, Alphonse Karr, Brillat-Savarin e Chateaubriand, e outros como Dumas pai, Hugo, Musset, Lamartine, Méry, Sue, Soulié, George Sand, Roqueplan. Na experiência de folhetinista, estão muitos indicativos do que viria; insinuava-se, no descompromisso espirituoso dessas crônicas, o prelúdio de um projeto de literatura nacional elaborado na fusão de aspectos vários, entre eles o da lição francesa.⁸

Tais crônicas, já mencionadas no primeiro capítulo, emergem no clima de prosperidade que se apoderou da cidade após a extinção do trá-

7 RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2001. p. 24-25; BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: ALENCAR, J. de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, 1955. p. 15-16; VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmica literária no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991. p. 10.

8 PINTO, Maria Cecília Q. de. Alencar, aprendiz de escritor. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 37/38. p. 49-69, p. 52-61, 1997-1998.

fico negreiro em 1850, reportando-se às sociedades comanditárias esteadas no novo Código Comercial, aos bancos emissores, às febres da cólera e a companhias como a de iluminação a gás. É o Rio elegante que compra na Wallerstein, no Desmarais e no Dagnan, que janta no Hotel da Europa, dança no Cassino, frequenta o Jockey Club e extasia-se com a arte da Stoltz e de outras deusas. Após 37 crônicas em que tratava também de política e finanças, Alencar sentiu-se censurado por criticar o mercado de ações em 8 de julho de 1855, e desentendeu-se com a direção do *Correio*. O tema da especulação, preocupação constante do folhetinista e presente em seus romances, foi a causa do seu desligamento do jornal. No mesmo dia em que o periódico publicou, truncada, sua última crônica, anunciou que as “Páginas Menores” passariam à responsabilidade de outro colaborador. Alencar agastou-se com a mutilação do folhetim e escreveu imediatamente a Otaviano, comunicando a retirada de sua participação no jornal:

Tendo saído inteiramente estropiado o meu artigo de hoje, é necessário que eu declare o motivo por que entendi não dever continuar a publicação da “revista semanal” dessa folha, visto como desapareceram algumas frases que o indicavam claramente. [...] Sempre entendi que a “revista semanal” de uma folha é independente e não tem solidariedade com o pensamento geral da redação: principalmente quando o escritor costuma tomar a responsabilidade de seus artigos, assinando-os. [...] A redação do *Correio Mercantil* é de opinião contrária: e por isso, não sendo conveniente que eu continuasse “a hostilizar os seus amigos”, resolvi acabar com o *Correr da Pena* para não comprometê-la gravemente.⁹

Ao deixar o *Correio*, dedicou-se durante alguns meses à advocacia, mas voltou ao jornalismo como redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, assumindo, com seu irmão Leonel, os encargos da redação e da administração. A casa passava por dificuldades financeiras e sua missão era reerguê-la. “É longa a história dessa luta, que absorveu cerca de três dos melhores anos de

9 BARBOSA, Francisco de Assis. Op. cit., p. 16-17; BENTIVOGLIO, Júlio César. *O império das circunstâncias: Código Comercial e a política econômica brasileira (1840-1860)*. 2002. 290f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002. p. 110-169; GADELHA, M. Op. cit., p. 30; ALENCAR, J. de. Carta à redação do *Correio Mercantil*. In: ALENCAR, J. de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, 1955. p. 19.

minha mocidade”, disse Alencar, pois tinha de trabalhar muito, ficando até tarde na redação, escrevendo várias seções, fazendo campanha de assinaturas e pedindo socorro financeiro aos amigos para capitalizar a publicação. Uma de suas primeiras iniciativas, logo no dia seguinte em que seu nome apareceu no cabeçalho do jornal, foi a de retornar a publicação dos folhetins de *Ao correr da pena*, num total de sete crônicas. No começo da primeira, exaltou a liberdade de expressão: “Correi, correi de novo, minha boa pena de folhetinista! [...] És livre, como tuas irmãs, que cortam os ares nas asas ligeiras; abri o voo, lançai-vos no espaço. [...] Avante”.¹⁰

Nessa mesma crônica pode-se constatar a permanência das preocupações de Alencar com as questões estéticas nas formas de expressão. Com base em alguns comentários que ouvira sobre a criação de um personagem por La Grua, em *Norma*, teceu considerações a respeito da questão do exagero nesse processo.

Desde o momento em que o homem, nos voos de sua inteligência se eleva acima das circunstâncias ordinárias da vida, desde que o seu pensamento se lança no espaço, possuído desse desejo ardente, dessa inspiração insaciável de atingir ao sublime, não é possível marcar-lhe um dique, um ponto que lhe sirva de marco. Ide dizer ao poeta que não deixe correr a sua imaginação pelos espaços infinitos da fantasia, ide dizer ao pintor que force o seu pincel quando corre inspirado sobre a tela, e eles vos responderão que o pensamento que os anima neste instante escraviza e esmaga a sua vontade; que a alma e o corpo cedem à força da inspiração que os arrebatam neste momento. [...] Como o poeta, como o pintor, é o artista dramático, quando se acha possuído de seu papel [...] Assim, tudo isto a que vulgarmente chamam exagerações, são apenas os arrosos da imaginação do artista, os primeiros esboços de sua criação, que ele ainda não teve tempo de polir e de limar [...].¹¹

Essas rápidas reflexões do escritor, que tratam da questão do exagero, da inspiração, da imaginação, do sublime e da atitude lapidar no universo da criação artística, eram apenas uma pequena ponta das preocupações estéticas que rondavam Alencar. Dispondo de uma folha sob sua direção, o escri-

10 GADELHA, M. Op. cit., p. 35; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 115; ALENCAR, J. de. Ao correr da pena. Op. cit., p. 822.

11 Ibid., p. 824-825.

tor-jornalista sentia-se livre e sem censura, revelando postura combativa e polêmica ao disparar críticas não importando a quem, mesmo ao Imperador e seus protegidos.

Volto a 1850 para destacar o texto “O estilo na literatura brasileira” por ter sido o ponto de partida de Alencar na busca de uma literatura nacional. Nesse texto inacabado apresenta algumas ideias que permearam todo seu pensamento e aos poucos foram se tornando mais profundas, densas e precisas. Alencar sempre procurou definir seu estilo, acentuando a relação entre palavra, reflexão, pensamento, melodia, dicção e expressão de sentimentos, no que recorreu a Garret. Ressaltou que o som das vozes e o automatismo da língua deviam ser reproduzidos pelo estilo para expressar a harmonia íntima da ideia e, com suas vibrações que atingem a alma pelo ouvido, representar a vida, o movimento, as cores e as formas dos quadros naturais. O estilo tinha de favorecer a compreensão e a fácil inteligência das ideias e, com dicção pura e corrente, abrir-se à percepção do pensamento e do sentimento, enquanto a imaginação se embalaria na cadência da frase, revestindo os pensamentos com palavras belas e sonoras.¹²

Definindo o estilo quinhentista, ou clássico, como solene, lento e truncado, com períodos arredondados, pensamento encadeado numa fórmula breve, rápida e concisa, vinculou-o à expressão dos tempos da fé, do heroísmo, das crenças profundas e das convicções inabaláveis. Já ao tratar do moderno, diferenciando-o do primeiro, enfatizou que se apresentava flexível, fluente, elástico, com frase e pensamento soltos, em expansão, o que o tornava expressão do tempo hodierno, no qual as ideias caminhavam delirantes, várias e desvairadas. Esse procedimento reflexivo, que atrelava sociedade, literatura e história, perpassou toda a produção alencariana. Atento a essas interações, indagava qual desses dois estilos deveria escolher como o mais conveniente para refletir e expressar a literatura brasileira. Considerou que o estilo antigo não podia renascer com suas cores e seus tons clássicos, pois nunca a dicção quinhentista poderia exprimir as cenas de nossa terra e natureza, com seus

12 ALENCAR, J. de. O estilo na literatura brasileira. In: MARCO, V. de. *O império da cortêsã*. Op. cit., p. 201-202.

tons e sons. A elocução antiga martirizaria nossa alma e inspiração, e a frase clássica gelaria, “com a frieza de austeridade de sua palavra rígida e severa”, nossa “poesia ardente”. Logo, o estilo clássico era impróprio, com seu modo de expressão, para tratar da realidade particular brasileira.¹³

No entanto, embora avaliando o estilo clássico como impróprio para tratar da realidade brasileira e de sua particularidade, ponderando, julgou que o estilo quinhentista, que encerrava muitas belezas e elegâncias, poderia contribuir, em alguns casos, para dar ao estilo moderno um encanto supremo, desde que reaproveitado com cuidado em “gêneros de composição literária, em que a expressão desse estilo reveste o pensamento e as ideias de uma cor antiga e austera”, emprestando “o respeito, e a autoridade das cousas velhas”. Afirmou que as crônicas e tradições de tempos coloniais deveriam ser escritas nesse estilo e sugeriu como oportuno explorar “os contrastes desse estilo, com a expressão indígena”. Embora inacabado, o texto apresentou a preocupação do autor em encontrar uma forma de expressão adequada à literatura e realidade brasileiras, com seus diversos temas e facetas. A reflexão teve continuidade, não no próximo número da revista como previa, mas em outro momento futuro e escrito – as “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, em 1856.¹⁴

Em junho de 1856, sua pena de crítico virou-se para Gonçalves de Magalhães, com oito cartas publicadas no *Diário* sobre *A Confederação dos Tamoios*, assinadas com o codinome Ig, seu primeiro pseudônimo, pois outros viriam, inspirado no nome de Iguazu, heroína do poema. Essas cartas levaram alguns “amigos do poeta” a sair em sua defesa, como Porto Alegre e o próprio Imperador, que havia encomendado o poema para simbolizar a nação brasileira. D. Pedro II não só defendeu seu protegido, publicando um artigo de réplica sob o pseudônimo de “Outro amigo do poeta”, mas também mobilizou, na defesa de Magalhães, além de Monte Alverne, o escritor e historiador português Alexandre Herculano, a quem solicitou uma apreciação da obra criticada, embora tendo como resultado a consideração de que o poema

13 Ibid., p. 202-204.

14 Ibid., p. 204.

era uma obra fracassada. Esse grupo de elogio a Magalhães era originário da *Niterói*, a primeira a divulgar artigos que tratavam das singularidades do Brasil e da potencialidade de nossas ideias. Convém ressaltar que o poeta não estava acostumado à crítica, pois exercia domínio, por intermédio das revistas, dos cargos e da publicidade, a partir do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Essa rixa, posteriormente, renderia muitas outras páginas.¹⁵

Em suas cartas, Alencar intentava firmar uma posição diante do recurso de utilizar a poesia como forma adequada para expressar a realidade brasileira. Ele iniciou suas missivas dialogando com um amigo a respeito do lançamento do poema de Magalhães e, desde a sexta carta, entrou a responder às reflexões feitas por um amigo do poeta às suas censuras, inaugurando aí, segundo os críticos, a primeira polêmica literária do século. Na verdade, não só do século, sua também, pois outras viriam. Tais cartas davam continuidade à reflexão iniciada em “O estilo na literatura brasileira” e expressavam suas concepções estéticas para realizar uma obra literária de caráter nacional, as quais guiaram sua própria produção ficcional, ao refletir sobre a vinculação entre literatura e construção de uma linguagem apropriada para expressar a conformação social brasileira, tematizando a relação tensa entre produção cultural nacional e estrangeira. Como observou Sílvio Romero, as “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*” são uma espécie de manifesto em que se acha o credo literário” de Alencar; “são a sua profissão de fé” e um ponto alto da crítica no período do romantismo.¹⁶

As “Cartas” constituíram-se em esboço de uma proposta programática de trabalho. O jovem crítico apontavam os pontos negativos da obra considerada como “o poema nacional” e, observando a produção de outros auto-

15 GADELHA, M. Op. cit., p. 36; RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 30, 132.; ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4, p. 863.

16 ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 863-914; MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 1993. p. 15-16; CORDEIRO, Rógerio. Euclides da Cunha e a tradição literária brasileira. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, 5, 2001, Ouro Preto. *Anais eletrônicos...* Ouro Preto: UFOP, 2001. Disponível em: <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/CMS/cms1704.htm>>. Acesso em: 3 nov. 2003. p. 11.; ROMERO, S. Op. cit., p. 1465.

res, destacava suas contribuições para a construção de uma nova expressão, de uma literatura nacional com linguagem própria. Alencar viu sementes dessa linguagem em Gonçalves Dias e não em Magalhães. O pensamento do poema, buscado nos primeiros tempos do Brasil colonial, “era um belo assunto”, que “dava tema para uma divina epopeia”, mas a poesia de Magalhães não estava à altura do assunto; faltavam-lhe “riqueza de imagens” e “colorido do pensamento”, com os “raios e as sombras, os claros e escuros”. Além disso, a obra literária, para ter cunho nacional, deveria possuir uma forma narrativa própria, capaz de expressar a peculiaridade brasileira.¹⁷

Era necessário procurar uma forma de falar nova, diferente e original, diversa da do Velho Mundo, para expressar essa nova ordem cultural e social. No intuito de construir um imaginário da nação, de definir uma identidade e um espaço nacional, a narrativa deveria procurar os elementos da natureza, da terra e de sua cultura, tão diversos da europeia, os quais, para serem expostos, necessitavam de uma língua que permitisse manifestar experiências de vida plurais, de lugares variados no espaço territorial brasileiro.¹⁸

Para afastar-se da forma narrativa clássica, legada dos europeus, e encontrar a expressão pertinente à transformação da linguagem, carecia de achar algo de original, inspirado na própria natureza da pátria, “tão cheia de poesia”. O gênio do poeta “devia arrancar [...] alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo”. Para compor um poema nacional, seria preciso esquecer, por um momento, as ideias de homem civilizado e embrenhar-se pelas matas seculares, contemplando a natureza, em busca de inspiração. Se, contudo, não “inspirasse uma poesia nova” e desse ao pensamento “outros voos” que não os da “musa clássica ou romântica”, o poeta deveria quebrar sua pena com desespero. Assim, expressava sua visão sobre a historicidade das formas narrativas que também exau-

17 ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 864; MARCO, V. de. *O império da cortêsã*. Op. cit., p. 20.

18 TROUCHE, L.M.G. Língua-nacionalidade do pensamento? In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, 4, 1999, Viçosa. *Anais...* Viçosa: UFV, 1999. CD-ROM, p. 5.

riam em decorrência das necessidades socioculturais e eram substituídas por outras em conformidade com os novos tempos e espaços.¹⁹

Ao avaliar a forma que Magalhães usou no poema, julgou-a imprópria, ineficaz e artificial. A pintura feita da vida dos índios não tinha a menor beleza. Dever-se-ia tirar daí, com recursos de um poeta épico, as imagens e os tesouros poéticos existentes não gastos e usados. Mas Magalhães falhara ao ignorar a natureza brasileira, mostrando-se incapaz de exprimi-la, amesquinhando-a; não soubera interpretar o vigor e a beleza da poesia sublime e elevada que possuíam os índios e nem mostrar seu heroísmo e sentimentos. Fora incapaz de explorar os recursos da epopeia e burlara as regras do épico, descuidando-se da forma e faltando-lhe estilo adequado. Era preciso ler “no livro da natureza”, encontrar nela “um novo pensamento, uma nova criação”, pois “o ouvido habituado ao roçar das árvores, aos murmurejos das ondas, aos cícios das brisas, a essas harmonias, não pode sofrer certos versos como ouvido acostumado ao rodar das segues e ao burburinho das ruas”.²⁰

Para Alencar, portanto, Magalhães incorrera ainda no erro de ter buscado não só tratar o Brasil com as fórmulas já existentes, gastas, artificiais, distanciadas de suas raízes, mas também de tê-las usado mal. Era necessário edificar uma expressão estética nova, adequada à especificidade da realidade brasileira, e despir-se das deformações da cultura dita civilizada. Faltava uma poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da América, expressa com linguagem própria. Defendeu que, junto à natureza, escreveria um poema, “mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso”, pois a forma clássica não servia para cantar os índios, seu verso não podia “exprimir as tristes” melodias do Guanabara “e as tradições selvagens da América”. Logo, clamava por achar “uma nova forma de poesia, um novo

19 ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 864-865; CORDEIRO, R. Op. cit., p. 3.

20 ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 865-868; CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). São Paulo: Martins, 1969. p. 363.

metro de verso”. Por meio dos corretivos, propunha um programa de literatura indianista, que, posteriormente, executaria.²¹

Ao refletir sobre a necessidade de encontrar essa nova forma de dizer e tratar o Brasil, Alencar julgava importante considerar os componentes da linguagem. Ancorado em Lamartine, defendeu que a poesia deveria “falar ao homem pelo pensamento, pela imaginação, e pelos sentidos ao mesmo tempo”, requerendo uma linguagem atenta ao som, à forma, à cor, à luz, à sombra e ao perfume, para exprimir “o pensamento cantando, sorrindo, e desenhando”. Caberia ao poeta ser “necessariamente filósofo, pintor e músico” para tornar o pensamento completo. A linguagem, como veículo cultural, artístico, haveria de inventar uma fala poética dos índios e não apenas empregar suas palavras usadas para comunicação.²²

Alencar, nas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, defendia que a natureza era responsável pela expressão cultural do povo brasileiro. A natureza permeava mesmo a linguagem, que deveria ater-se à musicalidade, à plasticidade e ao lirismo. O escritor ou poeta, que usa da palavra “para cumprir uma alta missão social”, tinha de estudar e conhecer a fundo a força e os recursos desse elemento de sua atividade para exprimir o pensamento com “fidelidade e singeleza”, revestindo-o com “formas necessárias para fascinar o espírito” do leitor. Magalhães não o fizera; intentara escrever uma epopeia e dera-lhe linguagem imprópria: “copiou sem embelezar, escreveu sem criar”, deixou de pintar “a natureza brasileira e descrever os costumes indígenas com poesia e naturalidade”. Assim, “*a cor local*, como a entendiam os mestres da arte, não existia n’*A Confederação*”.²³

Portanto, perpassava por essas “Cartas” uma concepção de literatura como arte e representação da nação, da realidade brasileira, para a qual procurava descobrir uma forma de expressão estética adequada, que vinculava o

21 ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 869, 871, 875-876.; CANDIDO, A. Op. cit., p. 363.

22 ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 882-883, 886; PINTO, M. C. Q. de M. Alencar, aprendiz de escritor. Op. cit., p. 67.

23 ALENCAR, J. de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 888-891, 909; PINTO, M. C. Q. de M. Alencar, aprendiz de escritor. Op. cit., p. 66.

criador literário ao seu redor. Nessa procura, destruiu as pretensões de epopeia de Magalhães e, ansiando construir a imagem do país com instrumento de artista moderno, apontou o romance, em detrimento do poema, como o gênero da modernidade mais maleável e eficaz para pensar e representar a história brasileira. Essa proposta se tornou mais explícita em 1865, após lançar *Iracema* e escrever a “Carta ao dr. Jaguaribe”, tratando do processo de elaboração do romance.²⁴

Com essa polêmica, Alencar assinalava o momento culminante do indianismo, como manifestação genuinamente nacional, ao mesmo tempo em que anunciava sua decadência. Ao criticar o poema, mobilizou contra si todo o grupo de Magalhães, que possuía o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro como centro de atuação e de um tipo de sociabilidade preconizada por critérios pautados pela teia de relações sociais e pessoais, em que se destacavam o favorecimento e a proteção. Configurava essa associação como *locus* privilegiado para a fundação e a construção de um discurso sobre a história e a literatura brasileiras como expressão de brasilidade, de visões e interpretações vinculadas ao delineamento de uma identidade, de um perfil para a nação brasileira, inserida no processo de consolidação do Estado nacional. Pertencer a esse grupo significava tanto uma forma de projeção intelectual quanto um meio de promoção individual. Magalhães, que teve papel preponderante na fundação do Instituto, mantinha notória fidelidade ao Imperador, que era o grande protetor, mecenas e interlocutor da casa, cujos membros, grupo romântico de orientação católica e monárquica, negavam ser oficial, enfatizando seu cunho científico-cultural e, supostamente, neutro nas disputas políticas.²⁵

24 ALENCAR, Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. Op. cit., p. 893; MARCO, V. de. *O império da cortêsia*. Op. cit., p. 16, 20; MARCO, V. de. *A perda das ilusões*. Op. cit., p. 16; PINTO, M. C. Q. de M. Alencar, aprendiz de escritor. Op. cit. p. 62.

