



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA**  
Departamento de Letras e Artes  
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural



**ANDREIA FERREIRA ALVES CARNEIRO**

**O NASCIMENTO DE UM ÍNDIO NA RUA DO OUVIDOR:  
JOSÉ DE ALENCAR *BEST-SELLER***

**ANDREIA FERREIRA ALVES CARNEIRO**

**O NASCIMENTO DE UM ÍNDIO NA RUA DO OUVIDOR:  
JOSÉ DE ALENCAR *BEST-SELLER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Adeíto Manoel Pinho

Feira de Santana  
2012

## Ficha Catalográfica: Biblioteca Central Julieta Carteado – UEFS

C287n Carneiro, Andreia Ferreira Alves  
O nascimento de um índio na rua do Ouvidor: José de Alencar Best-seller  
/ Andreia Ferreira Alves Carneiro. – Feira de Santana, 2012.  
106 f. : il.

Orientador: Adeíto Manoel Pinho

Dissertação (Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural)– Universidade  
Estadual de Feira de Santana, Departamento de Letras e Artes, Programa de Pós-  
Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2012.

1. Alencar, José de, 1829 – 1877 – Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.  
3. Romantismo. 4. Best-seller. I. Pinho, Adeíto Manoel. II. Universidade  
Estadual de Feira de Santana. III. Departamento de Letras e Artes. IV. Título.

CDU: 869.0.09

**ANDREIA FERREIRA ALVES CARNEIRO**

**NASCIMENTO DE UM ÍNDIO NA RUA DO OUVIDOR:  
JOSÉ DE ALENCAR *BEST-SELLER***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Aprovada em 31 de julho de 2012

---

Prof. Doutor Adeíto Manoel Pinho  
Orientador - UEFS

---

Prof. Doutor André Luis Mitidieri Pereira  
UESC

---

Prof. Doutor Benedito José de Araújo Veiga  
UEFS

Dedico este trabalho a todos aqueles que contribuíram de maneira significativa durante os meus estudos, família, amigos e amores e a José de Alencar que lutou contra a indiferença dos críticos e marcou profundamente seu lugar na literatura brasileira.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço primeiramente a Deus por ter me dado forças nos momentos de crise e desistência. Aos meus pais pelo carinho e paciência durante a realização deste estudo. Ao professor Adeíto pelo incentivo e amizade nos momentos de estudo. A meu amor, Igor, pela paciência e compreensão durante todos este tempo. Aos amigos do PPgLDC, principalmente amigas Edinage Carneiro e Tatiane Santos, pelas confissões, incentivos e pelo ombro amigo e e-mails trocados nos momentos mais difíceis ao longo da elaboração deste trabalho.

Agradeço também a Fundação Biblioteca Nacional pela grande contribuição em minhas pesquisas, se a qual muitos questionamentos aqui permaneceriam.

*Escrevo sempre. Não quero limitar minha fama ao Brasil. Hei de fazer conhecer o meu nome.*

José de Alencar  
(Revista Ilustrada, ano 2, RJ, 28 julho.  
1877)

## RESUMO

Para compreender o processo de canonização de um escritor é necessário voltar o olhar para época em que este viveu. No caso deste estudo, tentaremos compreender os mecanismos utilizados por José de Alencar, no século XIX, durante a publicação de seus primeiros folhetins *Cinco minutos*, *o Guarany* e *A viúva*, no intuito de prender a atenção de seu público leitor. Público este que viria a consagrá-lo, posteriormente, como grande nome da Literatura Brasileira. Uma vez que o Brasil tinha poucos leitores, como o autor de *O Guarany*, atraiu grande número de leitores? Seria José de Alencar o primeiro *Best-seller* brasileiro? Tentaremos compreender, também, a maneira como a crítica literária enxergava estes novos escritores e os contrastes que haviam entre a recepção dos leitores e dos críticos da época. Foram feitos levantamentos bibliográficos acerca do tema, e observadas opiniões diversas de estudiosos, entre eles estão Luis Viana Filho, Muniz Sodré, Antonio Candido, José Alcides Ribeiro, Oscar Mendes e o próprio José de Alencar com seu texto autobiográfico *Como e porque sou romancista*.

**Palavras-chave:** José de Alencar; Crítica Literária; *B-seller*; Periódicos; Romantismo.

## ABSTRACT

To understand the process of canonization of a writer you need to look again at that time lived. In this study, we try to understand the mechanisms used by José de Alencar, in the nineteenth century, through the publication of his first serials *Cinco minutos*, *O Guarany* e *A viúvinha* in order to hold the attention of your public reader. This public that later consecrated him as great name of Brazilian Literature. Since Brazil had few readers as the author of *O Guarany* attracted a larger number of readers? José de Alencar would be the first Brazilian Best-seller? Try to understand also how literary criticism saw these new writers and the contrasts were between the reception of readers and critics in this time. To help this research, we observed various opinions of scholars, among them Luis Viana Filho, Muniz Sodré, Antonio Candido, José Alcides Ribeiro, Oscar Mendes and José de Alencar himself with his autobiographical book, *Como e porque sou romancista*.

**Keywords:** José de Alencar; Literary Criticism; B-seller; Periodicals; Romanticism.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO: O NASCIMENTO DE UM ÍNDIO NA RUA DO OUVIDOR</b>	10
<b>2 A FORMAÇÃO DO LEITOR BRASILEIRO</b>	14
2.1 O PROBLEMA DA LEITURA E CENSURA NO PAÍS.	14
2.2 A IMPRENSA RÉGIA E O LEITOR: A CIRCULAÇÃO DOS PRIMEIROS ROMANCES PUBLICADOS NO BRASIL E O SURGIMENTO DE NOVOS ESCRITORES GENUÍNOS.	19
2.3 A IMPORTÂNCIA DO FOLHETIM	25
2.4 LITERATURA DE MASSA: O QUE É <i>BEST-SELLER</i> ?	31
<b>3 JOSÉ DE ALENCAR: O EU CONTROVERSO QUE ABALOU O SEGUNDO REINADO.</b>	38
3.1 PEQUENAS ALFINETADAS NA SOCIEDADE FLUMINENSE: CRÔNICAS ESCRITAS <i>AO CORRER DA PENA</i> .	39
3.2 O ESCRITOR POLÊMICO OU O POLÊMICO ESCRITOR?	47
3.3 PRIMEIROS ROMANCES: UM “MIMO DE FESTA” QUE ULTRAPASSOU OS <i>CINCO MINUTOS</i> DE GLÓRIA.	53
3.4 <i>LA BELLE DAME</i> : A HISTÓRIA D’A <i>VIUVINHA</i> QUE EMOCIONOU OS LEITORES.	61
<b>4. O GUARANI: PRIMEIRO ROMANCE <i>BEST-SELLER</i> BRASILEIRO.</b>	75
4.1 ESTARIA CANDIDO ERRADO? POLÊMICAS QUE GIRARAM SOBRE A ORIGEM DO ROMANCE	75
4.2 O NASCIMENTO DE UM ÍNDIO NA RUA DO OUVIDOR.	80
4.3 JOSÉ DE ALENCAR <i>BEST-SELLER</i> ? A RECEPÇÃO CRÍTICA DOS PRIMEIROS ROMANCES.	87
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	98
<b>REFERÊNCIAS</b>	102

## 1 INTRODUÇÃO: O nascimento de um índio na Rua do Ouvidor

Iniciamos nossos estudos no ano de 2008 durante o curso de Especialização em Estudos Literário (UEFS). Notamos que o meio acadêmico apresenta certo distanciamento de manifestações artísticas voltadas para as massas, sejam elas musicais, visuais ou mesmo literárias. No âmbito da literatura esse preconceito acentua-se quando trata-se de romances conhecidos na atualidade como *Best-seller*. Sabemos que este tipo de literatura tem em sua essência a necessidade mercadológica, contudo, não teria ela, também outras qualidades? O fato de um romance ser produzido com elementos facilitadores para sua recepção e venda, eximi-o de seguir padrões canônicos? Deixaria ele de ter qualidades estilísticas que o aproxime ou mesmo o insira no cânone?

Conforme os estudos foram se aprofundando, novos questionamentos surgiram, entre tantas interrogações, uma dúvida maior permeou nossos estudos: um romance *Best-seller* poderia um dia consagrar seu autor como canônico? Caso contrário, poderíamos afirmar que cânone e cultura de massa estariam intimamente separados? Como acontece a eleição destas obras? Haveria alguma chance de unir em uma única obra estes dois tipos de literatura?

Aparentemente, uma obra muito conhecida e comercializada no seu lançamento, (observando-se a época e comparando-a com outras do mesmo período) não tem valor literário. Para afirmar, ou negar tal conjectura, decidimos escolher um escritor canônico e analisarmos de que maneira ele foi consagrado, teria ele percorrido árduos caminhos ou facilmente fora indicado, eleito pelos críticos? A escolha do autor ocorreu de maneira serena, devido a nossa afinidade com o século XIX e por gostarmos de trabalhar com periódicos, nada melhor do que escolher aquele que é o mais conhecido do período romântico: José de Alencar.

Por se tratar de um estudo de fontes primárias, foi necessária uma pesquisa no maior acervo de periódicos brasileiro: A Biblioteca Nacional. Passamos quinze dias no Rio de Janeiro consultando os periódicos da época para que pudéssemos comprovar datas e jornais de publicação dos folhetins que aqui serão estudados *Cinco minutos*, *O Guarany* e *A viúvinha*, bem como a procura de dados relativos à vendagem dos romances alencarianos e, o mais importante, em busca de críticos literários da época para descobrirmos o que estes achavam de José de Alencar e de todo o sucesso que o acompanhava, ante seus leitores. Além disso, consultamos estudiosos diversos, principalmente do início do século, como Visconde de Taunay, ou mesmo do século XIX, Machado de Assis.

Ao estudarmos sua biografia percebemos que os caminhos trilhados pelo escritor foram árduos, por outro lado, graças a sua coragem de enfrentar seus oponentes e sua liberdade de criação, Alencar abriu caminhos para novos escritores, serviu de inspiração à Machado de Assis, a quem também recomendou que olhasse com cuidado as obras de Castro Alves, foi admirado por Joaquim Manoel de Macedo e musicado pelo maestro Carlos Gomes.

Para compreender a importância de José de Alencar em sua época, foi necessário avaliar a maneira como a imprensa oitocentista lidava com os escritores que surgiam e quem eram os leitores que a alimentava. Desta maneira, no item 2 deste estudo tratamos da formação do leitor: como este surgiu, as primeiras tipografias os livros que eram lidos no Brasil.

Ao se pensar no perfil do leitor brasileiro, faz-se necessário uma retomada ao Brasil colonial para que haja uma melhor compreensão da formação deste leitor. Até o início do século XIX, os poucos livros que circulavam pelo país eram oriundos da Europa, geralmente escritos em francês. Por aqui não havia tipografias nem imprensa escrita, todo material impresso precisava ser declarado antes do desembarque e as tipografias eram estritamente proibidas. Como isto mudou? Foi necessário fazer um breve relato sobre a fuga de D. João VI para o Brasil e sua influência na expansão da imprensa brasileira.

Em 1808, com a vinda da família real e a transferência da corte portuguesa para o Brasil, além de tesouros e da biblioteca portuguesa, D. João VI trazia em sua bagagem as primeiras máquinas de tipografia que dariam origem às primeiras editoras do país. Para tentar administrar o que era impresso, agindo como uma forma de censura, El Rei cria a Imprensa Régia, órgão responsável pela circulação de jornais e folhetos. Contudo, tal acontecimento não impediu que panfletos clandestinos surgissem, para criticar os hábitos e atitudes da corte. Aproveitar-se-á a oportunidade para definir a literatura *Best-seller*, termo que aparece pela primeira vez no fim do século aqui estudado, ao passo que será analisada a importância da literatura de massa. Identificaremos que tipo de literatura era lida por aqui e qual foi o primeiro romance mais vendido no Brasil colônia e as estratégias de marketing utilizadas por seu autor para convencer os poucos leitores que por aqui existiam a adquirir um exemplar.

No item seguinte, 3, começamos a observar José de Alencar enquanto escritor e folhetaísta. Traremos uma rápida nova biografia do autor. Rápida, pois, por se tratar de um cânone subentende-se que a vida do mesmo seja bastante conhecida de seu leitor; e nova uma vez que desconstruímos a história de bom moço e mostramos um Alencar ‘Cazuza’ que, como

o próprio nome diz é birrento, também tem seus defeitos sendo, o seu lado brigão<sup>1</sup> o mais explorado neste estudo.

A princípio, pensamos em classificar José de Alencar como ressentido, contudo ao se estudar a biografia do escritor, percebemos que a questão vai além de um mero ressentimento. Desta maneira, pretendemos, neste capítulo, apresentar um Alencar que ultrapassa o ideal romântico. Aparece o escritor, político, que sofria ao ser conhecido como ‘O filho do padre’, (estigma que o acompanhou por toda sua vida, principalmente a política) e que não media esforços para demonstrar seu ponto de vista, alfinetando quem quer que fosse. Pretendemos apresentar algumas crônicas *Ao correr da pena* para que o leitor tenha uma noção das polêmicas levantadas por Alencar. A maneira como ele pediu sua demissão, para que seus textos não aparecessem “estropiados”, a publicação desta carta no jornal e a eterna afirmação de que não se calaria, independente de quem fosse atingido.

Por se tratar de um escritor polêmico, não poderíamos deixar de apresentar um dos seus embates literários, escolhemos o que o escritor travou com Joaquim Nabuco quando da estreia da peça alencariana *Demônio familiar*. Talvez este seja um capítulo divertido, uma vez que apresentamos um Alencar que alfineta, que demonstra o que sente, escreve o que sente sem se preocupar a quem atingiria. Aproveitaremos para apresentar as primeiras obras e os indícios da recepção do público perante o surgimento do José de Alencar folhetinista.

No capítulo seguinte trataremos a problemática que envolve a dissertação: José de Alencar *Best-seller*. Apresentaremos *O Guarany*, sua publicação em folhetim, seu sucesso durante seu lançamento, a explosão do nome do romance que passa a ser usado em grêmios estudantis, tipografias, jornais, entre outros, bem como o nome do próprio Alencar e a influência de suas obras na vida dos estudantes da época.

No item 4.1 apresentaremos o erro de Antonio Candido – agora já pode ser denominado assim, uma vez que existem documentos comprobatórios – ao narrar a ordem de publicação e onde foram publicados seus primeiros folhetins. Neste mesmo item será observada a questão do plágio no Rio Grande do Sul, quando da publicação não autorizada do romance, antes mesmo que o escritor lançasse sua primeira edição encadernada, composta por três volumes. Como documentação de autoria destes romances pela parte do escritor cearense, será apresentado como elemento comprobatório, um documento, escrito de próprio punho registrando este e mais dois romances: *Cinco minutos* e *A viuvinha* junto a Biblioteca Nacional, bem como um documento (também escrito por José de Alencar), vendendo o direito

---

<sup>1</sup> O termo ‘brigão’ refere-se ao Alencar polêmico que utilizava-se de seus folhetins para provocar seus oponentes e promover embates literários.

de publicação destes romances a Baptiste Louis Garnier. Será observado o equívoco de Alencar, ao publicar *Como e porque sou romancista*, ao citar a ordem de publicação de seus primeiros romances.

O item 4.2, homônimo deste estudo, *O nascimento de um índio na rua do ouvidor*, trás uma breve análise da publicação de *O Guarany*. Que segredos José de Alencar esconde para atrair seus fiéis leitores? A primeira vista parece que o subitem trata da questão indianista, o que não acontece. Peri surge em meio ao turbilhão de acontecimentos que circundava o centro do Rio de Janeiro e conquista os leitores de folhetins. Neste momento mostraremos as técnicas e cortes usados pelo escritor para manter a atenção e o público cativo. Perceberemos que entre a publicação do folhetim e a versão definitiva, como livro, modificações foram feitas em alguns títulos dos capítulos. Encontramos relatos de Visconde de Taunay a cerca da recepção paulista do folhetim. Taunay relata as inquietações e o alvoroço dos leitores quando o jornal atrasava.

Por fim, no item 4.3, será apresentada a recepção da crítica e do público leitor e a forma como o escritor lidava com isso. Como o termo *b-seller* insere-se no perfil do escritor? Estaria José de Alencar sendo ignorado pela crítica ou ele queria mais aplausos? Tentaremos entender por que os críticos eram tão severos com o escritor? Como exemplo, traremos o jornal *A marmota*, de 10 de novembro de 1857. Numa época em que cada exemplar dos jornais possuíam apenas quatro páginas, que motivos teriam o seu editor de publicar duas páginas – metade do espaço – para criticar severamente a estreia da peça *O demônio familiar*?

José de Alencar sentia-se traído pela crítica e, como tal, não perdia a oportunidade de alfinetá-la, atacá-la. Desta maneira, tentava defender-se dos poucos aplausos ao passo que estimulava as polêmicas que giravam em torno de si. O que se percebe é uma explosão do nome de seu folhetim *O Guarany* que passou a ser figura-chave no que se refere as letras.

## 2 A FORMAÇÃO DO LEITOR BRASILEIRO

### 2.1 O PROBLEMA DA LEITURA E CENSURA NO PAÍS:

Ao se traçar do perfil do leitor brasileiro, faz-se necessário uma retomada ao Brasil colonial para que haja uma melhor compreensão da formação deste leitor. Deve-se perceber como os primeiros livros chegaram ao país, a maneira como foram recebidos pelo público leitor, bem como pelas autoridades da época. Do mesmo modo, ao se pensar em um Brasil colônia, tais aspectos também devem ser analisados em relação à capital do império.

Em Portugal, até meados do século XIX, o livro era visto como instrumento imoral frente aos dogmas cristãos, ferramenta de corrupção, uma vez que poderia trazer à tona as mazelas e atrocidades da sociedade portuguesa. Tal consciência poderia levar os indivíduos a rebelar-se contra as autoridades. Os livros franceses eram banidos do cenário português, pois os filósofos franceses eram avaliados como incitadores das revoltas contra *El Rei*. A circulação de livros e/ou qualquer material impresso era tido, em Portugal, como mecanismo de ilusão e corrupção, podendo tornar-se uma ameaça ao reino e para detê-lo era necessário criar mecanismos que dificultassem sua circulação. As obras ‘impuras’ eram impedidas de chegar ao conhecimento das massas e apenas os romances portugueses e alguns outros, altamente selecionados, em sua grande maioria, religiosos, tinham sua leitura permitida.

Diante de tal ameaça e tentando fechar o cerco contra os romances proibidos, em 1768, o rei D. José achou necessária a criação de órgãos censores que limitavam o acesso a este acervo. A censura já existia, porém a criação destes órgãos serviu para legitimá-la.

Três instituições formavam a Real Mesa Censória, órgão oficial que controlava as ideias impressas que circulavam em Portugal: o Desembargo do Paço, o Santo Ofício e o Ordinário. A “Real Mesa Censória, [era] composta por um presidente e sete deputados – um inquisidor da Mesa do Santo Ofício da Inquisição de Lisboa, um Vigário-Geral do Patriarcado de Lisboa e cinco homens letrados.” (ABREU, 2008a, p. 22) Cabia a estes selecionar as obras que poderiam ser lidas por cada português. A proibição variava de acordo com cada fatia da pirâmide social. Além destes censores, havia outros funcionários que fiscalizavam as livrarias e toda mercadoria que circulava pelo império. Mesmo mercadorias vindas do porto eram minuciosamente inspecionadas.

A Real Mesa Censória obrigava cada indivíduo que encomendava livros a enviar-lhe uma lista, contendo todos os títulos das obras que desejasse ler ou vender, para obter tal aprovação. Geralmente esta lista era feita por livreiros, antes de encomendá-los as tipografias,

ou vendê-las, pois as obras precisavam de licença, também, para serem comercializadas. Cabia aos membros da instituição censora

apresentar sua opinião sobre manuscritos, que buscavam licença para impressão, sobre livros importados, que esperavam autorização para entrar em Portugal e sobre obras impressas, que aguardavam o confronto com o respectivo manuscrito, previamente aprovado, para que pudessem circular. (ABREU, 2008b, p. 376)

Mesmo quando um livro tinha autorização de ser publicado, precisava passar pela Real Mesa antes de circular pela sociedade imperial portuguesa. Após a morte de D. José, a rainha D. Maria I aprimora a Real Mesa Censória, transformando-a em Real Mesa da Comissão Geral para o Exame e a Censura dos Livros. Tal organismo, como o próprio nome sugere, era mais rigoroso na proibição dos livros e panfletos que circulavam na corte. Para se ter uma noção de tal censura, haviam navios da Coroa encarregados de abordar outros navios em busca de livros proibidos que pudessem estar sendo contrabandeados.

Se tal proibição era acirrada em Portugal, a capital do império, ao se pensar nas colônias a censura chegava ao ponto de proibir a publicação de qualquer material impresso, nem mesmo o maquinário tipográfico poderia ser levado para as colônias. “O medo dos impressos, que poderiam ser usados como instrumento de difusão de ideias subversivas ou heréticas, levava a proibição de equipamentos tipográficos nas colônias, controlados por autoridades político-religiosas.” (SOUZA, 2008, p.24). Destarte, todo e qualquer material impresso que circulasse pelas colônias deveriam ser encomendadas e autorizadas diretamente pela capital da província, não havia exceções. Mesmo as autoridades – que tinham imunidade para escolher seus livros, quando estavam em Lisboa – precisavam enviar as listas à Real Mesa para obter autorização antes de levá-los para qualquer colônia.

No Brasil, como as demais colônias, a proibição valia tanto para publicação quanto para circulação dos livros. Todo material impresso antes de chegar à colônia deveria ser listado e encaminhado a Real Mesa Censória, em Portugal, órgão, cujo próprio nome diz, era responsável pela liberação/censura dos livros circulantes pela Corte bem como pela colônia. Em muitos casos, o livreiro se via obrigado a disfarçar o nome dos autores ou mesmo das obras para que não fossem proibidos, o que, em alguns casos, atrasava ainda mais as encomendas, uma vez que, devido à desconfianças, novos documentos deveriam ser entregues à Real Mesa.

Quando havia desconfiança por parte dos censores, eram solicitadas novas listas, com maiores especificidades sobre as obras descritas e em não raros os casos em que os livreiros

deveriam apresentar um exemplar à Mesa Censória para que fosse analisada e aceita pelos censores – que, paradoxalmente, por terem acesso às obras proibidas, quando eram retidas, as conheciam perfeitamente. Este rigor não era aplicado às pessoas da corte que, por questões diplomáticas, tinham liberdade para lê-las enquanto estivessem na capital do império, caso viajasse para a província, tais obras não poderiam ser levadas na bagagem. Havia o receio de que algumas obras – literárias ou não – incitassem os colonos contra *El rei*. Para evitar tais perigos, mesmo as autoridades precisavam solicitar autorização para o transporte de suas bibliotecas pessoais.

Consequentemente, até o início do século XIX, a publicação de livros e jornais no Brasil, colônia portuguesa, era proibida, o que tornava o número de leitores no país insignificante. Se os livros não circulavam livremente, a importância da leitura não era difundida. Os leitores que havia, eram, em geral, filhos da burguesia que partiam para estudar na Europa, ou alguma autoridade que vinha para colônia para exercer alguma função, nomeada por *El Rei*. Desta maneira, os poucos livros que circulavam pelo país eram, geralmente, escritos em português ou tradução de algum clássico da literatura universal e os acervos bibliográficos brasileiros limitavam-se a estes romances supracitados, textos em latim ligados a Igreja entre outras obras similares. Em geral, limitavam-se a biografia de santos, vida dos anjos, demais livros religiosos ou científicos sobre ciências, medicina, filosofia, direito entre outros.

Não havia tipografias no país nem imprensa escrita, nada poderia ser publicado no país, exceto por uma ou outra obra financiada pelo império – mesmo com a aprovação para publicação e “licença para correr”, ou seja, autorização para ser comercializada, a obra deveria ser feita em Portugal e enviada ao Brasil. De acordo com José Mindlin, em seu artigo *Obrigado Napoleão* publicado na Revista do Livro da Biblioteca Nacional, o império era tão rígido no que dizia respeito a esta proibição que, em 1747, o tipógrafo português Antônio Isidoro da Fonseca foi preso no Brasil após a publicação da obra *Relação de entrada do bispo*.

[O livro] era uma publicação inteiramente inocente, uma relação da entrada de um bispo. Assim mesmo Isidoro foi preso e mandado para Portugal. Sua tipografia foi apreendida. Isidoro era português, um impressor português, e não pensou em fazer o livro clandestinamente. Estava no Brasil e decidiu montar uma tipografia, mas a censura portuguesa era muito rigorosa. (MINDLIN, 2008, p.21)

Com tantos rigores e proibições, não era de se estranhar o imenso número de analfabetos no país. Marisa Lajolo e Regina Zilberman afirmam que até o final do século XIX, o país contava com mais de 70% de analfabetos (1996, p. 64). Torna-se nítido que o analfabetismo no país era alarmante e os poucos leitores, devido à proibição, não eram instigados a produzir qualquer texto literário. O poeta Olavo Bilac, em entrevista concedida a João do Rio e publicada pela Fundação Nacional do Livro (1905?), *on line*, afirma que

Era natural que decrescesse a lista dos analfabetos à medida que a população aumentasse em número e civilização. Pois dá-se o contrário. Há hoje mais um milhão de analfabetos que em 1890! E digam depois que não é preciso criar escolas e difundir a instrução. Um povo não é povo enquanto não sabe ler. (p. 06)

Se o número de leitores era ínfimo, no que se refere às leitoras esta questão torna-se muito mais alarmante. De acordo com Ubiratã Machado em seu livro *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, “com raras exceções, as mulheres nascidas até a década de 1830 foram quase todas analfabetas. Só na metade do século XIX encontram-se um número razoável de mulheres alfabetizadas” (MACHADO, 2001, p. 40). Até então, as letras eram vistas como instrumentos de corrupção feminina. A função da mulher era zelar pelo bem estar dos filhos e marido, cuidar da casa; saber ler era considerado motivo de degradação familiar.

Somente na segunda metade do século em questão surgem leitoras mais assíduas que começam a apreciar a vida literária, voltando seus olhares para os folhetins e poesias o que desencadearia, posteriormente, o surgimento de jornais femininos. Tal mudança ocorre com o surgimento, no Rio de Janeiro, de escolas especializadas na educação feminina. Estas escolas despertavam nas mulheres o gosto pelas artes e pela literatura.