25 LEONZO, Nanci. Um reduto intelectual na intimidade: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista Relações Humanas*. São Bernardo do Campo, v. 8, p. 41-51, 1987. p. 47-48; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar – projetos de narrativa instituinte*. 1992. 245 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. p. 93; VENTURA, R. Op. cit., p. 41; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988. p. 5, 6 e 7.

Dessa forma, debaixo da proteção direta do monarca, que construía a imagem de esclarecido e amigo das letras, desenvolvia-se um movimento que objetivava promover a edificação de uma historiografia de cunho nacional, a autonomização da literatura brasileira conforme os moldes românticos e a convenção do indianismo, como tema que representava a nacionalidade, a brasilidade. Delineavam-se assim as bases de uma política literária. Foi nesse contexto que Magalhães, depois de longa preparação, publicou seu poema, aguardado então como a grande obra que validaria o tema indígena. A polêmica, portanto, por um lado, projetou Alencar, um jovem escritor; por outro, deixou-o isolado, ou melhor hostilizado pelos intelectuais ligados ao IHGB e a Magalhães. Em razão de ser um dos raros escritores que não era sócio da instituição, Alencar só apareceu na *Revista Trimensal do Instituto*, depois desse fato, por conta da reprodução de suas atuações políticas. De acordo com o Imperador, referindo-se a Ig, “ou se entra no grupo, ou se está fora”. No entanto, como o Instituto se destinava a recolher documentos, a preservá-los, a estabelecer contatos com instituições congêneres, a por em circulação textos fundamentais para viabilizar o conhecimento do país, constituía-se em centro importante de aglutinação dos homens letrados da Corte e em polo de absorção de intelectuais das províncias. Assim, Alencar não escapava das emanções do que ali ocorria e do que era proposto, estando vinculado apenas indiretamente ao grupo, do qual era franco opositor. Suas fontes históricas circulavam nas páginas daquela revista, servindo como critério e fundamento para a reelaboração ficcional, tal como os episódios tratados em *O guarani*, que foram objeto de debate no referido periódico. Mas, se ele dialogava com os textos da revista, isso não impedia que continuasse a derramar fel contra as honrarias e as benesses recebidas do poder público pelos membros da associação. Em *Guerra dos mascates*, atacou José Bernardo Fernandes Gama, que publicara *Memórias históricas da província de Pernambuco* com verba da Assembleia de sua província, o que deixava claro as práticas protecionistas do monarca que ele atacava.²⁶

26 RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 54, 89-90, 132; MARCO, V. de. A perda das ilusões. Op. cit., p. 41-42, 170, 187; VENTURA, R. Op. cit., p. 78; FERREIRA, Lúcio M. Vestígios de civilização: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a constituição da arqueologia imperial (1838-1870). *Revista de*

ESTREANDO NO ROMANCE, NO TEATRO E NA DEFESA DE SUA OBRA

Ainda em 1856, Alencar rumou para outras frentes de ação: sua primeira investida consistiu na participação no governo imperial e em sua estreia como romancista. Seu pai, o Senador Alencar, querendo vê-lo deputado pelo Ceará, levou-o a candidatar-se pelo Partido Liberal. No entanto, como o jovem escritor e jornalista, talvez pelo seu trabalho intenso na imprensa, pouca atenção deu à campanha, não visitando sequer Fortaleza, os partidários do velho líder não apostaram na sua candidatura. A indiferença que os liberais lhe dispensaram seria, no futuro, usada como justificativa para revoar para a banda dos conservadores. O mais importante dos acontecimentos foi, porém, a publicação de seu primeiro romance, *Cinco minutos*, que tratava da vida urbana da Corte.²⁷

Alencar, contudo, não se contentava apenas em ser um romancista que partia da observação do mundo urbano e da natureza brasileira para compor seus textos. Inspirado pela observação da realidade citadina – e em específico da cena teatral da Corte –, voltou sua pena para produzir para esse campo. Com o intuito de “fazer rir, sem fazer corar”, criou, em 1857, as comédias *O Rio de Janeiro (verso e reverso)*, logo encenada, *O demônio familiar* e *O crédito*. Após a encenação das duas primeiras, escreveu o texto “A comédia brasileira”, também conhecido por “Como e porque sou dramaturgo”, em que refletia sobre seu percurso inicial de autor teatral e expunha suas preocupações em introduzir no Rio a escola moderna no teatro e em criar um teatro nacional. Fundamentado nas ideias de Molière e Alexandre Dumas Filho, afirmava buscar torná-lo “pintura dos costumes” e espaço de “moralidade da crítica”, desenhando “os caracteres de uma época”, dando-lhes a “naturali-

História Regional, v. 4, n. 1, 1999. Disponível em: <<http://www.rhr.uepg.br/v4n1/lucio.htm>>. Acesso em: 20 out. 2003. p. 5; SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Um debate com Richard Graham ou “com Estado mas sem nação: o modelo imperial brasileiro de fazer política. *Revista Diálogo*, Maringá, v. 1. n. 5. Disponível em: <http://.dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol5_mesa3.html>. Acesso em: 3 nov. 2003. p. 6, 12; MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977. p. 286; GUIMARÃES, M. L. S. Op. cit., p. 5, 11 e 12; MARCO, V. de. *A perda das ilusões*. Op. cit., p. 41, 42, 170 e 187.

27 GADELHA, M. Op. cit., p. 78-79; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 115.

dade que faltava”. Com isso, fazia o “teatro reproduzir a vida da família e da sociedade, como um daguerreótipo moral”. Pautando na perspectiva da produção realista francesa, escreveu *As asas de um anjo*, que foi retirada de cartaz pelo chefe de polícia, após ser encenada por apenas três dias, sob a alegação de conter aspectos “imorais”. Essa atitude provocou protestos de Alencar em um artigo publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em que defendia o realismo como fundamento no qual a dramaturgia nacional deveria apoiar-se, pois se tratava de um instrumento de educação e civilização da sociedade. Vale reforçar que seu teatro foi uma vitrine de tensões e um registro do cotidiano, sobretudo urbano, em que se observava a vida social.²⁸

Após a publicação desse artigo, Alencar deixou o *Diário* e, aborrecido com a proibição da peça, pendeu para a política, ao receber um convite para atuar num campo afastado do sentimento do belo. Era uma nova forma de lidar com a realidade nacional. Convidado pelo Conselheiro Nabuco de Araújo para fazer parte de sua equipe no governo, assumiu, em 15 de fevereiro, o cargo de diretor da Segunda Seção da Secretária de Estado dos Negócios da Justiça, do qual foi promovido a consultor dos Negócios da Justiça e, como tal, recebeu o título de conselheiro aos 30 anos de idade. Isso contribuiu para que logo expressasse seu interesse em suceder ao pai já falecido e em dedicar-se exclusivamente à política como deputado, conforme revelou na “Carta aos eleitores da Província do Ceará”. Em novembro, embarcou para Fortaleza com a finalidade de pleitear a eleição.²⁹

Foi por essa época que Alencar viu nascer nele, “com virilidade”, um “homem novo e quase estranho”, o político, ao ser eleito, em 1861, deputado pelo Ceará, pelo Partido Conservador. Nas suas palavras, até então:

28 ALENCAR, José de. Como e porque sou dramaturgo. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 123-126, 128; Idem. *As asas de um anjo: advertência e prólogo da 1ª edição*. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4, p. 922, 928-931; GADELHA, M. Op. cit., p. 44; RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 58; SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Ed. Unicamp/Cecult, 2002. p. 106-107.

29 RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 26, 104-105; GADELHA, M. Op. cit., p. 77; MENEZES, R. de. Op. cit., p. 369.

Ou não tinha vocação para essa carreira, ou considerava o Governo do Estado coisa tão importante e grave, que não me animei nunca a ingerir-me nesses negócios. Entretanto eu saía de uma família para quem a política era uma religião, e onde se haviam elaborado grandes acontecimentos de nossa história.³⁰

Envolto pelo peso da tradição familiar, emocionado pela morte do pai e na expectativa de que a Câmara pudesse ser o lugar ideal para manifestar suas propostas, mas ainda ressentido com a indiferença com que os membros do Partido Liberal o haviam tratado na primeira candidatura, filiou-se ao Partido Conservador. Às cobranças que recebia dos liberais a respeito de sua mudança de banda respondeu: “Pois o partido que duas vezes se portou desta maneira comigo tem o desembaraço de vir pela voz da imprensa ou de sua tribuna acusar-me de o ter abandonado? Para abandonar era preciso que alguma vez lhe houvesse pertencido, o que nunca sucedeu”.³¹

No entanto, mesmo voltado para a política, em 1862, o escritor, dando vazão à perspectiva realista empreendida no teatro, editou *Lucíola*, livro que, no dizer de D. Pedro II, era “licenciosamente realista”. O enredo tratava da vida na Corte, com sua sociedade de “fisionomia indecisa, vaga e múltipla”, marcada pela importação de ideias e costumes estranhos, mas que, ainda assim, formava “a nova e grande nacionalidade brasileira”. Alencar editou-o por sua conta e com o maior sigilo, usando o pseudônimo de G. M., iniciais de uma senhora, certamente, para preservar seu nome e manter-se no anonimato. Afinal, um conselheiro e político, com carreira iniciada e ambições pela frente, não deveria apresentar-se ao público e nem à Câmara, nem ao Senado, como autor de folhetins e romances para passar o tempo, sob o risco de ser desacreditado, como ele mesmo indicou em 1872: “Se já anunciaram às tubas que o romance desacredita quem o escreve!”. Se sobre os literatos pairava a imagem de aéreos, contemplativos e sonhadores, ao político caberia ser positivo, pragmático e ativo – homem de ação, como se dizia. Portanto, possivelmente, tinha o escritor, na memória, a expressão do também

30 ALENCAR, J. de. Como e porque sou dramaturgo. Op. cit., p. 112.

31 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., 1965, p. 112; GADELHA, M. Op. cit., p. 79; RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 31.

deputado Teófilo Ottoni, que, por ocasião de sua estreia na tribuna, objetou: “– Nem de longe lembra o pai; que volte aos seus folhetins e romancetes”. De acordo com Alencar, *Lucíola* foi recebida com “desdém” pela “crítica de barrete”, porém conquistou o público e ganhou popularidade. Ressentido com a recepção dada pela imprensa, declarou:

Há de ter ouvido algures, que eu sou um mimoso do público, cortejado pela imprensa, cercado de uma voga de favor, vivendo da falsa e ridícula idolatria a um nome oficial. Aí tem as provas cabais; e por elas avalie dessa nova conspiração do despeito que veio substituir a antiga conspiração do silêncio e da indiferença.³²

Fechando a cena do palco, assim como a tribuna do parlamento, Alencar abriu novamente sua pasta de romancista. Em férias de política, com a dissolução da Câmara em 13 de maio de 1863, escreveu *Diva*, do meio para o fim do ano, após uma viagem a São Paulo por motivos de saúde. O livro, só publicado no ano seguinte, trata da “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” que marcava a fisionomia da sociedade fluminense e seu processo “ambíguo da formação de uma nacionalidade”. Em 1865, lançou *Iracema (Lenda do Ceará)*, que, segundo ele, pertencia ao período da “literatura primitiva” ou aborígine, versando sobre as “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”. É importante mencionar aqui a “Carta ao dr. Jaguaribe”, que escreveu no mesmo ano, na qual dava continuidade às reflexões teóricas presentes nas “Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*”, comentando algumas questões acerca de seu projeto de realização de uma literatura nacional. Esclarecia que esse escrito poderia chamar-se “Como e porque escrevi *Iracema*”.³³

Alencar afirmava que, há muito, se preocupava em encontrar uma forma literária para expressar a nacionalidade; isso o atraía, mesmo que ins-

32 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 119; Idem. Bênção paterna. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 491 e 496; GADELHA, M. Op. cit., p. 80; MENEZES, R. de. Op. cit., p. 170-172; PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 30.

33 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., p. 119, 120; Idem. Bênção paterna. Op. cit. p. 495-497; Idem. Carta ao dr. Jaguaribe. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2, p. 1122.

tintivamente, “desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários”. Já mais tarde, discernindo melhor, lendo as produções de temática indígena, percebeu que “não realizavam elas a poesia nacional, tal como [lhe] aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros”.³⁴

Ao continuar sua busca da linguagem própria e adequada para expressar a brasilidade, insistia nas relações tecidas entre línguas, pensamentos e a literatura de uma nação: “o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios”, por mais que, “nessa tradução”, estivesse uma grande dificuldade. Deveria beber em tal fonte e dela sairia “o verdadeiro poema nacional”. Da apropriação da língua indígena, produziria uma recriação literária na língua pátria.³⁵

Essas concepções representavam a consolidação e o robustecimento da reflexão alencariana e tornavam-se fundamento das obras que escrevia. Porém, além desses aspectos, o escritor questionou a própria poesia como gênero para apresentar e expressar as imagens dos materiais tratados. Avaliou que a investigação da língua e das ideias dos índios era laboriosa, requerendo “contínua e aturada meditação”, e poderia ser um “ímprobo trabalho”, não levado em conta, pois o literato agia como um arqueólogo, “desentranhando da profunda camada, onde dorme uma raça extinta”, e muitos poderiam pensar que o material “fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração”. Era inconveniente a empreitada: “escrever um poema devia alongar-se”, corria-se “o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado”, visto que poderia “encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso” e de notas que ninguém lia. Concluiu que “o que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos”, lembrando-se “de fazer uma experiência em prosa” e indicando sua opção

34 Alencar, J. de. Carta Carta ao dr. Jaguaribe. Op. cit., v. 2, p. 1122-1125; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 37.

35 ALENCAR, J. de. Carta ao dr. Jaguaribe. Op. cit., v. 2, p. 1123; BOECHAT, Maria Cecília B. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. 1997. 169f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1995. p. 25.

por esse gênero narrativo como o mais adequado para expressar a sociedade moderna e realizar suas “ideias a respeito da literatura nacional”.³⁶

Entretanto, as reflexões sobre a edificação de uma forma de expressão estética apropriada à especificidade brasileira permeavam por demais as preocupações de Alencar naquele ano de 1865. No mesmo mês de agosto, elaborou outro pós-escrito, só que desta vez para *Díva*, no qual apresentou outras ideias que marcaram seu pensamento e mantinham um substrato comum com as anteriores. Tratando pela primeira vez de dois romances do mundo urbano, *Díva* e *Lucíola*, discutiu as relações entre língua, estilo e progresso social; entre língua portuguesa e linguagem literária; entre escola clássica e moderna, tecidas a partir da censura a esses romances, acusados de terem “ressaibos das modas parisienses” e de serem “eivados de galicismos”. Explicitou sua posição favorável ao progresso na língua como uma dimensão social e histórica, afirmando que gostava “do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala”, pois entendia “que, sendo a língua instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve”. Achava mesmo extravagante que um povo, ao adotar novas ideias e costumes, ao mudar os hábitos e tendências, persistisse conservando rigorosamente o modo de expressar dos seus antepassados. Ponderava que,

não obstante os clamores da gente retrógrada, que a pretexto de *classismo* aparece [...] defendendo o passado contra o presente; não obstante a força incontestável dos velhos hábitos, a língua rompe as cadeias que lhe querem impor, e vai se enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos diversos de locução.³⁷

Considerava a língua como fato social, transformada por forças que agem sobre ela, dando-lhe dinamicidade, e enfatizava sua relação com a nacionalidade e a história. Como ela era “a nacionalidade do pensamento”, acompanhava “o progresso das ideias” e se moldava “às novas tendências do espírito”. Era missão das línguas cultas

36 ALENCAR, J. de. Carta ao dr. Jaguaribe. Op. cit., v. 2, p. 1122-1125.

37 Idem. Pós-escrito a *Díva*. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 399.

criar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e, sobretudo, explorar as próprias fontes, veios preciosos onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas.³⁸

Mesmo a frase ou o estilo possuíam também seu caráter temporal e mutante, não podendo ser imobilizados. Era indevido pensá-los como inalteráveis, quando o espírito, “de que é expressão, varia com os séculos de aspirações e de hábitos”; cabia às línguas aceitarem algumas “novas maneiras de dizer, graciosas e elegantes, que não repugnem ao seu gênio e organismo”. Assim, substituíam-se as dicções antigas, desusadas, caducas, estimulando o gosto literário do leitor e variando a expressão repetida e monótona. Segundo Alencar, na língua portuguesa, a “escola ferrenha” do classicismo, que já debandava, fazia “grande cruzada” com o propósito de, em meados do século XIX, se discurrir “naquela mesma frase singela da adolescência da língua”, nos séculos XV e XVI. Dessa forma, rebateu as críticas recebidas, defendendo a legitimidade de sua escritura e atribuindo aos censores uma visão conservadora, que não concebia a dinâmica de criação literária como uma dimensão da história da sociedade. Assim, a expressão clássica da língua e da frase deveria renovar-se com as transformações sociais do pensamento e dos hábitos.³⁹

Alencar defendia a emergência de novas escolas, ao avaliar a diferença entre linguagem literária e prosaica, afirmando que a postura classicista, que enrijecia o estilo, não era mais possível; caso o fosse, seria ridícula. A linguagem literária escolhida, limada e grave não era a linguagem cediça e comum que se falava diariamente. A diferença, contudo, se dava unicamente na forma e na expressão, pois, na sua substância, deveria de ser a mesma, para que o escritor pudesse exprimir as ideias de seu tempo e para que o público compreendesse o livro que lhe era oferecido.⁴⁰ Em razão da perspectiva histórica da linguagem literária, defendia que os escritores, o gosto literário

38 Ibid., p. 399-400.

39 Ibid., p. 400; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 33-34.

40 ALENCAR, J. de. Pós-escrito a Diva. Op. cit., v. 1. p. 400.

do público e a própria língua amoldavam-se às tendências de sua época. A língua, conforme o momento, declina para a transfusão universal das ideias da civilização, ocorrendo, entre o público e o escritor, uma influência recíproca, na qual o segundo inspira-se no primeiro e depura sua fala. O escritor moderno deveria reaproveitar as propostas estéticas da tradição literária e ater às novas formas de expressão do presente, pois a língua precisa incorporar os aspectos atuantes da cultura inscritos na história.⁴¹

Com tais reflexões, Alencar repelia as censuras de galicismo, enfatizando sua visão histórica e nacional das produções culturais. Para ele, se os autores clássicos, quinhentistas, aclimataram bem na língua portuguesa palavras de origem francesa, que passaram à categoria de clássicas, somente pelo fato de as reconhecerem necessárias e bonitas, como escritor moderno, como “artista da palavra e do discurso”, tinha o mesmo direito – “o direito da inspiração e do gosto” exercido “sobre a ideia ou sobre a palavra”. Finalizando, considerou que, na língua portuguesa, Garret, “escritor de mais fino quilate”, deu exemplo “dessa independência e espontaneidade da pena”, sendo “aplaudido”, em seu tempo, como “um clássico, como os melhores do século XV”.⁴²

Assim, Alencar questionava as críticas feitas às suas obras sobre a vida na Corte, nas quais, ao fotografar a sociedade, captava a fala erizada de termos estrangeiros, reduzindo a importância das censuras ao enfatizar a historicidade da língua e do estilo, atribuindo a elas uma visão conservadora, retrógrada e reduzida, que não concebia a criação literária inserida no processo histórico e social. Cabe ainda ressaltar que essas reflexões davam-se agora ao redor de obras centradas no mundo urbano e não mais daquelas de cunho indianista. Dessa forma, é possível perceber que muitas das questões levantadas e abordadas por Alencar, desde seu primeiro ensaio literário, não se restringiam ao universo das obras da escola americana – como, em muitas ocasiões, pareciam sugerir –, mas diziam respeito a uma postura geral, como é o caso das discussões acerca da relação entre língua, linguagem, literatura,

41 Ibid., p. 401; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 36-37.

42 ALENCAR, J. de. Pós-escrito a Diva. Op. cit., v. 1. p. 401-402.

sociedade, história e nacionalidade. Esses textos críticos revelam o princípio geral que ordenou e guiou a concepção alencariana de literatura nacional, cujo eixo se centrava na questão de vincular a produção literária à realidade brasileira e de encontrar uma linguagem que não só expressasse tal realidade e suas particularidades, mas também absorvesse os modelos e proposições estéticas dos movimentos culturais internacionais daquele tempo. Tais aspectos foram, em outros momentos de sua reflexão, retomados; mesmo que apresentassem outros matizes, tinham a mesma preocupação com a formação da literatura nacional, tão a gosto das posturas românticas.