Apesar de todas as proibições, dificuldades para chegada de livros, além do esforço para burlar o sistema e dos poucos leitores, Márcia Abreu, ao consultar os catálogos da Real Mesa Censória – em Lisboa, percebeu que

o movimento de livros em direção ao Brasil era muito mais intenso do que entre as cidades portuguesas e extraordinariamente superior ao registrado em relação à outras colônias. Entre 1769 e 1826, registram-se em torno de 700 pedidos de autorização para envio de livros para o Rio de Janeiro, outros 700 para Bahia, 350 para o Maranhão, 200 para o Pará e mais de 700 para Pernambuco. Em 50 e poucos anos, por mais de 2600 vezes, pessoas manifestaram interesse em remeter livros para o Brasil – número que se torna mais impressionante quando se considera que cada um dos pedidos requer autorização para o envio de dezenas e, às vezes, centenas de obras. No total, mencionam-se 18.903 obras nos pedidos de licença, contendo sobretudo textos religiosos e profissionais. Assim, os documentos mostram

que, ao contrário do que muitas vezes se supõe, a colônia portuguesa na América não desconhecia a utilidade e os encantos dos escritos. (ABREU, 2008a, p. 27)

Como se vê, comparada a outras colônias, o número de livros que aqui chegavam era intenso. Mesmo assim, o número de leitores ainda era restrito uma vez que, boa parte das obras era destinada às bibliotecas particulares, em geral, representantes da Coroa, nomeados pelo rei. Apesar de Márcia Abreu sinalizar o grande fluxo de livros que aqui chegava, percebe-se que poucos exemplares eram obras literárias.

Neste mesmo período os saraus e peças teatrais, tão comuns no final do século, ainda eram limitados; o acesso à cultura era pouco e os brasileiros eram obrigados a digerir produtos europeus, ou melhor, portugueses – uma vez que havia leis de restrição e o Brasil só poderia comprar e vender à Portugal – que, raramente chegavam trazidos por algum vapor. Os livros, considerados artigo de luxo, com preços exorbitantes eram destinados aos mais abastados. O país não possuía jornal ou tipografia que publicasse livros. Os brasileiros ficavam sempre a espera de algum que pudesse chegar, oriundo da capital do império, nesse meio tempo, a troca e o empréstimo de livros era um hábito comum entre os poucos leitores.

Este cenário começa a se modificar quando, em 1808, a Família Real Portuguesa migra para o Brasil, fugindo dos ataques de Napoleão Bonaparte. Como a Corte se instalaria na colônia por tempo indeterminado, além das joias da coroa e artigos de luxo, eles trouxeram também parte da Real Biblioteca Portuguesa, “com cerca de 60 mil peças, entre livro, manuscritos, estampas, mapas, moedas, e medalhas. Veio também com a família real a livraria chamada de Infantado (livros para leitura e educação dos príncipes, filhos dos reis).” (FAILLACE, 2008, p. 190). Tal acervo constitui o embrião do que hoje é a Biblioteca Nacional, no Brasil.

Ao contrário do que se pensa, apesar dos livros serem considerados artigos de luxo, instrumentos de poder e cultura, a biblioteca portuguesa não foi vista como prioridade durante a fuga ao Brasil. Distantes disto, as caixas de livro foram esquecidas no porto e permaneceram por lá durante dias “debaixo de sol e chuva, até retornarem para o Palácio da Ajuda. Ela começou de fato a ser transferida [para o Brasil] em 1810” (FAILLACE, 2008, p. 191).

Em 13 de maio de 1808, D. João autoriza a publicação de livros e jornais na colônia desde que fosse previamente autorizada, para isso cria a Imprensa Régia no país, que tinha as mesmas funções da Real Mesa Censória, em Portugal. Quatro meses depois, em 10 de setembro funda-se na corte o primeiro jornal brasileiro: *A Gazeta do Rio de Janeiro*, que teve seu primeiro exemplar impresso em Londres. Numa época em que não havia produção de

livro nacional, nem incentivo aos escritores que possivelmente existiam, a inauguração de um jornal marcava um avanço cultural e servia como mola propulsora no que se refere ao incentivo à leitura no país.

Os brasileiros passam não só a assinar, como também a participar efetivamente na produção dele. Um breve olhar sobre os jornais oitocentistas não seria difícil encontrar a seção *Apedidos*, com carta de leitores e poemas escritos por eles, muitas vezes assinados sob pseudônimos. Em muitos momentos, seções deste tipo serviam de palanque para debates acalorados entre os intelectuais, basta lembrar da polêmica Alencar-Nabuco ou a polêmica da Confederação dos Tamoios em que, até sua majestade Dom Pedro II manifestou-se para defender Gonçalves de Magalhães.<sup>2</sup>

## 2.2 A IMPRENSA RÉGIA E O LEITOR: A CIRCULAÇÃO DOS PRIMEIROS ROMANCES PUBLICADOS NO BRASIL E O SURGIMENTO DE NOVOS ESCRITORES GENUÍNOS.

Como dito anteriormente, com a vinda da Família Real para o Brasil, por tempo indeterminado, a colônia passa, temporariamente, a ser a capital do império. O rei D João passaria a despachar da colônia, decretos e outros documentos oficiais (e suas respectivas cópias) seriam publicados do Brasil para Portugal. Desta maneira, fazia-se necessária a liberação da imprensa local, uma vez que, para a divulgação de tais documentos era preciso que eles fossem impressos por alguma tipografia local. Em outras palavras:

para assentar a máquina administrativa que se mudara de Portugal [...] exigia o registro impresso de ordens, decretos e outros documentos, cuja impressão só seria possível se fosse permitida a utilização dos prelos trazidos por D. Antônio Araújo de Azevedo, então responsável pela Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra. (SOUZA, 2008, p. 25)

Os decretos precisavam ser publicados e enviados às demais províncias e colônias. Contudo os prelos no Brasil ainda eram proibidos. Havia questões burocráticas a serem resolvidas. Assim, segundo Rubens Borba de Moraes, “para que a tipografia pudesse trabalhar, a burocracia exigia um ato administrativo que lhe desse vida oficial e lhe atribuísse funções.” (MORAES, 2008, p. 37). Como pontapé inicial para este ato administrativo, em 13

---

<sup>2</sup> Tal fato será analisado na seção 3.1, “O escritor polêmico ou o polêmico escritor”, deste estudo, quando apresentaremos a biografia do escritor José de Alencar, suas principais inimizades e as polêmicas geradas pelo escritor concebidas a partir das suas publicações.

de maio de 1808, D. João VI assina a Carta Régia, determinando a criação, no Brasil, da Imprensa Régia, órgão responsável não somente pela publicação de textos oficiais, como também pela publicação e censura de todo material a ser impresso. Tal ato ainda não constituía a liberdade de imprensa, mas já permitia que alguns livros fossem publicados na colônia Brasileira sob a autorização do Rei.

Monta-se, então, na Bahia, a primeira tipografia brasileira, “no andar de um prédio da Rua dos Barbonos, esquina da rua das Marrecas.” (MORAES, 2008, p. 37), local onde funcionou por pouco mais de um mês até ser transferida para o Rio de Janeiro. É importante destacar que todo o material tipográfico havia sido encomendado à Inglaterra por Portugal. Com os ataques de Napoleão Bonaparte, o material tipográfico se encontrava ainda encaixotado e foi trazido ao Brasil pela nau portuguesa *Medusa*, de propriedade de D. Rodrigo de Souza Linhares.

Todo material deveria ser impresso apenas pela Imprensa Régia. Mesmo os livros que tinham autorização para publicação necessitava de “licença pra correr”, ou seja, autorização pra ser vendido na colônia. O primeiro impresso oficial produzido no Brasil foi *A Relação dos Despachos na Corte Expedida pelo Expediente da Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros* cujo conteúdo era

em todas suas páginas (salvo uma) a lista de nomeações, promoções, reformas etc. de oficiais do Exército em todo território brasileiro desde a chegada da corte ao Brasil até o dia 13 de maio de 1808. Numa de suas páginas vem uma lista de decretos e cartas régias sobre medidas gerais de administração, incluindo a própria criação da Imprensa Régia. (MORAES, 2008, p.38-39)

Tal documento serviu para reorganizar a colônia portuguesa, uma vez que a corte encontrava-se no Brasil, havia a necessidade de reformulação de todo aparato do império. Decreta-se a criação da Imprensa Régia, legalmente livros e jornais poderiam ser publicados no Brasil, havendo um porém: apenas a Imprensa Régia tinha autorização para utilizar o material tipográfico. Destarte, até meados de 1820 ainda não havia a liberdade de imprensa, em relação a publicação de livros e jornais. Em 21 de setembro de 1820, Portugal baixa uma portaria permitindo que os livros tidos como bons fossem publicados. Consequentemente, em 02 de março de 1821, o governo do Rio de Janeiro autoriza a publicação de livros, contanto que estes passassem por provas tipográficas.

Apesar disso, “não houve, contudo, mudança efetiva, pois os impressores não correriam o risco de proceder à impressão de um trabalho, sob a ameaça de perdê-los

posteriormente, em função das correções exigidas ou de sua proibição, ao que se acrescentavam as multas.” (NEVES, 1999, p. 387.). Havia medo, por parte dos impressores e livreiros, dos seus livros serem censurados, mesmo após terem recebido autorização para publicarem, porque, além da multa, havia a possibilidade de prisão. Tais severidades aplicavam-se também a quem possuía obras proibidas e/ou aos livreiros que os vendia. A censura permanecia, era necessário que os livreiros, constantemente, encaminhassem à Imprensa Régia listas com o nome dos exemplares que estavam à venda.

Em 04 de julho de 1821, Portugal decreta a liberdade de imprensa. No Brasil, D. Pedro I vê-se obrigado a ceder, em parte, ao decreto, em 28 de agosto do mesmo ano. Não obstante permanecem as penas para quem abusasse da liberdade – leia-se manifestações contra o Império. Devido ao crescente número de publicações anônimas contra o governo, D. Pedro “resolveu proibir, em janeiro de 1822, o anonimato das obras, ao menos daquelas publicadas pela imprensa oficial, afim de que fosse possível estabelecer responsabilidade pelo seu conteúdo.” (NEVES, 1999, p. 390). Somente em 20 de setembro de 1830 foi concedida liberdade total de imprensa, sem punição, respeitando-se a liberdade de pensamento.

O primeiro livro que teve sua publicação autorizada no Brasil foi *O diabo coxo* (1810), publicado em dois volumes, baseado na obra portuguesa homônima (1806), cuja origem é atribuída ao romance espanhol *El diablo cojuelo* (1641) do escritor Luiz Veles de Guevara. O livro

quando traduzido para o português, teve seu pedido de impressão submetido à Real Mesa Censória e rejeitado em 31 de janeiro de 1782. Os censores posicionaram-se contra a publicação e a circulação do romance, apesar de reconhecerem a divulgação do mesmo em outros países europeus. E os motivos alegados para a proibição começavam pelo próprio personagem principal, um diabo que, segundo o parecer elaborado, poderia ser associado aos termos calúnia e falsidade (SOARES, 2008, p. 37)

O romance tinha um cunho moral e denunciava a falsidade de uma sociedade que vivia escondida atrás de aparências e que pecava exaustivamente contra Deus. A narrativa traz como personagem central Asmodeu, o diabo, que tinha o hábito de olhar sob o telhado das casas. Desta maneira, conseguia enxergar os mais valiosos segredos. Asmodeu torna-se amigo de Leandro Perez de Zambulo, revelando-lhe todos os pecados escondidos sob os telhados: a luxúria, avareza, traições, brigas por herança, os golpistas; enfim, a face podre da humanidade. Asmodeu denunciava uma sociedade que vivia de aparências (física e moral) e fazia de tudo para mantê-la.

Apesar de não publicar, inicialmente, uma obra literária, o surgimento da Imprensa Régia contribuiu para o crescimento do número de livrarias e, posteriormente, tipografias, leia-se editoras, em todo o país. Até 1820, existiam no Rio de Janeiro apenas quatro pseudo-livrarias. Na verdade o termo pseudo é utilizado, pois os livros tinham que dividir espaço com os mais variados artigos. Classificadas por Nelson Werneck Sodré como “simples lojas de variedades” (SODRÉ, 1964, p.321). De fato, nessas “lojas vendiam quase tudo: artigos de papelaria e mercearia, papel almaço, tinta, rapé, chá, porcelana e, inclusive, alguns livros, a maioria manuais de devoção e novelas populares.” (MACHADO, 2001, p. 53). O comércio livreiro ainda era pequeno, obrigando seus donos a vender um pouco de tudo, uma vez que os livros, apesar dos altos preços não tinham grande rotatividade. Desta maneira oferecia um lucro insuficiente para sobrevivência de seus donos. Em meados da década de 1820 já é possível encontrar no Rio de Janeiro 13 livrarias. Trinta anos depois, em 1850, este número sobe para 15 – boa parte localizada nas ruas do Ouvidor e da Quitanda. Em 1860, surge apenas mais uma, totalizando 16.

Algumas destas livrarias serviam como ponto de encontro de políticos e literatos, ao final da tarde, para as mais variadas discussões. Uma das mais famosas foi a livraria de Paula Brito. Era conhecido pela sociedade fluminense como um editor muito respeitado e que matinha artifícios para aumentar a sua vendagem de livros, entre eles a distribuição de brinde e sorteios através da loteria. Infelizmente, devido ao seu sucesso com os leitores, seus concorrentes o denunciaram as autoridades local, sob a acusação da promoção de jogo de azar – o que era terminantemente proibido no Brasil. Paula Brito desiste de suas promoções, porém sua receptividade não permite que ele perca seus ilustres frequentadores de fim de tarde.

Lugar muito respeitado e apreciado pelos figurões da época entre eles José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Manoel de Macedo e vários políticos; seu proprietário jamais admitiu qualquer discussão mais acalorada, observava bem os acontecimentos, prevendo as possíveis desavenças para acalmá-las. Frequentado pelos mais variados público, em 1853, seus clientes fundam a Sociedade Petalógica: “cujo nome já é uma declaração dos princípios e intenções: peta significa mentira dita em tom de brincadeira, como uma alegre e irreverente manifestação do espírito.” (MACHADO, 2001, p. 57).

A Sociedade Petalógica era um lugar de bate-papo entre amigos, discutiam-se os mais diversos assuntos. Um espaço onde eram permitidas as mais variadas brincadeiras, tendo como princípio básico, que seus frequentadores jamais se exaltassem com o que era dito. Sob essa fachada, escondia-se um grupo de ajuda mútua em caso de adversidades: empréstimo de dinheiro, indicações de trabalhos, entre outros. Tal sociedade sobreviveu até o final de 1861.

Após a morte de Paula Brito, os frequentadores da Sociedade Petalógica dispersaram-se, vindo a se reunir posteriormente na livraria Garnier.

Como dito, com a liberação da imprensa no país, pequenos editores começam a surgir. Neste cenário, o nome do livreiro Baptiste Louis Garnier destaca-se, “foi um dos maiores, se não o maior, editor em atuação no Brasil no século XIX, exercendo durante 44 anos, a função de livreiro-editor no Rio de Janeiro” (PINHEIRO, 2008, p. 171). Garnier incentivava poetas e escritores a publicarem seus livros, prezando sempre pela qualidade de suas publicações. Para tanto, lançava a mão de estratégias em que os autores não precisassem pagar pela publicação: dava-lhes pequenas comissões por cada exemplar vendido e, algumas vezes, comprava os direitos autorais da obra. Baptiste Louis Garnier “foi ainda o primeiro editor brasileiro a pagar os direitos autorais. Seus tradutores recebiam cerca de 10% do preço da capa do livro, o que explica o excelente nível das traduções e o importante elenco de escritores que se dedicavam a esta tarefa.” (MACHADO, 2001, p. 81).

O editor costumava, também, publicar anúncios dos lançamentos de sua editora em jornais e utilizava-se da estratégia de enviar um exemplar de presente para vários jornais no intuito de que seus editores lessem os volumes que lhes fora agraciado e publicassem notas que incitasse a curiosidade dos leitores, levando-os a sua livraria.

Na função de livreiro-editor, além de cuidar da edição do livro, enviando a maioria deles para ser impresso em Paris, a empresa fazia a divulgação das obras expondo-as na vitrine da livraria, nos catálogos da editora e endereçando os exemplares para serem vendidos por seus correspondentes, espalhados por várias províncias brasileiras. (PINHEIRO, 2008, p. 174)

Apesar da liberdade dada às tipografias, a impressão de livros no Brasil ainda era muito cara, o que obrigou Garnier a encomendar os livros de sua tipografia na França entre outros países da Europa. Mesmo com os custos da viagem, as obras custavam menos e tinham qualidade superior às demais publicadas no Brasil pela Imprensa Régia. Tal atitude gerava desconfiças por parte das tipografias locais, mesmo assim, quando algum tipógrafo enviava pedidos de trabalho a Garnier, era prontamente atendido, ficando este responsável por alguma obra considerada menor.

Além de obras brasileiras o editor possuía um grupo de tradutores que encarregados da tradução dos clássicos universais, a remuneração destes tradutores era alta o que fazia com que muitos vivessem deste trabalho. Entre os escritores nacionais incentivados por Garnier, encontramos Joaquim Manoel de Macedo, Bernardo Guimarães, Machado de Assis e José de Alencar. Os primeiros livros vendidos no Brasil eram,

edições baratas de José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Manoel Macedo, como também de nomes famosos do romance francês, como Victor Hugo, Honoré de Balzac e Alexandre Dumas, dentre vários outros, eram anunciadas pelos livreiros acompanhadas de frases de efeito, que ressaltavam o fato de o livro não ser mais um produto de luxo. ‘Livros para o povo’, ‘biblioteca para todos’ ou ainda ‘livros ao alcance de todos’ eram reclames que passaram a fazer parte, com regularidade, das páginas dos jornais diários. (EL FAR, 2006, p. 32-33)

Sob estes reclames atrativos, os folhetins de sucessos tornavam-se livros e atraíam os leitores numa época em que o hábito da leitura era ínfimo no Brasil, propagavam-se as vendas, usando truques de marketing, como os de Garnier, ainda utilizados na atualidade.

Muitas vezes, antes de publicar uma obra, os editores faziam propagandas em busca de subscritores. “Na falta de livreiros, apelava-se para a venda direta, como mostram ao longo dos Oitocentos, os registros de autores oferecendo seus livros por meio de subscrição” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p. 67). Os subscritores eram leitores assinantes que gostariam de comprar determinada obra. Eles deveriam assinar uma lista, demonstrando seu interesse e pagar antecipadamente pelo livro que posteriormente ser-lhe-ia enviado. Em geral, tais obras possuíam uma página impressa contendo o nome de todos os assinantes, como forma de agradecimento. Quando o número de assinantes cobria os gastos com a publicação, estes eram encaminhados à tipografia. Desta maneira, ao atingir o capital necessário para a impressão da mesma, os livreiros não precisavam desembolsar os valores que seriam gastos junto à tipografia e, como consequência, evitavam prejuízos futuro.

Em contra partida, havia os “fanqueiros literários” editores, ou mesmo escritores, que agiam de má fé, angariando subscritores e verbas, mas nunca publicando o livro, ou publicando obras sem qualidade literária. O termo “fanqueiro literário” foi criado por Machado de Assis em seu artigo “Aquarellas I”, publicado no jornal *O Espelho*, em 11 de setembro de 1859. O escritor denuncia estes homens, amantes da esperteza para ludibriar os amigos e pessoas influentes. Esses falsos escritores viviam

querendo imitar os espíritos sérios lembra-se ele de colecionar os seus disparates e ei-lo que vai de carrinho e almanaque na mão – em busca de notabilidade social. Ninguém se nega a um homem que lhe sobe as escadas convenientemente vestido, e discurso na ponta dos lábios. Chovem-lhe assim as assinaturas. O livrinho se pontifica e sai á lume. A teoria do embarcamento dos tolos é então posta em execução, os nomes das vítimas subscritoras vem sempre com ar de escárnio no pelourinho de uma lista – epilogo. É sobre queda coice. (ASSIS, 2008a, p. 24)

Eram homens bem vestidos e gostavam de cumprimentar os transeuntes que encontravam pelo caminho, vendo nestes, possíveis vítimas. Atacavam geralmente as pessoas mais abastadas da Corte. Adentravam as casas das pessoas em busca de assinaturas, quando as conseguia iam embora. Alguns assinavam apenas para verem-se livres dos inconvenientes de uma visita sem licença para entrar. Muitas vezes os “fanqueiros” prometiam obras grandiosas, com muitas páginas e qualidade indiscutível. Mas, ao recebê-la – quando a recebiam – o livro era uma afronta a qualquer literato que se prezasse a qualidade de suas obras. Como ‘bônus’, na primeira, ou última página vinham o nome dos assinantes, uma afronta às pessoas que haviam assinado a lista.

Um exemplo destes fanqueiros foi o escritor Fagundes Varela, ao divulgar nos jornais o lançamento de seu novo livro de poesias completa, em 1861, angariou um número significativo de assinantes. Ao receberem a obra *O estandarte auriverde*, eles perceberam de imediato o logro: pagaram por um livro de cerca de 300 páginas e receberam um de quinze. O escritor ironiza que iria publicar os demais posteriormente, mas não o faz. (MACHADO, 2001). Como Varela existiram muitos outros que sequer publicaram suas obras. Embora existissem os ludibriadores, tal atitude não permitiu que os assinantes deixassem de assinar as obras, nem impediu que os escritores genuínos deixassem de publicar suas obras, nem perdessem seus leitores a quem causavam grande admiração.

### 2.3 A IMPORTÂNCIA DO FOLHETIM.

Durante os séculos XVIII, XIX e meados do século XX o jornal era o veículo de comunicação mais importante que circundava as diversas sociedades. Tinham como finalidade, não só informar, mas também entreter e até mesmo servir como conselheiro e formador das moçoilas casadoiras da época. Como meio de entretenimento, surgem na França, no final do século XVIII, os folhetins tendo como objetivo cativar as massas para que se tornassem consumidores dos jornais. Yasmin Jamil Nadaf informa que

coube a imprensa francesa oitocentista inaugurar a crônica folhetinesca, ou crônica de folhetim, que se publicava no rodapé da página do seu jornal, geralmente a primeira, para entreter os seus leitores ou ouvintes de jornais, cansados de verem os enfadonhos reclames oficiais ocuparem as páginas dos periódicos. Esse espaço, a que se dava o nome de *Feuilleton*, que para nós traduz-se em *Folhetim*, divulgava, além da crônica, a ficção folhetinesca ou ficção tradicional em fatias seriadas, e transformou-se no maior modismo jornalístico do século XIX, esparramando-se para outros países, incluindo o Brasil, que aderiu ao modelo. (2009, p.33-34)

Com a popularização do jornal, as massas passaram a ter acesso direto a este tipo de leitura. Até então apenas a alta sociedade, os burgueses tinham acesso ao mundo letrado e os jornais eram considerados artigos de luxo. Popularizar o jornal representava, por um lado, a difusão do conhecimento e da cultura – uma vez que este era o maior, ou talvez único veículo de informação da época – e o aumento da vendagem, rendendo um maior capital para os editores.

Carlos Ribeiro afirma que, devido às transformações sociais que aconteciam no mundo em meados do século XIX, com o surgimento das indústrias e a produção em larga escala, a literatura “passava a ser um artigo de consumo cuja forma mais conhecida, o folhetim, era resultado da fusão de duas linguagens distintas – a literária e a jornalística.” (2001, p.29). Ribeiro acrescenta que, em relação à origem do folhetim, Marlyse Meyer afirma que este surgiu “na França, na década de 1830, concebido por Émile de Girardin, que percebeu, na época da consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a chamada *grande presse* e não mais privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas” (MARLYSE, *in* RIBEIRO, 2001, p. 25).

Com o barateamento dos jornais, que passaram a ser vendidos de maneira avulsa e não só através de assinaturas, e a publicação dos folhetins, este pulou de um artigo de luxo para o rol dos artigos de necessidade básica da população. Alessandra El Far acrescenta que, “em busca de uma massa sempre crescente de leitores, os livreiros do século XIX estavam constantemente planejando estratégias que pudessem tornar o livro um produto de consumo popular, ao mesmo tempo atraente e divertido.” (2006, p.35).

Neste contexto, surgem os romances-folhetins que objetivavam levar a literatura às massas. Tânia Rabelo Serra afirma que “o romance-folhetim, retrato idealizado do cotidiano, é, portanto, já no século XIX, um gênero popular por atender mais á necessidade de divertimento do leitor do que a sua reflexão [...]. Ele é uma das primeiras manifestações da cultura de massa” (1997, p. 25) Estes romances tinham seus capítulos publicados nos jornais, em forma de folhetins. De acordo com o sucesso entre o público-leitor, o folhetim era encadernado e publicado em forma de romance pelas tipografias da época.

O termo folhetim foi utilizado pela primeira vez em 1790, pelo jornal francês *Journal des Débats* e “seria estendido, por volta de 1830, para as narrativas populares (romances de folhetins), publicadas em capítulos nos jornais franceses e, posteriormente, em outros países, a exemplo de Portugal e Brasil.” (RIBEIRO, 2001, p.25). Estes romances, publicado nos jornais, em forma de capítulos, ocupando espaços em branco que sobravam.

O folhetinista “devia escrever a medida da publicação, ajustando a matéria ao espaço da folha, condições adversas à arte, excelentes para granjear a atenção pública” (VIANA FILHO, 1979, p.70). Os folhetins tinham que se adaptar aos espaços que sobravam nas páginas dos jornais. Muitas vezes por falta de espaço ou mesmo displicência de escritores e editores estes textos eram interrompidos pela metade, deixando seus leitores sem saber o final da trama. Em outros momentos, os tradutores-folhetinistas alteravam o desenlace das histórias de acordo com seus próprios anseios, ou mesmo agindo como uma espécie de censura. Por não haver leis de direitos autorais que protegessem as obras, era o folhetinista, ou o editor do jornal, quem ditava o desfecho das histórias.

Tais fatos aconteceram com o interminável folhetim *Rocamboles*<sup>3</sup>, traduzido pelo conselheiro Souza Ferreira. Enquanto *Rocamboles* era publicado na França, o *Jornal do Comércio* iniciou, também, sua publicação no Rio de Janeiro. Em dado momento, o jornal francês atrasou. Para não ficar em dívida com seus leitores, Souza Ferreira cria a continuidade do folhetim, escolhendo o destino das personagens, matando alguns deles, que não eram de seu agrado. Quando, enfim, a versão original chega ao Rio, “Ferreira viu-se obrigado a ressuscitar suas vítimas, conciliando os capítulos falsificados com o texto original” (MACHADO, 2001, p. 44). Posteriormente, o folhetim foi interrompido abruptamente ficando seus leitores sem qualquer justificativa e sem o desfecho da trama.

Em contra partida, muitos dos folhetins publicados nos jornais e que alcançavam grande sucesso, eram posteriormente publicados em edições encadernadas vendidas pelo próprio jornal ou mesmo por editoras. Ou, em alguns casos, utilizados como brinde para os assinantes que renovassem suas assinaturas.