Alencar buscou construir a identidade cultural da nação, pela insistência na legitimidade da língua portuguesa falada e escrita no Brasil. Ele equacionava a nacionalidade brasileira, valorizando as diferenças da língua portuguesa do Brasil e as diversificações raciais que se operavam nessa terra. Portanto, a língua e o povo da terra brasileira seriam fruto do amálgama racial e linguístico único que constituiria a nação e a distinguiria de outras. Seu projeto de construção da nacionalidade brasileira dava-se por meio de um imaginário poético-linguístico, que engendrava a criação de uma representação do Brasil como nação independente, com língua própria, que fosse entendida pelo povo e traduzisse seus usos e sentimentos. Uma língua, que não era só vocabulário, mas sintaxe marcada pela ação do povo que lhe imprimia “o cunho de sua individualidade, abrasileirando o instrumento das ideias”.⁴³

Mudando um pouco seu campo de batalha, em 17 de novembro de 1865, Alencar iniciou a publicação das chamadas “Cartas de Erasmo”, uma série de cartas voltadas para as questões políticas, que eram dirigidas ao Imperador. Em dezembro, cinco outras missivas expunham suas opiniões críticas sobre a cena política brasileira e a política da conciliação. Afastado das atividades políticas desde a dissolução da Câmara, retornava a esse campo por meio desses panfletos provocadores de um “verdadeiro deslumbramento” em um público que os procurava avidamente.

43 TROUCHE, L. M. G. Op. cit., p. 2-3.

Na sua avaliação do campo político e das questões que o afligiam, atacou ainda vários outros problemas, como nas cartas que publicou em 1866, das quais três eram endereçadas ao Imperador, uma ao redator do *Diário*, uma ao Visconde de Itaboraí (“Carta sobre a crise financeira”), uma ao Marquês de Olinda, e nove ao povo (“Cartas políticas”). No ano seguinte, 1867, publicou as “Novas cartas políticas de Erasmo”, ainda dirigidas ao Imperador, versando sobre a emancipação dos cativos, o donativo imperial e a Guerra do Paraguai. Tais cartas suscitaram o aparecimento em público de uma “Resposta às cartas de Erasmo”, escrita por Eduardo de Sá Pereira, sob o pseudônimo de Scaligero.⁴⁴

Descontente com as críticas, Alencar voltou-se para a ficção política, como meio de aumentar sua pressão sobre o governo e como instrumento para tirar o monarca do seu comodismo. Escreveu uma sátira política denominada *A Corte do leão*, à qual deu o subtítulo “obra escrita por um asno”, ridicularizando os vícios e defeitos da vida política brasileira, na alegoria chamada da Terra de Pavocas, reinado de Sua Majestade Leão Único.

As “Cartas de Erasmo”, que produziram uma radiografia da crise política e econômica pela qual passava o país, despertaram a atenção do Imperador, que levou o nome do escritor ao ministro do gabinete do Visconde de Itaboraí.⁴⁵ Em 1868, Alencar foi convidado para ser Ministro da Justiça. Relutou inicialmente, mas acabou compondo o gabinete chefiado por Itaboraí ao ceder aos muitos argumentos e pressões de seus partidários.

Cabe dizer que a presença de Alencar, no Ministério, em muito desagradava a outros ministros, como Cotegipe, da pasta da Marinha, e Paulino Soares de Souza, do Império, os quais promoveram ataques constantes contra ele na imprensa, especialmente no *Diário do Rio*. Dessa forma, para se defender, fundou, em 1869, com seu irmão Leonel, a folha *Dezesseis de Julho*. No entanto, foi sua candidatura ao Senado pela província do Ceará, contra a vontade do Imperador, que definiu sua retirada do Ministério, abrindo uma nova onda de críticas por parte de seus inimigos. As eleições ocorreram em

44 MENEZES, R. de. Op. cit., p. 369-370; RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 32-34.

45 MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; INL, 1977. p. 204; MOTA, apud RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 65.

dezembro de 1869, sendo eleito em primeiro lugar na lista dos mais votados; em janeiro de 1870, apresentou ao monarca seu pedido de exoneração, que, tão logo foi publicado, o levou a recorrer à imprensa, nas folhas do *Dezesseis de Julho* e do *Jornal do Commercio*, para explicar sobre seu afastamento.⁴⁶

Ao deixar o ministério, passou a dedicar-se à redação do *Dezesseis de Julho* e, em abril, retomou seu lugar na Câmara. Ainda nesse mês, o Imperador barrou seu ex-ministro da lista dos novos senadores. Amargurado e desiludido, protestou contra esse fato no parlamento e no *Dezesseis de Julho*. Publicou ainda o opúsculo *Razões de apelação* e teceu ácidas queixas e recriminações às práticas políticas imperiais, expressando suas decepções e revendo suas ideias das “Cartas de Erasmo”, investindo contra o Imperador e seu exercício de poder pessoal, que antes dizia não existir, e atacando também Rio Branco, Itaboraí e Cotegipe. Diante da alegação de que fora sua mocidade entrave para o Senado, esclarecia, no artigo “Uma recordação histórica”, não ser tão moço como fora o jovem monarca que, aos 14 anos, consultado sobre sua ascensão ao trono, em 1840, respondera: “Quero já”. Considerou que o movimento, do qual seu pai, o Senador Alencar, participara, tinha sido um “erro grave” e que o País não lucrara com isso. Diversos outros artigos de teor semelhante foram escritos pelo ex-ministro no *Dezesseis de Julho*, antes de a folha cessar sua atividade, ao ser desautorizada como órgão conservador e pela demissão do Gabinete Itaboraí, em setembro. Alencar, porém, passou a defender-se e a atacar seus opositores no *Jornal do Commercio*.⁴⁷

Ressurgindo como parlamentar, participou ainda de vários debates sobre questões como o elemento servil, a reforma eleitoral e judiciária, bem como sobre os motivos de sua retirada do gabinete devido às desavenças com Cotegipe. Em decorrência da política, sua vida foi tomada por um turbilhão, que não afetou apenas sua atuação no parlamento, mas também suas polêmicas na imprensa. Buscando compensar os dissabores que colhia

46 MENEZES, R. de. Op. cit., p. 241-242, 252, 255, 259; RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 66; MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 233-235.

47 MENEZES, R. de. Op. cit., p. 261-262; MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 259-261.

e as rupturas políticas que cresciam ao longo desse período, levando-o a afastar-se tanto dos liberais quanto dos conservadores, refugiou-se na Tijuca e começou a escrever, sob o pseudônimo de Sênio. Inaugurava-se, assim, “outra idade de autor”, sua “velhice literária”, que outros a disseram ser “a da decrepitude”.⁴⁸

Alencar, portanto, é uma figura de muitas faces: desenvolveu atividades nas quais exercitou seu olhar, que buscava conhecer a realidade brasileira e nela atuar como advogado, jornalista, cronista, teatrólogo, romancista, deputado e ministro da Justiça. Ao percorrer essa primeira fase de sua vida e dela fazer um breve balanço, pode-se perceber um homem complexo, que tanto se ateu ao estabelecido quanto buscou sublevá-lo. Foi observador, agente social e criador cultural atento, desassossegado, irreverente, polêmico, batalhador e possuidor de múltiplas facetas, muitas das quais, em geral, ignoradas pelo grande público, como a do político questionador do Estado imperial que batia de frente com a política do monarca, inclusive a cultural.

Tanto exerceu a literatura, o teatro, a imprensa, o parlamento, quanto o Ministério, assim como tentou fazê-lo com o Senado, para expressar suas ideias e expor suas críticas àquilo de que discordava na realidade imediata, independentemente de quem contrariasse e de quem fosse atingido por sua pena e palavra combativas. Por meio desses variados veículos e espaços, ocupando lugares distintos, preocupou-se em apresentar seus projetos para a nação, perscrutando, discutindo, edificando e publicizando imagens de um Brasil diferente daquele que, na maioria das vezes, via diante de seus olhos curiosos, irreverentes e irônicos. Diante do grande poderio das forças opositoras, Alencar se apresentou descrente, lasso das coisas e dos homens, sem, no entanto, abandonar os campos de batalhas.

ENTRANDO NA PRECOCE VELHICE LITERÁRIA

Ao deixar o cargo de ministro de Estado, Alencar começou a escrever, adotando o pseudônimo de Sênio sob o qual editou, no ano de 1870, duas obras, a que chamou de “romance brasileiro”: *A pata da gazela* e *O gaúcho*,

48 ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., v. 1. p. 120.

este último impresso na Tipografia de Santos Cardoso & Irmão. O primeiro, ambientado no mundo urbano da Corte, trata do seu universo fetichista, de culto erótico de objetos e partes do corpo; já o segundo aborda o seu avesso, ao deslocar-se no espaço, afastando-se do Rio e focar as imensidões sulistas, as amplitudes dos pampas, conforme intenção de buscar a “alma da pátria” e de construir um painel do Brasil. Já em outubro, elaborou o “Pós-escrito” à 2ª edição de *Iracema*, em que refutou as críticas relativas ao estilo, à linguagem e à concepção da obra, ao passo que, em dezembro, escreveu “Advertência indispensável contra enredeiros e maldizentes”, incluído no prólogo de *Guerra dos mascates*, que viria a público somente em 1873. No “Pós-escrito” à 2ª edição de *Iracema*, discutiu os problemas ortográficos presentes no livro e respondeu às considerações feitas pelos críticos Pinheiro Chagas e Henrique Leal, acerca de sua linguagem, de sua incorreção e de seu descuido com a língua portuguesa, a qual, segundo estes, sofria com a mania das mutilações dos escritores brasileiros. Nesse pós-escrito, faz considerações amplas e importantes sobre a relação entre língua, literatura e sociedade. Buscando abordar a questão dos “defeitos” da obra, o primeiro grupo considerado foi o dos erros de imprensa, que abundaram na primeira edição e persistiram na última. Para Alencar, muitos deles advinham tanto da própria situação das tipografias, que não tinham revisores qualificados, como da falta de definição de um sistema único de regras ortográficas na língua portuguesa, bem como da não profissionalização do escritor no Brasil.⁴⁹

Diante de tais problemas, Alencar expôs suas opiniões em matéria de gramática, ao discutir alguns princípios e regras sobre a ortografia da língua portuguesa, apontando tanto suas ambiguidades, no caso as possibilidades de usos diversos, quanto as discordâncias que se nutriam em relação a eles. Ao refletir sobre as línguas modernas e sua dinâmica, questionou as duas posturas opostas presentes no momento, querendo saber qual seria mais nociva à língua portuguesa: a ação pródiga dos que empregavam, sem medida e critério, as palavras de origem estranha que aprendiam nas calçadas e nos

49 ALENCAR, J. de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2, p. 1125.

botequins ou a tacanhice dos que defendiam o português quinhentista no qual não se podia “penetrar um termo ou frase profana”.⁵⁰

Alencar considerou que suas opiniões em matéria de gramática vinham lhe valendo “a reputação de inovador, quando não [...] a pecha de escritor incorreto e descuidado”. Ressaltou, entretanto, que poucos davam mais tanta importância à forma do que ele, pois entendia “que o estilo é também uma arte plástica”. Se Pinheiro Chagas citava que o “defeito que ele via em todos os livros brasileiros era a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português por meio dos neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais” – que chegariam a “ser risíveis”, se quissem “tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato” –, Alencar sustentava que tais “defeitos” advinham de um emprego proposital.⁵¹

Ele se mostrava preocupado com as formas de expressão, uma vez que tinha a língua como um instrumento privilegiado de luta política, de produção da autonomia da literatura brasileira e da nação, como parecia supor Pinheiro Chagas, que via nas insubordinações um indício de insurreição. Ao tratar da noção de gramática empregada pelo crítico e de sua fonte teórica, julgou equivocada a interpretação que daquela realizou. Avaliou que, para Pinheiro Chagas, “a gramática é um padrão inalterável”, ao qual o escritor deve-se “submeter rigorosamente”, e que apenas “o povo tem a força de transformar uma língua, modificar sua índole, criar novas formas de dizer”. Argumentava que o crítico concebia a Filologia como “uma ciência natural ou física, regida por leis invariáveis como a rotação dos astros”, o que constituía uma “singular doutrina” produtora de pensamentos pouco inteligentes. Se outras formas de arte sofriam com a impulsão do espírito de qualquer grande individualidade, que criava escola, ao abrir novos horizontes à sua arte, a linguagem era, porém, para Pinheiro Chagas, “um marco imutável, sobre o qual nenhuma ação” tinha “os escritores, esses obreiros da palavra”, que ficavam reduzidos à “condição de mecânicos”. Avaliando como equívoco

50 Ibid., p. 1128; BOECHAT, M. C. B. Op. cit., p. 21.

51 ALENCAR, J. de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. Op. cit., v. 2, p. 1129.

a interpretação dada à teoria de Muller, reafirmou que “o corpo” da língua, composto “de sons e vozes peculiares”, só pode ser modificado pela “soberania do povo, que nestes assuntos legisla diretamente pelo uso”, mas que a “influência dos bons escritores” ajuda a talhar e polir “o grosseiro dialeto do vulgo”. Porém, “a parte lógica da língua, o seu espírito ou a gramática” não podem constituir-se em “mera rotina ou usança confiada à ignorância do vulgo”, sendo este o ponto falso da teoria invocada por Pinheiro Chagas.⁵²

Alencar, ao estabelecer um diálogo aproximativo da estética literária com as de outras artes, ao defender tanto a soberania do povo e a ação dos escritores na modificação de uma língua quanto a independência linguística em relação à gramática portuguesa – um equívoco da leitura de Pinheiro Chagas –, enfatizou novamente a historicidade que permeava esse campo da cultura. Levando em conta que a gramática, em cada raça e povo, tinha um período rudimentar até ser corrigida e limada pelos escritores, asseverou que, caso cotejassem as regras atuais das línguas modernas com as normas predominantes no seu período da formação, se conheceria a transformação por que passaram sob a ação dos poetas e prosadores. Partindo do reconhecimento do crítico de que os sábios enriquecem um idioma, Alencar interrogava-o sobre “como enriquecê-lo senão aumentando-lhe o cabedal, dotando-o de outros vocábulos mais expressivos e de locuções elegantes e sonoras?”⁵³

Já diante da acusação de crime de insurreição contra a gramática da língua comum, levada a cabo pelos escritores brasileiros de modo geral, Alencar reivindicava uma independência linguística ao afirmar a real existência de um processo de mudanças no Brasil, mas discordando de que fosse produzido pelos escritores e delegando ao povo tal ação. Considerou como fato incontestável a tendência, não para formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal. Porém era de opinião que, em vez de atribuir aos “escritores essa revolução filológica”, devia Chagas,

52 SERRA, Tania. Língua “brasileira” e nacionalismo no romance romântico de José de Alencar. In: COLLOQUE INTERNATIONAL LUSOGRAPHIE/LUSOPHONIE, 1994, Rennes. *Cadernos...* Rennes: Université Rennes 2. v. 2, p. 152.; ALENCAR, J. de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. Op. cit., v. 2, p. 1129.

53 ALENCAR, J. de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. Op. cit., v. 2, p. 1130.

“para ser coerente com sua teoria, buscar o germe dela e seu fomento no espírito popular, no falar do povo, esse ‘ignorante sublime’ como lhe chamou”. Enfatizando a autonomização, o romancista argumentava que “a revolução é irresistível e fatal” e que “há de ser larga e profunda”, pois, se os “povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se também a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais”. Ao reafirmando a concepção da língua como fato histórico e arma para produzir independência cultural, defendeu que era um engano completo pretender que o inglês e o espanhol da América fossem os mesmos da Europa cujas diferenças se podiam notar. Questionou: “E como podia ser de outra forma, quando o americano se acha no seio de uma natureza virgem e opulenta, sujeito a impressões novas ainda não traduzidas em outra língua, em face de magnificências para as quais não há ainda verbo humano?”.⁵⁴

Além dos fatores naturais e da formação da vida social e cultural na América, onde os contatos existentes entre línguas diferentes – não só entre indígenas e europeus, como aqueles resultantes dos processos migratórios – agiam na transformação de uma língua, Alencar apontou que a literatura nacional deveria nascer da mestiçagem, da mescla entre o índio, o branco e o negro. Ele salientava: “Cumpre não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração”. No caso brasileiro, julgou que o elemento estrangeiro era “um veículo de novas ideias e um elemento da civilização nacional”, sendo aqueles vindos de fora “os operários da transformação de nossas línguas”. Segundo ele, “esses representantes de tantas raças, desde a saxônica até a africana” faziam “neste solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas”. Assim, não se admirava “que um literato português note em livros brasileiros certa dissonância com o velho idioma quinhentista”, pois essa mesma dissonância os escritores daqui achavam nas páginas portuguesas, como as de Mendes Leal, escritas em estilo clássico e que destoavam em meio a nossas florestas

54 Ibid., p. 1130; BOECHAT, M. C. B. Op. cit., p. 21-22; SERRA, T. Op. cit., p. 152.

seculares e os “prodígios de uma natureza virgem, que não podem sentir nem descrever as musas gentis do Tejo ou do Mondego”.⁵⁵

Assim, Alencar, engajado de modo explícito na luta contra os escritores portugueses e na querela do afastamento do padrão culto e clássico do português, se manifestava favorável ao “direito de criar uma individualidade nossa, uma individualidade jovem e robusta, muito distinta da velha e gloriosa individualidade portuguesa”. Para ele, a transformação pela qual o Português passava no Brasil importava “uma elaboração para a sua florescência”, e a forma de escrever adequada era aquela que reproduzisse melhor o som da palavra ou facilitasse criar a inteligibilidade do pensamento, utilizando também o critério da musicalidade. Acreditava que “todos povos de gênio musical possuem uma língua sonora e abundante”, assim como o Brasil, que estava nessas condições a ponto de essa influência nacional já se fazer “sentir na pronúncia muito mais suave do nosso dialeto”. Desse modo, Alencar recorreu novamente ao critério da musicalidade para justificar sua forma de escrever, musicalidade essa que devia subordinar a frase e não totalmente as regras gramaticais, como queriam os puristas e adeptos do estilo quinhentista.⁵⁶

Ao tratar do processo de criação histórica, literária e política, Alencar aproveitou para defender-se da acusação de alguns neologismos, termos e locuções, pelos quais vinha sendo censurado e qualificado “de inovador”, como no emprego do artigo definido. Salientou que os críticos não se lembravam de “que o latim, donde provém nossa língua, não tinha aquela partícula, e, portanto, a omissão dela no estilo é antes um latinismo”, o qual, com a mania do classicismo, se vinha rechaçando, desconsiderando a afinidade entre duas línguas irmãs, saídas da mesma origem, devido ao “ódio que semearam em Portugal os exércitos de Napoleão”. Rejeitou ainda a pecha de afrancesamento da língua, ao fazer preceder o pronome, ao declarar que a regra de pospor era um arbítrio sem fundamento e que, tanto pelo mecanismo primitivo da língua

55 ALENCAR, J. de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. Op. cit., v. 2, p. 1130-1131; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 42.