Se o rumo do folhetim ficava a cargo do folhetinista, no tocante dos livros, tal tarefa era atribuída ao editor, o livro tinha que se adequar ao valor de suas edições, deveria ser adaptado para que se tornasse mais barato. Eles

passavam por um processo de adaptação, no qual se resumiam muitos trechos e se retiravam outros, principalmente os descritivos, de modo a

---

<sup>3</sup> O folhetim *Rocamboles*, do escritor francês Ponson du Terrail, narrava a história do protagonista homônimo do livro. O sucesso que se deu, inicialmente na França, onde foi publicado que seu enredo parecia interminável. E por diversas vezes foi republicado nos jornais. Para ter uma maior percepção, quando publicado, no Brasil, – prática comum quando se tratava de um folhetim de sucesso – em 1946 pela Companhia Brasil Editora, em forma de livro a obra ocupou oito volumes. Perfazendo um total de “3.924 páginas [...] impressa no formato 13,5 X 21 cm, atesta a extensão da história ou histórias, umas dentro das outras como sugeria a estética do gênero. Haja espichamento, invenção, criação. Esta foi, sem dúvida, a maior prova já aplicada da fórmula *continua amanhã* ou *continua num próximo número* da literatura em série, tipo romance-folhetim. Sua existência rendeu dinheiro e prestígio a muitos editores de jornais e de livros e ao autor.” (NADAF, 2009, p. 112)

diminuir o número de páginas, tornando a edição mais baratas, e a facilitar a leitura, publicando, somente o cerne da obra original (SOUZA, 2008, p. 33)

Assim, uma obra publicada no Brasil, apesar do mesmo título, distanciava-se do original. O cerne da história era o mesmo, mas o desenrolar da trama acontecia de acordo com os desejos e necessidades do seu editor. Tal atitude acabava por excluir dados importantes da narrativa. Na obra *Triste efeito de huma infidelidade* (1815), a descaracterização do livro se dá de tal maneira, seus personagens principais nem mesmo possuíam nome, “eram identificados como um padre, uma aia e um mosqueteiro” (SOUZA, 2008, p. 35). Além da censura, os livros passavam por cortes orçamentários, adaptando-se ao preço que seu editor se propõe a vendê-lo.

Mas, afinal, o que é o folhetim?

É possível melhorar a definição do dicionário, acrescentando que a regularidade era semanal, que os folhetins eram geralmente publicados aos domingos, no rodapé da primeira página, e que vários assuntos se acotovelavam no mesmo espaço. Um espaço privilegiado, diga-se de passagem, para o folhetinista fazer-se conhecido. (FARIA, 2004, p.17)

Classificado por Muniz Sodré como “o romance publicado por partes, diariamente, nos rodapés dos jornais. Passou a designar mais tarde um tipo específico de narrativa em que predomina a imaginação e a curiosidade da época.” (1985, p.74). Destarte, consistia numa literatura em que se publicava, a cada dia, em um capítulo de uma história, que, na sua grande maioria eram traduções de textos canônicos vindos do exterior, ou seja, os clássicos universais. Segundo Frederico Barbosa, apesar destas publicações serem comuns no Brasil desde a década de 1830, somente “na década de 1840, começam a aparecer alguns folhetins de autores nacionais, ambientados no Brasil” (BARBOSA, F., 1999, p. 13). O Brasil ‘importava’ a literatura de outros países, apesar de muitas destas traduções serem feitas pelos próprios editores dos jornais. Como se vê, pouco se havia publicado nos jornais do país, até então de uma literatura nacional – que foi escrita no Brasil, tendo como cenário o cotidiano brasileiro.

O folhetim pode ser um conto, um romance publicado em vários capítulos cujo objetivo maior era informar e entreter o público. Pode ser também uma crônica dos acontecimentos diários, “o cronista pretende ser não o repórter, mas o poeta e ficcionista do cotidiano [...] o cronista reage imediatamente ao acontecimento” (MOISÉS, 2005, p. 104). Há

por parte de folhetinista – antepassado dos nossos cronistas - uma apropriação dos fatos corriqueiros, que surgem estampados em suas colunas.

Escrever folhetins representava, para o autor, ajustar-se a um novo ritmo de composição da obra literária. Com a responsabilidade de publicar um capítulo por dia, pressionado pelo tempo, o escritor teve de se impor uma dura disciplina de trabalho, desconhecida até então pelo ficcionista romântico, acionado sobretudo pela inspiração. (MACHADO, 2001, p. 45)

Em geral, o folhetinista exercia outros papéis no jornal. Entre uma coluna e outro, era necessário encontrar tempo para dedicar-se aos folhetins, que em geral poderia ser uma coluna dominical narrando os principais eventos da semana, ou uma novela, publicada em capítulos com certa regularidade. Muito mais que um ideal romântico, escrever folhetins exigia de seus autores disciplina. É interessante observar que a publicação de um folhetim dependia muito mais do espaço que sobrasse no jornal do que a capacidade de organização de tempo do folhetinista. Muitas vezes o leitor mais assíduo e ávido pelo desfecho de uma trama deveria esperar dias a fio pelo capítulo seguinte por falta de espaço em alguns números do jornal— quase sempre o rodapé da primeira página.

O pensamento que Carlos Ribeiro defende em seu livro *Caçador de ventos e melancolias* (2001), é o de que, em Paris, terra natal dos folhetins, o interesse dos donos dos jornais era publicar as histórias folhetinescas para serem lidas pela massa. Como consequência, aumentar a vendagem, aumentando o lucro, estando este tipo de literatura “submetida a interesses econômicos” (p. 29), tornar-se *best-seller*, mesmo ainda não existindo essa denominação. Ribeiro afirma que alguns jornais reservavam as páginas de destaque, até então ocupadas por anunciantes, para publicação dos enredos dos folhetins, acrescentando que esta era “uma forma eficiente de atrair a atenção da massa.” (p. 29). Defende ainda que, no contexto parisiense, como o editor comprava o manuscrito antes de ser publicado, ele teria total liberdade pelo texto e escolheria quem assinaria a obra. Montava-se, assim, pela primeira vez na história da literatura a “fabrica de romances.” (p. 30). Em contrapartida Tânia Rabelo Serra afirma que “o romance-folhetim, retrato idealizado do cotidiano, é, portanto, já no século XIX, um gênero popular por atender mais á necessidade de divertimento do leitor do que a sua reflexão [...]. Ele é uma das primeiras manifestações d a cultura de massa” (1997, p. 25)

No Brasil, escritores como José de Alencar, Machado de Assis, entre outros, ganharam os leitores e tornaram-se conhecidos a partir dos folhetins publicados em jornais de circulação

do Rio de Janeiro em meados do século XIX. Apesar do grande sucesso entre estudantes e literatos, parte do público que lia os folhetins era de mulheres,

os periódicos, que serviam um cardápio variado, para todos os gostos, buscam, a partir dos anos 40, atrair e satisfazer o mercado feminino, em particular a mulher jovem, cada vez mais interessada em literatura. A princípio poesia, cujo primado logo seria superado pela prosa de ficção, que encontra no folhetim o veículo ideal de difusão. (MACHADO, 2001, p. 42)

Este novo público que surgia, ditava os moldes a serem seguidos pelos folhetinistas. Machado de Assis em seu texto *O Romance*, define o novo modelo de romance apreciado pelas leitoras e que surgia no Brasil do século XIX, tendo como principais elementos “a pintura dos costumes, e lutas das paixões, os quadros da natureza, alguma vez o estudo dos sentimentos e dos caracteres.” (ASSIS, 2008b, p.1207). As grandes paixões serviam como cenário da trama, que se passava em algum lugar do Brasil – na maioria das vezes, no Rio de Janeiro.

Algumas obras nacionais vinham com o título “romance brasileiro”, como aconteceu com a primeira edição de *O Guarany*, e *Til*, ambos do romancista José de Alencar. Ao utilizar tal expressão, o escritor talvez “buscasse destacar o fato de se tratarem de romances que abordavam questões relativas à cultura e à sociedade brasileira no retrato do seu passado ou presente, bem como ao projeto de constituição de uma literatura nacional.” (QUEIROZ, 2008, p. 204) Até então, muito da literatura lida no Brasil era oriunda da Europa, tal titulação servia para identificar as obras nacionais. Tais obras conquistavam o público por retratar o cotidiano das províncias brasileiras.

A proximidade com o cenário, em geral o Rio de Janeiro, o Passeio Público e a Rua do Ouvidor, faziam as leitoras sentirem-se refletidas na realidade da protagonista, facilmente suas as peripécias, aguçava os sentidos das leitoras. Tais elementos apresentados por Machado de Assis aguçavam com o imaginário feminino. Numa época em que os casamentos ainda eram arranjados, paixões avassaladoras enchiam os corações das leitoras. Tais histórias de amor eram tidas pelos críticos como “água com açúcar, destinados a estômagos fracos”. Para muitos críticos, o folhetim “não deixava de ser tido como gênero secundário, superficial, talvez agradável, mas incapaz de influir na opinião séria do país” (VIANA FILHO, 2008, p. 69). Neste momento o romance brasileiro se consagrava, porém, “era analisado por parte da crítica como um gênero de eloquência e, assim, caracterizado a partir de preceitos clássicos” (QUEIROZ, 2008, p. 204). Sendo destinado, ou não, a um público tido como inferior, o que se sabe é que, muitos destes folhetinistas tornaram-se grandes nomes da literatura nacional.

## 2.4 LITERATURA DE MASSA: O QUE É *BEST-SELLER*?

De acordo com Carlos Ribeiro, devido às transformações sociais que aconteciam no mundo em meados do século XIX, com o surgimento das indústrias e a produção em larga escala, a literatura “passava a ser um artigo de consumo cuja forma mais conhecida, o folhetim, era resultado da fusão de duas linguagens distintas – a literária e a jornalística.” (2001, p.29). Alessandra El Far acrescenta que, “em busca de uma massa sempre crescente de leitores, os livreiros do século XIX estavam constantemente planejando estratégias que pudessem tornar o livro um produto de consumo popular, ao mesmo tempo atraente e divertido.” (2006, p.35).

No final do século XIX e meados do XX, a popularização da literatura aconteceu por questões mercadológicas, o livro passou a ser visto como produto de consumo e para tanto precisava ser popularizado. Por outro lado, Silviano Santiago (2004) defende que os romancistas do século XIX escreviam pensando no seu público-leitor. Ao criar *Brás Cubas*, em 1881, Machado de Assis dedica sua obra “ao leitor”, Friedrich Nietzsche passa boa parte de sua vida questionando a cerca de seu destino enquanto escritor, preocupado com a posteridade – algo que José de Alencar também se preocupou e deixou registrado em *Como e porque sou romancista* (publicado postumamente em 1893).

Desta maneira, popularizando o livro e conquistando um crescente número de leitores, no século XX, adotou-se o termo *best-sellers* ou *b-seller*, para nomear os livros mais vendidos durante determinado período. O termo *best-seller* significa em inglês o melhor ou mais vantajoso vendedor, em outras palavras, o campeão de vendas, o mais vendido. É classificado por Muniz Sodré como “todo livro que obtém grande sucesso de público. Um romance culto que se vende muito, um romance folhетinesco de êxito, um trabalho científico, filosófico ou que conta com grande público” (1985, p. 74). Observa-se que, como citado anteriormente, o título *best-seller* está intrinsecamente ligado ao número de leitores. Desta maneira, este termo passa a ser classificado neste estudo como o romance que alcançou, em um curto espaço de tempo, um número significativo de leitores.

Lajolo & Zilberman apontam que, no tocante de uma literatura de massa, surge um paradoxo: “de um lado, o universo ideal da obra, resultante congelada e imutável da criatividade única de um autor; de outro, o livro, face material do texto, objeto fabricado em escala industrial para ser consumido pelo público leitor” (1996, p.62). O que se propõe é observar o livro como um bem de consumo, é feito para ser comercializado, que cativa os leitores a partir do talento de seu autor.

Sabemos que o (in)sucesso de uma obra dependerá de sua recepção, destarte, o termo *best-seller* passa a ser classificado neste estudo como o romance que alcançou, em um curto espaço de tempo, um número significativo de leitores, numa época em que o contato com mundo letrado era limitado no país e apenas a alta sociedade tinha acesso a leitura. Perceber o sucesso destes folhetins em um país cujo número de leitores era ínfimo nos remete à ideia do início ou um prenúncio de uma literatura de massa, ou seja, “todo tipo de narrativa produzida a partir de uma intenção industrial de atingir um público mais amplo” (SODRÉ, 1985, p. 75). Este termo será aqui utilizado como todo tipo de literatura que alcança sucesso perante o público, atinge as massas, independente da opinião da crítica e de interesses mercadológicos, como foi citado por Sodré.

Os campeões de venda, como se sabe, não são vistos com bons olhos pela crítica literária, sendo, até mesmo intitulado como romance “água com açúcar”. A acusação geralmente se baseia na ideia de que, como são feitos para circularem comercialmente, não trazem em si valor literário e não devem estar ao alcance dos leitores, principalmente daqueles que, de uma forma ou de outra, possuem mais instrução e são tidos como cultos.

É evidente que uma obra de literatura culta pode tornar-se um *best-seller*, isto é, ter grande receptividade popular, assim como um livro “de massa” pode ter sido escrito por alguém altamente refinado em termos culturais e mesmo consumido por leitores cultos (SODRÉ, 1985, p. 15).

Muniz Sodré define assim o perfil do escritor do século XIX. Nos oitocentos, boa parte dos escritores eram médicos, advogados, funcionários públicos e até mesmo políticos que viam as letras como uma forma de lazer, expressão de sentimentos. Da mesma forma, boa parte do cânone literário brasileiro é formado por romances *best-sellers* publicados no século XIX.

Um exemplo disto foi Joaquim Manoel de Macedo. O escritor cria *A moreninha* após uma aposta com o amigo, José de Alencar. O sucesso do romance de Dr. Macedinho foi tamanho que este se tornou o primeiro *b-seller* brasileiro. O sucesso deu-se devido a sua estratégia de marketing para vender. Era muito comum, durante os oitocentos, que as pessoas enviassem seus escravos para vender guloseimas de porta em porta. Macedo foi o primeiro adota esta estratégia para vender seus livros. Fazendo com que, em pouco tempo, consegue obter êxito, vendendo todos os exemplares da *moreninha*.

Assim aconteceu com *A moreninha*, primeiro grande best-seller literário de autor nacional. Lançado em 1844, esgotou rapidamente os mil exemplares.

Para conseguir esta façanha, Macedo usou uma solução engenhosa, pioneira das vendas domiciliares de nosso século. Mal apanhou os exemplares na Tipografia Americana, encarregou alguns escravos de vendê-los de porta em porta. Com os volumes enfiados num cesto, como se fossem apetitosas guloseimas, lá partiam os improvisados vendedores, percorrendo os sobrados do Centro, da Cidade Nova, de São Cristóvão, os palacetes do Catete e de Botafogo. (MACHADO, 2001, p. 77)

Macedo, inovando em sua estratégia de marketing, alcança números surpreendentes, levando-se em conta que, em curto espaço de tempo, ele consegue vender mil exemplares de seu romance por toda a cidade do Rio de Janeiro. O escritor usa de tal artifício de vendagem.

De acordo com João do Rio em seu livro *O momento literário*, a priori os escritores eram os encarregados de vender seus livros, função essa que passou a ser ofícios dos editores, “hoje [início do século XX] o escritor trabalha para o editor e não manda vender como José de Alencar e o Manuel de Macedo por um preto de balaio no braço, as suas obras de porta em porta, como melancias ou tangerinas” (RIO, 1906?, p.100). Alencar se vale deste ofício para vender *Cartas de Erasmo*, um conjunto de textos publicados semanalmente contra o governo de D. Pedro II. O escritor põe alguns escravos para vender os folhetos pelas ruas da cidade. No primeiro ano o livro chega a 2ª edição, no ano seguinte, atinge a 3ª. “O folheto foi vendido por escravos, que o apregoavam em altos brados, pelas ruas da cidade” (MACHADO, 2001, p. 79).

Em relação a Joaquim Manoel de Macedo, devido à expressiva vendagem e recepção de *A moreninha*, ele consagrou-se como o primeiro romancista brasileiro. “Diante do êxito do romance de Macedinho, como era familiarmente conhecido o autor de *A Moreninha*, os escritores novos procuravam servir ao público os mesmos pratos de sua predileção, preparados segundo as receitas em moda”. (MENDES, 1965, p. 09-10). Com sua *Moreninha*, ele cria um novo modelo de literatura genuinamente brasileira, modelo este que seria seguido pelos novos romancistas que surgiam.

A literatura, aparentemente, tinha tamanha importância na sociedade brasileira oitocentista que, durante a guerra do Paraguai, os literatos não foram alistados por serem considerados a parte intelectual do país, portanto deviam permanecer escrevendo para jornais. A intelectualidade brasileira precisava ser preservada. Marisa Lajolo & Regina Zilberman alarmam contra estas práticas de elevação/valorização intelectual, informando que atitudes como estas serviam para maquiagem o problema do analfabetismo gritante no Brasil.

Se o Estado não se responsabilizava pela alfabetização do público, nem preservava os interesses do país no mercado nacional, a nomeação de escritores para cargos

públicos consistia, de um lado, na confissão de sua impotência de forma canhestra mutilando simultaneamente a instituição literária, por não reconhecê-la enquanto tal, e o serviço público, no qual postulava a existência do ócio necessário à criação. (LAJOLO, ZILBERMAN, 1996, p. 71)

Mesmo quem não se considerava de fato um literato, arriscava-se em escrever poesias, que depois eram enviadas aos jornais para serem publicadas na sessão *Apedidos*. Devido aos altos preços para editar e imprimir um livro, além das dificuldades para autorização de sua circulação, uma obra tinha em média a tiragem de 400 ou 500 exemplares, desta forma, “livro que vendesse mil exemplares em um ano podia ser considerado *Best-seller*. Quando superava o milhar, virava fenômeno editorial” (MACHADO, 2001, p. 77). Joaquim Manoel de Macedo, com sua estratégia de venda, esgota rapidamente seus mil exemplares, tornando-se o primeiro fenômeno literário brasileiro.

Apesar de todo sucesso alcançado momentaneamente, nem sempre a literatura *best-seller* permanece para posteridade. Um exemplo disso foi o maior *best-seller* brasileiro durante o romantismo: *O livro do povo*<sup>4</sup>, (1861) escrito pelo autor maranhense Antônio Marques Rodrigues que, de acordo com Ubiratã Machado, representava uma “curiosa figura de apóstolo da palavra escrita. O livro, destinado às crianças, era uma miscelânea de ensinamentos, com um alto sentimento moral, começando pela vida de Cristo.” (MACHADO, 2001, p. 83).

Numa época em que os maiores sucessos alcançavam a marca de oitocentos livros, o *Livro do povo* vendeu trinta mil exemplares, em todo o país, no prazo de quatro anos, “façanha de que nenhuma outra obra nacional [da época] sequer chegou perto.” (MACHADO, 2001, p. 83). Com mais de 110 figuras impressas, algo altamente sofisticado para época, o livro fez grande sucesso junto ao público infantil, contudo “apesar de sua grande tiragem para a época, não encontramos nenhum em nenhuma biblioteca pública brasileira sequer, um exemplar do mesmo. No entanto, na British Library, na Inglaterra, existe um exemplar da 4ª edição do *Livro do Povo*”. (COSTA, versão *online*).

A literatura *best-seller* é apresentado por Silviano Santiago como uma literatura “que se vale do mercado” (2004, p. 121). Os escritores *best-sellers* necessitam dos leitores para sobreviver. Eles escrevem para o público. “Mas a grande literatura (ou a literatura literária) não depende do mercado da forma como o cinema e a televisão dependem [...] o mercado está no desejo de manter um diálogo rentável financeiro com os contemporâneos.” (2004 p. 121).

---

<sup>4</sup> O sucesso alcançado por esta obra difere-se da de José de Alencar defendida neste estudo. *O livro do povo* para tornar-se *Best-seller* precisou de alguns anos e várias edições. Já o sucesso de Alencar deu-se a medida que seus textos eram publicados em folhetins.

Em outras palavras o lucro fica acima da qualidade. Em concordância com Santiago, Ubiratã Machado afirma que, em oposição ao *best-seller*, existe o *Antibest-seller*, ou seja, romances que são ignorados pelo público, mas ficam para posteridade. Muitos destes romances tornam-se esquecidos pelos críticos e/ou pelos leitores. Isso não quer dizer que eles desaparecem, distante disto, um número menor e mais seleto de leitores terá contato com a obra, até que um dia ela retorne “pelos braços do povo”.

Silviano Santiago aponta para as dificuldades que Nietzsche teve que enfrentar por conta da recepção de suas obras. O filósofo “não consegue obter nas livrarias e na imprensa o reconhecimento dos seus contemporâneos. Os livros publicados pouco vendiam e, por isso, pouco lidos. O seu nome era ignorado.” (2004, p.119). Nietzsche afirmava que escrevia por acreditar em seu potencial, mesmo que não possuísse leitores, ele era um leitor de si mesmo e defendia suas ideias. O escritor fazia isso tendo plena convicção de que estava um passo a frente dos demais e que a posteridade o entenderia e buscaria seus livros.

Citando como exemplo de *antibest-seller* no Brasil, encontramos o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antonio de Almeida. Apesar da importância de tal obra na atualidade, “na época, nem a crítica nem o público prestigiaram as aventuras de Leonardo Pataca” (MACHADO, 2001, p. 80). Regina Zilberman e Marisa Lajolo apontam que, apesar do sucesso durante a publicação em forma de folhetim (1852-1853), “quando [o escritor] lança o texto em livro 1854-1855, experimenta notável fracasso.” (1996, p.18-19). Nelson Weneck Sodré aponta que, “Manoel Antonio faleceu na fase em que os romances de Alencar disputavam com os de Macedo as preferências dos leitores ou as repartiam – e permaneceu esquecido por muitos e muitos anos” (SODRÉ, 1964, p.228). Ao que consta poucos leitores interessaram-se em adquirir a obra que, mesmo assim, sobreviveu e tempos depois foi rerepresentada ao público, em 1941, por Mário de Andrade. Mesmo com o silêncio da crítica e principalmente do público, a obra consagrou-se para posteridade<sup>5</sup>.

O livro retrata a vida de um bastardo, Leonardo Pataca, criado pelo padrinho. Ao menino nunca faltara nada, mesmo assim ele entrega-se a malandragem. Usando de linguagem coloquial, diferente das demais obras oitocentistas, Antonio Candido em seu artigo *Dialética da malandragem*, afirma que

---

<sup>5</sup> Não se quer dizer aqui que a obra passou quase meio século esquecida. Havia leitores, a obra permanecia em algumas bibliotecas públicas e/ou particulares, porém a crítica não havia voltado seus olhos com mais atenção para ela quando uma pessoa de renome a expõe novamente ao público. Semelhante a Manoel Antonio de Almeida, temos o escritor Patativa do Assaré, cujos estudos críticos no Brasil recaíram-se sobre ele após suas obras serem estudadas na Sorbonne, em Paris.

o romance de tipo realista, arcaico ou moderno, comunica sempre certa visão da sociedade, cujo aspecto e significado procura traduzir em termos de arte. É mais duvidoso que dê uma visão informativa, pois geralmente só podemos avaliar a fidelidade da representação através de comparações com os dados que tomamos a documentos de outro tipo. Isto posto, resta o fato que o livro de Manuel Antônio sugere a presença viva de uma sociedade que nos parece bastante coerente e existente, e que ligamos à do Rio de Janeiro do começo do século XIX (CANDIDO, 1970, s.p. versão *on line*)

Mesmo retratando a malandragem carioca no início do século XIX, a sociedade não hesitava em negar o que estava sendo visto, ignorando que, costumes como aqueles eram facilmente encontrados em casa. O público que identificar-se com o que para ele é bom. Manoel Antonio de Almeida confronta o leitor ao tirar-lhe a máscara e mostrar uma face podre.

O livro é narrado de maneira que leitor e narrador apresentem-se como amigos confidentes. O escritor “parece conduzir o leitor pela mão, como se o caminho a percorrer – vale dizer a leitura autônoma da obra – fosse difícil” (LAJOLO; ZILBERMAN, 1996, p.19). O cuidado para manter o leitor ao narrar-lhes segredos mostra a preocupação e o interesse do escritor para com o seu público. A questão que surge é: se o escritor mantinha o leitor junto a si, por que a obra foi esquecida por um tempo?

O insucesso se deu talvez porque “diversamente de quase todos os romances brasileiros do século XIX, mesmo os que formam a pequena minoria dos romances cômicos, as *Memórias de um sargento de milícias* criam um universo que parece liberto do peso do erro e do pecado.” (CANDIDO, 1970, s.p. versão *on line*). Desta maneira, ler tal livro poderia caracterizar uma afronta a Igreja que regia os costumes da época e o pecado era visto como um molde a ser seguido, desta maneira poder-se-ia controlar a população. Romances como os de José de Alencar<sup>6</sup>, mesmo quando há uma crítica social, o escritor o retrata de maneira sutil, mesmo causando polêmicas, estas servem como chamariz para o público-leitor.

Poder-se-ia então discutir o paradoxo entre o sucesso da obra de Manoel Antonio de Almeida e *O diabo coxo*<sup>7</sup> no Brasil, um livro, também de crítica social e muito mais antigo. A diferença destes nos leva a um problema de *marketing*. Em *O diabo coxo*, devido às proibições anteriores, por parte da Imprensa Régia, havia uma enorme curiosidade por parte dos leitores, que buscavam saber os porquês da proibição. O ‘não’ oferecido anteriormente

---

<sup>6</sup> O romance *Senhora* é uma crítica a sociedade casamenteira, que visava o lucro dos dotes e buscavam casamentos arranjados; em *Lucíola*, a crítica recai sobre um pai que renega a filha que havia se prostituído para salva-lo da morte. Mesmo em *Cartas de Erasmo*, escrito de maneira nada sutil e cujo conteúdo são cartas contra o império, Alencar prende a curiosidade de seus leitores e o livro vende ‘como água’.

<sup>7</sup> Conferir a seção 2.2 deste capítulo onde é apresentado um pequeno resumo da obra bem como seu processo de autorização para publicação no Brasil.

aos censores serviu como propaganda, aumentando assim a vendagem dos livros. O mesmo não aconteceu com *Memórias*. O público teve acesso à obra, que também relatava uma crítica social, mas devido à parca propaganda, o interesse por parte do leitor não foi o mesmo.

### 3 JOSÉ DE ALENCAR: O EU CONTROVERSO QUE ABALOU O SEGUNDO REINADO

*Não me afligi com isso, 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.*

JOSÉ de ALENCAR.

Para compreender as façanhas de José de Alencar polêmico, faz-se necessário, inicialmente, uma retomada de sua trajetória, desde seu nascimento em 1º de maio de 1829, na vila cearense Messejana, a duas léguas de Fortaleza, até seu ingresso na vida literária, em 1858. Filho ilegítimo<sup>8</sup> do padre e senador José Martiniano de Alencar, doravante citado como Alencar Pai, o escritor desde criança habituou-se a alcunha de filho de padre. Conforme narra em seu romance autobiográfico *Como e porque sou romancista*, devido ao ofício do pai, teve sua infância envolta em questões políticas, sociedades secretas e mesmo no golpe da maioria que colocaria no trono D. Pedro II – futuramente um dos seus maiores inimigos. Como intelectual e literato, colecionou inúmeros desafetos, dentre suas desavenças estavam Gonçalves de Magalhães e Joaquim Nabuco<sup>9</sup>. Costumava escrever suas opiniões e defende-las veementemente, independente de quem fosse atingir.

Além de figurões, o romancista conviveu ao lado de suas tias, a quem desempenhava o papel de orador, - ou *ledor* como descreve o próprio Alencar - tendo assim contato com suas primeiras leituras clássicas. O escritor chega a questionar se “foi essa leitura continua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas as de minha predileção?” (ALENCAR, 2005, p.29).

Posteriormente, estudante do Liceu, sob a tutela do diretor Januário Mateus Ferreira, José de Alencar dá prosseguimento aos seus estudos, tendo como objetivo ser sempre o primeiro da classe. E assim o consegue durante seus anos escolares. Alencar descreve que os colegas de outras turmas chegam a apostar, entre si, materiais escolares, tentando adivinhar o dia em que o escritor adentraria o refeitório ocupando o segundo lugar na fila. Aprendeu desde cedo a ser o primeiro e esta característica o acompanharia durante toda sua vida pessoal e, principalmente, literária.

---

<sup>8</sup> Apesar de ser fruto da união entre o padre e sua prima Ana Josefina de Alencar, o escritor fora criado com seus pais e seus sete irmãos, filhos do mesmo casal. O senador, em seu testamento declara que tivera oito filhos reconhecendo-os, sendo o mais velho “o Bacharel José Martiniano de Alencar Junior, nascido no primeiro de maio de mil oitocentos e vinte nove” (ALENCAR, *in*: MENEZES, 1977, p. 173)

<sup>9</sup> Com este último, tais discussões serão vistas melhor no item 3.1 deste capítulo.

Ao ingressar na carreira política trazia grandes expectativas dos admiradores de seu pai, expectativas estas que muitas vezes não correspondiam às suas. Em seus últimos anos de vida, estando um pouco afastado das seções na assembleia, devido a problemas de saúde, quando comparecia era amplamente escutado e ovacionado pelos demais colegas.

Alencar exercia o papel de literato bem como o de político, utilizando sempre o espaço do jornal para expor suas ideias. Em suas *Cartas de Erasmo*, não media esforços para mostrar as mazelas do imperador, em relação a sua forma de governar o Brasil. Tal atitude causou mal estar entre os políticos e várias discussões no parlamento. Combater o escritor era diluir sua imagem para que o mesmo perdesse credibilidade junto a seus leitores/partidários.

Na medida em que José de Alencar tornava-se referência nacional, enquanto escritor, as críticas e a tentativa de diminuir seu poder sucediam-se, especialmente quando ele ingressou na carreira política e passou a ter duas frentes para a apresentação de suas ideias e críticas. (RODRIGUES, 2001, p.136-137)

O escritor era visto como um ícone de uma nova literatura que surgia, ao passo que, no âmbito político, denunciava atitudes que iam de encontro ao que acreditava. Em seus últimos anos de vida, chegou a criar o folheto *Dezesseis de Julho*, um jornal político que atacava desde a teoria da evolução de Charles Darwin ao posicionamento do imperador Dom Pedro II ao escolher seus parlamentares.

### 3.1 PEQUENAS ALFINETADAS NA SOCIEDADE FLUMINENSE: CRÔNICAS ESCRITAS AO CORRER DA PENA. (1854-1855)

O Brasil estava passando por diversas transformações sociais durante o século XIX. Havia entre muitos o desejo da abolição enquanto a burguesia ainda defendia a escravidão. O país tornara-se independente de Portugal e lutava para fortalecer seu império e restabelecer-se do rombo financeiro deixado por D. João VI. Por outro lado, tentava acompanhar as mudanças socioeconômicas que estavam ocorrendo na Inglaterra e em outros países.

O mundo estava em plena Revolução Industrial. Os bens de consumo difundiam a ideia da produção em larga escala e da modernização do campo. Os países do primeiro mundo serviam como molde para os demais que tentavam acompanhar os avanços industriais que ocorriam.

Neste contexto, o Rio de Janeiro, pós-independência, abrigava em si as maiores mudanças ocorridas durante este período. Vê-se na corte a explosão cultural com a construção

de teatros, a difusão e apoio à imprensa. A Rua do Ouvidor abria as portas para as melhores lojas de produtos nacionais e, principalmente, importados. Há a construção do passeio público, local onde as famílias frequentavam e as moças da cidade costumavam passear aos domingos, exibindo suas belezas em busca de maridos.

A imprensa, que até então era proibida, circulando apenas folhetos clandestinos, ganha força com a chegada da família real, em 1808, e tem-se no Rio de Janeiro o primeiro jornal autorizado pelo império: *A Gazeta do Rio de Janeiro*. Apesar da suposta liberdade de imprensa, todo material impresso, desde jornais até os livros que eram publicados no país e/ou mesmo vindos do além-mar, deveriam passar pelas mãos da Imprensa Régia. Havia uma espécie de censura da época, que ditava o que poderia ou não ser lido pelos súditos. Um exemplo disso foi a censura ao jornal *O Português*, sendo sua circulação e leitura proibidos por D. João VI. (BARBOSA, 2010.)

Após a liberdade de imprensa, todas estas transformações eram utilizadas pelos jornalistas da época como pano de fundo para suas poesias e folhetins que eram publicados nos jornais da época. A imprensa se fortalece ante os novos escritores que surgiam. Neste contexto surge o folhetinista José de Alencar.

Em 1854, Francisco Otaviano era o então responsável pela secção “A semana”, coluna publicada aos domingos no *Jornal do Comércio* a qual retratava os fatos corriqueiros e os mais importantes ocorridos durante a semana, merecedores de destaque e atenção do leitor. Ficava sobre sua tutela informar seus leitores sobre os bailes, saraus, peças teatrais, questões políticas e inaugurações que viessem a abrilhantar a semana fluminense. Sendo convidado por seu sogro para abandonar o *Jornal do Comércio* e ir trabalhar como editor no *Correio Mercantil*, Otaviano migra para o *Correio*.

Percebendo-se sobrecarregado, não podendo mais escrever suas crônicas semanais, uma vez que, entre outras funções era responsável pela seção de política, Francisco Otaviano necessitava de um jornalista que inspirasse sua confiança para responsabilizar-se pelas crônicas do *Correio*. Indica, então, para o seu sogro, o nome de seu colega da Faculdade de Direito, José Martiniano de Alencar. Seria a estreia alencariana como jornalista/folhetinista.<sup>10</sup> “Nasceu assim o folhetim *Ao Correr da Pena*, gênero aparentemente fácil e que Alencar diria reproduzir na literatura moderna as clássicas epístolas de que Horácio deixara tão elegante modelo.” (VIANA FILHO, 2008, p.65)

---

<sup>10</sup> Apesar de ter publicado anteriormente em uma revista acadêmica, o escritor só ganharia projeção após sua estreia no *Correio Mercantil*.

Ficava a cargo de José de Alencar, escrever as crônicas dominicais, narrando os acontecimentos notórios da semana. O folhetinista deveria escrever seu texto de forma que agradasse os mais variados públicos. Desde o comerciante e o político mais influente, até as senhoras de gosto mais apurados ou as jovens casadoiras que pretendiam destacar-se nos bailes. Sua coluna deveria apresentar os mais variados assuntos. Desde o vestido mais bonito, ou a jovem mais bela que visitara o passeio público, as ferrenhas discussões travadas pelos políticos da época.

Seu texto deveria ser escrito de maneira leve, como se ocorresse um bate-papo entre folhetinista e leitor. Tal característica acompanharia posteriormente o romancista durante sua vida literária. Seus primeiros romances folhetins são escritos em forma de carta destinada a mulheres-leitoras, o que deixava seu texto mais próximo do leitor.

Na sua estreia, em seu primeiro folhetim, cuja coluna semanal fora intitulada *Ao correr da Pena*, Alencar descreve a função do folhetinista através da metáfora de uma fada que havia sido entregue aos seus cuidados pelo amigo Francisco Otaviano – o antigo responsável por ela. A fada, durante uma de suas danças, transformara-se em uma pena que tem vontade própria. Independente de quem a manuseasse, a pena escolhia a tinta que lhe era digna e as palavras a serem escritas. Em suas danças, a fada desenvolvia os períodos, bastava juntá-los e tínhamos um texto *Ao correr da pena*.

Desta maneira, José de Alencar mostrava aos seus leitores a facilidade com que lidava com seu trabalho. Dava indícios de que sua missão não seria árdua e mais uma vez demonstra uma das suas principais características de romancista: a de atribuir a origem do que escreve a outro e não a si mesmo, lembremos novamente que seus primeiros romances foram publicados em forma de carta enviada a alguém. Estas cartas traziam sempre depoimentos da vida de alguém, que fora contada ao narrador e este, por sua vez, decidira segredar com sua prima. O romancista não cria, apenas narra o que lhe fora dito. No *Correio Mercantil*, os folhetins alencarianos seriam a representação da dança da fada que, ao observar o cotidiano marcaria com tinta o papel, *Ao correr da pena*.

Segundo Walter Benjamin “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.” (BENJAMIN, 1994, p.201). Tais palavras podem aplicar-se a José de Alencar no que se refere aos seus primeiros folhetins. Alencar “atira-se a uma vida de incessante movimento e produção. Ávido de sensações, deixa-se envolver pelo turbilhão dos teatros, dos bailes, dos clubes, das festas, dos *meetings*, e, de reservado que era, ei-lo, transformado por febril sobrexitação” (ARARIPE JUNIOR, 1980, p. 143).

Com o intuito de entreter e informar a sociedade fluminense, o escritor passou a ter uma vida social invejável a muitos de sua época. “Alencar focaliza o que existe de característico numa sociedade em evolução: os seus divertimentos, as suas preocupações, as suas tendências” (SODRÉ, 1964, p. 281). Para estar bem informado em relação a todas as transformações que aconteciam, era necessário que frequentasse, desde uma roda literária no café de Paula Brito ao mais ilustre sarau ou inauguração de um monumento que acontecesse.

Brito Broca descreve a “condição essencial para ser um bom folhetinista na época era frequentar salões, os teatros e as galerias da Câmara e do Senado.” (1960, p. 631). Desta maneira, o folhetinista era obrigado a estar em quase todos, e por que não dizer, todos, os eventos sociais, desde um batizado de alguém influente, à inauguração do passeio público ou uma partida do jôquei clube.

Nos folhetins *Ao correr da pena*, José de Alencar descrevia o que via, relatava aos seus leitores os acontecimentos de destaque da semana, segredando-lhe os pormenores e participando-os quando estes não podiam estar presentes nos salões e teatros.

Já era tempo.

Vem de novo, minha boa pena de folhetinista, vamos conversar sobre bailes e teatros, sobre essas coisas agradáveis que não custam a escrever, e que brincam e sorriem sobre o papel, despertando tanta recordação mimosas. (ALENCAR, 2004, p. 328) [13, maio., 1855] <sup>11</sup>

Além de narrar os acontecimentos sociais, Alencar escrevia também sobre política. Para o folhetinista, pouco importava quem seria alfinetado em seus textos, ele defendia fielmente a liberdade de expressão e fiava nela para defender seu ponto de vista. “Nosso escritor, nesse episódio de sua juventude literária, já revelava vocação de polemista que o acompanharia até a morte.” (FARIA, 2004, p.16).

José de Alencar não media palavras ao falar sobre seus inimigos, gostava de alfinetar seus desafetos e deixava esse sentimento aparecer em seus textos. Aproveitava sua estada nos eventos sociais da época para descrever as figuras inusitadas que lhe surgiam. Vejamos um exemplo:

*Uma conversa divertida:* é um pretendente que vos agarra no momento em que se vai dançar, para demonstrar a vantagem da reforma das secretarias. É um médico que aproveita a ocasião em que pode ser ouvido por todos, para proclamar a

---

<sup>11</sup> Adotamos, para maior compreensão do leitor, os colchetes após a referência padrão, de acordo com a ABNT, para informar a data real em que tal folhetim foi publicado no jornal, uma vez que usou-se como fonte de pesquisa o livro *Ao correr da pena*, título homônimo da coluna semanal escrita por José de Alencar, que apresenta todas os folhetins publicados por ele durante sua estada no jornal *Correio Mercantil*.

probabilidade da invasão do cólera no Brasil. É um sujeito que escolhe justamente o momento da ceia para contar casos diversos de indigestão e congestão cerebral. (ALENCAR, 2004, p. 31) [24, set., 1855]

Neste trecho, o folhetinista descreve as pessoas inconvenientes facilmente encontradas nos salões. Pessoas que, ao tentar mostrarem-se melhor do que as outras, acabam por perturbar o sossego dos amantes que anseiam em ver suas amadas. Os jovens amantes, que anseiam a semana toda pelo baile, desejosos de encontrar suas namoradas e no momento da valsa, hora propícia para juras de amor, são interrompidos por “uma conversa divertida”. Quem bem ilustra tal situação é Joaquim Manoel de Macedo, no romance *A moreninha*: Augusto anseia conversar com Carolina, mas a todo o momento D. Violante o persegue. Ela aproveita-se do protagonista, um estudante de medicina, para narrar suas moléstias. Essa situação ocorre por boa parte do tempo, até que, Augusto, num ato de desespero, extremamente incomodado com a situação, afirma em alto e bom tom: “Hemorroidas, minha senhora!” (MACEDO, 2005, p.19)

Retomemos José de Alencar. Percebemos que sua veia irônica extrapolaria os folhetins e apareceria, também, posteriormente, em seus livros e em sua vida política “Definia-se uma carreira que desde então seria marcada pela crítica e autodefesa, na literatura e na política” (CASTELLO, 2004, p. 262). José de Alencar era um exímio polemista que, aproveitando-se da posição de folhetinista, desafiava seus desafetos e instigava-os a mudar seus hábitos. Alfineta até mesmo seus colegas de outros jornais, ao anunciar o fim do carnaval, ele escreve

Agora que as máscaras caíram, que desapareceu o disfarce, os amigos se encontram, trocam um afetuoso aperto de mão e riem-se dos dissabores que causaram mutuamente uns os outros.

O nosso colega do *Jornal do Comércio*, que se disfarçou com três iniciais que não lhe pertenciam, compreende bem essas imunidades do carnaval. (ALENCAR, 2004, p. 223) [25, fev. 1855]

Alencar aproveita-se do folhetim para denunciar a falsidade entre supostos amigos, principalmente à do colega que usurpa o nome alheio para assinar seu artigo. Em certa feita, ao criticar a burguesia brasileira e seus filhos que frequentavam as universidades lusitanas e ocupavam cargos públicos, o folhetinista descreve:

Atualmente todo mundo entende que seu filho deve ser negociante ou empregado público: e, tudo quanto não for isso é um desgosto para a família. Quanto à classe rica e abastada, esta não quer outra coisa que não seja o sonoro título de *doutor*.

Doutor atualmente equivale ao mesmo que fidalgo nos tempos do feudalismo. É um grau, um distintivo, um título, uma profissão, um estado.

No tempo da revolução, os fidalgos, os condes, marqueses e barões emigraram e fizeram-se torneiros, sapateiros, pintores e mestres de meninos. É provável que daqui há dez anos, com a fertilidade espantosa das nossas academias, o mesmo venha a suceder aos doutores. (ALENCAR, 2004, p. 361) [03, jun., 1855]

O que o escritor previa, neste trecho era o excesso de academias que surgiam e a forma como um curso, atualmente tido como nível superior, era visto na época. Muitos destes “doutores” jamais exerceriam a profissão, mas carregariam durante toda a vida o título de doutor como se fosse um troféu. Outros nem o teriam, entregar-se-iam aos prazeres da corte e retornariam, anos depois com falsos diplomas.

O sucesso destes cursos e cargos públicos remetia a troca de influências e ao poder aquisitivo que circulava no período. Observemos que, apenas os mais abastados tinham esse luxo acadêmico. Muitas vezes, filhos que gastavam a fortuna de seus pais em uma vida boêmia, mal concluíam seus cursos e, em algumas situações, levavam o nome de suas famílias à ruína. (c.f. o romance *A viúvinha*, do próprio Alencar, onde o escritor relata minuciosamente tal situação.).

A forma como o estudo era visto durante o século XIX, nos remete ao texto “Sobre a erudição e os eruditos”, do filósofo alemão, Arthur Schopenhauer (1788-1860). Ao tratar a forma como a burguesia trata a educação, Schopenhauer descreve que

os professores ensinam para ganhar dinheiro e não se esforçam pela sabedoria, mas pelo crédito que ganham dando a impressão de possuí-la. E os alunos não aprendem para ganhar conhecimento e se instruir, mas para poder tagarelar a para ganhar ares de importante. (SCHOPENHAUER, 2009, p.19).

Vemos nas críticas de José de Alencar uma releitura de Schopenhauer. A nobreza brasileira enviava seus filhos para a corte e até mesmo a Lisboa para estudar visando status para família. Os professores lecionavam por dinheiro e status, os alunos para arrotarem falso conhecimento. Os filhos quando retornavam a casa paterna, esbanjavam “conhecimento” de todos os tipos, tornavam-se perante os olhos de todos; o detentor do mais variado saber, ao passo que pleiteavam empregos públicos, ocupando cargos políticos ou em repartições, ou outros cargos de destaque. Havia todo tipo de troca de favores para empregar um filho ‘doutor’.

Estes mesmos políticos, filhos de uma burguesia corrompida, eram saudados pelo folhetinista em outro momento: “Estamos na primavera. Os deputados, aves de arribação do tempo do inverno, bateram a linda plumagem.” (ALENCAR, 2004, p. 14) [17/set., 1854]. Nesta passagem é notório o sentimento de desprezo que José de Alencar demonstrava por seus futuros adversário, casta que ele conviveu parte de sua infância, como o escritor retrata

em seu texto autobiográfico *Como e porque sou romancista* (2005). Reuniões secretas aconteciam em sua casa, durante a infância, as quais o escritor não poderia participar, visando à maioria de D. Pedro II, que, posteriormente se tornaria inimigo declarado do escritor.

Em outro momento, Alencar censura o excesso de companhias que estavam sendo criadas no país. Na percepção dele, não havia necessidade para tal coisa.

Ora, se há tempo em que a solidão seja insuportável, é este agora, em que não se fala, não se trata, nem se pensa senão em *companhia*. Janta-se em *companhia* dos amigos, passa-se a noite em boa *companhia*, e ganha-se dinheiro em *companhia*. Nada hoje se faz senão por *companhia*. 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 atualmente a praça do Rio de Janeiro. (ALENCAR, 2004, p. 234) [04, mar., 1855]

As companhias estavam invadindo o Rio de Janeiro. Os serviços passavam a ser terceirizados e o escritor sentia-se incomodado com as transformações. Percebemos um Alencar conservador, preocupado com os serviços básicos, defendendo que, enquanto tudo estava sendo terceirizado, esquecia-se de cuidados com a saúde e alguns alimentos estavam faltando na mesa dos trabalhadores.

Por ser repórter de um jornal conhecido da época e folhetinista das crônicas dominicais, que orientava os leitores sobre os melhores bailes e eventos da semana, bem como dando informações políticas semanais, o escritor era convidado a participar de grande parte dos eventos fluminenses. Entre um de seus folhetins, destaca-se o anúncio da inauguração do Jockey Club que, apesar do glamour que anunciava, tinha de acordo com Alencar alguns defeitos que poderiam ser evitados.

Vejam a citação seguinte: “O *Jockey Club* anunciara a sua primeira corrida; e, apesar dos bilhetes amarelos, dos erros tipográficos e do silêncio dos jornais, a sociedade elegante se esforçou em responder à amabilidade do convite.” (ALENCAR, 2004, p. 21) [24, set., 1854]. O escritor aproveita o ensejo para alfinetar seus colegas de outros jornais que haviam ignorado tal acontecimento<sup>12</sup> ao passo que critica os “erros tipográficos”. Contudo, informa que, apesar destes entraves, a nata da sociedade compareceu a tal evento.

Em outro momento, ao narrar os conflitos parlamentares, utiliza como metáfora a batalha travada entre sua *fada-pena* e o tinteiro que lhe abastece. A pena recusa-se a aceitar a tinta que lhe é oferecida:

---

<sup>12</sup> Lembremos que os jornais da época tinham grande influência nas atitudes dos cariocas. O silêncio dos jornais poderia significar um boicote ao Jockey Club. Ignora-lo levaria as pessoas a ter a mesma atitude, o que, de acordo com a citação de José de Alencar, não aconteceu.

Como se escreve sem tinta.

[...] Tinha uma pena oradora, tinha discussões parlamentares, discursos de cinco e seis horas. Que elementos para não trabalhar! [...]

A pena se tinha declarado em oposição aberta. O tinteiro era ministerial *quandi mème*. E ambos tão decididos nas suas opiniões, que não havia meio de fazê-los voltar atrás. (ALENCAR, 2004, p. 343) [27, maio, 1855]

O folhetinista acusa os parlamentares de fingirem trabalhar, usando como artifício as palestras, as discussões, servem como motivo para que o tempo passe e nada seja decidido. O que poderia ser lembrado em 5 ou 6 horas de discussão? Os entraves políticos que dificultam os acordos. Entraves estes que demonstram ser apenas implicância de ambas as partes que, por não terem seus caprichos sido aceitos, recusam-se a ceder em prol do outro.

Os folhetins de José de Alencar fizeram sucesso entre seu público leitor, contudo, o fim de sua coluna semanal foi prematuro. Em 08 de julho de 1855, o folhetinista entrega a seguinte carta a Francisco Otaviano:

À redação do *Correio Mercantil*

Meu colega e amigo,

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* desta 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; 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.

Antes de concluir, peço-lhe que tenha a bondade de fazer cessar o título com que escrevi as minhas revistas. Não tem merecimento algum, há muitos outros melhores; mas é meu filho e por isso reclamo-o para mim, mesmo porque talvez me resolva mais tarde a continuá-lo em qualquer outro jornal que me queira dar um pequeno canto.<sup>13</sup>

Agradeço-lhe infinitamente as expressões delicadas que me dirige, e que não mereço. O *Correio Mercantil* nada me deve: sou eu ao contrário quem lhe devo o ter honrado com os meus obscuros artigos admitindo-os nas suas colunas entre tantas produções brilhantes, entre tão distintas inteligências. (ALENCAR *in*: MENEZES, 1977, p. 46)

Ao notar que o seu texto não fora respeitado para que não ofendesse os interesses do jornal e dos seus colaboradores, Alencar percebe que já não há mais espaço para sua coluna e decide largar o jornal. A autenticidade do escritor é notória no trecho da carta acima que

<sup>13</sup> Tal passagem gerou polêmica, levantada por Joaquim Nabuco, conforme poderá ser visto no item 4.2 deste estudo.

descreve o caráter de um homem ao preferir largar o emprego a deixar de lado as suas convicções e corromper-se ao sistema.

Voluntarioso, sensibilidade à flor da pele, Alencar não admitiu [que] lhe impusessem qualquer limitação à liberdade de cronista. Entre a conveniência do *Correio Mercantil* infenso a que continuasse a ‘hostilizar os seus amigos’, e a sua independência, ele não pensou um minuto – no mesmo dia encerrou *Ao Correr da Pena* e deixou o jornal. Ele seria sempre assim. (VIANA FILHO, 2008, p. 70)

O autor de *Iracema* sente-se lesado em seu texto, a ironia e as alfinetadas foram-lhe censuradas. Ele afirma que é o único responsável pelo que escreve, “toma a responsabilidade” pelo que assina, mas como nem isso lhe fora respeitado, restou-lhe apenas uma solução, abandonar o jornal. Surge então uma dúvida: o que fazer com sua fada-pena?

Decide escrever seu último folhetim, despedindo-se dos leitores e de sua pena. Encena-se, então a última cena, a derradeira dança da Fada. “E agora, vem minha boa pena de folhetinista, minha amiga de tantos dias, companheira inseparável de meus prazeres, confidente de meus segredos, de minhas mágoas, dos meus prazeres. Vem! Quero dizer-te *adeus!* Vamos separar-nos, e talvez para sempre!” (ALENCAR, 2004, p. 413) [08, julho, 1855].

Apesar de dizer “adeus” a sua pena, acreditando que não iria mais vê-la, o que José Martiniano de Alencar não sabia é que sua fada o acompanharia durante os próximos anos de sua vida, escrevendo seu nome na literatura nacional, crivando-o para posteridade.

### 3.2 O ESCRITOR POLÊMICO OU O POLÊMICO ESCRITOR?

Como vimos anteriormente no capítulo II deste estudo, durante o século XIX, com a liberdade de imprensa, a literatura nacional encontrou espaço para expansão. A liberação das tipografias e a possibilidade de editoração no Brasil impulsionaram o surgimento de novos escritores. Escritores estes que por um lado passaram a dar enfoque a símbolos nacionais como o índio e a natureza e, por outro lado, defendiam a continuidade da publicação de obras europeias, questionando a qualidade das obras brasileiras e de seus escritores, o que gerou grande polêmica.

Entre tantos embates literários do período, nos deparamos com os escritores José de Alencar e Joaquim Nabuco. Enquanto o primeiro defendia uma literatura brasileira, o segundo pregava importância da eurocêntrica. Seus pontos de vista eram defendidos através de cartas, publicadas em folhetins, espaço que estes escritores encontravam para trocar farpas,

defendendo seu ponto de vista e deliciando seus leitores com um dos maiores embates literários do período.<sup>14</sup>

Não é de todo desconhecido, por parte do leitor, que o jornal era o maior meio de comunicação do século XIX, cabia a ele (in) formar, entreter e promover discussões. Silviano Santiago informa que “era impensável que um grupo de intelectuais não se formasse numa redação de jornal. Ali se dava o processo de metamorfose do grupo de jovens de uma nova geração literária.” (SANTIAGO, 2008, p.160-161). Geração esta que utilizavam-se de seu conhecimento e influência para angariar novos leitores. Ao percorrer os olhos nestes jornais é possível perceber o quão acirrados eram estes embates. Na maioria das vezes envolviam diversas figuras: anônimas, importantes, ocultas, disfarçadas sob pseudônimos ou não.