56 ALENCAR, J. de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. Op. cit., v. 2, p. 1131; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 43.

quanto pela lição dos bons escritores, o princípio devia ser “a clareza e elegância, eufonia e fidelidade na reprodução do pensamento”.⁵⁷

Ao abordar a relação entre língua e nacionalismo, no que diz respeito ao emprego de “algumas palavras que os puristas repeliam, por terem a mácula de francesismo”, explicou que, a partir do momento em que uma palavra é introduzida na língua, por iniciativa de um escritor ou pelo uso geral, ela torna-se “nacional como qualquer outra”, devendo se sujeitar “a todas as modalidades do idioma que a adotou”. Portanto, podia ela, como qualquer outra originária, ser empregada, com propriedade e elegância, nos vários sentidos figurados a que se prestasse. Já em relação às acusações de Henrique Leal, que “contestou que os portugueses da América possuíssem uma literatura peculiar ou elementos para formá-la” e que também reproduziam “a cansada censura do estilo frouxo e desleixado” de Alencar, por julgar que “os nervos do estilo são as partículas, especialmente as conjunções, que teciam a frase dos autores clássicos, e serviam de elos à longa série de orações amontoadas em um só período”, o escritor discordou de que tais procedimentos revigorassem o estilo. Para ele, ocorria o contrário; a acumulação de orações ligadas por conjunções tornava “o pensamento difuso e lânguido”, obscurecendo o sentido. As transições imprimiam, em geral, ao “estilo clássico certo caráter pesado, monótono e prolixo”, levando seus melhores autores “a abandonar esse estilo tão alinhavado de conjunções por uma frase mais simples e concisa”.⁵⁸

Dessa maneira, Alencar, apoiando-se no exemplo dos escritores clássicos, para afirmar seu procedimento e, simultaneamente, negar seu próprio “classicismo”, ao posicionar-se como moderno, defendeu politicamente as inovações de sua literatura, as quais a crítica mecânica e purista apontava como “defeitos”. Em suas reflexões, fragmentadas, aqui e acolá, o romancista, ao mesmo tempo em que esboçava um molde do tipo da nacionalidade literária condizente com o Brasil, vazado nas suas obras e contrastante em pontos de estilo com o padrão clássico da língua portuguesa, mostrava-se

57 ALENCAR, Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. Op. cit., v. 2, p. 1131-1132.

58 Ibid., p. 1333-1335.

favorável ao “cisma gramatical”, que consubstanciava a independência política e cultural brasileira.

Por essa época, o escritor que, desde 1865, no “Pós-escrito” a *Diva*, enfatizava que desejava ser julgado em matéria de estilo com base nas suas considerações sobre esse tipo de escritos, esboçou dois planos de livros acerca de tal arena: *A língua portuguesa no Brasil* e *Literatura brasileira*. Alencar não chegou a realizar essas obras, provavelmente em razão da dificuldade de execução do longo estudo que planejava. Além disso, pela urgência da causa, quase sempre que aparecia algum novo livro seu em público, provocando, de costume, reparos a respeito de sua insurreição contra o rigorismo dos clássicos, Alencar foi desenvolvendo, aos poucos, suas concepções, numa advertência aqui, num pós-escrito ali, numa carta acolá... Em tais planos, figurava a maior parte das ideias que tinha apresentado ao público, desde a década de 1850. Essas ideias eram endereçadas, sobretudo, aos oponentes ou adversários, de forma a marcar seu ponto de vista; aos leitores especializados, que representavam os críticos; aos leitores comuns ou ouvintes, na busca de persuadi-los da eficácia de seus argumentos. Nesses programas, estavam as questões que apareceram no “Pós-escrito” à 2ª edição de *Iracema*. Atendo-se a esses planos, vê-se que muitos aspectos estavam para ser desenvolvidos, uma vez que eram apontamentos do que seria abordado em futuros textos como “Bênção paterna”, “Carta de Elisa do Vale a d. Paula de Almeida” e “O nosso cancionário”.⁵⁹

Além de possuir a feição de uma síntese dos pontos da defesa de Alencar aos ataques que sofria, esses textos estão marcados pela busca de sistematizar ideias antes dispersas e de dar-lhes maior amplitude e caráter mais geral, ao passo que não as atrelava, em específico, a um tipo de assunto ou tema, como em alguns momentos anteriores ocorreu, dando a aparência de restritas ao romance indianista. Como esquemas de estudos da literatura brasileira e da língua portuguesa no Brasil, explicitam as preocupações do autor com a independência política e cultural em relação a Portugal, com a

59 ALENCAR, José de. *Literatura brasileira*. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4, p. 9-12; Idem. *A língua portuguesa no Brasil*. Op. cit., p. 8-9; SCHAPOCHNIK, N. *Letras de fundação*. Op. cit., p. 63-64.

constituição de uma identidade nacional brasileira, libertando a linguística da gramática portuguesa e valorizando a individualidade do povo brasileiro originada no contato com a natureza e as culturas de suas gentes.

Mas o renitente Alencar não sentia a necessidade defender-se apenas das censuras feitas pelos críticos literários, uma vez que tinha adversários em outros campos, como na política, sobre os quais também falava em sua obra de ficção. Em nova peleja, remeteu-se a outras facetas do campo político imperial, como à configuração e aos vícios do sistema eleitoral, ao redor da relação da Igreja Católica com o poder local, e às fraudes na votação. Indicou que, em torno da burocracia religiosa e seus espaços de ação, as paróquias, como sede das eleições, garantiam a unidade do Império e a abrangência do poder central, ao mesmo tempo em que expressavam o controle dos interesses dos mandões locais, ao formar as mesas eleitorais com padres, juízes e funcionários públicos, como em “Advertência indispensável contra enredeiros maldizentes”, prólogo de *Guerra dos mascates*. Alencar, atacando seus opositores políticos, produziu, antecipadamente, sua autodefesa – “para evitar certos comentários” –, pois, no romance, ressentido com a esfera do poder imperial após sair do Ministério e com o corte na eleição senatorial, recorreu à comédia para satirizar o campo político, caricaturando os grandes nomes do governo e suas práticas, ainda que o enredo fosse histórico.⁶⁰

O Imperador, por exemplo, encarnava a figura do Presidente de Pernambuco, o que ocorria ainda com muitos outros políticos. Conforme ele, “não faltariam malignos que julgassem ter sido esta crônica inventada à feição e sabor dos tempos de agora, como quem enxerta borbulha nova em tronco seco”. Isso ocorria “não quanto à trama da ação, que versa de amores, mas no tocante às cousas da governança da capitania”. Assim, em meio a tensões e conflitos, assim como em decorrência deles, tanto no campo da política quanto das letras, escreveu o romance e o prólogo, e planejou outros

60 FALSETI, A. Carlos Tonca. *O mastro e a vela: questões políticas do Segundo Reinado através de José de Alencar e Zacarias de Góis e Vasconcelos*. 1995. 127 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995. p. 19, 82; ALENCAR, José de. Advertência indispensável contra enredeiros e maldizentes (Prefácio de *Guerra dos mascates*). In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2, p. 883-884; MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões*. Op. cit., p. 163-164.

dois. No seu dizer, no ano de 1870, a alta política que o havia arrebatado às letras, em 1868, o restituía a seus escritos, nos quais, pode-se afirmar, imprimiu suas marcas e abriu uma nova fase em seu processo criativo. Ele comentou:

Tão vivas eram as saudades dos meus borrões, que apenas despedi a pasta auriverde dos negócios de Estado, fui tirar da gaveta onde havia escondido, a outra pasta do velho papelão, todo rabiscado, que era então a arca do meu tesouro. [...] Aí começa outra idade de autor, a qual eu chamei de minha “velhice literária”, adotando o pseudônimo de Sênio, e outros querem seja a da decrepitude. Não me affigi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa-vontade os favores do presente pelas severidades do futuro.⁶¹

Sobre essa nova fase de sua vida literária, “fase de dissabores, de tristezas íntimas e de pessimismo cruel”, marcadas pelas decepções, pela corrupção e pelo isolamento moral, o autor já havia referido no prefácio de *O gaúcho*, escrito em novembro de 1870, no qual explicou a adoção do novo pseudônimo ou máscara:

Que significa este nome – *Sênio* – no frontispício de livros que vozes benévolas da imprensa já atribuíram a outrem? [...] Cada um fará a suposição que entender. [...] Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. Acudiu esse que vale o outro e tem de mais o sainete da novidade. [...] Porventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno? [...] Talvez. [...] Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos, e a da alma que deixam as decepções. [...] Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa. E ainda bem! A solidão moral dessa velhice precoce é um refúgio contra a idolatria de Moloc.⁶²

Com relação ainda ao começo dessa “segunda idade”, da alma desiludida, marcada não só pelos fatores subjetivos e internos aos textos, mas

61 ALENCAR, J. de. Advertência indispensável contra enredeiros e maldizentes. Op. cit., v. 2, p. 888; VERISSIMO, J. Op. cit., p. 233; ALENCAR, J. de. Como e porque sou romancista. Op. cit., v. 1. p. 120.

62 ALENCAR, José de. *O gaúcho*. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965. v. 3, p. 21.

inerentes à sua visão e sentimento em relação à vida e ao mundo, Alencar apontou um outro aspecto já referido: a conquista de condições objetivas mais apropriadas de produção e distribuição de seus livros por meio de um editor, o velho Baptista Louis Garnier, depois de 22 anos de luta na imprensa da Corte. Reconheceu, todavia, que, mesmo antes desse instrumento legal, sua obra já era dele tributária: “O que lhe deve a minha coleção, ainda antes do contrato, terá visto nesta carta; depois, trouxe-me esta vantagem, que na concepção de um romance e na sua feitura, não me turva a mente a lembrança do tropeço material, que pode matar o livro, ou fazer dele uma larva”. Desse modo, Alencar encontrara o seu “*Magnus Apollo* da poesia moderna, o deus da inspiração e pai das musas deste século”, que “é essa entidade que se chama editor”, assim como passara a ter “o seu *Parnaso*, uma livraria”, onde poderia expor e vender suas obras.⁶³

Já em janeiro de 1871, diante do sucesso de *O gaúcho*, vendido a 4\$000 o exemplar, e da solicitação de seu editor de outros originais, lançou, também com o pseudônimo de Sênio, *O tronco do ipê*, em dois volumes, impressos na Tipografia e Litografia Imparcial, em brochura, vendidos igualmente pelo mesmo valor do livro anterior. Nesse romance, ambientado no vale do Paraíba, continuou sua busca de construir um grande panorama da nacionalidade e suas especificidades regionais e locais, com paisagem natural, tipos humanos e linguagem própria, com tons orais, “mais vivos e originais”, de uma “frase singela”. Apresentou a antítese campo e cidade, os hábitos autênticos e característicos da vida rural em contraste com o refinamento da Corte. O mundo urbano, razão dos seus ressentimentos políticos, levava-o a alentar o projeto de criar uma associação política, como buscara fundar, em 1867, a União Conservadora, à qual deu o nome de Restauradora, “com o pensamento de restaurar a Constituição do Império”, que julgava “completamente falseada pelos abusos do poder”, como a “absorção do poder executivo pelo poder moderador”.⁶⁴

63 Idem. Como e porque sou romancista. Op. cit., v.1, p. 120.

64 ALENCAR, Estatuto da *Restauradora* apud MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 270-271; PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. p. 153-155.

Mas a Restauradora também não saiu do papel, e Alencar ainda tinha a Câmara dos Deputados como espaço para defender suas posições e buscar expurgar seus ressentimentos, embora esta não lhe desse mais entusiasmo, apenas desconfianças. Assim fez, de forma tenaz e veemente, uma campanha contra o visconde do Rio Branco, seu antigo colega do Ministério, que chefiava, no momento, o gabinete que subira ao poder em 7 de março de 1871. Opôs-se a, praticamente, tudo o que ele propusera, combatendo a viagem do Imperador ao estrangeiro e sua substituição pela princesa Isabel, a subvenção à imprensa e o projeto do Ventre Livre escravo. Porém, no momento mais agudo dessas discussões, por volta de meados de 1871, começaram a aparecer, numa revista hebdomadária, chamada *Questões do Dia*, fundada naquele ano pelo português José Feliciano de Castilho, panfletos políticos e literários com o intuito de demolir a reputação de Alencar. Durante um ano inteiro, semana após semana, Castilho, auxiliado por Távora, investiu contra Alencar, estando a serviço do gabinete de Rio Branco, como o próprio deputado-romancista denunciou na Câmara dos Deputados, e o Padre Campos, aliado do visconde, confirmou em carta.⁶⁵

NOVOS COMBATES LITERÁRIOS E POLÍTICOS

Mas, afinal, quais foram as críticas que Castilho, chamado de “galha imunda” por Alencar na Câmara, e Franklin Távora apresentaram à sua produção literária? Ao longo de quarenta números da revista *Questões do Dia*, entre 1871 e 1872, numerosas críticas apareceram na série “Cartas políticas dirigidas pelo roceiro Cincinato ao cidadão Fabrício”, escritas por Castilho, em colaboração com Távora (Semprônio). Nas primeiras sete cartas, sob o pseudônimo de Lúcio Quintino Cincinato, Castilho abordou questões políticas, tachando de incoerentes as ideias de Erasmo, publicadas após o rompimento de Alencar com o Imperador, a respeito do Poder Moderador. Segundo Cincinato, Alencar, nessas “Cartas”, dissera “que não existe entre nós poder pessoal; que é uma falsa prevenção”, só “descobrir o poder pes-

65 MAGALHÃES JR., Op. cit., p. 274 e 292; MENEZES, R. Op. cit., p. 298; PROENÇA, M. C. José de Alencar na literatura brasileira. Op. cit., v. 1. p. 33.

soal depois de não ter sido escolhido senador!”. Castilho defendeu, de forma incisiva, o projeto de Rio Branco, ao qual Alencar se opunha. A partir da sétima carta, Távora, usando o pseudônimo de Semprônio, associou-se a essa tarefa, empenhando-se em desmontar a reputação literária do romancista ao assinalar erros gramaticais, inverossimilhanças, deslizes. Outros atacantes foram Farwest, Junius, Pitt e Blackstone.⁶⁶

Castilho, além de esmiuçar as contradições do político, dedicou-se em especial aos problemas de linguagem nos escritos de Alencar, corrigindo os neologismos e a “linguagem brasileira”, que considerava espúria, pois era aferrado à gramática, ao latim e à erudição clássica. Empenhado em demonstrar o emprego incorreto dos pronomes nos escritos do romancista e, arvorando-se em mestre do bom gosto e do estilo, documentava-os e expunha algumas regras de uso pronominal, desenvolvendo uma campanha para modificá-las. Ao discutir questões da língua portuguesa, e logo se remetendo às questões da nacionalidade, identificava no escritor brasileiro o perigo da perda de influência da cultura portuguesa no Brasil.⁶⁷

Nessa polêmica entre Alencar, Távora e o português Castilho não estava em discussão simplesmente a literatura, mas visões sobre o Brasil. À medida que o romancista tornou-se referência nacional, as críticas e as tentativas para diminuir seu poder sucederam-se, especialmente quando ingressou na política e passou a ter duas frentes para apresentar suas ideias e censuras sobre o que o desgostava. Castilho era visto como aquele que dava o ranço de além-mar às acusações e produzia relatórios para políticos ignorantes. Já a participação de Távora na peleja era motivada por questão pessoal: encaminhara a Alencar o manuscrito do romance *Índios do Jaguaribe* e, como o parecer demorou, correndo o boato de que o romancista havia dito que “esses índios precisam de ser descasacados”, sentiu-se magoado e filiou-se aos opositores, passando de admirador a agressor.⁶⁸

66 MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 293; MENEZES, R. Op. cit., p. 298-299.

67 MENEZES, R. Op. cit., p. 301-302; MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 294-295; RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 138.

68 RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 136-137; MENEZES, R. Op. cit., p. 299; MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 295.

Nas “Cartas de Semprônio a Cincinato” foram criticados dois romances de Alencar – *O gaúcho* e *Iracema* – e feitos alguns comentários gerais sobre outros. “Por que o autor não foi ao Rio Grande do Sul antes de haver escrito *O gaúcho*?”, indagou Távora. Deveria tê-lo feito para levantar, em pesquisa direta, os costumes e a linguagem popular. Seu herói era “desnaturado, falsíssimo, apócrifo”. Semprônio insurgiu-se também contra o uso de notas explicativas para palavras pouco usadas e particularidades históricas, ressaltando a recorrência a tal expediente em *O gaúcho*, *Iracema* e *A pata da gazela* – “Sênio tem a mania das notas. Não há volume seu, dentre os últimos que assinalam a sua precoce decadência literária, que não seja acompanhado de alguns desses enxertos, que, em sua maioria, só servem para desabonar o autor”. Alencar padecia a monomania de querer “passar por *criador* ou, melhor, por *dizedor de novidades*”, pois tinha “a pachorra de asseverar em sua *Diva* ao público, para quem se deve ter *a gravidade e a reverência devida a tão alto senhor*, que os termos *núbil*, *pubescência*, *Olímpio*, *frondes* e outros (já de muito consagrados nos dicionários da língua) são *inovações suas!*”⁶⁹

Da pena de Távora surgiram as seguintes considerações:

Os graves encargos de conselheiro de Estado, de político, de advogado, de parlamentar, de oposicionista, e de muitas coisas mais, não permitem aos talentos literários produzir senão abortos se querem dar crianças em menos de nove meses. Quando *Sênio* era simples advogado, e não queria campar de filólogo abalizado, político profundo, nem concebera ainda a vaidade de passar espicha nos clássicos e de arvorar-se em mestre de escola, tudo ia bem. Chegava-lhe o tempo para aplicar-se às letras amenas, compor seus trabalhos com vagar, corrigi-los, à luz do gosto e do bom senso, até onde este lhe chegava também. A prova temô-la nós no *Guarani*, na *Viuvinha*, e no *Demônio familiar*. *O tempora!* Hoje, porém, como tudo está mudado! Os elogios imoderados apodrecem cedo o talento útil, fazendo-o infunar-se de presunção de ser *gênio*. Prejuízo para a literatura natal! Porque em vez de recolher mais duas ou três produções dos quilates da *Viuvinha* ou do *Guarani*, temos uma bagagem de volumes que não valem o arroubo dos *Cinco minutos*. Mas nada de desacoroçoar. É ainda ocasião de recuperar o tempo gasto em pura perda, e reparar o mal que tem feito ao seu nome e às letras brasileiras.⁷⁰

69 MENEZES, R. Op. cit., p. 295-297.

70 Ibid., p. 300-301.

Essa carta explicita o quanto Alencar incomodava seus opositores pelo fato de sua atuação abarcar tantas frentes de ação e pelo reconhecimento e respeitabilidade angariados nessas arenas. Mostra também como se apresentava a campanha desenvolvida na *Questões do Dia* para atacar o romancista e desqualificar sua atuação, tanto de político quanto de literato. Com a aprovação da Lei do Ventre Livre, a campanha cessou, mas o mal-estar do fim dos amores políticos prolongou-se.⁷¹

Antes que se dissipassem as amarguras e ressentimentos de Alencar, irromperam outros ataques a *Til*, o novo romance que o escritor publicava nos folhetins da folha diária *A República*, periódico pertencente ao Clube Republicano, cuja intenção era aproximar-se do escritor, agora dissidente do Partido Conservador no poder. Como Garnier concedera a cessão dos direitos de *Til* para publicação em folhetim antes da edição em livro, os redatores do jornal agradeceram a concessão e enalteceram Alencar e sua contribuição ao engrandecimento da Nação brasileira, usando a imagem da ourivesaria para se referir à sua obra. Não tardou para Cincinato, em carta a Semprônio, se manifestar com ironia, chamando o artigo de “fausta notícia” dada por uma folha “de aspirações adiantadíssimas”, publicando mais “uma brilhantura romântica do sr. José de Alencar”. Se, antes de ler o folhetim, já ridicularizara o romance, dizendo a Távora que se podia “imaginar com que ansiedade” esperava-se “o novo parto da fecunda musa, para glória nacional, orgulho e desvanecimento da Pátria”, quando o texto chegou a público, a apreciação foi ácida:

É isto um acervo de erros e defeitos [...] O enredo é chato. O diálogo desnatural, impróprio, forçado. As imagens são uma incrível profusão de disparates. Os caracteres dos personagens são todos repelentes, mal trajados e pior traçados. A gramática mais elementar geme a cada linha. Aqui os velhos são crianças, e as crianças são velhos. Descobre-se a cada instante o inaudito tatear da imaginação para gemer sem produzir senão monstros, como seio exausto que, ao ser sorvido, só deita sangue. A linguagem compõe-se de uns arcaísmos inabilmente extraídos de elucidários, e de galicismos de palmatória tudo caldeado com uns neologismos

71 Ibid., p. 301-302; MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 299; ANSART, Pierre. Mal-estar ou fim dos amores políticos? *História & Perspectivas*, Uberlândia, n. 25 e 26, p. 55-80, 2001-2002.

que se não se comparam com coisa alguma, sendo como a escola *senal*, na qual não há senão um mestre e um discípulo... que é ele mesmo.⁷²

No início de 1872, terminada a publicação de *Til* – cuja trama situa-se no ambiente cultural da região de confluência do Atibaia com o Piracicaba, na província de São Paulo do Primeiro Reinado, e tem como figura central o temível João Fera, que lutava “contra uma sociedade apodrecida” –, a Casa Garnier lançou o romance em quatro volumes, custando a brochura 4\$000 e os encadernados 6\$000, impressos na Tipografia da *República*. Opondo-se à acidez de Castilho, o diário *A República* dedicou num folhetim apreciações elogiosas à obra de Alencar, enaltecendo *O guarani*, *O gaúcho*, *Iracema* e *Minas de prata*. Embora afirmando preferir *O guarani* e *Iracema*, considerou *Til*, “digno companheiro de outros livros do mesmo autor, tão justamente aplaudido pela crítica imparcial”.⁷³

Ainda nesse ano, Alencar, além de escrever o prefácio de *O garatuja* e a “Advertência” na abertura da novela *A alma do Lázaro*, publicou o romance *Sonhos d'ouro*, que custava, em brochura, 4\$000. Nele o autor transpôs facetas de sua história pessoal, tais como o refúgio na Tijuca junto à natureza em 1864, o conhecimento de sua esposa e seu casamento, a sociedade rica da Corte – titulares de carregação, comerciantes, capitalistas e banqueiros – e suas decepções na esfera da política.⁷⁴ Ressentido, Alencar faz uma representação desta como hostil e corrupta. Ao redor dos pretendentes de Guida, Ricardo e dr. Nogueira, advogados como Alencar, o último, candidato a cargo público, pintou um retrato negativo dessa arena e do tipo social do político:

Como todos os homens de talento tinha-se envolvido na política, esse terrível *maelstrom* que arrasta em nosso malfadado País as grandes inteligências, como todas as ambições ardentes. Sua posição não passava de uma espera na grande caçada nacional. Apresentava-se candidato por sua província, e cheio de entu-

72 MENEZES, R. de. Op. cit., p. 296.

73 ALENCAR, J. de. *Til*. In: Alencar, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 3. p. 371; MENEZES, R. Op. cit., p. 296.