A polêmica Alencar-Nabuco surge em 1875, quando da estreia da peça Alencariana “O jesuíta”, no teatro São Luis, que estivera vazio durante a apresentação, na noite de 18 de setembro do referido ano. Nabuco publica um artigo anônimo no jornal “O globo” criticando a redação antiga e o insucesso do público e da representação dos atores. Tal crítica foi o estopim para o confronto que viria a seguir. No que confere a nacionalidade, Heloá Alves Pimentel defende que

o conceito de nação, localiza-se simultaneamente, na realidade e na imaginação: situa-se na história do pensamento; e está no imaginário dos escritores que, como José de Alencar, desejam entender as articulações e desarticulações das suas diferentes formas históricas. (2002, p.23)

Alencar defendia uma literatura nacional, cujos protagonistas, cenários e enredo se relacionassem com a realidade do leitor brasileiro. De acordo com Afrânio Coutinho “compreende-se que os avanguardistas encarassem Alencar como o protótipo do Romantismo, e investissem contra ele no propósito de destruir nele o que consideravam a fórmula literária cedida e esgotada.” (COUTINHO, 1978, p.06). Enquanto Alencar escrevia, tentava publicar uma literatura nacional, valorizando a figura indígena, o mito de uma identidade, o cenário local; Nabuco pregava que a literatura de qualidade era oriunda de Paris. Os clássicos universais tinham mais valor do que o nacional. O primeiro via no Brasil uma novidade a ser explorada; o segundo defendia sua dependência cultural europeia.

---

<sup>14</sup> Estas cartas encontram-se hoje publicadas de maneira conjunta, organizadas por Afrânio Coutinho no livro intitulado *A polêmica Alencar-Nabuco*. Na nota introdutória Coutinho escreve sobre a importância da publicação de um livro com estas cartas e as dificuldades apresentadas. Dificuldades estas que foram sanadas quando “lhe caiu as mãos, oferecidos pelo neto do autor de *O guarani*, o Dr. Leo Alencar, uma pasta com os recortes da polêmica, organizados pelo próprio romancista, inclusive com emendas ao texto de seu próprio punho. Era a oportunidade que se oferecia para a edição da polêmica, incorporando-a à biblioteca do estudioso de nossas letras.” (COUTINHO, 1978, p.09).

Para Nabuco, nacional significava moderno, pois para um ocidentalista a concepção rural brasileira decorria da colonização portuguesa. Assim o artificialismo de Alencar estava relacionado com o indianismo. Essa avaliação é equivocada e mostra a presença das ideias de modernização e de evolução que tinham na França a sua origem. (RODRIGUES, 2001, p. 142)

Joaquim Nabuco, recém-chegado da Cidade Luz, acreditava ser inconcebível que a epopeia brasileira fosse narrada, tendo como protagonista um índio, algo tão primitivo, contrastando com toda sua concepção de modernidade. A acusação direcionada ao pai de Pery “se baseava em que Alencar ofendera a história, a verdade, a arte e as leis da composição literária, no seu romance indianista.” (SODRÉ, 1964, p. 281) O ‘berço esplendido’ jamais poderia ser a Mata Atlântica, tendo como protagonista um ‘Guarany’, que converte-se ao catolicismo apenas para salvar a sua Ceci.

Em seu texto “Minha formação”<sup>15</sup> Nabuco afirma que “sou antes um espectador do meu século do que do meu país.” Desta forma, tentava mostrar que estava receptivo as novidades parisienses e pouco importavam as mudanças que ocorriam no Brasil, ainda colônia portuguesa. Ao passo que Nabuco criticava Alencar, por classificá-lo como “o espectador doméstico”. Recém chegado de uma viagem além mar, buscava ao seu redor resquícios do que vira. De acordo com Silviano Santiago “literatura e cosmopolitismo foram ferrenhos inimigos no espaço da imprensa escrita. Se a literatura funcionava como entretenimento, o cosmopolitismo alicerçava o sentido do conhecimento do mundo” (2004, p. 159). Daí a polêmica gerada pelos dois escritores oitocentistas. Antonio Edmilson Martins Rodrigues defende que

os dois representavam gerações diferentes, que acumularam experiências distintas, e que produziram visões também diferentes, mas que se cruzam quando se percebe que a geração de Nabuco só se fez presente pelas modificações geradas pela geração de Alencar (RODRIGUES, 2001, p.140)

Em outras palavras, a literatura brasileira passou a tomar um ar nacional quando Alencar apresenta ao leitor brasileiro o cenário carioca, uma lenda cearense ou mesmo a vida nos pampas gaúchos. O nacional se dá, não apenas pelo cenário, como também pela representação dos costumes e tradições de seus personagens: os saraus na casa de Aurélia; o segredo (indígena) da Jurema, guardado por *Iracema*; a colônia portuguesa que se forma no Brasil com a chegada da família de D. Antonio de Mariz, em *O Guarany*.

---

<sup>15</sup> É valido lembrar que anos antes Alencar publica *Como e porque sou romancista*.

Tal confronto, segundo Jorge de Souza Araújo, envolveu “picuinhas de natureza partidária”, ou seja, “a principal motivação antes da literária, era política, como uma espécie de vindita particular de Nabuco, egresso da Europa, desejoso de destrilhar um oponente de seu pai [senador José Thomaz de Araújo] de qualquer lugar de destaque”. (ARAÚJO, 2011, p. 701)

Ao se observar a trajetória de José de Alencar, percebe-se a sua coleção de inimigos públicos, vários oponentes queriam destroná-lo. Ao passo que sua carreira sempre fora marcada pela autodefesa e crítica, o que não foi diferente em seu embate com Nabuco. Aproveitando seu insucesso como teatrólogo e a primeira carta de Nabuco, ele publica quatro folhetins intitulados “o teatro brasileiro”, que posteriormente seriam publicados integralmente na primeira edição de “O jesuíta” – peça teatral que foi o estopim da polêmica. Alencar clama contra a indiferença do público acusando-os de antipatriotismo. Ele escreve: “Mas os brasileiros da corte não se comovem com estas futilidades patrióticas; são positivos sobre tudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do Frances, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional” (COUTINHO, 1978, p.08). Alencar aponta neste trecho o descaso com a arte local. Enquanto o teatro e a própria literatura estrangeira angariava seguidores, a seu modo de vê, o nacional não recebia lugar de destaque de maneira que o escritor e seu trabalho não eram reconhecidos. Coutinho encontra nestes folhetins o que ele chama de um Alencar “ressentido e amargurado”.

Como resposta, Nabuco publica em 03 de outubro, na seção “Aos domingos” uma série de folhetins intitulada “O Sr José de Alencar e o teatro brasileiro”, cujo objetivo era “analisar a obra do escritor consagrado sem respeitar *a convenção literária que o protege*” (COUTINHO, 1978, p. 09) até 21 de novembro de 1875. Como tréplica Alencar passa a publicar “As quintas”, rebatendo o que era dito por Nabuco aos domingos, finalizando suas publicações em 21 de novembro do mesmo ano.

Nos textos de Nabuco, outras peças alencarianas são criticadas como *Mãe*, *O demônio familiar*, além de romances como *O Guarany* e *Lucíola*. “Toda polêmica, sobretudo da parte de Alencar, desenvolveu-se com certa graça irônica, sutilíssima no romancista, um elogio a inteligência crítica do leitor, que manterá em suspenso um sorriso coberto de reflexão inculcada.” (ARAÚJO, 2011, p.704) Alencar sabia como gracejar, zombar de seus oponentes de maneira tão sutil que muitas vezes os confundia.

Passemos ao embate: De acordo com Coutinho,

a intenção de Nabuco foi examinar a obra de Alencar, estudar o escritor com a perfeita sinceridade de que sou capaz’, e submeteu os livros do romancista, o que afirma, jamais havia sido feito, a uma revisão crítica severa, ponto a ponto, negando-lhes qualquer mérito (1978, p. 10).

Por sua feita, Alencar, como citado acima, já estava acostumado a rebater censura, basta lembrar Benção Paterna – prefácio de *Sonhos d’ouro* – e *Como e porque sou romancista*, onde revela seu desejo de ser reconhecido postumamente e não em sua época. Tendo que defender a si e sua obra ele

como já fizera em vários prefácios e posfácios, mostra a razão de suas ideias literárias, fundamentando-as, estuda seus personagens, criticados por Nabuco, exalta a brasilidade com que construiu os seus romances e dramas, para mostrar o caráter nacional da literatura brasileira e a autonomia da língua brasileira pontos que foram sempre a sua preocupação dominante. Ao mesmo tempo, ironiza o ‘francesismo’ de Nabuco, o seu aristocratismo (COUTINHO, 1978, p.10)

Vejamos alguns trechos: Nabuco, em 08 de outubro publica no Globo “Erratas às quintas de SR. José de Alencar” uma retificação a citações feitas por seu oponente e finaliza da seguinte maneira

No período que o Sr. Alencar cita como um espécime faz-me ele dizer *visagem* quando escrevi – imagem. No mais só tenho que lamentar que o Sr. José de Alencar não conheça a significação da palavra *fotogênico*, e remetê-lo ao Dicionário Littré ou à primeira casa de fotografo que achar (COUTINHO, 1978, p.65).

Em 10 de outubro, Nabuco diz que continuará sua análise das obras de Alencar. Como o escritor mesmo afirma, faria isto por uma “vingançazinha”, sua intenção era obrigar o autor de *Lucíola* a se auto-elogiar todas as quintas. Neste mesmo artigo, cita *Ao correr da Pena*, a estreia do escritor.

À que ordem de produções literárias pertencem porém esses folhetins? A nenhuma. Não são artigos de crítica, também não são artigos de fantasia. É uma verdadeira salada de que o *calembourg* é a beterraba, e em que, segundo a regra ‘um avarento deitou o vinagre, e um pródigo o azeite’, só faltando quem lhe deitasse o sal (COUTINHO, 1978, p.68).

Alencar ao deixar o Correio Mercantil em 8 de julho de 1855 – jornal onde lançara-se no mundo das letras –, escreve uma carta ao redator chefe do jornal solicitando que não mais usassem o título *Ao correr da Pena* pois pretendia utilizá-lo posteriormente em outro jornal.

Tal carta foi publicada pelo Correio Mercantil como despedida do escritor<sup>16</sup>. Nabuco, que o acusa de ser mau escritor, aproveita-se deste fato para escrever que este aproveitou para “servir-se, ainda uma vez, do Correio Mercantil, para pedir a outro jornal que o acolhesse [...] o anúncio de que sua pena estava disponível foi publicado” (*in*: COUTINHO, 1978, p.70).

Nabuco aproveita-se ainda para retomar a Polêmica sobre a *Confederação dos tamoios*, defendendo bravamente Gonçalves de Magalhães, finalizando o artigo com uma crítica ao *Guarany*. Tal romance, de acordo com Silviano Santiago, por ser considerado

fora do tempo histórico nacional e fora do espaço pátrio [...] não pode chegar a preencher o lugar vazio da nacionalidade tal qual configurado pela elite intelectual. Por isso é que, por mais que Alencar afirme ter encontrado os símbolos (mitos, diríamos hoje) de brasilidade, nunca chegará a instituir-se entre nós. (2004, p. 17)<sup>17</sup>

O que difere estes dois embates é que, enquanto no de Magalhães vários se manifestaram de maneira solidária as duas partes, como D. Pedro II, a polêmica Alencar-Nabuco permaneceu apenas entre os escritores.

Como resposta às provocações de Joaquim Nabuco, Alencar publica em 14 de outubro

se o livro é mau, ele morrerá por si, como a planta a que falta a seiva; se é bom, apesar dos esforços empregados para aleijá-lo, truncando-lhes as citações, sua beleza revela-se, da mesma sorte que nos toros decepados e nos madeiros abatidos, se admira a grandeza da mata secular que vestia a montanha. Foi nesta disposição de espírito que me veio às mãos o primeiro dos estudos sobre a minha pessoa. (COUTINHO, 1978, p.77-78).

Percebe-se a diferente maneira escrita dos dois oponentes: enquanto Nabuco parte para o embate direto, provoca, critica; Alencar vale-se da literatura, de uma linguagem mais rebuscada para defender-se. O romancista descreve a “crítica demolidora, que maneja o machado e a foice; há outra espécie de crítica miúda que procede à guisa da lagarta; vai roendo as páginas do livro, assim como o inseto devora a cutícula das folhas” (*in*: COUTINHO, 1978, p.78). Alencar gostava de comparar os críticos a traças, considerando-os uma casta de falsos leitores, pseudo-escritores que, por não saberem escrever, passavam a vida a falar mal dos bons escritores.<sup>18</sup>

No tocante de sua relação com a estreia de sua “carreira literária data da academia, onde redigi uma revista com diversos colegas. Prescindindo, porém, desse estágio, ainda não é

<sup>16</sup> Como visto no item 4.1 deste estudo.

<sup>17</sup> De acordo com Silviano Santiago, tal lacuna seria preenchida posteriormente com o Movimento Modernista.

<sup>18</sup> Conf. *Benção Paterna e Como e porque sou romancista*.

exato o crítico [Nabuco] em afirmar que estreei-me na corte como folhetinista do *Correio Mercantil*.” (in: COUTINHO, 1978, p.79)

Ao nos depararmos com estes artigos podemos perceber o quanto política e literatura estiveram entrelaçadas durante o século XIX. Discussões e polêmicas como esta serviam para entreter a sociedade fluminense, que riam dos gracejos e formavam rodas literárias para debater o tema, tomando seus partidos. Quanto a qualidade literária de Alencar, o tempo passou e sua profecia realizou-se, as duras palavras de Nabuco não macularam suas obras, basta observamos a sua fortuna crítica.

### 3.3 PRIMEIROS ROMANCES: UM “MIMO DE FESTA” QUE ULTRAPASSOU OS *CINCO MINUTOS* DE GLÓRIA

Após sua saída do *Correio Mercantil*, em 1855, José de Alencar volta seu olhar para a advocacia e permanece neste ofício até meados de 1956, quando aceita o trabalho de redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. Ao findar o referido ano, o escritor “imaginou ‘oferecer aos assinantes da folha um mimo de festa’. Seria a origem da estreia do romancista” (VIANA FILHO, 1979, p. 68). Assim, “começa a ser publicado em folhetins, no *Diário do Rio de Janeiro*, o pequeno romance *Cinco Minutos*” (MENDES, 1965, p. 04), cujo autor era então desconhecido. “Alencar é o romancista da vida brasileira nos meados do século XIX, período de grandes transformações sociais em que a mulher começa a evoluir de sua condição de cativa.” (CADEMARTORI, in: ALENCAR, 1999, p. 06). Alguns escritores chegam a citar que este romance é na verdade uma novela (cujo formato é menor). “O romance *Cinco Minutos* foi publicado em meia dúzia de folhetins de 22 a 30 de dezembro de 1856 (...) É a experiência inaugural de José de Alencar na criação ficcional para imprensa” (RIBEIRO, in *Fragmentos de Cultura*, 1999, p.1081).

Alencar maravilha seus primeiros leitores de ficção. Tentando manter a autenticidade de seus relatos, adota estratégias de escrita que posteriormente seriam seguidas por outros escritores. De acordo com Ligia Cademartori, “o narrador conta a sua história a ‘uma prima’, recurso pelo qual envolve a leitora ao mesmo tempo em que transmite os novos padrões de comportamento.” (CADEMARTORI, 1999, p.08). Escrito em forma de carta, enviada a D.\*\*\*, o texto é narrado com uma linguagem simples, tendo como cenário o centro do Rio de Janeiro, lugar frequentado por boa parte de seus leitores.

Esta estratégia é utilizada para demonstrar uma maior autenticidade em sua obra. Enquanto escreve a carta, o narrador isenta-se da veracidade dos fatos, uma vez que apenas

relata os acontecimentos, passagens de memória que lhe permite ausentar-se da verdade. “É uma história curiosa a que lhe vou contar, minha prima. Mas é uma história e não um romance”. (ALENCAR, 1991, p. 13). O mesmo ocorre com *A viuvinha*, quando, novamente, narra-se a história através de uma carta enviada a prima do narrador, a mesma senhora D \*\*\*. Esse fenômeno repete-se na publicação de *Lucíola* e *Diva*<sup>19</sup>, o autor envia uma carta a uma nova personagem, a senhora G.M., que como D\*\*\* é apenas uma telespectadora dos acontecimentos, a quem o narrador atribuiu a guarda da história chegando a desculpar-se em alguns momentos pelo texto, quando apenas narra à veracidade dos fatos<sup>20</sup>.

O mentor de Aurélia utiliza-se do “autor-intruso”, ou seja, aquele que “explica os fatos e personagens à medida que a narração prossegue, interferindo, dirigindo-se ao leitor ‘o amável leitor’” (COUTINHO, 2008, p.68). Nas obras de Alencar, a história é contada por uma pessoa que encontra-se fora dos limites dos acontecimentos; o leitor é representado pelo destinatário da carta, aquele com quem o escritor a todo o momento dialoga. Não existe uma interferência direta do escritor, mas este não exime-se de expressar suas opiniões. “Mas eu não escrevo um romance, conto-lhe uma história. A verdade dispensa a verossimilhança” (ALENCAR, 1991, p. 43)

É notória nos primeiros folhetins de José de Alencar uma prévia do narrador machadiano, aquele que dialoga e brinca com o seu leitor, dando pistas dos acontecimentos futuros. Tomemos como exemplo *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880), cujo narrador relata suas experiências, sugere como o leitor deve agir, inclusive informando quais capítulos são desnecessários e não precisam ser lidos.

Para analisarmos melhor o folhetim *Cinco minutos*, observemos as estratégias de cortes utilizadas pelo escritor, segundo o quadro abaixo<sup>21</sup>:

Data	Dia	Página <sup>22</sup>	Nº do Jornal	Capítulo
------	-----	----------------------	--------------	----------

<sup>19</sup> Em *Lucíola*, o autor atribui à origem do romance, a iniciativa da senhora .G.M de reunir as cartas que recebeu de Paulo ao longo dos anos e publica-las. “Reuni suas cartas e fiz um livro. Eis o destino que lhe dou; quanto ao título não me foi difícil de achar.” (ALENCAR, 2009, p.13).

Em relação à *Diva*, uma continuidade do romance anterior, o autor atribui a origem dos escritos a seu amigo, Dr. Amaral que lhe relata sua vida em uma carta e Paulo decide encaminha-la a Sr. G.M. “O manuscrito é o que lhe envio agora, um retrato ao natural a que a senhora dará, como ao outro [uma alusão a *Lucíola*], a graciosa moldura.” (ALENCAR, 2007, p. 28)

<sup>20</sup> O folhetim *Rocamboles* também atribui sua história a um fato verídico, “Ponson du Terrail [autor do folhetim] declara ter usurpado escritos do próprio personagem que, segundo ele, existiu. Esta confissão é feita no capítulo ‘A verdade sobre Rocamboles’ do livro ‘Última palavra de Rocamboles’” (NADAF, 2009. p. 124)

<sup>21</sup> Estas informações foram encontradas durante consultas aos periódicos que compõe o acervo da Biblioteca Nacional.

22/12/1856	Segunda	01	352	I e II
23/12/1856	Terça	01	353	III e IV
24/12/1856	Quarta	01	354	V e VI
25/12/1856	Quinta	01	355	VII
28/12/1856	Domingo	01	357	VIII
29/12/1856	Segunda	01	358	IX
30/12/1856	Terça	01	359	X

De posse do livro, percebe-se que cada corte do folhetim foi proposital de maneira que seus leitores jamais o abandonaria, motivados pela curiosidade e suspense. É notório perceber “que uma nota sentimental e pequeno mistério alimentavam a emoção e a curiosidade dos leitores, cuja boa acolhida compensou o escritor. Pessoas insistiam em comprar o folheto reservado aos subscritores.” (VIANA FILHO, 1979, p. 68-69). O anonimato permitia a escritor cearense colher a opinião de seu público e perceber a sua aceitação.

Para melhor compreendermos as estratégias utilizadas por José de Alencar, analisemos passo a passo cada um destes cortes: Inicialmente seria interessante observar que Alencar seguia um modelo de sociedade que o acompanharia durante sua vida literária. Grande observador da vida carioca, desde cedo percebeu que o casamento era usado como forma de ascensão social para o homem. Jacinto do Prado Coelho afirma que nos romances de Alencar,

a intriga gira sempre em torno do problema do amor, ou melhor, da situação social e familiar da mulher em face do casamento e do amor, tendo em vista os hábitos da sociedade brasileira do tempo na qual era o patriarcalismo que regulava a constituição da família e impunha a arbitrária intervenção dos pais no casamento dos filhos; as heroínas de Alencar protestam contra o casamento de conveniência e defendem o direito que tem a mulher ao amor e a liberdade. (1982, p. 33)

Querendo rebelar-se contra este princípio, os romances urbanos alencarianos trarão sempre o casamento por amor, a mocinha rica e imponente, o mocinho pobre e submisso e um grande problema que os impede de estarem juntos. Não será uma questão social, uma vez que esta não interferia nas decisões dos personagens. “No ciclo urbano, predominam as heroínas, ainda pela idealização da liberdade da mulher que [...] adquirem na cidade outra dimensão espiritual” (AZEVEDO, 1979, p.45). A mulher passa a enxergar na sociedade um hábito de vida diferente do seu, percebendo que pode ser dona de si e fazer algumas escolhas, até então,

---

<sup>22</sup> É interessante observar a página em que o folhetim foi publicado pois, como poderá ser visto em outras obras, posteriormente analisadas neste estudo, em alguns momentos estes eram publicados na segunda ou terceira página do periódico.

“sua educação, por melhor que fosse, dirigia-a à ocupação deste papel [cativa], ao cumprimento das tarefas de mãe e esposa” (LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p.257). Alencar promove o casamento por amor, descrito por Alfredo Bosi como “questões do coração” (1994). Não seria mais uma imposição patriarcal, financeira. A mocinha casadoira passa a escolher seu pretendente e opinar em seu futuro, lembremos-nos do romance de Joaquim Manoel de Macedo *A moreninha*. De posse dessa informação, retornemos a análise do romance.

O primeiro folhetim inicia com uma carta destinada a D\*\*\*, prima do autor, ao qual não se atribui um nome, podendo assim ser qualquer mulher sem uma idade ou classe social predefinida. O autor relata que, por causa de sua falta de ‘pontualidade’ por apenas *cinco minutos*, origem do título do folhetim, perdera o ônibus para Andaraí. Costumava pegar o ônibus de costume, que saía às seis, seu atraso faz com que pegue o das sete, sendo este pequeno incidente a causa da narrativa que se segue.

Pegando o ônibus seguinte, o das sete, há o primeiro contato entre os protagonistas, uma cena regada de romantismo, que descreve um possível início de uma história de amor, o protagonista senta-se ao lado de uma mulher, deseja vê o seu rosto, não consegue por causa de “um maldito véu que caía de um chapeuzinho de palha” (ALENCAR, 1991, p. 14). Desiste desta empreitada e volta-se aos seus pensamentos até que sente o toque macio em seu braço. “Quis recuar, mas não tive ânimo; deixei-me ficar na mesma posição, e cismeiquei que estava sentado perto de uma mulher que me amava e se apoiava em mim” (p. 14). Percebe-se aqui um possível amor que surge, a personagem, mostra-se uma mulher a frente de seu tempo. No século XIX as mulheres não tinham liberdade para manter nenhuma espécie de contato físico com os homens<sup>23</sup>. Neste clima de romance o personagem permanece até que um pensamento surge:

De repente veio-me uma ideia. Se fosse feia! Se fosse velha! Se fosse uma e outra coisa! Fiquei frio e comecei a refletir. Esta mulher, que sem me conhecer me permitia o que só se permitia ao homem que se ama, não podia deixar com efeito de ser feia e muito feia. Não lhe sendo fácil achar um namorado de dia, ao menos agarrava-se a este, que de noite e às cegas lhe proporcionarão acaso.(ALENCAR, 1991, p. 15)

Esta passagem do folhetim traz a tona dois aspectos divergentes, mas interligados: o primeiro deles, como foi dito no parágrafo acima, revela um comportamento feminino

---

<sup>23</sup> Lembremos de *Diva*, do próprio José de Alencar, seus pudores a impediam de amar o Dr. Amaral, que num momento de enfermidade, para examiná-la havia tocado em uma parte erógena o que gerou na personagem o ódio pelo médico que a acompanharia durante boa parte do romance.

diferente do esperado para uma mulher do século XIX – contudo bem característico da personagem feminina nas obras alencarianas. Neste período, a mulher poderia sim mostrar indícios de um possível interesse, através de um olhar, um sorriso, um movimento com o leque. Entretanto não era permitido nenhum contato físico ou aproximação por parte desta. Por outro lado há um tom de comicidade que vem a justificar este comportamento atrevido para época: a fealdade feminina, ou a velhice, que a impedia de arranjar um amor diurno, verídico e partiria em busca de uma aventura noturna.

No capítulo II, ainda neste mesmo folhetim eles se reencontram na penumbra do teatro. O que ocorre de fato é que ela passa por trás dele e repete a frase dita no primeiro encontro “*Non ti scordar de me!*”. Ao olhar para trás, o protagonista (cujo nome não é revelado ao longo dos folhetins) depara-se com uma senhora de idade com voz semelhante a da sua amada. Mas uma vez surge a comicidade na obra do romancista.

Corri um olhar pelas pessoas que estavam junto de mim, e apenas vi uma velha que passeava pelo braço de seu cavalheiro, abanando-se com um leque.

-Será ela meu Deus? Pensei eu horrorizado.

E, por mais que fizesse, os meus olhos não podiam se destacar daquele rosto cheio de rugas.

A velha tinha uma expressão de bondade e de sentimento que deveria atrair a simpatia; mas naquele momento essa beleza moral, que iluminava aquela fisionomia inteligente, pareceu-me horrível e até repugnante.

Amar quinze dias uma sombra, sonhá-la bela como um anjo, e por fim encontrar uma velha de cabelos brancos, uma velha *coquette* e namorada. (ALENCAR, 1991, p.18-19)

O protagonista tenta acreditar que sua amada havia desaparecido, que era outra pessoa, até ouvir a sua voz e reconhecer “o timbre de voz aveludada”. Seu dilema recomeça. O leitor desaponta-se junto com o personagem ao passo que diverte-se com sua pseudo-paixão por uma ‘velha namorada’. Quando o mal entendido é desfeito, as esperanças do protagonista ressurgem junto com a do leitor. O folhetim termina sem que ele veja a face de sua amada. Ela vai embora deixando com ele o seu lenço impregnado de perfume e bordado com sua inicial C. Ocorre então o desespero do personagem e a desilusão de não reencontrar a amada.

O desistir inicial dele e a primeira troca de palavras no teatro são sucedidos pelo fim do primeiro corte e o leitor quer saber por que a protagonista afirma que seu amor é impossível - até então, o seu amigo ainda não viu seu rosto e, algumas vezes, titubeia se irá continuar com este possível romance ou não. Quem seria essa misteriosa mulher que afirmou que ele a fez sofrer? Se não a conhece, como pode ser responsável por seu sofrimento? “O episódio inicial é pleno de um sensualismo que se insinua numa atmosfera de penumbra, com a aproximação dos corpos dos dois personagens no banco do bonde e o beijo do narrador-



protagonista no ombro de Carlota.” (J. RIBEIRO, p.1082).

Já é possível perceber traços que marcariam para sempre as obras do escritor como, por exemplo, “o amor romântico, a linguagem harmoniosa, a dialogação natural e viva.” (MENDES, 1965, p.09). Esses cortes, esse amor provocaria no leitor uma necessidade de buscar o folhetim seguinte, de revelar suas dúvidas, e permanece permeando os seus pensamentos em busca de soluções, de encontrar respostas. Esse anseio faz com que o folhetinista conquiste o seu público.