74 MAGALHÃES JR., R. J. Op. cit., p. 310.

siasmo acreditava que ia abrir-se a seu talento uma carreira brilhante. [...] Ele tinha os dotes necessário: bela inteligência, palavra fácil e elegante, que amenizava as mais áridas questões e elevava os assuntos triviais; caráter dúctil, suscetível de amoldar-se a todas as situações como de ligar-se a qualquer indivíduo; caráter que se pode bem comparar ao estanho, de que se faz a solda.⁷⁵

Concebendo a política como um movimento vertiginoso e incontrollável que arrebatava os homens, e a figura do político como um tipo de caráter amoldável a circunstâncias e a interesses de qualquer tipo, Alencar criticou o excessivo poder pessoal de d. Pedro II, discorrendo sobre vontade, soberania, autocracia, despotismo e encenação. Ressaltando que o despotismo estava na moda, satirizava o campo da política como espaço de representação teatral, conforme as palavras de Ricardo, para quem a vontade

[...] é a fera mais indomável que eu conheço, bem entendido, para aqueles que a tem, porque não dou esse nome ao influxo que dirige certos indivíduos, como o vento que impele o navio. A vontade é a soberania da alma, a acentuação de sua superioridade moral; é o rei que temos em nós, e que pode tornar-se de repente um déspota, contra o qual não há nem o recurso da república. Nas senhoras, este autocrata chama-se capricho, como outrora em Roma lhe deram o nome de imperador, moda que pegou. O capricho é um tirano do gênero de Augusto. Ama o despotismo brilhante de luxo e galas, representado no tom da alta comédia, por bons atores, e com rica decoração!⁷⁶

Expressou sua descrença com a cultura política ao concebê-la como lugar risível e cômico. Ao pedir “perdão” a Guida, sua interlocutora, por estar “falando de política”, esta lhe assegurou: “– Que tem? Eu gosto da política.... para rir, bem entendido”. Ao que Ricardo respondeu: “– É para o que ela serve”. Mais à frente Guida voltou ao tema reforçando a denúncia do poder pessoal do Imperador: “– O capricho está bem longe de ser rei. É apenas o valido, o primeiro-ministro ou presidente de conselho, a quem

75 ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001. Passim; ALENCAR, José de. Sonhos d'ouro. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 554, 538.

76 Ibid., p. 583; ANSART, P. Mal-estar ou fim dos amores políticos? Op. cit., p. 61-62.

o rei eleva acima dos outros súditos para ter o prazer de o contrariar, de picar-lhe a vaidade, de crivá-lo de alfinetes”. Ao continuar a abordar suas experiências nesse campo, Alencar tratou das diferenças entre o advogado e o político. Ricardo, advogado novo como o jovem Alencar, representa a crença no direito, na justiça e na independência de posições, pois ainda não havia perdido o entusiasmo nem sofrido as amarguras das decepções políticas, protesta contra as “doutrinas” e “excentricidades” de Nogueira. Este, como Sênio, autor do romance, ou Alencar, após ter sido deputado e ministro, possuindo cerca de vinte anos de experiência com a advocacia e outros tantos na política, via tais ideias como “utopias” e “ilusões” e ridicularizava suas antigas crenças.⁷⁷

No diálogo entre Ricardo e o candidato, Nogueira desvela sua descrença na esfera política, ridicularizando o homem político e a própria política:

Há cousa que mais se tenha ridicularizado do que sejam as altas posições políticas, e, sobretudo o cargo de ministro? E não obstante todos caminhamos para lá. [...] Sou advogado, pois, como serei deputado amanhã e mais tarde ministro e senador.⁷⁸

Trajetória que Alencar traçara para si, impedido, porém de concretizar sua última fase. Nogueira considerou ainda:

Em toda a parte onde se reúnem *i animalia parlanti*, por força há de haver o deus e a besta. [...] o Criador formou o homem do lodo, amassando o barro [...]. Pois não é de admirar que em se chocando uns com outros a lama de certas figuras se desmanche, e então que remédio têm os outros homens, senão patinharem nela, se querem passar adiante?⁷⁹

Ricardo chamou a atenção para os políticos que, interessados na glória individual, filiavam-se a qualquer ideia, projeto e grupo. “– Os ambiciosos

77 ALENCAR, J. de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit., p. 583, 589; ANSART, P. *Mal-estar ou fim dos amores políticos?* Op. cit., p. 61-62.

78 ALENCAR, J. de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit., p. 595.

79 ALENCAR, J. de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit., p. 595; HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1967. v. 2. n. 2. p. 115; ANSART, P. *Mal-estar ou fim dos amores políticos?* Op. cit., p. 55-80.

vulgares, não duvido que tenham pressa de chegar e não escolham caminho, nem companheiros de jornada. Mas há quem se desvie com asco do charco, embora se resigne a não passar adiante”. Nogueira, na continuação do diálogo, retrucou: “Quando tiver alguma prática do foro, há de reconhecer que são as boas causas as que mais frequentemente se perdem. Quem sustenta um pleito justo, confia no direito; mas o seu adversário emprega todos os recursos: e ganha. Quanto à independência, não passa de uma burla”. Para o idealista Ricardo, Nogueira confundia “independência com barbaria”, pois a “virtude consiste justamente em manter o caráter no meio das colisões e embates que o abalam. Aí está a dignidade do homem, lutar e vencer, isolar-se do mundo parece mais covardia”. O candidato, com desdém, ponderou peremptoriamente serem tais ideias “devaneios”:

Isso que chama de dignidade, meu colega, é nada menos que um crime e grave; vale tanto uma insurreição, ou uma revolta. Todos a condenam; ninguém perdoa. Se o caluniarem, aparecerá um poder chamado moderador, que fará presente de sua honra ao pasqueneiro; mas para o insulto que o senhor fizer a uma cidade corrompida, afrontando-a com os seus brios, para esse delito de lesa-sociedade não há graça; ao contrário, toda a severidade amassada nas altas regiões desfechará sobre o réu convicto do pundonor e integridade.⁸⁰

Fechando a discussão, Ricardo não duvidou da razão de Nogueira neste ponto, pois, “como Circe que transformava os seus amantes em barrões, a política namora os mais belos talentos, e nada lhes recusa, contanto que fossem”. Para o candidato, se seu interlocutor “gosta da fábula”, ele prefere a história, “a grande mestra. A política é em nosso país o mesmo que tem sido em toda a parte, uma cortesã”.⁸¹

Alencar desmerecia a política, a justiça e o direito, a independência de posição e associação e a dignidade, confiando-as ao campo da fábula, conforme mostrava a história da Nação. “Descrido das coisas, e mais dos homens”, como já dizia em 1865, mormente daqueles metidos na política,

80 ALENCAR, J. de. *Sonhos d'ouro*. Op. cit., p. 595-596.

81 *Ibid.*

produziu assim um quadro negativo sobre essas práticas que resultaram em desencantamentos com a política, gerando ressentimentos e frustrações.⁸²

Além desses registros sobre a política, no prefácio “Bênção paterna” Alencar se refere à reverência que, sobretudo os críticos portugueses, queriam exigir dos escritores brasileiros quanto ao velho português quinhentista. Diante do turbilhão de críticas encabeçadas por Castilho nas *Questões do Dia*, o escritor, que não as respondera diretamente, pôs-se a rebatê-las, explicitando com clareza sua percepção e consciência dos processos de produção e difusão literária no Brasil. Nesse prefácio, o romancista, ao reafirmar o caráter nacional de sua literatura, relacionou-a à história da sociedade brasileira, distinguindo nela três fases que passaram a fundamentar também a divisão de sua obra, discriminadas mais à frente. Era um momento de avaliação, de balanço e de sistematização, de formalização de uma proposta teórica sobre sua atividade literária a partir de um olhar interpretativo ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo sobre sua produção, e o texto, significativamente, foi assinado por Sênio. Esse plano, que apresentava um panorama romanceado da história brasileira, foi considerado por muitos inspirado em Balzac, que também elaborou o seu depois de escritos os primeiros volumes.⁸³

NEGANDO-SE A PEDIR BÊNÇÃO AOS PALADINOS DA LÍNGUA PÁTRIA E ACIRRANDO A BUSCA DA ALMA DA NAÇÃO BRASILEIRA

Alencar, respondendo às críticas, estruturou “Bênção paterna” de modo que Sênio, que assina o texto como conhecedor do campo cultural, adverte seu novo romance – *Sonhos d’ouro* – sobre a acolhida de um tipo de crítica indisposta com o gênero: “Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial que nesse dizer tão novo, por aí ainda a fabricar romances e dramas aos feixes”. Com ironia, reflete a respeito das relações estabelecidas entre o livro de literatura e o mercado consumidor brasileiro, e rebate as acusações de subserviência ao gosto do mercado, abordando o

82 ALENCAR, J. de. *Bênção paterna*. Op. cit., p. 596; Idem. Carta ao dr. Jaguaribe. Op. cit., v. 2. p. 1122; ANSART, P. *Mal-estar ou fim dos amores políticos?* Op. cit. Passim.

83 BOECHAT, M. C. B. Op. cit., p. 118-119; PROENÇA, M. C. Op. cit., p. 34.

contexto precário da produção literária brasileira e sua condição de escritor: “Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias”. Ao contrário, “hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas minguadas, babujar na literatura”.⁸⁴

Ironizou o trabalho missionário do romancista que “se esforçava por abrir caminho ao futuro”, lutando para criar uma literatura brasileira num contexto cultural pouco favorável no qual havia um setor da crítica e um círculo restrito de leitores que lhe imputavam observações de hostilidade ou de indiferença com a finalidade de desqualificá-lo. Havia ainda o crítico moralista, pautado numa visão retrógrada peculiar ao século XVIII e início do XIX, que desqualifica um autor por escrever romances, que concebe o romance como nocivo à moral e péssimo exemplo para a sociedade. Sênio via essa atitude como um descompasso com o movimento do mundo, contrária ao seu tempo, o século do romance.⁸⁵

Ao dar prosseguimento à sua tipologia da crítica da Corte, desqualifica as opiniões dos críticos voltados para outros interesses que não os propriamente literários, ridicularizando suas atuações, leituras e posturas. Atendo-se à crítica sisuda, mostra que esta se limitava ao peso e à cor do livro, aspectos que indicavam se o texto era “muito leve e demais, arrebicado à estrangeira”, significando “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”. Enfatiza outra vez a historicidade da produção literária, interligando a feitura do romance ao seu tempo e meio, ressaltando a leveza requerida à nova forma narrativa para adequar-se à rapidez, representada pela imagem da locomotiva:

Nada mais absurdo do que esperar-se do autor um livro maduramente pensado e corrigido [...] para atirá-lo na voragem, donde sai todo esse borralho de combustível, que impele o trem do mundo [...] não se prepara um banquete para viajantes

84 ALENCAR, J. de. Bênção paterna. Op. cit., p. 491; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 48.

85 ALENCAR, J. de. Bênção paterna. Op. cit., p. 491 e 492; MORAIS, Maria Arisnete C. de. A leitura de romances no século XIX. *Caderno Cedex*, Campinas, v. 19, n. 45, jul. 1998. Passim.

de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva.⁸⁶

Afirma que na nova sociedade não havia lugar para grandes pretensões literárias: “És o livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorral, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência”.⁸⁷

Ao explicitar essa nova lógica que redimensiona a percepção temporal e atinge as estruturas narrativas, ressalta a nova relação entre livro e leitor. O viajante de locomotiva era um novo leitor que precisava ser seduzido por uma narrativa aparentemente despreziosa, mas capaz de imprimir velocidade ao texto. A rapidez e a produtividade, subjacentes à suspeita de descuido formal que fundamentava uma desqualificação do leitor ou de um tipo de leitura sôfrega e rápida, eram questionadas por mostrar a modernidade da nova estrutura narrativa que esse leitor, também ele uma novidade, agora consumia.⁸⁸

Continuando a abordagem dos condicionantes temporais e culturais de uma obra, chamou a atenção para sua produção, dizendo que ele ofertava ao público “folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade” existente entre velhos conhecidos, “apesar de todas as intrigas” que andavam a fazer dele.⁸⁹ Entendendo que a obra literária constituía-se numa mercadoria e, como tal, estava também sujeita às leis do mercado, avaliava que “se alguém, porventura” se incomodava “com estes volumes, o modo de livrar-se da praga” não era “decerto a serrazina da crítica”. Como mercadoria, inserida nos processos de oferta e procura, o meio seguro de liquidar a questão era persuadir o leitor a não mais comprar livros, pois, dessa forma, o editor não os encomendaria ao autor, que por sua vez não os escreveria.⁹⁰

86 ALENCAR, J. de. *Bênção paterna*. Op. cit., p. 492-493; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 48.

87 ALENCAR, J. de. *Bênção paterna*. Op. cit., p. 493.

88 BOECHAT, M. C. B. Op. cit., p. 30-31.

89 ALENCAR, J. de. *Bênção paterna*. Op. cit., p. 493 e 494.

90 *Ibid.*, p. 494.

O outro aspecto levado em conta pelos críticos sisudos ao apreciar um texto literário era a “cor local”. Para Alencar, essa noção estava atrelada ao ensejo da produção de uma literatura nacional diversa da portuguesa, que tratasse da originalidade produzida no Brasil pela mescla cultural e pelo contato com o mundo natural. Dizia que era “uma grande questão” essa “do matiz brasileiro” na literatura nacional, que andava intrincada e desnorteada, em decorrência de uma ilusão dos críticos em buscar “aquele picante sabor de terra” nos nossos livros. Comentava que

uns gênios em Portugal [...] decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira. [...] Este grande império [...] é uma Nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu; há de se contentar com a manjerona, apesar de ali estarem recendendo na balça a baunilha, o cacto e o sassafrás. [No entanto], os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar; [...] para dar-lhe o aspecto de uma mata virgem.⁹¹

Em seguida, Alencar apresenta uma periodização da literatura nacional, como já haviam feito, com outros recortes, Gonçalves de Magalhães e Joaquim Norberto de Sousa e Silva. O escritor sistematiza, temática e esteticamente, sua própria obra de acordo com seu conceito de nacionalismo, revendo e estabelecendo um plano para sua edificação que distinguia três fases, nas quais tratou diferentes regiões do Brasil, visando a uma totalidade que integrasse física e culturalmente o território e suas populações, conforme as discussões emanadas do IHGB. A fase primitiva, ou “aborígine”, que comporta as lendas e os mitos da terra selvagem conquistada, é representada por *Iracema* e, posteriormente, por *Ubirajara*. O período “histórico”, revelando “o consórcio do povo invasor com a terra americana”, fora abordado em *O guarani* e em *As minas de prata*, e depois na *Guerra dos mascates* e nos *Alfarrábios*, uma série de crônicas dos tempos coloniais. A terceira fase, da “infância de nossa literatura” – apenas “começada com a independência

91 Ibid., p. 494-495.

política” e ainda não terminada – tratava do momento de formação do “verdadeiro gosto nacional” e deveria fazer “calar as pretensões tão acesas de nos recolonizarem pela alma e pelo coração”.⁹²

Ao frisar a perspectiva política na formação de uma literatura nacional para consolidar a independência e refutar as tentativas de recolonização cultural, considerou que existiam no último período dois momentos distintos: um que tratava de espaços e recantos rurais onde não se propagava “com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local”; outro, urbano, centrado principalmente na Corte, onde tudo se transforma com ligeireza. No primeiro momento é possível encontrar a cor local “ainda em sua pureza original, sem mescla”, em conformidade com aquele “viver singelo” dos tempos de seus pais, com “tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro”. A seu ver, existiam não apenas “no País, como nas grandes cidades, até mesmo na Corte, desses recantos” que guardavam “o passado”. Romances como *O tronco do ipê*, *Til*, *O gaúcho* e, depois, *O sertanejo* “vieram dali, embora, no primeiro, sobretudo, se note já, devido à proximidade da Corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro”. No segundo momento, “a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos”.⁹³

Quanto ao universo dos romances urbanos, pondera que “a importação contínua de ideias e costumes estranhos, que dia por dia nos trazem todos os povos do mundo, devem por força comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber o influxo de mais adiantada civilização”. Para Alencar,

[...] os povos não feitos [...] tendem como a criança, ao arremedo; copiam tudo, aceitam o bom e o mau, o belo e o ridículo, para formarem o amálgama indigesto, limo de que deve sair mais tarde uma individualidade robusta.