No segundo folhetim, a personagem, ainda não identificada, envia um bilhete a seu amado, que ao ler seu conteúdo, sai em uma viagem como fuga do amor que lhe parece impossível. Quando a consciência lhe cobra, ele retorna e encontra uma segunda carta assinado por C., dizendo que partiria para Petrópolis e despedia-se dele. O protagonista viaja a procura de sua amada, encontra-a, falam-se na penumbra da noite, declaram amor, mas ele ainda não a viu; sem saber se sua amada é bela ou não e como agir caso ela não o fosse. As dúvidas do primeiro capítulo retornam e ele já não tem mais como fugir. Estes questionamentos agem como um possível entrave para separação do casal. Alencar sempre mantém o suspense, até o desenrolar final de sua história. Até então o leitor ainda não sabe o que torna o amor deles impossível ao mesmo tempo em que desconhece a protagonista.

E é este suspense que faz com que o leitor siga em busca do folhetim seguinte (o terceiro). Inicia-se com um breve diálogo, como uma continuação do folhetim anterior, repleto de juras de amor, para que, então, o narrador possa finalmente ver a face de sua amada. “Eu sabia que era bela; mas a minha imaginação apenas tinha esboçado o que Deus criara.” (ALENCAR, 1998, p. 32).

De acordo com Mendes, o diálogo alencariano é “quase sempre um dialogo vivo, natural, colorido, não excessivamente literário, antinatural, mas um diálogo com ecos e modismos da vida cotidiana, da linguagem familiar que soube ele reproduzir com muita propriedade e precisão.” (1965, p.09). Essa linguagem, sem rebuscamento e reviravoltas, pelo contrário, simples e comum para época, permitia que o leitor se sentisse mais a vontade com a obra e identificasse traços semelhantes aos seus durante a leitura.

Continuando com o folhetim, na manhã seguinte, o protagonista (cujo nome, como já foi dito, em nenhum momento da história é revelado pelo autor) recebe uma carta assinada por Carlota (agora sim descobrimos o nome da protagonista) junto a uma “caixinha de pau de cetim.” (ALENCAR, 1998, p. 34), onde estava um retrato de sua amada, “alguns fios de cabelo e duas folhas de papel escritas por ela.” Inicia-se então a leitura da primeira folha da carta e a revelação da doença de Carlota. “E esse átomo era o verme que deveria destruir as

fontes da vida, apesar dos meus dezesseis anos, apesar de minha organização, apesar de minha beleza e dos meus sonhos de felicidade.” (ALENCAR, 1991, p. 37). Com esta revelação, Alencar suspende a história, deixando o seu pobre leitor em desespero após uma revelação como essa, sem saber como agir e ansiando cada vez mais pelo desenlace da trama que terá continuidade na edição seguinte do jornal.

No desenvolvimento, é perceptível a aplicação das técnicas de dilatação dos elementos narrativos de tempo, lugar e ação dos personagens. (...) Os lances teatrais são intensos, destacando-se dentre eles a revelação da doença de Carlota ao narrador. Os cortes com gancho são feitos em partes que interrompem a intriga em pontos cruciais, provocando bastante suspense e curiosidade no tocante à continuação da história. (RIBEIRO, J., 1999, p.1082).

Note-se que a todo o momento há o suspense, o texto é cortado sempre em pontos críticos, fazendo com que o leitor busque pelo fim da história, algo semelhante ao que acontece nas telenovelas e seriados<sup>24</sup>, o capítulo ou episódio termina quando o telespectador sente-se mais envolvido com o enredo.

O quarto folhetim trazia apenas um capítulo contendo somente a continuação da carta, em que Carlota afirma que sabe de sua doença, apesar de sua mãe fazer de tudo para esconder-lhe a real gravidade. Narra, então, o encontro do bonde, no baile, no teatro, tentando explicar-lhe o porquê das fugas. Finaliza a carta dando-o duas opções: ou afastar-se dela, algo

---

<sup>24</sup> A teledramaturgia brasileira é apresentada em capítulos, normalmente durante seis dias da semana – de segunda a sábado. É muito comum que o enredo envolva uma história repleta de casos de assassinato, traições, ambições, roubos entre outros temas similares. A cada capítulo o autor, junto aos roteiristas, apresenta uma nova informação para que o telespectador tente e, contudo, não descubra quem é o bandido e o mocinho da novela e para que, o telespectador não deixe de assisti-lo ou, do contrário, quando retomar o capítulo seguinte não entenda o que está acontecendo, evitando assim deixar de assistir aos subsequentes. Da mesma forma, faz-se necessário que os capítulos terminem em momentos cruciais, ou seja, quando alguém está prestes a morrer, fazer alguma revelação ou descobrir algo importante. Agindo assim, há a garantia de que o telespectador estará sintonizado em determinada emissora no dia seguinte, garantindo, assim, a audiência.

Tomemos como exemplo a novela *Vale Tudo* exibida às 20h: 30m pela Rede Globo entre os dias 16 de maio de 1988 e 06 de janeiro de 1989. Escrita por Gilberto Braga, Agnaldo Silva e Leonor Bassères, a novela exibiu nas suas últimas semanas o assassinato da vilã Odete Roitman, interpretada pela atriz Beatriz Segall. Durante os 11 capítulos seguintes, a pergunta “quem matou Odete Roitman?” permeou a mente dos brasileiros – esta pergunta tornou-se um jargão e, após vinte anos, ainda é utilizada para designar quando não se sabe o que fazer ou quem fez algo. Para aumentar o suspense e garantir o público, os escritores divulgaram que foram escritas cinco versões para o final da trama, os quais os atores envolvidos somente teriam acesso quando chegassem ao estúdio para as gravações. Nas ruas eram feitas apostas para tentar descobrir o assassino, reportagens com policiais e delegados, para tentar solucionar o crime. Até “um concurso foi feito por uma indústria alimentícia para ver quem descobria o assassino”, (fonte site: <[http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg\\_cmp\\_memoriaglobo\\_pop\\_imprimir/0,43574,224151,00.html](http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_imprimir/0,43574,224151,00.html)>). No dia 06 de janeiro de 1989, o Brasil parou em frente da televisão para, enfim, descobrir o enigma. A vilã havia sido assassinada por Leila (Cássia Kiss), por haver confundido-a com a amante de seu marido, um final que, talvez, não condissesse com a expectativa que foi criada ao seu redor.

totalmente previsível devido a sua enfermidade, ou ir ao seu encontro, que ela estaria esperando-o.

‘Deixo-te, pois, meu retrato, meus cabelos e minha história: beija esta folha muda, onde os meus lábios deixaram-te o adeus extremo. Entretanto meu amigo se, como tu dizias ontem, a felicidade é amar e sentir-se amado; se te achas com força para partilhar essa curta existência, esses poucos dias que me restam a passar sobre a terra, se me queres dar esse consolo supremo, único que ainda embelezaria minha vida, vem. (...) Eu espero; mas temo. (...) Adeus para sempre, ou até amanhã.’

Carlota (ALENCAR, 1998, p. 42)

Ao retomarmos o quadro de cortes percebemos que o folhetim da quinta finaliza-se junto com a carta de Carlota. O leitor permanece na expectativa dos próximos acontecimentos, que somente aparecerão no periódico do domingo. O que viria a seguir? Como o protagonista irá reagir a doença de Carlota?

No quinto folhetim a história atinge seu clímax, inicia-se toda a correria do romance. Até este ponto o cenário era apenas em torno do Rio de Janeiro. De repente, muda-se o cenário bruscamente, atravessa-se o Atlântico e segue-se para Europa. Começa o trajeto do protagonista em busca de sua amada. Tempo e distância tornam-se antagonistas do romance. O destino age como obstáculo no intuito de impedir o reencontro do casal.

Os últimos folhetins trazem os sacrifícios e desencontros. As cenas seguintes acontecem aceleradamente, tiram o fôlego do leitor “os incidentes surgem e se sucedem de maneira apertada” (COUTINHO, 2008, p. 63): a compra de um cavalo que deveria percorrer quatro léguas ininterruptamente num prazo de uma hora, ocorrendo a exaustão e morte repentina deste animal antes de chegar a seu destino. A perda do vapor, o protagonista permanece a deriva em alto mar. Antonio Cândido observe que, em todos os romances alencarianos, “tudo corre como se o dinheiro fosse um dado implícito, os personagens agindo independentemente dele” (s/d, 225). O dinheiro age como um facilitador, abre as portas para o reencontro. Os personagens começam a mudar de cenários, viajar, atravessar o Atlântico, de maneira tão tranquila, mostrando ao leitor que, quando se ama, dinheiro não é problema, empecilho.

Por fim eles se encontram, declaram amor eterno e casam em Florença, na Igreja de Santa Maria Novella. Como milagre, tempos depois Carlota fica curada de sua doença e retornam para o Brasil, em Minas Gerais, para viverem juntos o amor ideal, capaz de curar enfermidades, merecido após tantos momentos de provações e impossibilidades. Ligia Cademartori afirma que

Há no conjunto de obras de Alencar, uma rejeição ao casamento por interesses: base da sociedade do senhor territorial. Desse autoritarismo colonial era preciso evadir-se para o mundo íntimo das preferências individuais sob a inspiração do amor ideal e com a proclamação dos direitos da mulher e do homem a esse sentimento. (CADEMARTORI, 1999, p. 07-08).

Percebe-se então uma mostra do amor ideal, aquele capaz de curar as enfermidades, “de restituir vida” (MENDES, 1965, p.10). Nesta época, os casamentos arranjados por interesse, eram ainda comuns e Alencar trai estes preceitos ao promover a ideia do casamento por amor, independente de questões sociais, mostrando que algumas mudanças estavam acontecendo, a sociedade estava se transformando.

### 3.4 LA BELLE DAME: A HISTÓRIA D’A VIUVINHA QUE EMOCIONOU OS LEITORES.

Após os sucessos de publicação *Cinco minutos* e *O Guarany*, Alencar cria mais um folhetim: *A Viuvinha*<sup>25</sup>. Apesar da expectativa dos leitores, o romance de Jorge e Carolina não alcançou o sucesso esperado, pois foi necessário interromper a edição “quando, por engano, um companheiro seu divulga o final da história na *Revista de Domingo*.” (BARBOSA, in ALENCAR, 1999, p.15). O folhetinista retoma a história tempos depois quando decide publicá-lo em forma de romance numa edição juntamente com o folhetim *Cinco minutos*. A intenção inicial era alcançar o mesmo sucesso que o romance *O Guarany*, contudo, devido ao imprevisto o mesmo foi reduzido. De acordo com Cândido, o sucesso de *A viuvinha* aconteceu devido aos dois passados que “determinam o destino de Jorge [o protagonista]: o honrado, de seu pai, e o seu, eivado de fraquezas que virão pedir-lhe contas numa hora decisiva, encurralando-o na respeitabilidade burguesa.” (s/d, 227-228). Ao observar o romance e o quadro de corte percebemos que, dos 16 capítulos apenas 12 foram publicados. Analisemos as técnicas de cortes utilizados pelo escritor:

Data	Dia	Página	Nº do Jornal	Capítulo
21/04/1857	Terça	01	107	I e II
22/04/1857	Quarta	01	108	III e IV
23/04/1857	Quinta	01	109	V e VI

<sup>25</sup> Alencar encerra a publicação d’*O Guarany* em 20 de abril de 1857 e inicia *A viuvinha* em 21 de abril de 1857. Em seu relato de memória *Como e porque sou romancista* o escritor confunde-se em relação a ordem de publicação de seus primeiros romances, algo aceitável uma vez que o mesmo refere-se a um relato de memória.

26/04/1857	Domingo	01	112	VII e VIII
18/05/1857	Segunda	01	134	IX e X
29/06/1857	Segunda	01	176	XI e XII

Percebemos que José de Alencar inicia sua publicação de maneira regular, os quatro primeiros folhetins mantêm a sequência semanal, findando-se na quinta-feira e retorna no domingo. Contudo, após a publicação não autorizada do último folhetim, o escritor mostra-se desgostoso, tenta continuar a publicação, porém desiste<sup>26</sup>. Neste folhetim, percebemos o narrador característico dos romances de Alencar, aquele que observa, que reproduz o que lhe fora contado, ao passo que descreve suas sensações. “Perdão minha prima; não zombe das minhas utopias sociais; desculpe-me esta distração: volto ao que sou – simples e fiel narrador de uma pequena história” (ALENCAR, 1995, p.15). A história inicia-se com a apresentação do protagonista, um jovem órfão, a quem o escritor atribui o nome de Jorge. Figura conhecida da sociedade.

Esse moço a quem designei o nome de Jorge, e que realmente tinha outro nome, em que decerto há de ter ouvido falar, era o filho de um negociante rico que falecera, deixando-o órfão em tenra idade: seu tutor, velho amigo de seu pai zelou a sua educação e a sua fortuna, como homem inteligente e honrado que era (ALENCAR, 1991, p. 12)

Jorge é a típica representação dos filhos da burguesia brasileira partindo para Corte a fim de estudar e, ao invés, disto dedicam-se a uma vida regada de jogos, amantes e bebedeiras. O personagem, ao atingir sua maturidade, recebe a herança que lhe cabe e dedica-se aos vícios e prazeres. “Durante três anos o moço entregou-se a esse delírio de gozo que se apodera das almas ainda jovens: saciou-se de todos os prazeres, satisfez todas as vaidades” (ALENCAR, 1991, p. 12). Porém, esta vida não mais o completava. Certa feita, ao acordar, ouve as badaladas do ‘sino da igreja da Glória’, resolve ir à missa e lá se apaixona. Neste momento acontece a purificação do personagem, um jovem, antes mundano vai à igreja em busca de perdão para seus pecados e encontra um amor casto, puro que devolve-lhe a vida.

O badalar do sino que o atrai, o guia a igreja. Jorge não sabe como orar, mesmo assim ajoelha-se perante o altar e eleva seus pensamentos ao Criador, “quando ergueu-se parecia-lhe que se tinha libertado de uma opressão que o fatigava; sentia um bem-estar, uma tranquilidade

<sup>26</sup> Consultamos todos os exemplares do *Diário do Rio de Janeiro* do período de 29/06/1857 à 31/12/1857 e não foram encontrados os folhetins que estão faltando. Concluímos que foi neste período que o escritor abandonou o referido projeto.

de espírito indefinível” (ALENCAR, 1991, p. 13-14). Jorge estava livre de seus pecados, já poderia apaixonar-se e viver honestamente. Olha então para capela e vê a representação de uma santa<sup>27</sup>, Carolina. A mulher surge como restauradora do homem. Ela consagra a sua recuperação. O pobre infiel resgatado pela Virgem Maria. O Catolicismo ditava as regras sociais oitocentistas, basta lembrarmos que até a popularização dos folhetins as mulheres tinham acesso apenas aos livros religiosos, salvo um ou outro que lhes eram emprestados furtivamente (situação bem ilustrada no romance de Adolfo Caminha, *A normalista*).

Os romances eram vistos como desvirtuadores de caminhos, muitos eram proibidos, como *O primo Basílio*, de Eça de Queirós. Alencar usa tal artifício para atrair suas leitoras, ao passo que dribla a intransigência da Igreja, uma vez que, a primeira vista, o escritor parece comungar com os preceitos católicos. Retomemos a análise.

O jovem leitor emociona-se com tamanha regeneração, finda o folhetim com uma única palavra “amanhã”: a representação do futuro, o casamento vindouro para coroar tal união, a felicidade preeminente. O que poderia lhes prejudicar? Toda a expectativa de felicidade acalenta o coração deste leitor que, no dia seguinte, ao encontrar o segundo folhetim é marcado pela sentença “O senhor está pobre!”. Os três anos anteriores a este amor casto, havia destruído toda fortuna que o pai deixara de herança a Jorge.

Para um homem habituado aos cômodos da vida, a essa descuidosa existências da gente rica, que tem a chave de ouro que abre todas as portas, o talismã que vence todos os impossíveis, essa palavra *pobre* é a desgraça, é mais do que a desgraça, é uma fatalidade.

A miséria com o seu cortejo de privações e de desgostos, a humilhação de uma posição decaída, a terrível necessidade de aceitar, senão a caridade, ao menos a benevolência alheia, tudo isso desenhava-se com as cores mais carregadas no espírito do moço à simples palavra que seu tutor acabava de pronunciar. (ALENCAR, 1991, p.19-20)

Seu passado vem acertar as contas; suas atitudes desvairadas e inconsequentes batem-lhe à porta as vésperas de seu casamento, agindo como antagonistas do que seria uma linda história de amor. As farras da juventude, uma época que parecia tão remota, adormecida, desperta chamando-o a responsabilidade. Como poderia então um homem falido, um filho que arruinara a reputação do falecido pai, unir-se à mulher amada e jogar nome dela à lama? “Dois passados determinam o destino de Jorge: o honrado, de seu pai, e o seu, eivado de fraquezas que virão pedir-lhe contas numa hora decisiva, encurralando-o na respeitabilidade

---

<sup>27</sup> As personagens apresentadas por José de Alencar apresentam-se sempre como um ícone da Virgem Maria. São sempre mulheres alvas, olhos negros brilhantes e que exalam candura. Lembremos de Ceci, Carolina, Aurélia, Diva, Lucíola.

TERÇA-FEIRA 29 DE ABRIL 1887. REPUBLICA NACIONAL. RUA DO ROSARIO N. 24.

A ASSINATURA PODE COMEÇAR EM QUALQUER DIA, MAS ACABA SEMPRE NO FIM DE MARÇO, JUNHO, SETEMBRO OU DEZEMBRO. Preço para a Gêta e Medley: 16.000 por ano; 4.000 por semestre; 4.000 por trimestre. Para a praça: 20.000 por ano; 11.000 por semestre; e 6.000 por trimestre.

NO DE JANEIRO ANNO XXXVIX N. 107

REDACTOR EM CHEFE: J. J. DE LIZIA.

DE ABRIL.

Política do dia.

Amanhã começa nos trabalhos da comissão dos comissários. O Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Política do dia.

Quanto ao Sr. Dr. Alves, visando com a causa do...

Imagem do Imperador e da Imperatriz A viuvinha Fonte: Acervo Biblioteca Nacional

burguesa” (CANDIDO, s/d, p.227-228). Não podemos esquecer que o casamento do século XIX ainda era mercadológico: a classe social, o dinheiro era grande determinante na escolha dos (as) pretendentes. Estando as vésperas do casamento, como obrigar Carolina a uma vida de privações? Deveria então abdicar deste amor? Um conflito psicológico perpassa os pensamentos do Jorge. A incerteza de seu futuro, as decisões a serem tomadas. O sofrimento vem encontrar-lhe e o protagonista chora.

Neste romance, o grande vilão não é o dinheiro, mas a maneira como o protagonista age perante o risco iminente de conduzir a pessoa amada à extrema pobreza. “A impressão e o interesse são obtidos e mantidos pelo suspense, isto é, o estado emocional criado no leitor pela incerteza do que vai ocorrer depois, e como será o desenlace da história” (COUTINHO, 2008, p.65) No terceiro folhetim, o leitor sente as angústias de Jorge. O risco de um rompimento preeminente, contudo, outra dúvida vem atormentar seu espírito.

[...] lembrou-se que no estado a que tinham chegado as coisas essa ruptura havia de necessariamente prejudicar a reputação de sua noiva. Ele seria causa de que se concebesse uma suspeita sobre a pureza dessa menina, que havia respeitado como sua irmã, embora a amasse com uma paixão ardente. [...] lembrava-se, no tempo de sua vida brilhante, que comentários não faziam seus amigos sobre um casamento rompido às vezes pelo motivo o mais simples. (ALENCAR, 1991, p. 23)

Neste momento, o casamento, muito além de um ato de amor, passa a ser uma questão de honra. Nada poderia macular Carolina, mulher que lhe devotara amor e fidelidade. O casamento se cumpre. Numa cerimônia simples, apenas cinco ou seis convidados, somente pessoas da casa, amigos mais chegados da família. Nesta cena, Alencar mostra a seu leitor uma face irônica, mostrada de maneira sutil e pouco revelada em seus romances. “A menina suspirava, minha prima, como suspiram todas as mulheres em dia de casamento; umas desejando, outras lembrando, e muitas arrependendo-se” (ALENCAR, 1991, p. 25). O escritor faz uma alusão ao casamento de mercado, os homens escolhiam suas noivas pelo seu dote ao passo que seus os pais delas escolhiam os noivos pela posição social<sup>28</sup>.

As obras de José de Alencar tentam rebater este costume. O escritor critica ferrenhamente este tipo de união. Em seus romances, o amor supera o dinheiro. Ao afirmar que muitas mulheres arrependem-se de estarem casadas retrata a obediência, medo, imposição

---

<sup>28</sup> Lembremos do romance *Senhora*, também do escritor José de Alencar. Fernando Seixas troca Aurélia Camargo por Adelaide Amaral, uma vez que a primeira é pobre e a segunda, filha de um rico negociante. Não satisfeito, o protagonista troca, novamente, de noiva, ao receber uma proposta de casamento com um dote ainda maior.

do pai, estando acima de suas vontades e desejos. A grande maioria conheceria seu noivo apenas no dia do casamento.

As mulheres oitocentistas começavam a frequentar os salões, iam ao teatro. Desta maneira tinham a oportunidade de conhecer alguns homens, apaixonavam-se, mas casavam com o pretendente escolhido por seu pai. Muitas adolescentes, entre 15 e 16 anos eram obrigadas unir-se em matrimônio com “um homem de 45, 50, 60 anos, cheirando a rapé, com tosse de cachorro velho, que a examinava com o mesmo olhar do comprador de escravos em leilão de carne humana. Chorava a mãe, vendo a repetição de sua história na filha. Chorava a avó.” (MACHADO, 2001, p. 132). Daí os suspiros de arrependimento: a fraqueza diante de seus pais; a impotência diante de seus maridos.

Algumas mulheres eram iludidas entre uma valsa e outra. Havia os caçadores de dotes, eles encantavam suas vítimas para que estas não se opusessem a vontade do patriarca. Achavam-se apaixonadas, mas seus noivos não. Iludiam-se, acreditavam estar vivendo um conto de fadas e ao casar, descobriam que haviam cometido um engano. Pela condição de cativa, nunca poderiam divorciar-se de seus maridos. Seria um escândalo e sua família jamais a aceitaria de volta. Estas mulheres eram obrigadas a viver a infelicidade do matrimônio, forjando uma felicidade que não lhe pertencia. O suspiro, apresentado por José de Alencar, reflete uma sociedade de aparências: os anseios de quem quer unir-se em matrimônio e a tristeza de quem infelizmente encontra-se preso a ele. Voltemos à obra.

Alencar retoma o quarto folhetim com as inquietudes do protagonista. Como poderia ele, com seus pecados, macular um corpo tão casto. “duas ou três vezes dera um passo para dirigir-se àquela porta, e hesitara; temia profanar o santuário da virgindade; julgava-se indigno de penetrar naquele templo sagrado de um amor puro e casto” (ALENCAR, 1991, p. 27). Criando coragem, Jorge entra no recinto, o coração do leitor, caminha com ele em direção à Carolina. O escritor descreve então uma cena romântica, arrancando suspiros de seus leitores. Entretanto, o protagonista não é digno de tal amor e repele sutilmente sua amada. Ele não aguentava mais, decide dopá-la e o faz, ao oferecer-lhe um cálice de *Chartreuse*, beija-lhe as mãos, pede perdão à amada pela falta que ela ignora. Após conceder-lhe seu perdão Carolina adormece. “O moço tomou-a nos braços, e deitou-a sobre o leito, fechando as alvas cortinas.” (ALENCAR, 1991, p. 31). Ao fechar as cortinas que protege sua amada, Jorge afasta a tentação. As cortinas são alvas, limpas, puras.

Há nesta cena um sensualismo forte, o protagonista supera seus instintos para não tocar sua esposa. O cenário reflete a inocência de Carolina: o papel de parede azul-celeste, a tapeçaria de lã de cores mornas, “das janelas pendiam alvas bambinelas de cassa, suspensas as

lanças douradas [...] e o leito nupcial, que se envolvia nas longas e alvas cortinas, como uma virgem no seu véu de castidade” (ALENCAR, 1991, p. 28). Todos os elementos pendem para a castidade, a pureza da protagonista, contrastando com a vida de pecados e luxúria vivida por Jorge. Alencar evita cores vibrantes, o leito nupcial assemelha-se as imagens bíblicas, a parede azul celeste representa o manto sagrado da Virgem Maria. Retomemos o segundo folhetim quando Alencar descreve a protagonista, ajoelhada na capela, tinha “um perfil suave e delicado, [...] começou a contempla-la como uma santa” (ALENCAR, 1991, p. 14).

Sem conseguir suportar, Jorge deixa uma carta de despedida para sua esposa e foge. “O dia vinha começando a raiar; e o moço que temia ver esvanecerem-se as sombras da noite antes de ter chegado ao lugar para onde dirigia-se” (ALENCAR, 1991, p. 32). A noite servia como defesa, o escuro camufla os erros, os atos, qualquer atitude sua estaria escondida sob a turva noite que se finda, em seu alcance “o vulto que o seguia havia desaparecido.” (ALENCAR, 1991, p. 33). O que/quem seria este vulto a perseguir-lhe? Seria a sombra do seu passado ou seus demônios que viam acertar suas contas? O vulto reflete mais uma vez a escuridão, os atos tenebrosos a serem esquecidos.

Em meio a tantos desencontros, questionamentos, incertezas, José de Alencar encerra seu folhetim no dia 26 de abril apenas retomando-o, quase um mês depois, em 18 de maio. Possivelmente, neste intervalo de tempo ocorreu a publicação não autorizada do folhetim no *Livro de Domingo*. José de Alencar cita tal passagem em *Como e porque sou romancista*: ele começara seus escritos pelo final “invertendo a ordem cronológica dos acontecimentos. Deliberei, porém mudar de plano, e abri a cena com o princípio da ação”, (ALENCAR, 1995, p. 37). O escritor guarda, então para publicar o fim da trama, posteriormente. “tinha eu escrito toda a primeira parte, que era logo publicada em folhetins; e contava aproveitar na segunda o primitivo fragmento; mas quando o procuro dou pela falta.” (ALENCAR, 1995, p. 37). Ao investigar o que acontecera, o descobre que seu irmão, Leonel de Alencar,<sup>b</sup> havia pegado seu texto e publicado no domingo.