92 Ibid., p. 495; SCHAPOCHNIK, N. Letras de fundação. Op. cit., p. 8, 23 e 25.

93 Ibid., p. 495 e 496.

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados [...]. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola e a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todas flutuam e pouco a pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.⁹⁴

Representantes “desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” são *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d'ouro* e, mais tarde, *Senhora* e *Encarnação*.⁹⁵

Alencar defendia o enraizamento da produção literária na natureza e no meio cultural brasileiro como forma de edificar um tipo de nacionalidade literária e de contribuir para estabelecer uma identidade brasileira. Nesse contexto, opinava que a postura da crítica em tachar “estes livros de confeição estrangeira” advinha de “não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense [...] a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães”. Para ele, se a literatura era concebida como “fotografia” da sociedade, era porque copiava suas “feições” num processo de “aclimatação” dessa produção de “formação de uma nacionalidade” que pressupunha traços “da individualidade” esboçada “no viver do povo” e em seus usos. Era “missão” dos escritores erigirem “os monumentos literários da Pátria”, agirem como “operários incumbidos” de registrar os usos, de lhes “polir o talhe”, de adotar “no seu cadinho” tal “matéria”, fruto da “inovação”, como a “palavra que inventa a multidão”, desbastando “o idioma novo das impurezas que lhes ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas”, mesmo “apupados pelos literatos de rabicho”.⁹⁶

Dessa forma, impondo-se a missão de erguer a literatura como um “monumento” da sociedade e da Nação, incitou os críticos a censurar

94 Ibid., p. 496.

95 Ibid., p. 496.

96 Ibid., p. 497; MARCO, V. de. *O império da cortesã*. Op. cit., p. 48.

ou calar-se, “como lhes aprouvesse”, afirmando não haver chance de conseguirem dele nenhuma escrita que parecesse “vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que mandavam em lata”. Aludindo outra vez ao estranhamento que acometia os portugueses diante de alguns “poucos livros realmente brasileiros”, terminou suas reflexões problematizando a relação língua–literatura–identidade–sociedade, questionando: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspera?”.⁹⁷

Alencar, acusado de pouco vernáculo pelos defensores do purismo lusitano, pois seus textos estavam inçados de americanismos ou brasileirismos – termos pejorativos indicando as particularidades lexicais e gramaticais da língua portuguesa falada no Brasil –, preconizava o uso de um português modificado pela natureza e cultura aqui existentes, por ver a identidade da língua que se fala correlata à do homem que a faz, não se tratando, pois, do português corrente em Portugal. Com essa concepção do povo e da língua brasileiros, não admitia que a literatura nacional reproduzisse os cânones linguísticos portugueses; ela devia incorporar a variante linguística que se falava no País independente. Portanto, ao perceber a historicidade das formas de expressão que apresentam exigências constituídas social e culturalmente, atacou o purismo vernacular português, a caturrice gramatical, o respeito indulgente à estética classicista, e procurou explorar novas formas que exigiam uma revisão dos princípios e pontos de vista sobre a língua portuguesa no Brasil.⁹⁸

Se a obra de Alencar traz marcas inerentes a seu tempo da quase inexistência de modelos literários nacionais, levando-o a valer-se de obras estrangeiras para compor criações ambivalentes, situadas entre a observação da vida brasileira, a natureza americana e os estilos estrangeiros, caberia

97 ALENCAR, J. de. *Bênção paterna*. Op. cit., p. 498.

98 FIORIN, José Luiz. O descobrimento da língua brasileira. In: BRAIT, B.; BASTOS, N. (Org.). *Imagens do Brasil: 500 anos*. São Paulo: Educ, 2000. p. 155, 157; SCHAPOCHINIK, N. *Letras de fundação*. Op. cit., p. 63-64.

aos escritores futuros, segundo ele, concluir, ou fazer avançar, o processo de independência literária apenas começado.⁹⁹

Em “Instinto de nacionalidade”, publicado no ano seguinte, Machado de Assis, em diálogo com os pressupostos apresentados em “Bênção paterna”, reafirmava o “universal acordo” de que “todas as formas literárias do pensamento” deviam buscar “vestir-se com as cores do País”. O trabalho das gerações futuras seria, ao perseguir esse “traço, certo instinto de nacionalidade”, produzir “outra independência” com “uma literatura mais independente”. Mas questionava a região como foco de nacionalidade e o critério temporal como indispensáveis a essa empresa, ressaltando: “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu País, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”.¹⁰⁰

Por ser a obra de Alencar produzida nesse contexto ambíguo e, portanto, possuindo também esse caráter, o autor foi constantemente levado a realizar sua autodefesa diante das diversas interpretações que a ideia de busca da “cor local” sempre acarreta. Em decorrência da campanha de desqualificação que sofreu de seus opositores por meio da imprensa, esclarecia continuamente os pressupostos estéticos e políticos que davam base à sua atividade de criador cultural.

Tão logo *Sonhos d'ouro* foi lançado, em agosto de 1872, trazendo no prefácio essas concepções, o folheto do jornal *A Nação*, de 9 de setembro, elogiou o romance. O romancista foi certamente tomado de forte estranhamento e surpresa por ser esse veículo órgão conservador que, embora dirigido por João Juvêncio Ferreira de Aguiar, recebia orientações diretas do padre Pinto de Campos, aliado de Rio Branco. O artigo, assinado pelo cronista da folha sob o pseudônimo de Argesilau, saudava de modo caloroso

99 PEREZ, Tania Maria de Mattos. *De Lucíola a Iracema: um percurso do nacional*. 1998. 146f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, p. 135-136.

100 MACHADO DE ASSIS, J. M. Instinto de nacionalidade. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crítica literária. Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955-1959. p. 129-133, 135; VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da Nação. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v. 1. n. 2, p. 262, 1988. p. 256.

o “livrinho” que seu autor havia se empenhado em preparar, dando-lhe a bênção para enfrentar a lida com a crítica:

Sênio, o romancista inspirado, que sob tal pseudônimo oculta uma das nossas brilhantes glórias literárias, acaba de mimosear as letras pátrias com mais um livro, que é um primor, e que tem por título – *Sonhos de ouro*. [...] Cingindo a tríplice coroa de dramaturgo, poeta e romancista, Sênio não descansa. [...] Se os interesses da política chamam-no a colher louros na tribuna parlamentar ou nos conselhos da Coroa, sua alma de poeta sente nostalgia nestas regiões inóspitas, e ei-lo que volta ao campo viçoso das letras, onde sua imaginação torna-se cada vez mais vigorosa. [...] Seu estilo faz-nos recordar aquele de Méry de saudosa memória, orgulho da França, que lhe deu o ser. [...] Primoroso e fluente, ora singelo e perfumado, [...] ora faceto e travesso [...] deleita o leitor, que não sabe o que mais há de admirar, se o pensamento da obra, se as louçanias da frase. [...] O último trabalho de Sênio veio confirmar a reputação merecida que goza o literato. [...] Não cabe nos estreitos limites de que dispomos a análise do romance. [...] É nosso fim apenas saudar o escritor e felicitar a nossa literatura. [...] Aos incessantes esforços do sr. Garnier deve ele esses outros serviços que o recomendam à gratidão nacional.¹⁰¹

O artigo, tendo saído num jornal de conhecida oposição ao escritor, fez o deputado padre Campos escrever, no dia seguinte, a Rio Branco, queixando-se dessa “pronunciada tendência para a dissolução”, explicitando assim as práticas de subvenção à imprensa que determinavam a relação entre informação e poder estatal, denunciadas pelo deputado-romancista em discurso na Câmara. Aludindo ao pedido de Rio Branco para que ele, Campos, “alcançasse do conselheiro Castilho algum subsídio para o nosso jornal”, explicava que “tinha toda a esperança” de consegui-lo, embora percebesse o desgaste da situação. Entretanto, essa esperança “desvaneceu-se hoje, com a leitura do folhetim” onde fora feita

a mais complexa apologia às *miçangas romanescas* de José de Alencar. [...] Tremenda bofetada na face do referido Castilho, que, no ano passado, quando éramos cobertos de sarcasmos ridículos de José d’Alencar, saía a campo para esmagá-lo sob o mesmo aspecto por que é hoje levado às nuvens por um jornal conservador.¹⁰²

101 MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 311.

102 MENEZES, R. de. Op. cit., p. 309.

Indignava-se por não se convencerem de que a dissidência da qual Alencar fora “arauto insolente” fizera “grande mal”, e continuaria a fazer se não abrissem o olho, pois outros opositores poderiam ser decantados naquela folha. Logo, afirmava, começava “a saltar fora do caminho” essa “trombeta laudativa do herói da dissidência”.¹⁰³

Em consequência dessa carta, Rio Branco escreveu ao ministro do Império, anexando a missiva de Campos e pedindo providências, julgando ter ele “razão no que diz do tal folhetim”, e ser “uma verdadeira desgraça” o Aguiar não levar a sério sua posição de jornalista, devendo chamá-lo “à razão”, embora acreditasse que os faria “perder tudo, quanto à imprensa”. Nesse ano de 1872, Alencar encerrava, como dissidente, sua legislatura, iniciada em 1868, já eleito pelo Ceará, sem realizar campanha, para a próxima de 1873-1875, agora como opositor declarado do Governo imperial. Caminhava cada vez mais para propostas liberais, como a descentralização e o poder da minoria e dos municípios, chegando a afirmar em 1873: “Não sou liberal de nome, é verdade, mas na doutrina; prezo-me de ser de um liberalismo muito adiantado”. No entanto, como se achava bastante doente, comparecia de modo irregular às sessões da Câmara, ou chegava atrasado, como na discussão do “Voto de Graças”, quando já havia sido chamado à tribuna. Embora anunciasse sua intenção de falar, o presidente negou-a, declarando que tinha perdido a vez. Assim, imprimiu, em folheto denominado “Voto de Graças”, o discurso que teria proferido sobre essa questão, a qual considerava “um dos maiores escândalos parlamentares a que tem assistido”.¹⁰⁴

Nesse texto critica Rio Branco pela dissolução no ano anterior da Câmara dos Deputados, julgando o fato não como fruto do “exercício de uma atribuição constitucional, mas um luxo de arbítrio” imposto pelo desejo de satisfazer seu amor próprio. Concitou os deputados a intimar “aos ministérios a vontade do partido a que pertenciam” e a não se dobra-

103 MENEZES, R. de. Op. cit., p. 310.

104 MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 312; ALENCAR, J. de. *Discursos parlamentares de José de Alencar*: Deputado Geral pela província do Ceará (1861 a 1871). Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. p. 383. (Perfis Parlamentares, 1).

rem às inspirações ministeriais, para não reduzir a Câmara a uma simples chancelaria que carimba a vontade de Rio Branco. Ao tratar da incandescente “questão religiosa”, apontou a importância da maçonaria no Brasil, uma “primeira oficina da liberdade”, e exaltou a Companhia de Jesus pelo poderoso impulso que “imprimiu à civilização moderna” ao resistir ao absolutismo e difundir a instrução e a liberdade. Para ele, a questão religiosa era uma reação que se levantava na Igreja contra o espírito do século e a civilização moderna, e “um rebate da decadência do poder temporal do Papa”. Ela foi objeto de reflexão do literato também em *O garatuja*, que a incluiu em seu painel nacionalista como uma história dos tempos coloniais. Como era apenas a primeira de uma série de crônicas, todas com “o mesmo sabor de antiguidade”, reuniu outras duas sob o nome de *Alfarrábios (Crônicas dos tempos coloniais)* e, logo em seguida, num segundo volume, *O ermitão da Glória e A alma do Lázaro*. O primeiro volume de *Guerra dos mascates*, parte do projeto de tratar dos tempos coloniais, surgiu nesse momento, mas o segundo só veio à luz em 1874.¹⁰⁵ Nesse contexto, preocupado em saber se seu nome chegaria à posteridade, buscou erigir novo monumento que o representasse e perpetuasse sua imagem, impondo ao futuro uma representação de si próprio paralela à sua produção literária, escrevendo “Como e porque sou romancista”.

Agravado seu estado de saúde e tendo os médicos lhe recomendado mudança de clima, pediu licença para deixar temporariamente os trabalhos na Câmara e, durante o inverno, embarcou com a família para o Ceará, de onde só voltou no ano seguinte. Durante a estada em sua província natal, percorreu a região para obter cópias de romances e poemas populares, especialmente o *Boi Espácio* e o *Rabicho da Geralda*. Conversou com pessoas idosas descendentes da “nobreza indígena” cearense como o velho Filipe do Pici: “Este velho é um livro curioso. Aprendi mais com ele do que numa biblioteca, onde não encontraria as antigualhas que me contou”. Colheu também informações sobre assuntos e tradições, que, no ano seguinte, servi-

105 ALENCAR, J. de. Cavaco. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 921-922; Idem. Nota [à primeira parte da *Guerra dos mascates*]. Op. cit., v. 2. p. 954; MENEZES, R. de. Op. cit., p. 314; MAGALHÃES JR. R. Op. cit., p. 315-319.

ram de matéria para reflexão em suas cartas a Joaquim Serra, publicadas no jornal *O Globo* e intituladas “O nosso cancioneiro”.¹⁰⁶

Nas epístolas, reunidas sob o título “O nosso cancioneiro”, Alencar expôs outra vez as diretrizes de um programa de nacionalização literária que fundamentariam a realização da identidade nacional. Preocupado com a elaboração de uma literatura nacional distinta dos modelos lusos, refletiu sobre a maneira de pensar e sentir um Brasil diferente de Portugal e de suas formas, resgatando as raízes americanas nascidas da natureza virgem, dos costumes e das tradições primitivas. Pesquisando o cancioneiro popular como fazia com as antigas crônicas da sociedade colonial, recorrendo inclusive a depoimentos orais, buscou a originalidade da poesia sertaneja e defendeu a diferenciação de forma e conteúdo na literatura, a diferenciação idiomática e a escolha dos motivos, como já havia feito em outros textos.¹⁰⁷

Alencar pauta sua atividade de literato pela construção dos procedimentos metódicos e nacionalistas, implementados na produção historiográfica, como inerentes ao campo da ciência e emergentes também em outras áreas da produção do conhecimento no Brasil oitocentista, irradiados pelo IHGB. Pontua as formas de fazê-lo e seu processo; indica suas concepções e reflexões teóricas que, como práticas intelectuais, estabeleciam as bases de sua atividade e ajudam a compreendê-la; descreve seus procedimentos metodológicos, como dar forma ao texto, inserir notas, partir da intuição, da memória e do estudo, e lidar com suas fontes, fossem elas depoimentos orais, observação direta, vivência pessoal ou documentos escritos antigos. Indica suas fontes de inspiração, leituras, influências e percursos de criação como intelectual consciente de sua atividade, mostrando a maneira de desenvolvê-la e as potencialidades que possuía para a missão de gestar uma identidade nacional.

106 MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 319; ALENCAR, José de. O nosso cancioneiro. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 969; LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, J. *História e memória*. Campinas: Ed. Unicamp, 1990. p. 548.

107 FREITAS, M. E. Pitombeira. Apresentação. In: ALENCAR, J. de. O nosso cancioneiro. Campinas: Pontes, 1993. p. 7-10.

Tais meandros dos caminhos do fazer de sua escrita – as origens de textos e de relatos marcadas pelo cruzamento de escrituras, de tempos, de experiências, de memórias, de livros e de influências – compõem seus ensaios e romances. Nesse movimento, os ofícios do literato e do historiador, distintos em sua essência e em seus compromissos, aproximam-se dos procedimentos da elaboração da escritura ao sondar os terrenos vizinhos da história e da memória.¹⁰⁸

Ainda nesse ano de 1873, Alencar foi novamente combatido pela crítica, recebendo censuras de Tobias Barreto e Sílvio Romero. Barreto atacou escritores da Corte nacionalmente consagrados, Macedo e, principalmente, Alencar, cujo renome considerava “um dos mais claros sintomas do nosso estado de inanição e marasmo intelectual” por exibir “sua velhice em relação às questões do tempo”. Romero já havia publicado na imprensa fluminense artigos truculentos sobre o romantismo no Brasil, hostilizando também os dois romancistas que constituíam “a coqueluche da mocidade”: “agredirei agora os deuses e os seus exércitos sagrados. Entre inimigos nunca se devem reconhecer qualidades de exceção. Tudo é ruim!”. Para ele, Alencar não passava de um “rebatedor de pastiches inconsistentes” e, por isso, insurgia-se contra seu indianismo que julgava, ao lado do pieguismo de Macedo, uma das “calamidades que podiam desabar sobre este infeliz Brasil”. Com explícita intenção bélica, ridicularizava-os com expressões como “velharia romântica”, “sofisticaria indigna” e “degradação”. Ao que lhe parecia, os dois romancistas eram “dois personagens sem significação viva e profunda”, representando “um papel quase todo negativo na história literária”, qualquer que fosse “sua importância no mundo oficial.” Só mais tarde Romero atenuou seus ataques, mudando sua apreciação sobre a obra alencariana, dando-lhe caráter nacional, passando da negação e da polêmica para a aceitação.¹⁰⁹

De volta à Corte no início de 1874, Alencar lança outro romance indianista, *Ubirajara (lenda tupi)* – livro que considera “irmão de *Iracema*”,

108 PINTO FILHO, Júlio Cezar Pimentel. Memória e textualidade: alguns itinerários borgeanos. *ProjetoHistória*, São Paulo, n. 14, p. 129-143, fev. 1997.

109 MENEZES, R. Op. cit., p. 323-324.

sobre as “tradições da pátria indígena”. No prefácio reflete sobre seu processo criativo, problematiza as fontes utilizadas e reafirma a busca pela alma brasileira num trabalho que, à semelhança do arqueólogo, requeria afastar as camadas sucessivas de leituras que desvirtuavam as imagens dos selvagens. Por meio de sua visão nacionalista, posiciona-se contra o etnocentrismo europeu, considerando grosseiras as apreciações feitas sobre os costumes indígenas. Mostrou como missionários e aventureiros forneceram informações que visavam corroborar seus interesses em retratar “os selvagens como feras humanas”, uns para justificar a “importância da sua catequese”, outros a “crueldade com que tratavam os índios”. No papel de literato e arqueólogo fora “indispensável escoimar o fato dos comentários” que o acompanhavam, para fazer “uma ideia dos costumes e índole dos selvagens”.¹¹⁰

Publicou ainda nesse ano o segundo volume de *Guerra dos mascates* com nova “Advertência”, na qual insistia em sua armadilha de fazer o leitor empreender tarefa de detetive e encontrar as figuras da política imperial ocultas nas máscaras.¹¹¹ Além disso, com base nas pesquisas sobre cultura popular que realizava no Ceará, particularmente a poética das trovas sertanejas, escreveu quatro cartas a seu amigo Joaquim Serra, expondo suas ideias sobre as fontes nacionais da literatura brasileira. Serra as enviou a Salvador de Mendonça, redator de *O Globo*, com o objetivo de que ele as publicasse, esclarecendo:

[...] Destino ao *Globo* a série de cartas que me dirigiu o nosso comum amigo e mestre o sr. conselheiro José de Alencar. [...] Versam elas sobre assunto literário de magna importância: a naturalização de nossa literatura; o estudo da poesia popular. [...] O talento e perspicuidade do crítico que tão bem analisou o poema dos *Tamoios*, fulge com todo o seu brilhantismo nessas cartas de um valor inestimável como lição e como estilo.¹¹²

110 ALENCAR, J. de. Advertência (Prefácio a *Ubirajara*). In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 1139-1140.

111 Ibid., p. 956-957, 1139-1140; Idem. Advertência à segunda parte de *Guerra dos mascates*. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 956-967; MARCO, V. de. *A perda das ilusões*. Op. cit., p. 162.

112 SERRA, Joaquim. Carta ao redator de *O Globo*. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. p. 961.

AS ÚLTIMAS BATALHAS NA IMPRENSA, NA LITERATURA E CONTRA A TUBERCULOSE

Dando continuidade à sua luta para construir uma Nação dotada de cultura individual e independente, em junho de 1874, ao retornar à Câmara, discute a reforma eleitoral e judiciária, aproximando-se cada vez mais das posições liberais, mas não do Partido. Defendendo a reforma eleitoral, ataca novamente “a excessiva centralização administrativa” e reafirma as propostas de criar centros de resistência e de incorporação da representação das minorias, por ele considerados os mais fortes e legítimos espaços que um País livre possui para assegurar a preponderância de homens de talento e substituir “aquele elemento aristocrático” por algo mais justo e moral. Essa representação efetuará no “Parlamento a mesma revolução que realizou a liberdade de imprensa na opinião”, dando “uma tribuna a todas as opiniões, a todos os partidos, assim como a imprensa deu um órgão a todas as convicções e a todos os interesses”.¹¹³

No ano seguinte, em 1875, Alencar, apesar dos sintomas de agravamento da tuberculose, publicou dois novos romances, ao mesmo tempo em que preparava uma viagem à Europa em busca de um clima que lhe restituísse a saúde, esperando talvez repetir a cura milagrosa de sua personagem Carlota em *Cinco minutos*. O primeiro romance então publicado foi *Senhora*, um novo “perfil de mulher” erigido sobre o mundo urbano da Corte, assinado, como em *Lucíola* e *Diva*, com as iniciais G. M. O segundo, *O sertanejo*, já anunciado desde o ano anterior nas “Cartas a Joaquim Serra” ou “O nosso cancionero”, quando Alencar mencionou as “escavações” sobre poesia popular que havia realizado no Ceará e que esperava reproduzir “todas estas cenas dos costumes pastoris de [sua] terra natal, [...] com sua cor local em um romance”, cujos primeiros capítulos se achavam escritos. Era mais um retrato do seu grande mural da nacionalidade, tratando agora do sertão

113 ALENCAR, J. de. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Op. cit., p. 442, 462-465, 490-492, 520-525.

cearense, da figura do vaqueiro, das tradições, das histórias em versos e das melodias simples transmitidas oralmente.¹¹⁴

Alencar, deslocando-se para a cena urbana onde o influxo da civilização era mais contínuo e acentuado, defendeu-se em *Senhora*, que representava uma sociedade marcada pela importação das ideias e dos costumes, da crítica publicada no *Jornal do Commercio*, em “duas espirituosas cartas” assinadas por Paula a propósito desse romance. Alencar, usando o pseudônimo de Elisa do Vale, atendo-se à composição do romance, mostra a coerência dos procedimentos empregues na narração e trata da questão da verossimilhança. Diante da censura de que o livro tinha o “defeito grave de não penetrar no coração de seus personagens”, replica:

Há duas maneiras de estudar a alma: uma dramática, à semelhança de Shakespeare; outra, filosófica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas; mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira, e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação.¹¹⁵

Julgava enganosa a acusação de que o livro era descritivo, enfatizando que a “grande superioridade dessa forma literária [...] provém de sua natureza complexa; ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição. Da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance”.¹¹⁶

Em relação à segunda questão, referente ao caráter verossímil da criação ou da correspondência desta com a realidade, considerava que, com suas censuras, fazia “ao autor o maior elogio dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense”. Conforme Elisa, “é justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio”. Para ela, Paula queria “maravilhas, colossos talhados a escopo de Miguel Ângelo, epopeias fluminenses, tragédias subterrâneas, dramas terríveis representados na poeira das ruas”, ao passo que o personagem de Fernando “é uma fotografia” da qual

114 ALENCAR, J. de. O nosso cancionero. Op. cit., p. 964; PROENÇA, M. C. Op. cit., p. 170; ALENCAR, José de. O sertanejo. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 3. p. 527, 736.

115 ALENCAR, José de. Carta à d. Paula de Almeida (Posfácio de *Senhora*). In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 839-840.

116 Ibid., p. 841.

conhecia “vinte originais dessa cópia” e “o fato por ele praticado, no fundo não passa de um casamento de conveniência, cousa aceita e respeitada pelo mundo”. Dessa forma, Alencar enfatizava que seus romances sobre a vida na Corte também estavam marcados pela observação da realidade e se referiam à fisionomia daquela sociedade e à sua cor local, mesmo que ela trouxesse cores de outras localidades. Era assim a vida da Corte, híbrida, plural.¹¹⁷

Em julho, preparando-se para uma viagem à Europa, preocupado com os parcos rendimentos que fariam sua família “viver pobremente”, Alencar vendeu em definitivo os direitos de *Ubirajara* e *Iracema* a seu editor por 2:400\$000 (dois contos e quatrocentos), e, em dezembro, levou a leilão 39 lotes de livros, desfazendo-se de parte de sua biblioteca. Antes de partir, envolveu-se numa última e violenta polêmica a respeito da rejeição de sua peça *O jesuíta*, escrita em 1860 por sugestão do ator João Caetano que desejava representar um drama brasileiro nas comemorações dos 39 anos da Independência. A rejeição deu-se possivelmente pelo fato de Alencar ter desconsiderado a versão oficial da história do 7 de Setembro e de d. Pedro I, vendo nela apenas uma tentativa de restauração, e por eleger o episódio da expulsão dos jesuítas no século XVIII como o formador por excelência da nacionalidade. A peça estreou no Teatro São Luís, constituindo-se num fracasso de público. Muitos órgãos da imprensa anunciaram esse fato, dentre eles *O Globo* em sua “Revista Teatral”, *A Reforma*, a *Gazeta de Notícias* e o *Jornal do Commercio* em sua “Gazetilha”.¹¹⁸

Nos folhetins de *O Globo*, Joaquim Nabuco, de forma anônima e inicialmente simpática, enalteceu Alencar e criticou a indiferença do público, observando ser o teatro no Brasil malfadado e, como ninguém o curava, não era mais a escola de costumes e da língua que fora. Favorável à peça, considerou uma verdadeira decepção a acolhida de um “drama nacional, cujo assunto girava em torno da aspiração heroica da libertação de uma grande

117 Ibid., p. 840-841.

118 ALENCAR, J. de. Carta a Leonel Alencar. In: MENEZES, R. Op. cit., p. 338-339; MAGALHÃES JR., R. Op. cit., p. 344; MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. (1855-1877). São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977. v. 3. p. 473; ALENCAR, J. de. *O jesuíta* (Prefácio de *O jesuíta*). In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1009, 1015.

Nação”, com teatro vazio, enquanto “monstros” e “aleijões da arte”, que andavam aos montes pelos palcos, recebiam louvores de plateias numerosas. Ponderava ser o drama “um trabalho de mérito, de valor real no fundo e na forma”, ainda que não perfeito, por possuir “concepção ousada”, revelando em todo seu desenrolar a época em que foi escrito e por qual pena, “uma glória do País”. Indicando sua preocupação com a moral, ressaltava que nada havia sido alterado para torná-lo “mais correto, mais *conveniente*, mais compatível com os escrúpulos destes moralizadíssimos tempos que correm, [...] piegas”. Finalizava conclamando a imprensa a agir em favor das letras e dos artistas, missão nobre, pois o Conservatório Dramático e o Governo eram indiferentes ao futuro do teatro e das artes no Brasil.¹¹⁹

A partir desse artigo e de outros da imprensa, Alencar escreveu uma série de quatro textos denominados “O teatro brasileiro: a propósito do *Jesuíta*”, reunidos depois no volume em que publicou o drama. Comentava a ausência do público, ressaltando a desinformação da plateia, o abandono em que as classes mais ilustradas deixavam o teatro, “dominado exclusivamente pela chusma”, e o afastamento dos autores dramáticos da cena, não como egoísmo, mas por banimento – o “charlatanismo expulsou a arte do templo”. Diante de algumas apreciações sobre as teorias dramáticas inteiramente avessas aos princípios da arte moderna, tratou da oposição entre o teatro nacional e o estrangeiro e da “indiferença desse público híbrido, que desertou da representação de um drama nativo, inspirado no sentimento patriótico, para afluir aos espetáculos estrangeiros”, voltando as costas, com frio desdém, ao precursor brasileiro da independência.¹²⁰

Certamente pensando na questão religiosa e nos recentes atritos entre Igreja e Governo, Alencar julgava que a intolerância e o fanatismo eram responsáveis pela crítica do público à sua peça. Nela edificara o jesuíta como antecessor da invenção da Nação, dono de sonhos de liberdade política, procurando promover a separação de Portugal ao molde de Malagrida, que

119 NABUCO, J. O jesuíta. In: COUTINHO, A. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. UnB, 1978. p. 15-19.

120 ALENCAR, J. de. O jesuíta (Prefácio de *O jesuíta*). Op. cit., p. 1007-1011.

fornecera a Pombal o pretexto para expulsar a ordem do Brasil. Ao explicar a significação de sua concepção, afirmou que essa figura era um tipo, o “inventor de um povo americano”, “precursor do Brasil”, elucidando as facetas dos procedimentos formais do drama. Para buscar desvanecer outras censuras, tratou dos métodos de exposição cênica, um pela concentração e outro “que longe de isolar a ação a prende ao movimento geral da sociedade” por meio de “personagens alheias ao drama, mas que representam a época, o País, o centro, enfim, do fato posto em cena”. Afirma assim que “essas figuras fazem o efeito dos baixos-relevos no soco das estátuas”, semelhantes aos escuros da pintura, e servem para realçar o drama. Ao avançar na reflexão dos fundamentos estéticos, abordou a questão da verossimilhança apenas lembrando “que a separação das colônias da América foi um dos sonhos da Companhia”, e “os assomos de independência já eram, por esse tempo, mais veementes do que geralmente se supõe”.¹²¹

Dessa forma, Alencar tratava a situação colonial como injusta e destacava os anseios de emancipação dos jesuítas em promover a ruptura com Portugal, reivindicando assim para a Companhia de Jesus a glória de precursora da Independência por ter sido a articuladora do movimento de rebelião com o objetivo de formar a nova pátria brasileira, retirando-a da casa de Bragança. Como o 7 de Setembro era uma comemoração recente, ainda não consolidada na historiografia oficial e na memória e no imaginário da Nação, o romancista elevava a ordem religiosa ao papel de herói, negando-o ao príncipe, visto como restaurador e perpetuador do poder português. Afirmou ter passado em revista vários episódios da história na busca “do que é a nossa alma de povo” e, não encontrando nenhum para inspirar o drama nacional, resolveu criá-lo, filiando-o à história e à tradição de modo que não as deturpasse. Negava reconhecer nos episódios apresentados como história da Independência qualquer legitimidade. Certamente não lhe faltava imaginação para transfigurá-los da versão tradicional, fabricada sob a tutela do IHGB. Opondo-se à fábrica da história oficial, construiu

121 Ibid., p. 1012-1017-1024.

outra, manifestando uma posição política distante das narrativas que se sedimentavam ao redor da figura do príncipe e do grito do Ipiranga.¹²²

Esses artigos despertaram o interesse de Nabuco que, por meio da série “Aos domingos”, entrou na contenda escrevendo o artigo “O sr. José de Alencar e o teatro brasileiro”, seguido de outros sete com o subtítulo “Estudos sobre o sr. José de Alencar”. Nabuco, analisando as ideias alencarianas sobre o teatro nacional e os procedimentos de autor dramático iniciados por Alencar, julgou que estes não deviam “ser seguido entre nós”, levando o dramaturgo a treplicar em sete artigos na série “Às quintas”. Esse encontro intelectual, apreciado de modo tão diverso pela história literária, foi considerado por uns como “um *tête-à-tête* de gigantes” e “notável diálogo”, e por outros como uma disputa pobre em reflexão e baixa nos recursos.¹²³

A leitura mais aceita vê o século XIX brasileiro marcado por polêmicas nas quais os escritores novos, no começo da década de 1870, para afirmar-se, buscavam demolir o gigante que era Alencar, líder da literatura nacional daquele momento. Esses ataques enquadram-se na reação antirromântica desfechada em defesa da propagação do realismo e do naturalismo graças à sedução dos novos conceitos materialistas, anticlericais, deterministas, evolucionistas e positivistas de Comte, Spencer, Darwin, Burke e Taine. Alencar, representando o protótipo do autor romântico, fora alvo da investida dos que consideravam sua fórmula literária cediça e esgotada.¹²⁴

Mas, se essa interpretação tem prevalecido, ela não é a única. Creem alguns que a motivação de Nabuco para enfrentar Alencar advinha de outro campo. Regressando da Europa e tomando conhecimento das alusões ferinas ao velho Nabuco feitas em *Guerra dos mascates*, aproveitou o pretexto para ajustar contas com o romancista. Situou então o problema não no plano

122 Ibid., p. 1013-1015; SANDES, Noé Freire. *A invenção da Nação: entre a monarquia e a república*. Goiânia: Ed. UFG; Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico, 2000. p. 10, 12, 49-58.

123 COUTINHO, A. Introdução. In: COUTINHO, A. (Org.). *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora UnB, 1978. p. 9-10; NABUCO, J. Aos domingos. In: COUTINHO, A. Op. cit., p. 41; SCHWARZ, Roberto. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988. p. 31.

124 COUTINHO, Introdução. Op. cit., p. 5-6.

da técnica, mas da moral literária, com o desejo de repreendê-lo, conforme transparece em suas alegações contraditórias. Desqualificando Alencar, acusou-o de “conservador extremado”, quando na verdade ele se aproximava e era cortejado pelos republicanos; afirmou ter combatido “denodadamente pela escravidão”, e suas obras políticas serem apenas retóricas, quando desde a década de 1850 fazia campanha pela emancipação e – como tantos do seu tempo, inclusive os republicanos – acreditava que a escravidão estaria extinta em curto prazo. Em matéria literária, Alencar introduzira a escola realista no País com *Asas de um anjo* e *Lucíola* e fora precursor do realismo escrevendo romances de observação e adequando-os ao tão falado “realismo dos românticos”, sendo muito mais audaz do que geralmente se pensa. Além disso, a batalha realista só ocorreria de fato após sua morte; logo a discussão era literária, só em aparência.¹²⁵

Os argumentos de Nabuco sobre a matéria literária não primavam pela argúcia. Acusava Alencar de imoralidade, de ter falsificado os tipos que compunham os perfis de mulher em *Diva* e *Lucíola*, criando uma visão do Brasil incompatível com o mundo moderno e defendendo formas tradicionais de vida e uma natureza exuberante e iluminada. Suas afirmações levaram o romancista a esclarecer que os perfis, “como diz o termo, não são tipos; mas, ao contrário, exceções”. Nabuco, partindo das noções de modernização e evolução trazidas da França, acusou-o de artificialismo e anacronismo devido ao indianismo, mas Alencar não se atinha apenas a essa temática nem negava o progresso; ele defendia a necessidade de partir de dentro para fora, da fusão de culturas e natureza aqui encontradas para produzir o futuro da Nação.¹²⁶ Nabuco, formado nos moldes franceses e atraído pela cultura europeia, opunha-se ao nacionalismo de Alencar, insistindo nas raízes ocidentais como fundamento da cultura brasileira e procurando realçar os laços de dependência cultural. Já o romancista buscava pensar o Brasil como uma

125 MARTINS, Ana Luiza. Gabinetes de leitura do Império: casas esquecidas da censura? In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 78-80.

126 RODRIGUES, A. E. M. Op. cit., p. 140-142; NABUCO, J. Aos domingos. In: COUTINHO, A. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Op. cit., p. 113-114, 127; ALENCAR, J. de. Às quintas. In: COUTINHO, A. Op. cit., p. 150; ALENCAR, J. de. *O jesuíta*. Op. cit., p. 1023.

invenção nova, resultante da aproximação de aspectos históricos, culturais, sociais, raciais, linguísticos e literários diversos e particulares. Eram sensibilidades, formações literárias e concepções de Brasil e de literatura díspares e até opostas.

Ao examinar a obra literária de Alencar, Nabuco asseverava que, de suas obras “nada se disse”, e que, a cada livro novo, a imprensa reproduzia “um dos seus *clichés*” e reeditava críticas antigas, requeitando as sobras de ontem com outras novas e contraditórias. Achava sua linguagem teatral inadequada e o acusava de copiar autores estrangeiros, ressaltando o que considerava uma contradição entre o literato e o político. Alencar defendia-se, explicava a razão de suas ideias literárias, fundamentando-as, estudando seus personagens criticados, exaltando a brasilidade, a temática local e o caráter nacional de sua literatura, ao mesmo tempo em que ressaltava a autonomia da língua brasileira. Posteriormente, Nabuco atribuiu ao calor da mocidade o tom e a veemência de suas censuras, reconhecendo ter se excedido no ardor do debate: “receio ter tratado com presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor – digo *receio*, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há de profundo, nacional, em Alencar: o seu *brasileirismo*”. Talvez não tenha lido para esquecer-se do quanto fora ridicularizado e desqualificado.¹²⁷

Em maio de 1876, Alencar viajou com a família para a Europa por motivo de saúde, visitando as capitais lusa, inglesa e francesa sem entusiasmo. Era “um homem de cabelos e barbas grisalhos, minado lentamente pela doença pulmonar que o consumiu em pouco tempo, alquebrado para a sua idade bem distante da velhice”; um homem que, “havendo percorrido os centros mais brilhantes da civilização europeia”, apresentava-se “fatigado dessa longa e trabalhosa peregrinação”. Ao regressar ao Brasil, confidenciara a um amigo ter perdido seu tempo, pois as nações do Velho Mundo em nada lhe tinham inspirado, mas tinha em rascunho e na cabeça muitos temas nacionais pelos quais se interessava.¹²⁸

127 COUTINHO, A. Introdução. Op. cit., p. 10-11.

128 ARARIPE JR., T. A. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: Fauchon & Cia, 1894. p. 171-173; BENALCANFOR, Visconde de. *Correio de Portugal*, Lisboa, n. 20, 2 out. 1889 apud MENEZES, R. Op. cit., p. 352.

Pondo em prática estes novos planos, fundou e passou a dirigir, de dezembro de 1876 a março do ano seguinte, o periódico *O Protesto: Jornal de Três*, do qual publicou cinco números. Neles, em tom panfletário, afirmava não procurar lisonjear a opinião pública, mas enfrentá-la, arrostá-la, colidir com ela e sacudir sua indiferença bombardeando o Imperador, o senador Jaguaribe, o barão de Cotegipe, o duque de Caxias e o IHGB. Repeliu seus censores como Camilo Castelo Branco, que criticava o jeito de falar e de amar dos brasileiros, vendo-o como símbolo da incapacidade estrangeira em compreender as especificidades de nossa literatura. Diante da circulação no Brasil dos primeiros fascículos do *Dicionário contemporâneo*, de Aulete, considerou-o um mecanismo colonizador dos portugueses auxiliados por alguns brasileiros, temendo a influência nociva que podia exercer na linguagem brasileira porque insistia na distinção, cada vez mais acentuada, entre o português europeu e o americano.¹²⁹

Em *O Protesto*, iniciou a publicação em folhetim do romance *Ex-homem* sob o pseudônimo de Synerius, abordando a relação de uma moça com um padre e advogando a abolição do celibato clerical. Explicou que não era “uma obra de sentimento; mas um livro de razão. Não foi escrito para comover; só aspira convencer”. Esse romance ficou inacabado. Interrompida a publicação do periódico e, portanto, do romance, lançou-se à escrita de seu último folhetim, *Encarnação*, em que tratou da vida no Rio. Foi publicado no *Diário Popular* de 1º de julho a 1º de agosto de 1877 e só foi editado em livro postumamente, em 1893, como ocorreu também com “Como e porque sou romancista”, de 1873. Por *Encarnação*, feito “a pedido de um jornal desta Corte”, recebeu quatrocentos e cinquenta mil-réis, destinando-os às vítimas da seca que assolava o Ceará. Por essa época modificou seu primitivo contrato com a Garnier, tornando possível “publicar a primeira edição de um romance novo, mesmo de um ou dois volumes, em folhetim de jornal”. Convidado a colaborar numa nova revista, *O Vulgarizador*, publicou, em forma de carta, seus últimos escritos, como “O reino social”.

129 ALENCAR, J. de. Beotices. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1025-1026; Idem. Dicionário contemporâneo. In: ALENCAR, J. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1026-1027.

Em dezembro sua doença se agravou e, no dia 12, faleceu. Foi sepultado no Cemitério São Francisco Xavier, sendo certificado como *causa mortis* uma hepatointerite. Mas a tuberculose, “senhora inimiga das letras”, fora sua algoz. Deixou alguns fragmentos de obras como peças, romances e ensaios filosóficos, políticos e sociais, assim como o registro de muitos outros projetos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

José de Alencar elegeu a cidade do Rio de Janeiro como matéria-prima de sua observação e escritura, dela retirando temas, problemas e tipos, nela inserindo personagens, leitores e a si próprio, tornando-a quase protagonista de sua ficção citadina. Cenário onipresente de seus romances urbanos, a cidade, em processo de expansão e transformação modernizadora, configurava a europeização de uma Corte tropical. Esse processo, vivenciado também por seus habitantes cujos hábitos e costumes se transformavam, propiciou novas formas de sociabilidade e o crescimento gradativo de instituições culturais e intelectuais que compuseram uma rede fomentadora das práticas da leitura.

Essa rede fazia avançar a cultura escrita, estabelecendo um circuito entre autor e leitor dotado de estações intermediárias como escolas, editores, impressores, jornais, folhetins, revistas, livros, livreiros, livrarias, associações literárias, bibliotecas e gabinetes de leitura. Por meio dos bens simbólicos criados e dos produtos intelectuais veiculados e difundidos, as representações da sociedade e suas práticas dadas a ler atuavam na formação do mundo do leitor, afetando-o e levando-o a recriar seu mundo interior e seu ambiente em resposta ao lido. Constituíam-se no confronto e entrecruzamento de dois

mundos – texto e leitor – por meio de uma operação realizada nas práticas de apropriação dos espetáculos teatrais e das leituras realizadas pelos personagens dos romances.