Imagine, como fiquei, em meio de um romance, cuja continuação o leitor já conhecera oito dias antes. [...] Dai veio o abandono deste romancete, apesar dos pedidos que surgiram a espaços, instando pela conclusão. Só três anos depois, quando meu amigo e hoje cunhado Dr. Joaquim Bento de Souza Andrade, quis publicar uma segunda edição de *Cinco minutos*, escrevi eu o final da *Viúvinha*, que faz parte do mesmo volume. (ALENCAR, 1995, p. 38)

Retomemos a análise do folhetim. O escritor, após um mês de espera por parte do leitor, retoma a publicação e este percebe que o tempo também passara na trama. “O Rio de

Janeiro ainda se lembra da triste celebridade que, há dez anos passados, tinham adquirido o lugar onde está hoje construído o Hospital da Santa Casa” (ALENCAR, 1991, p. 33). Na memória, resquícios de um noivo que foge após seu casamento, tentando escapar do seu passado. Que fatos ocorreram durante estes dez anos, onde estaria Jorge? Quem seria o vulto que o seguia?

O leitor logo descobre que este lugar era famoso pelo grande número de suicídios que aconteciam por lá, em seguida depara-se com a morte do protagonista. “Os acontecimentos se originam em situações vitais, que mudam, forçados pela lógica de probabilidade ou necessidades e são conduzidos a um desfecho inevitável.” (COUTINHO, 2008, p.63). O suicídio surge como instrumento de fuga, saída rápida para resolução de um problema, contudo, havia Carolina, que caminhos ela percorreria após sua viuvez (daí a origem do título). Os capítulos seguintes esclarecem mais o leitor.

Cinco anos se passara desde a morte de Jorge, que caminhos Carolina percorreu? Em meio a tantas dúvidas surge um novo personagem, sem nome nem referências. Novamente Alencar insere o leitor em seu texto dialogando mais uma vez com ele (representado por sua prima) “A senhora, que talvez tenha imaginado um personagem de grande importância, vai decerto sofrer uma decepção quando souber que o desconhecido era apenas um mocinho de dezenove para vinte anos” (ALENCAR, 1991, p. 36). O escritor aproveita este ponto do romance para criticar as convenções que obriga o homem de bem a ter um ofício: “a lei, a sociedade e a política estão no mau costume de exigir que cada homem tenha uma profissão; donde provém esta exigência absurda não sei eu, mas o fato é que ela existe, contra a opinião de muita gente” (ALENCAR, 1991, p.36).

Não podemos esquecer que o Conselheiro Alencar, entre tantas funções, escrevia matérias sobre os acontecimentos diários do Rio de Janeiro. Para tanto, devia frequentar os eventos sociais da época, independente de sua importância<sup>29</sup>. Desta maneira, estava em contato com pessoas diferentes, sempre atento às imposições como estas<sup>30</sup>: o homem para ser considerado de bem, honesto, deveria ter uma profissão, preferencialmente um cargo público, seja ele nas repartições ou bancadas políticas. Trabalhar era um dos pré-requisitos para tornar-se frequentador das rodas sociais. Cazuzza aproveita a oportunidade para alertar o leitor o surgimento de uma nova profissão: “o negociante. Esta é uma casta privilegiada pois poucos poderiam ter uma profissão honesta e decente sem trabalhar” (ALENCAR, 1991, p. 36).

---

<sup>29</sup> Conf. Item 3.1 deste estudo.

<sup>30</sup> Neste contexto, entendemos como imposição, os mecanismos de coerção utilizados pela sociedade a fim de defender “normas de conduta.” Estas normas servem para aumentar as lacunas sociais.

O referido negociante, de pré-nome Carlos, aparecera para resgatar as dívidas de um senhor que fora decretado falido mesmo depois de falecido. Há uma emoção quando este revê ao longe a *Viuvinha* (esposa de Jorge.). Mesmo sem o afirmar, Alencar cria uma atmosfera que propõe indícios que este personagem é o marido de Carolina que, supostamente suicidara-se anos antes. Quanto à protagonista, esta mantém seu luto, mesmo passados seis anos. Alencar descreve Carlos como uma pessoa sem luxos, “morava em um pequeno sótão do segundo andar no fim da Rua da Misericórdia.” (ALENCAR, 1991, p. 41). Escondia-se de todos e, mesmo morando no Rio de Janeiro há dois anos, não tinha amigos. “O aposento era de uma pobreza e nudez que pouco distava da miséria” (ALENCAR, 1991, p. 41). Após rever Carolina, resta-lhe ir para casa e chorar. O leitor questiona-se quanto à verdadeira identidade deste personagem ao mesmo tempo em que tenta entender que motivos o levaram a viver uma farsa.

O escritor questiona-se em relação à tamanha miséria: “Seria um avarento?” (ALENCAR, 1991, p. 42). As suposições do leitor tomam corpo quando Alencar afirma que, distante disto, Carlos era alguém que pagava pelos erros do passado, havia uma promessa a ser cumprida. Mais uma vez o narrador age em defesa do personagem:

se era avareza, pois, era a avareza sublime da honra e da probidade era a abnegação nobre do presente para remir a culpa do passado. Haverá moralista, ainda o mais severo, que condene semelhante avareza? Haverá homem de coração, que não admire esta punição imposta pela consciência ao corpo rebelde e aos instintos materiais que arrastam ao vício? (ALENCAR, 1991, p. 42.)

O leitor surpreende-se em meio a questionamentos de sua avareza, quando Carlos oferta ao mendigo parte do dinheiro que havia destinado a sua refeição. O mendigo, indiferente a realidade da mão que lhe era estendida, ao perceber que a moeda era de, apenas, um vintém, sequer agradece a oferta. “O pobre não sabia que essa ridícula quantia que recebia era uma parte do jantar daquele que a dava, e que nesse dia talvez o mendigo tivesse melhor refeição do que o homem a quem pedira esmola” (ALENCAR, 1991, p. 44). Há um paradoxo nesta imagem: de um lado, o pedinte cego, desprovido de recursos e até mesmo de um lar com um possível jantar farto; do outro o negociante, um homem próspero, cujo dom da visão permite-lhe conhecer o mundo, que alimenta-se apenas do trivial, apenas para saciar a fome. Percebemos, também, a pobreza de espírito do mendigo, que nega sua gratidão diante de uma insignificante esmola e a grandeza d’alma de Carlos, que recebe o silêncio, não como uma afronta, aceitando-a com “resignação evangélica”.

O capítulo XIII revela os segredos do personagem. Carlos encontra-se com um velho conhecido do leitor, o Sr. Almeida, que viera renegociar uma dívida passada, letras que havia adquirido no passado, mas que não tinha o intuito de cobrá-la. Ao despedirem-se, as suspeitas do leitor acabam ao ouvirem a seguinte revelação: “—Jorge!...” (ALENCAR, 1991, p. 50). Após anos de privações visando à quitação das dívidas que contraíra em nome de seu pai e, após fazê-lo, o leitor rememora a *Viuvinha* e espera que tudo se resolva: uma vez que o protagonista simulara o suicídio para proteger sua amada dos percalços de uma vida de privações. Aparentemente, a história caminha para o clímax e um desfecho rápido: o reencontro entre o casal apaixonado, o perdão e o final feliz. Todavia, os enredos de José de Alencar não são tão simples e o leitor assusta-se com a seguinte revelação “—Ainda não sou Jorge.” (ALENCAR, 1991, p.50). Que segredos guardava em seu coração para que não pudesse se revelar para sociedade?

O capítulo seguinte, o narrador esclarece para sua “prima” o que havia realmente acontecido com Jorge na noite fatídica de seu pseudo-suicídio. O protagonista havia decidido tirar sua própria vida, mas ouvira os conselhos do Sr. Almeida e fugira para os Estados Unidos para que um dia retornasse e limpasse a honra de seu pai. Após esclarecer os fatos, Alencar destina seu olhar a Carolina e conta a sua prima todo sofrimento que tivera ao longo dos anos de viuvez, sua reclusão, dores e o amor por Jorge cada vez mais vivo. A protagonista esconde-se do mundo, para viver sua dor. Não mais apaixonara-se. O amor, defendido por José de Alencar, ultrapassa o tempo, a distância, superando até mesmo a morte. Lembremos que Carolina tinha apenas quinze anos quando casara e ficara viúva, seria normal para o costume da época um segundo casamento. Para evitar os pretendentes, usava sempre o luto, o preto caracterizando “a cinza de seu primeiro amor; era uma relíquia sagrada que respeitaria sempre” (ALENCAR, 1991, p. 57-58). Zombava das juras de amor que ouvia.

Uma manhã, lembrando suas dores, Carolina depara-se com uma carta, deixada à sua janela endereçada *A Ela*. Dez minutos se passaram, tentando conter a curiosidade, seus sentimentos brigavam. Alencar vem em sua defesa: “Não creio que haja mulher no mundo que não abra a sobrecarta misteriosa. Carolina hesitou por dez minutos, no que mostrou uma força de vontade admirável, porque outras no seu lugar a abririam ao fim de dez segundos.” (ALENCAR, 1991, p. 58). Dentro do envelope apenas uma flor. Nenhuma palavra que desse pistas do remetente. Tal acontecimento repetiu-se por dias. Várias suposições passaram-se pelo espírito da protagonista. O leitor sabendo quem as enviavam, tenta perceber no semblante de Carolina que atitudes ela poderia tomar: Continuaría ela dando margem a tal romance ou retornaria ao seu luto por amor a Jorge?

A jovem sente-se perseguida e deixa de recolher as cartas, mas seu destinatário não se importa e continua a enviá-las. Chegou a imaginar que estas flores eram-lhe enviadas por Jorge, vindo do além. No meio dos devaneios toma uma atitude que surpreende o leitor: decide ir ao encontro do seu remetente. Esconde-se a noite no jardim para descobrir quem seria aquele que lhe envia as flores todas as noites. Por mais que o leitor imagine quem seja o admirador secreto de Carolina, vários riscos permeiam esta cena: se não fosse Jorge? O que poderia acontecer com uma mulher altas horas da madrugada a espera de um desconhecido?

Às duas horas, eis que surge o vulto a quem a protagonista, desvanecendo-se de seu esposo e, após quatro anos de reclusão, entrega seu coração novamente. Mais uma vez a descrição que envolve os personagens arranca suspiros do leitor romântico,

sentiu ranger a chave na fechadura do portão, que abriu-se, dando passagem a um vulto. A treva era espessa [...] durante mais de meia hora a respiração ardente daquele homem e o hálito suave daquela menina aqueceram uma a outra face do vidro frágil que os separava. (ALENCAR, 1991, p.59)

Há uma sensualidade que envolve os personagens: a escuridão da noite, os ares da madrugada, a troca de olhares através de uma janela que os separa. Eis que, de repente Carolina passou a amar uma sombra. Uma guerra instala-se no coração da protagonista, de um lado, ela ama o seu falecido marido, do outro, um novo amor vem perturbar o seu sossego. As (in) certezas vem atormentar-lhe o coração, como poderia amar um vulto? O leitor sofre, junto com ela, por um ano, ambos escondem-se atrás da janela todas as noites para ver aquele que lhe traz a flor. Algumas vezes, chega a ver a imagem de seu marido refletida do outro lado da janela. Eis que o romance atinge seu clímax e o leitor maravilha-se quando, numa destas noites, “o vulto saiu de sua imóvel contemplação, chegou-se por baixo da janela, tomou a mão da moça e beijou-a.” (ALENCAR, 1991, p.60). Em meio aos devaneios da protagonista e as incertezas do caminho a seguir, o vulto que, religiosamente vinha visitar-lhe todos os dias, desaparece. Essa ausência faz com que Carolina perceba-se apaixonada<sup>31</sup>.

Enfim a revelação. Eis que o moço reaparece e entrega-lhe uma carta solicitando uma entrevista na madrugada seguinte. Alencar descreve a angústia da personagem

o que passou durante as vinte e quatro horas que sucederam à leitura desta carta não o posso eu exprimir, minha prima; adivinhe. A luta renasceu no seu espírito entre o respeito profundo pela memória do seu marido e o amor que a dominava. (ALENCAR, 1991, p. 61)

---

<sup>31</sup> Cenas como esta, tão comum nas obras de Alencar, foram criticadas por gerações. Eis o açúcar, tão criticado nos textos românticos.

Carolina tenta defender-se, o leitor sente a sua angústia. Ambos sentam-se no quarto da protagonista e passam o dia a ler e reler a carta que Jorge deixara no dia do seu casamento explicando o motivo do seu suicídio. Lembram-se dos votos que foram feitos e que Carolina tem medo de não cumprir. Quanto à carta deixada por Jorge, Alencar não a transcreve, tentando minimizar o sofrimento de sua prima. Ele diz: “Não escrevo aqui essa longa carta para na entristecê-la, D\*\*\*, porque nunca li coisa que me cortasse tanto o coração” (ALENCAR, 1991, p. 61). Apesar de não escrever a carta na íntegra, Alencar já havia dado indícios ao leitor do seu conteúdo, é por isso que este, sensibilizado com o sofrimento de Carolina, vem apoiá-la em momento tão fatídico. A protagonista decide, então, ir ao encontro.

Observemos que, mais uma vez o cenário vem refletir a pureza de Carolina. Após anos de luto fechado, ela decide vestir-se de branco, apesar de usar acessórios pretos. Esta imagem reflete os conflitos que a envolviam: entregar seu coração puro, casto, a um novo amor (representado pela cor branca); ou manter-se fechada a este novo sentimento que surgia (representada pela cor preta). No meio da escuridão o vestido branco que a envolve (que serve como o véu, símbolo de sua castidade), guia até ela seu pretendente. Carolina surge como a imagem de uma santa que vem iluminar toda escuridão. Segue-se uma cena silenciosa, ambos não tem coragem de romper o silêncio, até que, surge a pergunta fatídica “A senhora me ama?...” (ALENCAR, 1991, p. 62). O que, pois, deveria ela responder em meio a semelhante pergunta? Seus sentimentos seguiam confusos. O leitor espera o desfecho, bastava dizer que sim e eis o romance pronto, havia o fantasma de Jorge. Por mais que tentasse a protagonista não conseguia decidir seus caminhos. Mais uma vez José de Alencar cria um suspense e Carolina recusa-se a dizer que ama o desconhecido.

A ansiedade aumenta. O desconhecido insiste numa confissão de amor, Carolina nega, a muito custo permanece leal a seu falecido marido, jura fidelidade eterna a Jorge. Uma angústia percorre o coração do leitor, então a narrativa atinge seu ápice “um beijo cortou a palavra nos lábios de Carolina” (ALENCAR, 1991, p. 64). O segredo fora-lhe revelado: Jorge teve a certeza de que ainda era amado, Carolina descobre que seus dois amores eram, na verdade apenas um. Após várias inferências, José de Alencar conclui seu folhetim, mais uma vez tentando distanciar-se do papel de escritor, querendo oferecer a veracidade da história. Diz ele:

Carlota [protagonista de *Cinco Minutos*] é amiga íntima de Carolina. Elas acham ambas um ponto de semelhança na sua vida: é a felicidade depois de cruéis e

terríveis provanças. As nossas famílias se visitam com muita frequência; e posso dizer-lhe que somos uns para os outros a única sociedade. Isso lhe explica D\*\*\*, como soube todos os incidentes desta história. (ALENCAR, 1991, p. 65)

Esta última cena, antes de cair o pano que encerra o espetáculo, retoma na mente do leitor o romance *Paulo e Virginia*, cujas personagens e familiares viviam reclusos da sociedade. Havia outras pessoas que moravam próximas, mas a imagem delas convivendo no mesmo ambiente poderia comprometer os justos caminhos que seguiam-se frente a nova vida destinada a felicidade. Lembremos que, no caso do romance de Bernadin de Saint-Pierre, foi a interferência de uma prima avarenta que causou a tragédia. No romance de José de Alencar, ao contrário, a prima é vista como a cúmplice do amor, aquela a quem se conta o segredo. O que desencadeia a falha trágica é aspecto cultural muito coerente: o modelo ocioso e corrupto com que a sociedade privilegiada resolve comportar-se, vivendo de rendas, exploração e hábitos aparentemente cosmopolitas, mas em verdade, vícios e maus hábitos [jogo, flerte, escravidão, etc.]. Há uma ilusão nas altas classes de que a riqueza herdada não acaba nunca. Este é um aspecto de sociedades pós-coloniais. Alencar acerta no seu diagnóstico e adianta a solução pelo trabalho e pela correção cultural. De acordo com os estudos de Antonio Candido, neste romance,

Alencar quis superar tudo e fazer o herói rico, feliz e honesto, na flor da mocidade. Condensou, então, em cinco anos, o que demanda uma vida de trabalho, fazendo Jorge da Silva retirar-se do mundo e aplicar-se ao comércio com fervor monástico, na porfia de resgatar a firma do pai. [...] essa reclusão não se repete nos outros livros, em que os personagens não suspendem provisoriamente a vida para liquidar o problema financeiro. (CANDIDO, s/d, p.226)

Diferente dos demais folhetins, o antagonista é o dinheiro. Devido a uma vida cheia de luxúrias e extravagâncias foram geradas dívidas que posteriormente vieram ser cobradas. Um homem com o passado impuro de Jorge não poderia macular a imagem santa refletida em Carolina. Havia a necessidade de purificação, libertação da alma, que somente viria com o trabalho árduo. O protagonista deveria pagar suas dívidas (monetárias e espirituais) para que pudesse ser feliz ao lado de sua amada, ajustando suas contas com a sociedade, poderia recolher-se em casa para desfrutar do amor de Carolina.

#### 4 O GUARANI: PRIMEIRO ROMANCE BEST-SELLER BRASILEIRO.

##### 4.1 ESTARIA CANDIDO ERRADO? POLÊMICAS QUE GIRARAM SOBRE A ORIGEM DO ROMANCE

Ao se pesquisar a História da Literatura e trabalhar com fontes primárias, informações diversificadas surgem sobre um mesmo tema. Algumas surpreendem, confundem, outras são contraditórias, contudo merecem ser observadas com cautela. Quando uma informação equivocada é publicada, facilmente será reproduzida por outros estudiosos como verdade. Foi o que aconteceu com o romance *O Guarany*, tal qual seu escritor, o processo de escrita e publicação em folhetins, no ano de 1857, trouxe a estes estudos informações desconhecidas que merecem ser observadas.

A primeira delas, e talvez a mais confusa, surge quando Antonio Cândido em seu texto *Os três Alencares*, publicado no livro *A formação da literatura brasileira* (1959?) afirma que no que diz respeito a José de Alencar, sua

estreia se dá aos vinte e sete [anos] com *Cinco Minutos*, série de folhetins do *Correio Mercantil* em que esboça os primeiros dos “poemas da vida real”. *O guarani*, publicado no mesmo jornal à medida que ia sendo escrito, em três rápidos meses de 1857. (s/d, p. 220)

A primeira delas, que nos passa despercebida é o fato de que o romance fora escrito em “três rápidos meses”, quando na verdade foram quatro. O equívoco possivelmente ocorreu baseado na informação do próprio folhetinista ao afirmar que o escreveu “entre os meses de fevereiro e abril de 1857, se bem me recordo” (ALENCAR, 1995, p. 38). De fato, ele não recordara-se bem, o folhetim iniciara-se em 01 de janeiro de 1858 e findara-se em 20 de abril do mesmo ano. José de Alencar, ao escrever *Como e porque sou romancista*, um romance autobiográfico, relata suas memórias, que em alguns momentos gerou tal equívoco.<sup>32</sup>

O segundo ponto a ser observado e de maior relevância é a afirmação de Cândido quanto à estreia de José de Alencar como romancista no jornal *Correio Mercantil* com a publicação de seus primeiros romances: *Cinco minutos* e *O Guarany*. Este acontecimento diverge de relatos de outros estudiosos. Osvaldo Orico, ao escrever o prefácio da edição comemorativa do centenário de morte de José de Alencar, perde-se completamente na data ao

---

<sup>32</sup> O mesmo ocorreu com o folhetim *A viuvinha*, há um novo equívoco de datas por parte de José de Alencar e foi reproduzido por outros estudiosos que não consultaram as fontes. Para maiores esclarecimentos vide item 4.4 deste estudo.

afirmar “as páginas de *O Guarani*, aparecidas em 1876, em folhetins do *Diário do Rio de Janeiro*, no anonimato da autoria” (ORICO, 1977, p. 27).

Ao pesquisar a vida do escritor, percebe-se que boa parte da literatura aponta o *Diário do Rio de Janeiro* como seu berço literário – no que diz respeito aos romances. Não se pode negar a importância dos seus folhetins *Ao correr da pena*<sup>33</sup>, cujo objetivo principal era informar os leitores dos fatos de destaque ocorridos no decorrer da semana, entretanto estes caracterizam-se como relatos verídicos de acontecimentos, mesmo que narrados, em alguns momentos, de maneira metafórica. O que difere estes folhetins dos seus primeiros romances “mimos de festa” é que, ao invés de relatos, as histórias eram criadas por Alencar a fim de entreter seu público leitor. Não tinham compromisso com a verdade. O próprio escritor os descreve como romancetes.

Retomando a informação que foi apresentada por Antonio Candido, para tentar resolver este impasse foram consultadas outras bibliografias e confrontadas as datas dos acontecimentos de cada evento. Maria Cecília Boechat diz que após *Cinco minutos* ser oferecido, em 1856, por parte do escritor, como ‘brinde de natal’, “No ano seguinte, ainda à frente do *Diário*, publicaria os folhetins *A viuvinha* [...] e *O guarani*” (BOECHAT, 2003, p.18). Alfredo Bosi assegura que o escritor assume como redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro* e “no mesmo jornal saem em folhetim seus primeiros ‘romancetes’ de ambientação carioca, *Cinco minutos*, em 1856, e *A viuvinha*, em 1857, e o romance histórico que o faria célebre, *O Guarany*” (BOSI, 2006, p. 134).<sup>34</sup> Complementando esta informação Luis Viana Filho em seu livro *A vida de José de Alencar*, traz a seguinte citação de Afrânio Peixoto “quando, no *Diário do Rio de Janeiro*, publicava *O guarani* [...]” (2008, p.97). Oscar Mendes escreve que “começa a ser publicado em folhetins, no *Diário do Rio de Janeiro*, o pequeno romance *Cinco Minutos*” (MENDES, 1965, p. 04). Ora é de conhecimento de todos que este foi o primeiro folhetim literário alencariano, que seria seguido d’*O Guarany* e *A viuvinha*.

João Roberto Farias escreve que devido ao reconhecimento como “folhetinista do *Correio Mercantil* rendeu a Alencar o convite para ocupar o cargo de redator-gerente do *Diário do Rio de Janeiro*, [...]. O desafio foi aceito e o escritor permaneceu por quase três anos – outubro de 1855 a julho de 1858” (2004, p. XIII). Como visto, ao se confrontar as datas, este período corresponde ao que seus primeiros folhetins foram publicados.

Visconde de Taunay, em suas *Reminiscências*, escreve que “Em 1857, talvez 56, publicou *O Guarany* em folhetim, no *Diário do Rio de Janeiro*” (TAUNAY, 1923, p.85).

<sup>33</sup> Conforme visto no capítulo 4 deste estudo.

<sup>34</sup> Observe que Bosi apresenta a mesma ordem cronológica que Maria Cecília Boechat.

Nelson Werneck Sodré complementa “abandonando o *Correio Mercantil* e depois de alguns meses de pausa, o jornalista retoma a crônica, já no *Diário do Rio de Janeiro*, em cujas páginas aparecerá *O Guarani* e em cujas oficinas será impresso o livro” (SODRÉ, 1964, p. 281).

Ao que consta nas bibliografias sobre Alencar, afirma-se que o escritor iniciou sua carreira como jornalista no *Correio Mercantil* em 1854, período em que escreve a folha dominical *Ao correr da pena*, deixa-o em 1855 e, em 1856, surge como redator-chefe no *Diário do Rio de Janeiro*, sendo que no final do mesmo ano iniciou a publicação do folhetim *Cinco minutos*. Dando continuidade ao sucesso, em primeiro de janeiro de 1857 inicia *O Guarany*. Possivelmente houve um equívoco da parte de Cândido, uma vez que os folhetins produzidos por Alencar durante sua estada no *Correio Mercantil* eram publicados sob o título *Ao correr da pena* e escritos em forma de crônicas, geralmente criticando os acontecimentos da época. E os textos aqui em questão eram histórias de amor, publicadas aos capítulos, quase que diariamente pelo jornal – exceto aos domingos. Tentando encerrar este impasse para dar continuidade ao estudo, duas fontes principais foram analisadas. Inicialmente observou-se a obra *Como e porque sou romancista* onde, o próprio Alencar afirma que

ao cabo de quatro anos de tirocínio na advocacia, a imprensa diária, na qual apenas me arriscava como folhetinista, arrebatou-me. Em Fins de 1856 achei-me chefe-redator do *Diário do Rio de Janeiro*. É longa a história dessa luta que absorveu cerca de três dos melhores anos de minha mocidade. [...] Ao findar o ano, houve a 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 60 páginas. Escrevi *Cinco minutos* em meia dúzia de folhetins que iam saindo na folha dia por dia, e que foram depois tirados em avulso sem o nome do autor. (2005, p.55-56)

José de Alencar afirma ainda que “foi *O guarani* que escrevi dia por dia para o folhetim do *Diário*” (1995, p. 38). Apesar do próprio escritor afirmar, por este estudo basear-se em fontes primárias, optou-se por buscar o folhetim da época para por fim a tal impasse. Os dois jornais foram pesquisados nas datas informadas. Como é possível ver nas imagens a seguir, houve de fato um equívoco por parte de Antonio Cândido. O folhetim *O Guarany* foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, tendo início numa quinta-feira, em 01 de janeiro de 1857 e findando-se em 20 de abril do mesmo ano.<sup>35</sup> Desta maneira, conclui-se que *O Guarany* foi publicado em 1857 no *Diário do Rio de Janeiro*.

Uma nova confusão por parte do leitor surge quando, M. Cavalcante Proença afirma

---

<sup>35</sup> Optou-se por utilizar duas imagens tendo em vista que a primeira, referente ao primeiro folhetim, encontra-se parcialmente mutilado tornando-se impossível observar sua data.



ASSIGNAÇÃO PODE COMEÇAR EM QUALQUER DIA, MAS ACABA SEMPRE AO FIM DE MARÇO, JUNHO, SETEMBRO OU DEZEMBRO, COM VALORES DE 4000 POR TRIMESTRE, PARA A PRIMEIRA E 20000 POR TRIMESTRE, PARA AS OUTRAS.

DE JANEIRO

Estados do Rio de Janeiro. O Sr. Dr. Augusto de Albuquerque Maranhão...

Deputados. O Sr. Dr. Augusto de Albuquerque Maranhão...

FOLHETIM

O GUARANY. ROMANCE DRAMATICO. ADAPTADO POR...

ESTADÍSTICA DIARIA

OUTRO. - Na dia 30 de Janeiro, apontados os...

MINISTÉRIO DA PUBLICAÇÃO

Publicações. - Na dia 30 de Janeiro, apontados os...

DEPUTADOS

Deputados. O Sr. Dr. Augusto de Albuquerque Maranhão...

DEPUTADOS

Deputados. O Sr. Dr. Augusto de Albuquerque Maranhão...

DEPUTADOS

Deputados. O Sr. Dr. Augusto de Albuquerque Maranhão...