Nesse universo de nascente produção editorial de jornais, revistas e livros, e de consumidores desses produtos, fossem eles leitor, auditor ou espectador, insere-se Alencar como trabalhador intelectual engajado em muitas lutas, usando a escritura e a pena. Envolvido pela sociedade em que vivia, produziu uma obra literária que testemunhava suas lutas sociais e políticas. Inscrito no debate acirrado de sua época, articulou seu modo romântico de olhar e conceber o mundo com sua atuação política, propondo caminhos para a edificação de uma realidade diversa da que experimentava, visando criar e viabilizar um projeto para o Brasil. Escritor polêmico que apresentava suas ideias, atacava seus opositores e defendia sua obra, isto num campo literário bastante segmentado e delimitado por posições, hierarquias e disputas por lugares, prestígio e reconhecimento. Escritor empenhado em dotar o País de uma nacionalidade literária e em travar um diálogo intertextual constante com diversos literatos estrangeiros e com outros discursos em circulação na sociedade, advindos de outras instâncias como a medicina, a religião, a filosofia, o direito, numa prática constante de circularidade cultural, de retroalimentação. Concebendo a literatura como poética da vida real, expressão do belo manifesto por palavras de uma língua própria ao povo e à Nação brasileira, buscou construir um painel da sociedade fluminense com seus pensamentos, hábitos e práticas culturais, pintando quadros dos costumes observados, esculpindo personagens flagrados no cotidiano urbano, retratados de modo a reproduzir a vida social como um “daguerreótipo moral”. Recorreu aos princípios estéticos do universo do teatro, da pintura e da escultura para tecer sua escrita, ressaltando as técnicas do claro/escuro e do baixo/alto-relevo para realçar as feições que queria valorizar ou condenar nesse universo simbólico, cujos traços registrava, ao procurar “copiá-los”, como quem tirava a fotografia da sociedade.

Desse acervo imagético emergem quadros e cenas de uma sociedade oriunda de uma forma romântica de representar o mundo, que delineiam

uma visão de oposição ao avanço da sociedade capitalista em algumas de suas facetas como as relações sociais por ela implementadas, de acordo com seu modo e estilo de vida e com as formas de pensar e agir. Imagens, cenas e olhares das quais Alencar se afastava, contrapondo-se às leituras simplistas do romantismo como manifestações culturais e estéticas puramente burguesas e alienadas, desvinculadas da realidade, de posturas imaginativas, sonhadoras e idealizadas, revelando a complexidade e a atitude consciente e engajada de sua escritura que expressa sua oposição ao momento histórico em que viveu.

O estudo de Alencar e de sua obra, sobretudo a urbana, revela um homem inquieto e irreverente que passou a vida polemizando, atirando contra seus críticos, políticos poderosos e pretensos mestres portugueses. Com olhos curiosos e críticos estudou a relação tensa entre a produção cultural nacional e a estrangeira, retomando os problemas para a produção de uma literatura brasileira. Dedicou-se à indagação e à pesquisa de fontes e caminhos a seguir e canalizou sua imaginação para duas formas de expressão literária, o teatro e o romance, fazendo-se presente em outras frentes de batalha, como o parlamento e a imprensa. Homem que possuía um projeto de criação do romance nacional orientado por seu objetivo de escrever a história presente e passada do Brasil na linguagem oferecida pelo romantismo, seus romances podem ser vistos como experiências em buscar uma maneira adequada de capturar a diversidade dos momentos da vida brasileira. Nesse sentido, para registrar o cotidiano presente da Corte, valeu-se da câmera realista, atentando para a miudeza e o mundo do plausível no propósito de recuperar o passado e a vida rural do presente, e apoiando-se na pesquisa paciente de documentos antigos, em depoimentos orais e na sua imaginação. Com sua linguagem povoou o imaginário de seus leitores com cenas do cotidiano dos tempos passados, da gestação do País que há pouco conquistara sua independência, esboçando as faces da Nação com suas marcas históricas e naturais, vistas e escritas por pena brasileira, não mais como fruto do olhar estrangeiro dos missionários e viajantes. Compôs histórias que, ao espalharem-se na boca do povo, constituíram-se em memórias da Nação.

Forjou representações que explicavam e diferenciavam o Brasil, nutrindo o imaginário nacional. Sua obra traça percursos de tempos e espaços, oferece heróis e feitos, aspectos regionais, paisagens e modos de vida.¹

Emerge desse universo a imagem de outro Alencar, de um autor comprometido com seu tempo e com as questões a ele apresentadas, diferentes daquelas até então veiculadas nos estudos literários conhecidos do grande público brasileiro. Não a de um escritor de romances água-com-açúcar, lacrimjantes e sentimentais, sem nenhuma crítica ou que, no máximo, porque indianista, buscaria construir uma representação da Nação. Sua figura era a de um escritor romântico, de linguagem refinada, melodiosa e elegante, a de um autor de histórias ingênuas e de amor que reproduziam a sociedade do seu tempo e seus bons costumes, voltadas para a leitura de entretenimento de donzelas e senhoras burguesas. Jamais a de um autor acusado de imoralidade e rebeldia contra as convenções da língua portuguesa, e que pagou caro por tal insurreição, e de orador censurado por ter “hábitos agressivos” em seus combates políticos no parlamento e na imprensa.

Atrelada à imagem do escritor cujo público era, preferencialmente, feminino e de elite, nunca se levou em consideração a figura que agradava outros segmentos sociais como os estudantes. Visto como escravocrata, defensor dos interesses dos latifundiários, não se considerou sua veia de dramaturgo, que produziu peças em defesa da abolição gradual da escravidão, nem a de um político que se opôs à proposta de emancipação em discussão, por julgar que ela produziria um contingente enorme de seres sem cidadania, excluídos sociais, mas que propôs outro projeto para findar com a escravatura, diferente do catastrófico vencedor.

Sua imagem era a de um homem tradicional, certamente por pertencer ao Partido Conservador, não sendo nunca observado a seu favor que a distinção entre conservadores e liberais era por demais tênue e difícil de ser percebida; ambos passavam pelo poder sem deixar vestígios que os distinguissem, numa identificação quase perfeita e numa falta de programas

1 MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993. p. 15-17.

explícitos, diferenciando-se apenas quanto à descentralização.² Também não se menciona um Alencar dissidente dentro do Partido Conservador, com ideias e posições liberais que atraíam os republicanos. Acoplada a isso, a marca de monarquista, sem mencionar que se opunha tanto ao Imperador quanto a muitos sustentáculos da monarquia, nem que denunciava a corrupção dos partidos, dos políticos e suas práticas imorais.

Causa estranhamento ver emergir da documentação essas outras faces do escritor, que revelam um Alencar desconhecido do grande público e mesmo de grande parte de nossa intelectualidade que ainda pauta suas reflexões em velhas leituras sobre esse autor e sua obra. Deste sobrevoo panorâmico sobre sua atuação na política e na literatura, emerge um agente social que, partindo de uma perspectiva romântica do mundo, mas de um realismo romântico, abarcou atividades diversas e variadas dimensões temporais, espaciais, sociais e culturais da vida brasileira.

2 MARTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987. p. 103; MACHADO DE ASSIS, J. M. Esaú e Jacó. In: MACHADO DE ASSIS, J. M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955-1959, p. 182-184; Idem. Papéis avulsos. Op. cit., p. 112.



FONTES

ALENCAR, José de. O estilo na literatura brasileira. In: MARCO, Valéria de. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986. p. 201-204.

_____. *Discursos parlamentares de José de Alencar: Deputado-Geral pela província do Ceará (1861 a 1871)*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977. (Perfis Parlamentares, 1). 670 p.

_____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. 3 v.

_____. Cinco minutos. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 151-184.

_____. A viuvinha. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 185-228.

_____. Lucíola. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 229-331.

_____. Diva. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 333-406.

_____. A pata da gazela. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 407-487.

- _____. Sonhos d'ouro. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 489-660.
- _____. Senhora. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 661-842.
- _____. Encarnação. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 843-911.
- _____. Carta a d. Paula de Almeida (Posfácio de *Senhora*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 839-842.
- _____. Pós-escrito (a *Diva*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 399-402.
- _____. Bênção paterna (Prefácio de *Sonhos d'ouro*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 491-498.
- _____. Como e porque sou romancista. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 101-121.
- _____. Como e porque sou dramaturgo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 123-128.
- _____. Cavaco (Prefácio de *O garatuja*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 921-923.
- _____. Prefácio de *Ex-homem*. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 1104.
- _____. Advertência indispensável contra enredeiros e maldizentes (Prefácio de *Guerra dos mascates*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 883-889.
- _____. Nota (à primeira parte de *Guerra dos mascates*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 953-955.
- _____. Advertência (à segunda parte de *Guerra dos mascates*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 956-957.
- _____. Carta ao dr. Jaguaribe. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 1122-1125.
- _____. Pós-escrito (à segunda edição de *Iracema*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 1125-1136.

_____. Advertência (Prefácio a *Ubirajara*). In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 2. p. 1139-1140.

_____. O gaúcho. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 3. p. 21-191.

_____. Til. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 3. p. 371-524.

_____. O sertanejo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 3. p. 527-736.

_____. Cartas de Erasmo. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 3. p. 871-999.

_____. A língua portuguesa no Brasil. In: _____. *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 8-9.

_____. Literatura brasileira. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 9-12.

_____. Ao correr da pena. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 637-848.

_____. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 863-922.

_____. As asas de um anjo: advertência e prólogo da primeira edição. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 922-931.

_____. O nosso cancionero. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 961-983.

_____. O jesuíta (Advertência). In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1007-1008.

_____. O teatro brasileiro: a propósito d'*O jesuíta*. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1008-1024

_____. Beotices. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1025-1026.

_____. Dicionário contemporâneo. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1026-1028.

_____. A corte do Leão. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4. p. 1184-1196.

_____. Carta à redação do *Correio Mercantil*. In: _____. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, 1955. p. 19.

_____. Nota da Editora. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Rio de Janeiro: s. e., 1895.

COELHO NETO. *A conquista*. Porto: Lello & Irmãos, [s.d.].

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Memórias da rua do Ouvidor*. São Paulo: Saraiva, 1963.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955-1959.

_____. Crítica literária. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955.

_____. Crônicas. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959. v. 1.

_____. Crônicas. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955. v. 2.

_____. Crônicas. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959. v. 3.

_____. A semana. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959. v. 1.

_____. Papéis avulsos. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1957.

_____. Relíquias de casa velha. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955. v. 2.

_____. Esaú e Jacó. In: _____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1959.

_____. O guarani. In: _____. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 41-46.

RIO, João do. *O momento literário*. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.].

REFERÊNCIAS

- ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999.
- AMORIN, José Edilson de. *A ficção da Corte: romance e representação social em J. Manuel de Macedo, Manuel A. de Almeida e José de Alencar*. 1989. 232f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Curso de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 1989.
- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, S.; NAXARA, M. (Org.). *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas: Editora Unicamp, 2001. p. 15-36.
- _____. Mal-estar ou fim dos amores políticos? *História & Perspectiva*. Uberlândia, n. 25-26, p. 55-80, 2001-2002.
- ARARIPE JR., Tristão de Alencar. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: Fauchon Cia., 1984. p. 171-173.
- BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. *Enciclopédia Einaud Antropos/Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. v. 5. p. 296-332.
- BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Melhoramentos, 1955. p. 15-21.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. 1.
- BENTIVOGLIO, Júlio César. *O Império das circunstâncias: o Código Comercial e a política econômica brasileira (1840-1860)*. 2002. 290f. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1965.
- BOECHAT, Maria Cecília B. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. 1997. 169f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.
- BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção: literatura e cultura de massa no Brasil*. São Paulo: Educ/Estação Liberdade, 1996.
- BORGES, Valdeci Rezende. *Cenas urbanas: imagens do Rio de Janeiro em Machado de Assis*. Uberlândia: Aspectus, 2000.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1979.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- BRAGANÇA, Aníbal. Uma introdução à história editorial brasileira. *Cultura*, Lisboa, n.14, p. 57-83, 2002.
- CALLARI, Cláudia Regina. Os institutos históricos: do patronato de D. Pedro II à construção do Tiradentes. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n. 40, p. 59-83, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira* (momentos decisivos). 3. ed. São Paulo: Martins, 1969. v. 2
- _____. O escritor e o público. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Uduff, 1986. v. 1. p. 219-230.
- CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.
- CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- _____. *Cultura escrita, literatura e história*. Porto Alegre: Artmed, 2001.
- _____. As revoluções da leitura no Ocidente. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 19-31.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. Historia entre representacion y construcion. In: SEMINÁRIO DIMENSÕES DA HISTÓRIA CULTURAL, 1. 1999, Belo Horizonte. *Atas*. Belo Horizonte: Unicentro Newton Paiva, 1999. p. 93-99.
- CORDEIRO, Rogério. Euclides da Cunha e a tradição literária brasileira. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, 5., 2001, Ouro Preto. *Anais eletrônicos...* Ouro Preto: UFOP, 2001. Disponível em: <<http://www.ufop.br/ichs/conifes/anais/CMS/cms1704.htm>>. Acesso em: 3 nov. 2003.
- COUTINHO, Afrânio. Introdução. In: _____. (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Eduff, 1986. v. 1.
- _____. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora UnB, 1978.

- _____. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livros Escolares, 1975.
- CRULS, Gastão. *Aparência do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- CRUZ, Heloísa de Faria. *São Paulo em papel e tinta: periodismo e vida urbana – 1890-1915*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.
- DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- FALSETI, Antonio Carlos Tonca. *O mastro e a vela: questões políticas do segundo Reinado através de José de Alencar e Zacarias de Góis e Vasconcelos (1860-1877)*. 1995. 127f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Estudos Pós-graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1995.
- FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992. p. 301-316.
- _____. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1987.
- FERREIRA, Lúcio M. Vestígios de civilização: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a construção da arqueologia imperial (1838-1870). *Revista de História Regional*, v. 4, n. 1, p. 9-36, 1999. Disponível em: < <http://www.rhr.uepg.br/v4n1/lucio.htm>.> Acesso em: 20 out. 2003.
- FERREIRA, Tania M. Bessone da Cruz. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas homens e livros no Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- _____. Bibliotecas de médicos e advogados no Rio de Janeiro: dever e lazer em um só lugar. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 313-333.
- FIORIN, José Luiz. O descobrimento da língua brasileira. In: BRAIT, Beth; BASTOS, N. (Org.). *Imagens do Brasil: 500 anos*. São Paulo: Educ, 2000. p. 155-157.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Porto: Veja, 1992.
- _____. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.
- FRANÇA, Jean M. Carvalho. *Literatura e sociedade no Rio de Janeiro oitocentista*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1999.

- FREITAS, M. E. Pitombeira. Apresentação In: ALENCAR, J. de. *O nosso cancionista*. Campinas: Pontes, 1993. p. 7-10.
- FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- GADELHA, Mona. *José de Alencar*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.
- GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOODY, Jack. Entrevista. In: PALLARES-BURKE, Maria L. G. *As muitas faces da história*. São Paulo: Editora Unesp, 2000. p. 29-55.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público da literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/Edusp, 2005.
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 1, 1988.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: T. A. Queiroz; Edusp, 1985.
- HÉBRARD, Jean. Três figuras de jovens leitores: alfabetização e escolarização do ponto de vista da história cultural. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 33-77.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1967. 2 v.
- LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, R. *A formação da literatura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. Imaginação social. *Enciclopédia Einaud Antropos/Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1982.
- LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: Editora Unicamp, 1990. p. 535-549.
- LEONZO, Nanci. Um reduto intelectual na intimidade: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista de Relações Humanas*, São Bernardo do Campo, v. 8, p. 41-51, 1987.

- LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2001.
- MAGALHÃES JR., Raimundo. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 1993.
- _____. *O Império da cortesã: Luciola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- MARTINS, Ana Luiza. Gabinetes de leitura do Império: casas esquecidas da censura?. In: ABREU, M. (Org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999. p. 395-410.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira (1855-1877)*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1977. v. 3.
- MATTOS, Ilmar Rohloff. *O tempo Saquarema*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. 2. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1977.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- MORAIS, Maria Arisnete C. de. A leitura de romances no século XIX. *Caderno Cedes*, Campinas, v. 19, n. 45, jul. 1998.
- MOTA, Artur. Os romances da vida da cidade. In: ALENCAR, J. de. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 141-150.
- NABUCO, Joaquim. O jesuíta. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora UnB, 1978.
- _____. Aos domingos. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora UnB, 1978.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- NEVES, Margarida de Souza. Uma escrita do tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas. In: CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação*

e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992. p. 75-92.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

PEREZ, Tânia M. de M. *De Lucíola a Iracema: um percurso do nacional*. 1998. 146f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas do Segundo Reinado*. São Paulo: Martins, 1942.

PINTO FILHO, Júlio Cezar Pimentel. Memória e textualidade: alguns itinerários borgeanos. *Projeto História*, n. 14, p. 129-143, fev. 1997.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de M. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. Alencar, aprendiz de escritor. *Revista de Letras*, São Paulo, v. 37-38, p. 49-69, 1997-1998.

PINTO, Virgílio Noya. *Comunicação e cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.

PRADO, Décio A. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Edusp, 1999.

PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, J. *Ficção completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. v. 1. p. 15-88.

_____. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1971.

RENAULT, Delso. *O Rio antigo nos anúncios de jornais*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papius, 1997, n. 3.

RIOS FILHO, Adolfo M. de los. *O Rio de Janeiro imperial*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topboobks, 2000.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; INL-MEC, 1980. v. 5.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANDES, Noé Freire. *A invenção da Nação: entre a monarquia e a república*. Goiânia: Editora UFG/Agência Goiana de Cultura Pedro Ludovico, 2000.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Contextos de leitura no Rio de Janeiro do século XIX: salões, gabinetes literários e bibliotecas. In: BRESCIANI, Stella (Org.). *Imagens da cidade: séculos XIX e XX*. São Paulo: ANPUH-SP; Marco Zero; Fapesp, 1994. p. 273-311.

_____. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar – projetos de narrativa instituinte*. 1992. 245 f. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Um debate com Richard Graham ou “com Estado mas sem Nação: o modelo imperial Brasileiro de fazer política. *Revista Diálogo*, Maringá, v. 1. n. 5, Disponível em: <http://dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol5_mesa3.html>. Acesso em 3 nov. 2003.

_____. *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SERRA, Tania. Língua “brasileira” e nacionalismo no romance romântico de José de Alencar. In: COLLOQUE INTERNATIONAL LUSOGRAPHIE/LUSOPHONIE. 1994, Rennes. *Cadernos...* Rennes: Université Rennes 2, 1994.

SERRA, Joaquim. Carta do redator de *O Globo*. In: ALENCAR, J. de. *Obras completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. p. 961.

SODRÉ, Nelson W. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

_____. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na Corte (1832-1868)*. Campinas: Editora Unicamp/Cecult, 2002.

_____. *Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar*. In: CHALHOUB, S.; PEREIRA, L. A. de M. (Org.). *A história contada: capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 123-143.

- TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: [s.e.], 1923.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 401-442.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.
- TROUCHE, Lygia M. G. Língua-nacionalidade do pensamento? In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, 4, 1999. *Anais...Viçosa*: UFV, 1999. CD-ROM.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da Nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1. n. 2, p. 239-263, 1988.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmica literária no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1979.
- VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas: séculos XVIII-XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- WERNECK, Maria Helena V. *Mestra entre agulhas e amores – a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar*. 1985. 169f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1985.

© Valdeci Rezende Borges; 2011

Direitos reservados para esta edição:

UFG/Catalão

Revisão e editoração eletrônica

Cânone Editoração Ltda

Projeto gráfico da coleção e capa

Alanna Oliva

Imagame da capa

<http://www.sxc.hu/profile/asafesh>

Dados internacionais de catalogação-na-publicação (CIP)
(Henrique Bezerra de Araújo)

B732c Borges, Valdeci Rezende.

Cidade e cultura escrita: a Corte de José de Alencar (1840 a 1870). /
Valdeci Rezende Borges. – Goiânia : FUNAPE/DEPECAC, 2011.

200p. – (Coleção Labor; 06)

ISBN: 978-85-8083-011-8

1. José de Alencar – Cultura Escrita – Representação. 2. Imaginário – José
de Alencar – Rio de Janeiro – Brasil – (1940-1970) . 3. Cidade – Cultura
Escrita. 4. Literatura – História Cultural – Rio de Janeiro – Brasil – (1940-
1970) . 5. José de Alencar. I. Título.

CDU: 930.85

Projeto gráfico, impressão e acabamento

Campus Samambaia, Caixa Postal 131

CEP: 74001-970 - Goiânia - Goiás - Brasil

Fone: (62) 3521-1107 - Fax: (62) 3521-1814

editora@cegraf.ufg.br

www.cegraf.ufg.br