DEPUTADOS

Deputados. O Sr. Dr. Augusto de Albuquerque Maranhão...

Imagem do primeiro folheteim O Guarany. Fonte: Acervo Biblioteca Nacional



que o final do folhetim fora modificado por Alencar, às pressas a pedido de suas leitoras, escrevendo, pois o prólogo do folhetim. Este seria o motivo de um final indeterminado.

Temos o testemunho de dois parentes: Raquel de Queirós ouviu de sua avó Miliquinha que o romance, em sua primeira forma, acabava no incêndio da casa do Paquequer. Tudo virado em cinza. Peri e Ceci também. As primas se revoltaram com a injustiça, choros e lamentações reprisando as cenas da Rua do Conde, quando morria o pai de Amanda.<sup>36</sup> Araripe Junior, parente mais velho, dá a mesma versão com ligeira variante: não foram as primas, mas as irmãs do romancista que pediram clemência para o índio e sua loura Senhora. E foram elas que sentenciaram Loredano a morte inquisitória, com fogueira e corda. Mas Peri e Ceci, esses não podiam morrer ‘na catástrofe que desabou a casa de Dom Antonio de Mariz’. (PROENÇA, 1966, p.19-20)

Infelizmente Proença não dá indícios das fontes de onde foram tiradas estas informações. Em relação a Araripe Junior, em seu texto “José de Alencar: Perfil literário”, Araripe relata seu primeiro encontro com o escritor, “escrevia ele os *Sonhos d’Ouro* quando aí cheguei, romance que ia lendo à família, capítulo por capítulo à proporção que os compunha” (ARARIPE JUNIOR, 1979, p. 128). Nada foi encontrado em relação a *O Guarany*. É lugar comum que o criador de Peri, quando criança tinha nas mulheres de sua família ouvintes fieis, chegando a arrancar-lhe lágrimas. Contudo, é válido lembrar que o folhetim fora escrito sempre às vésperas, com pressa e Alencar escrevia anonimamente. O folhetim fora publicado sem o nome do autor, proporcionando-lhe a oportunidade de colher informações preciosas sobre sua recepção crítica ao passo que mudava o destino de suas personagens de acordo com seu público.

#### 4.2 O NASCIMENTO DE UM ÍNDIO NA RUA DO OUVIDOR.

Após o sucesso estrondoso de seu primeiro folhetim *Cinco minutos*, José de Alencar aventura-se por uma nova história. Desta vez, em oposição ao que fora escrito por Gonçalves de Magalhães, cria o seu mito de nacionalidade, um índio que nasce discretamente na Rua do Ouvidor e em poucos dias faria parte do imaginário de toda sociedade fluminense, arrancaria suspiros das moçoilas casadoiras e dos jovens estudantes em suas repúblicas.

Em janeiro de 1857, José de Alencar inicia seu folhetim. Como fizera da primeira vez, escreve para sua suposta prima (D\*) pedindo-lhe que leia um pequeno manuscrito que havia

---

<sup>36</sup> Proença faz uma alusão à passagem do romance *Como e porque sou romancista*, quando José de Alencar certa feita, ao assumir seu papel oficial de ‘ledor’, ao ler o romance *Amanda e Oscar*, empolgara-se na passagem da morte de pai de Amanda, quando um parente, o Reverendo Padre Carlos Peixoto de Alencar chega a sala e encontra a família toda aos prantos devido a morte de personagem.

encontrado junto com sua esposa Carlota – uma alusão a seu primeiro folhetim *Cinco minutos*. O escritor indica ainda que “envio-lhe a primeira parte do manuscrito, que eu e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno, em que escurece aqui as cinco horas” (ALENCAR, 1857, p.01). “Na edição do folhetim e na primeira edição do livro, José de Alencar emprega o artifício de atribuir a origem da história a um manuscrito encontrado em um armário, sendo depois melhorado pelo marido de Carlota.” (RIBEIRO, J., 1999, p.1085-1086), mostrando-se intimamente ligado ao primeiro folhetim do escritor. Posteriormente atribui-se a origem da história ao relato de Carlota – ainda no primeiro folhetim – feito pela própria Carolina – que posteriormente seria a protagonista de *A viuvinha*.

Carlota é amiga íntima de Carolina. Elas acham ambas um ponto de semelhança em suas vidas: é a felicidade depois de cruéis e terríveis provanças. As nossas famílias se visitam com muita frequência; e posso lhe dizer que somos uns para os outros a única sociedade.<sup>37</sup>  
Isso lhe explica, D\*\*\*, como soube todos os incidentes desta história. (ALENCAR, 1999, p.65)

Essa alusão à personagem de seu primeiro folhetim faz com que, a partir de um personagem-narrador, o texto pareça ter mais autenticidade e aproxime-se mais do imaginário do leitor. Devido à história haver sido contada anteriormente pelos protagonistas garante perante os leitores a autenticidade, ao mesmo tempo em que permite que exima o narrador de qualquer culpa ou contradição que venha a ocorrer. Essa técnica era muito utilizada nas publicações de folhetim, como afirma Moisés, “fantasia descabelada, sem dúvida, mas originadas de fatos ‘verídicos’, contados por quem os protagonizou.” (MOISÉS, 1998, p. 08), fato esse que, de certa forma, gerava credibilidade.

Em *O guarani*, devido ao sucesso com o público, este sofreu modificações ao longo de sua publicação, para que aumentasse significativamente o seu número de capítulos. O que nos remete novamente às telenovelas da atualidade, quando os autores ouvem os telespectadores para decidir o fim de suas personagens.

Alencar ia colhendo opiniões entre seu público para dar continuidade ao romance. Mais de uma vez chegou a mudar o destino das personagens de acordo com os palpites e as reclamações de suas primas e irmãs. Escrevia ouvindo seus leitores. Sabia, portanto muito bem o que o público queria: aventura e amor, ação e emoção. (BARBOSA, 1999, p.19).

---

<sup>37</sup> Essa citação nos remete ao romance *Paulo e Virginia* de Bernadino de Saint-Peirre. As famílias dos protagonistas, após passar por diversas provações e rejeições da sociedade, resolvem abrigar-se numa parte recolhida da ilha, inabitada evitando o máximo de contato com a sociedade. Contudo, o romance alencariano, diferente do de Saint-Pierre, tem um final feliz.

Segundo José Alcides Ribeiro, “José de Alencar trabalha com duas temáticas gerais básicas em *O guarani*, uma delas é a amorosa, a outra é a ligada ao nacionalismo. Elas entrelaçam-se continuamente do início ao final do romance.” (1999, p.1085). E esse entrelace causava furor entre os leitores e a necessidade de saber o que vinha depois, como continuava a história que manteve a atenção de seu público até o ponto final do livro – no caso, do folhetim. Ele também “devia escrever a medida da publicação, ajustando a matéria ao espaço da folha, condições adversas à arte, excelentes para granjear a atenção pública” (VIANA FILHO, 1979, p. 70). Essa necessidade, em parte, prejudicava o seu trabalho

Ao se observar os periódicos da época, percebe-se a explosão do nome *O Guarany*. Repentinamente, escolas, grêmios literários, tipografias, entre outros, surgem como o nome do sucesso alencariano.

Comparado ao sucesso de *Cinco Minutos*, percebe-se *nO Guarany* um prolongamento, uma vez que este foi em sua totalidade publicado em pouco mais de uma semana de 22 à 29 de dezembro de 1856. *O guarani* iniciou sua trajetória em 01 de janeiro de 1857 e findou-se em 20 de abril do mesmo ano. Este folhetim consagrou José de Alencar na literatura brasileira. Assim, “inesperadamente a fama e a glória chegavam-lhe aos borbotões, e de um dia para outro Alencar transformava-se no chefe de toda uma literatura, graças à ruidosa consagração popular, que ignorava e desprezava a opinião da crítica” (VIANA FILHO, 1979, p.71). Para melhor análise da obra, observemos a tabela abaixo:

<b>Data</b>	<b>Dia</b>	<b>Página</b>	<b>Capítulo</b>
01/01/1857	Quinta	01	Prólogo; I—Cenário
02/01/1857	Sexta	01	II—Um antigo fidalgo
04/01/1857	Domingo	02	III—A bandeira
05/01/1857	Segunda	01	IV—A luta
06/01/1857	Terça	01	V—A loira e a morena
07/01/1857	Quarta	01	VI—A chegada
08/01/1857	Quinta	01	VII—A prece
11/01/1857	Domingo	02	VIII—Três linhas
12/01/1857	Segunda	01	IX—Amores
13/01/1857	Terça	01	X—O banho
14/01/1857	Quarta	01	XI—Peri

15/01/1857	Quinta	01	XII—Depois de morta
16/01/1857	Sexta	01	XIII—As duas primas
17/01/1857	Sábado	01	XIV—A índia
18/01/1857	Domingo	02	XV—Os três
22/01/1857	Quinta	01	2ª Parte: I—O carmelita
23/01/1857	Sexta	01	II—A senhora
25/01/1857	Domingo	01	III- A Mal gênio da casa
26/01/1857	Segunda	01	IV—Ceci
27/01/1857	Terça	01	V—Nobreza e vilania
28/01/1857	Quarta	01	VI (Continuação <sup>38</sup> )—O Cavaleiro
29/01/1857	Quinta	01	VII—O precipício
30/01/1857	Sexta	01	VIII—O Bracete
31/01/1857	Sábado	01	XIX—O testamento
02/02/1857	Segunda	01	Segunda parte—A mentira
06/02/1857	Sexta	01	X—Uma travessura
07/02/1857	Sábado	01	XII <sup>39</sup> —As mensagens de Pery
08/02/1857	Domingo	02 <sup>40</sup>	XIII—O conclave
10/02/1857	Terça	01	XIV—A chácara
12/02/1857	Quinta	01	3ª Parte: I—A partida
13/02/1857	Sexta	01	II—Preparativos
14/02/1857	Sábado	01	II <sup>41</sup> —Anjo e demônio
15/02/1857	Domingo	01	IV—O plano
16/02/1857	Segunda	01	V—Deus dispõe
17/02/1857	Terça	01	VI—A revolta
20/02/1857	Sexta	01	VII—Os aymorês
23/02/1857	Segunda	01	VIII—Desânimo
01/03/1857	Domingo	01	XIX—Desânimo <sup>42</sup>

<sup>38</sup> Sic

<sup>39</sup> sic

<sup>40</sup> Ao aparecer na segunda página, o leitor de imediato acredita que o *Livro de domingo* recuperara seu lugar na primeira página, engana-se. Tal seção aparecerá na última página desta edição.

<sup>41</sup> Erro tipográfico: há a repetição do número do capítulo anterior.

<sup>42</sup> Apesar do título ser repetido, o mesmo não acontece com o texto publicado.

03/03/1857	Terça	01	XI—A brecha <sup>43</sup>
04/03/1857	Quarta	01	XII—O frade
05/03/1857	Quinta	01	XII—A desobediência <sup>44</sup>
08/03/1857	Domingo	01	XIII—O combate
09/03/1857	Segunda	01	XIV—O prisioneiro
10/03/1857	Terça	01	4ª Parte: I—O arrependimento
12/03/1857	Quinta	01	II—O sacrifício
15/03/1857	Domingo	02	III—A sortida
18/03/1857	Quarta	01	IV—A confissão
22/03/1857	Domingo	02	V—O gabinete
24/03/1857	Terça	01	VI—A partida
03/04/1857	Sexta	01	VII—O combate
06/04/1857	Segunda	01	VIII—A noiva
07/04/1857	Terça	01	XIX—O castigo
09/04/1857	Quinta	01	X—O cristão
12/04/1857	Domingo	02	O epílogo I
16/04/1857	Quinta	01	O epílogo II
17/04/1857	Sexta	01	O epílogo III
18/04/1857	Sábado	01	O Epílogo IV
20/04/1857	Segunda	01	O epílogo V

Antes de iniciarmos as análises do folhetim, vejamos alguns dados curiosos em relação a publicação do folhetim. Primeiramente observamos que o folhetim inicia respeitando a sequência de dias de publicação: domingo a sexta. Contudo, devido ao sucesso e outras ocupações de seu escritor, o folhetim passa a apresentar certas irregularidades de publicação, como pode ser visto no quadro acima. Notamos também, particularidades outras nos folhetins seguintes. Como exemplo, no sábado, 03 de janeiro de 1857, *O Guarany* deixa espaço livre para *O acendedor de lampiões*, folhetim que, apesar de dividir espaço com a obra de Alencar, não atraía número significativo de leitores. No dia seguinte, a obra analisada neste

<sup>43</sup> sic

<sup>44</sup> Aqui, novamente, Alencar corrige o número do capítulo.

capítulo aparece na segunda página, tendo em vista que, em seu lugar, encontramos o *Livro de Domingo*.

De posse de uma edição mais recente de *O Guarany*, notamos que muitos dos títulos apresentados quando da publicação do folhetim foram modificados. Foi o que aconteceu com o capítulo IX, intitulado *Amores* é substituído, posteriormente por *Amor*. No dia 19 de janeiro, uma segunda-feira, o folhetim dá lugar ao *Acendedor de lampiões*, não se sabemos o porquê. Talvez o texto não estivesse pronto, se rememorarmos Alencar ao descrever em *Como e porque sou romancista* as dificuldades enfrentadas para elaboração de seu texto, uma vez que era editor-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, além de estar morando temporariamente em um cômodo de pensão, devido às reformas que estava fazendo em sua casa. As suspeitas aumentam ao observar que na terça e quarta-feira seguinte, o folhetim também não aparece. Inicia-se então a segunda parte do folhetim.

Atinemos para esta nova divisão apresentada pelo escritor: Nada havia sido definido no início da publicação que o folhetim poderia ser fragmentado. O capítulo 2, intitulado *Senhora*, posteriormente também sofre alterações e, nas edições seguintes torna-se *Iara. A Mal gênio da casa*, (apresentada nas edições modernas como *Gênio do mal*) é publicada no lugar do *Livro de Domingo* que não aparece neste número do jornal.<sup>45</sup>

O curioso é perceber que esta seção do jornal é publicada na edição do dia seguinte, segunda-feira dia 26 de janeiro, apresentando a data da sexta (23/01/1857). O que chama mais atenção é que o *Livro* aparece na segunda página enquanto *O Guarany* ocupa lugar de destaque na primeira. O folhetim do dia 02 de fevereiro não apresenta o número do capítulo (seria o X), tal numeração aparecerá somente no folhetim do dia 06 /02. No dia seguinte, Alencar salta para o capítulo XII. O jornal dos dias 03 e 04/02/1857 são impressos em um único volume e não trás o romance de Alencar.

Agora sim, analisemos o folhetim: o prefácio que aparece na primeira edição, ou melhor, no jornal, é abandonado, posteriormente pelos leitores. Nele, José de Alencar agradece a sua prima por ter feito um romance com o texto anterior (Uma referência ao folhetim anterior *Cinco minutos*). “Minha prima — Gostou da minha história e fez-me um romance, acha que posso fazer alguma coisa nesse ramo de literatura”. Mais adiante, fala sobre a origem deste novo romance<sup>46</sup>, “Envio-lhe a primeira parte do meu manuscrito, que eu

<sup>45</sup> Lembremos que o *Livro de Domingo* publicava as crônicas semanais, todos os fatos relevantes eram narrados nesta seção do jornal.

<sup>46</sup> Apesar do original da Biblioteca Nacional estar mutilado, alguns estudiosos afirmam que o escritor atribui a origem do folhetim a um manuscrito encontrado dentro de um guarda-roupa na casa em que os protagonistas de *Cinco minutos* passam a morar após sua reclusão da sociedade. “Na edição do folhetim e na primeira edição do

e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno, em que escurece aqui as cinco horas.” Essa alusão à personagem de seu primeiro folhetim, faz com que, a partir de um personagem-narrador, o texto pareça ter mais autenticidade e aproxime-se mais do imaginário do leitor. Essa técnica de tentar atribuir uma origem real da narrativa, era muito utilizada nas publicações de folhetim, o que de certa forma, gerava credibilidade ao escritor.

Neste folhetim, Cazuza constrói um mito de identidade nacional, criando o herói brasileiro. Este era um projeto antigo seu que foi atravessado por Gonçalves de Magalhães. Alencar critica a obra de Magalhães e produz a sua, alegando maior qualidade. A *Confederação dos Tamoios* também foi o pivô para que José de Alencar escrevesse o romance *O guarani*, mas não devido ao fato histórico, em si, mas para rebater o poema homônimo escrito por Gonçalves de Magalhães em 1856.

Na concepção alencariana a respeito da maneira apropriada para cantar a paisagem e o povo brasileiros de uma forma original mais adequada aos tão buscados traços nacionais, pode-se observar que não caberia o emprego de modelos preestabelecidos, nem tampouco a repetição pura e simples de costumes e vocábulos indígenas. (HENRIQUES, 1999, p. 73)

Alencar desejava criar o “verdadeiro” mito do nascimento do Brasil, sem interferências europeias. Tinha o seu próprio modelo e questionava os escritores que àquela altura ainda copiavam modelos estrangeiros, mostrando certa dependência literária. Assim surge seu romance *O guarani*.

O título que damos a este romance significa *indígena brasileiro*. Na ocasião da descoberta, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsara os dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome *tupi*, mas esta denominação não era usada senão por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação. (ALENCAR, 1999, p.23)

Há nesse trecho uma valorização do índio que não havia acontecido, de acordo com Alencar, no texto de Gonçalves de Magalhães. O escritor atribui aos indígenas o direito de posse da terra. É evidente que isto ocorre de maneira sutil, já que José de Alencar não intencionava desencadear mais uma rixa política.

Lembremos que, quando *O Guarany* foi publicado, o Brasil ainda era escravocrata, por mais que os movimentos abolicionistas acontecessem, os negros ainda ficavam a parte dos

---

livro, José de Alencar emprega o artifício de atribuir a origem da história a um manuscrito encontrado no armário, sendo depois melhorado pelo marido de Carlota.” (RIBEIRO, 1999, p.1085-1086).

enredos românticos. Desta maneira, para criação de seu mito de identidade, sobra a Alencar apenas os portugueses e o índio, que, obrigatoriamente, não tinha como ser apagado. Assim, cabe a Peri ser descrito de maneira romântica.

A imagem de identidade nacional encontrada no romance *O guarani* mostra-nos a união do branco – português, com o índio, mesmo que não haja a consumação de um ato é o amor de Pery que gira a todo tempo ao redor da trama. Alencar mostra um amor casto. Pery é devoto de Ceci, a venera, enxerga nele a imagem da Virgem e a ela entrega sua vida.

#### 4.3 JOSÉ DE ALENCAR *BEST-SELLER*? A RECEPÇÃO CRÍTICA DOS PRIMEIROS ROMANCES.

Desde os primórdios de sua infância, José de Alencar mostrou-se extremamente vaidoso. Ao exercer seu papel de leitor, arrancava suspiros de seus familiares. Lágrimas vieram-lhe aos olhos quando o primeiro lugar da turma fugiu-lhe rapidamente e logo o reconquistou com a ajuda do professor Januário. Durante sua vida acadêmica, morando numa república, costumava escrever poesias e atribuir a autoria a escritores famosos como Byron, Lamartine ou Victor Hugo. Fazia-o por brincadeira. Esta atitude possibilitou ao escritor seu primeiro contato com o público.

Que satisfação íntima não tive eu, quando um estudante que era então o inseparável amigo de [Francisco] Otaviano e seu irmão em letras, mas hoje chama-se Barão de Ourém, releu com entusiasmo uma destas poesias, seduzido sem dúvida, pelo nome do pseudo-autor! É natural que hoje nem se lembre desse pormenor; e mal sabia que todos os cumprimentos que depois recebi de sua cortesia, nenhuma valia aquele espontâneo movimento. (ALENCAR, 2005, p.44)

Alencar deliciava-se com este primeiro contato, mesmo os elogios não sendo diretamente direcionados para ele. Apesar deste primeiro acolhimento do público-leitor, o escritor acreditava que a crítica o ignorava. No tocante do silêncio dos críticos, Edinage Maria Carneiro da Silva assegura que

emergem duas razões pelas quais o romancista mostra indignação com a crítica: a primeira diz respeito à indiferença com que ela recepcionou os seus primeiros romances, não obstante, o grande sucesso do público; a segunda é que, quando passa a analisar a obra, a vê apenas como mero produto de consumo (SILVA, 2011, p. 77)

Alencar fundava uma nova escola literária e tal artifício incomodava os conservadores da época (lembremos que Joaquim Nabuco desconsiderava tudo o que fosse do âmbito

nacional, do mesmo modo, outros tinham o mesmo pensamento). Frederico Barbosa cita que, “embora fizesse sucesso junto ao público, os nossos primeiros romances – românticos - não deixavam de ser considerados, pelos literatos ‘sérios’, como ‘uma leitura agradável, diríamos quase um alimento de fácil digestão, proporcionado a estômagos fracos’”. (1999, p.13). Deste modo, Alencar, considerado o patriarca do romantismo brasileiro era o alvo principal de tais acusações. Para entender melhor o posicionamento dos críticos oitocentistas, observemos o processo criativo do autor de *Lucíola*.

O ponto inicial a ser o analisado é a forma como este pauta seus textos: uma carta. Tal artifício sempre foi utilizado pelo escritor para legitimar sua narrativa. Na primeira edição de alguns dos seus folhetins, entre eles *Cinco minutos, A viuvinha, O guarani*<sup>47</sup>. Marisa Lajolo e Regina Zilberman descrevem o leitor oitocentista como “uma figura para quem se conta ‘em segredo’ (sic.) os acontecimentos da trama. Aparentemente a técnica aplicada ao folhetim deu certo; tanto assim que é mantida no desenrolar do romance”(LAJOLO & ZILBERMAN, 1996, p.20). Tal artifício também será encontrado nos romances *Diva, Lucíola, Iracema, Como e porque sou romancista*, percebemos que todos são escritos e destinados a alguém. O escritor deixa seu leitor a vontade ao confidenciar-lhe (em forma de sua prima, D\* ou mesmo Dr. Jaguaribe) os segredos de seu coração. Ao escrever uma carta, o texto passa a ter uma veracidade maior, o remetente legitima seu discurso, sua história deixa de ser um mero devaneio artístico ao passo que isenta-se de qualquer informação que possa ser inverossímil.

Em *Como e porque sou romancista*, percebemos que o escritor narra suas reminiscências, dando pistas ao leitor de onde vem sua fonte de inspiração, assim como as influências sofridas por ele. O escritor leu os clássicos, como a obra completa de Balzac; textos de Alexandre Dumas, Alfredo Vigny, Chateaubriand, Vitor Hugo, Lord Byron, Cooper. Teve contato também com a literatura nacional, dentre eles: Joaquim Manoel de Macedo, Antonio Gonçalves Teixeira e Souza O contato com tais obras causou forte impacto na vida do escritor, servindo como molde inspirador em seu processo criativo.

No que confere a recepção dos leitores e dos críticos literários da época, encontramos dados relevantes no texto alencariano. Os primeiros o exaltava, os segundos o vaiava. José de Alencar defendia-se da crítica ao afirmar que “tinha leitores espontâneos, não iludidos por falsos anúncios. Os mais pomposos elogios não valeram e nunca valerão para mim”. (ALENCAR, 2005, p.56) Torna-se visível neste trecho a forma como o mesmo era recebido

---

<sup>47</sup> Em edições posteriores este dado foi suprimido do referido romance, conforme visto no item anterior.

pelos leitores. Para satisfazê-los, em alguns momentos, durante a escrita e publicação do folhetim *O guarani*,

Alencar ia colhendo opiniões entre seu público para dar continuidade ao romance. Mais de uma vez chegou a mudar o destino das personagens de acordo com os palpites e as reclamações de suas primas e irmãs. Escrevia ouvindo seus leitores. Sabia, portanto muito bem o que o público queria: aventura e amor, ação e emoção. (BARBOSA, 1999, p.19).

O escritor, que publicava inicialmente sem assinar suas obras e, posteriormente, através de pseudônimos: Ig., Senio, Al., Erasmo, Synerius. Aproveitava oportunidades que o anonimato lhe proporciona para ouvir a “delícia mais suave para o escritor: ouvir ignoto o louvor de seu trabalho”. (ALENCAR, 2005, p. 44) O sucesso era tamanho que, seus folhetins transformados em livros eram rapidamente vendidos. Mesmo as edições destinadas aos assinantes, eram reclamadas pelos leitores de toda a corte.

Em outros estados seus textos eram publicados, facilmente chegava a São Paulo. O sucesso de Alencar relatado pelo Visconde de Taunay, em seu livro *Reminiscências*, descreve a recepção do público à chegada dos folhetins. “O Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia *O Guarany* e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Cecy e Pery” (1923, p.85). O sucesso do folhetim alencariano foi tamanho que ultrapassou os limites do Rio de Janeiro. O próprio Visconde de Taunay descreve:

Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico fremido, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões de iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos de qualquer improvisado leitor. (TAUNAY, 1923, p. 86).

O caso mais alarmante foi no episódio do Rio Grande do Sul quando da publicação de *O guarani*, ao passo que seus folhetins eram publicados no Rio de Janeiro, eram também publicados lá sem sua autorização. Uma prova da aclamação do escritor. Não obstante, foi o Rio Grande do Sul e não o Rio de Janeiro quem publicou a primeira versão do folhetim em forma de livro<sup>48</sup>. Ubiratã Machado aponta que um dos jornais de Porto Alegre “passou a reproduzir *O guarani*, à medida que os capítulos iam saindo no *Diário do Rio de Janeiro*, sem qualquer autorização do autor. Alencar protestou e a publicação pirata foi interrompida”

<sup>48</sup> No Brasil não havia leis de Direitos Autorais o que facilitava a prática da pirataria.

(MACHADO, 2001, p. 44). Apesar dos protestos de Alencar, posteriormente o folhetim fora publicado em Porto Alegre em forma de livro. O escritor reclamava seus direitos,

durante este 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 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. (ALENCAR, 2005, p.63)

Alencar atingiu tamanho sucesso que extrapolou os limites geográficos do Rio de Janeiro. Como vimos, o romance *O guarani* fora pirateado em forma de folhetim e posteriormente em forma de romance. Tal ato deu-se antes mesmo que o próprio escritor lançasse a primeira edição de seu romance. A versão pirata atingiu o estrelato rapidamente, chegando à sexta edição, como informou o próprio escritor. Tal número para o período apresenta grande relevância, tendo em vista que a quantidade de leitores no país era limitada e poucos podiam adquirir os livros. O Brasil do século XIX caracterizava-se por poucos leitores que apreciavam a literatura europeia dando pouca importância ao que era publicado aqui. José de Alencar rompe estas barreiras. Ele cria seus folhetins e alcança sucesso. Até então, estes, em sua grande maioria eram traduções e os nacionais quase não se destacavam.

De acordo com Márcia Abreu, no livro *Trajetórias do romance*, durante o século XIX, com a popularização dos folhetins, “os romances eram cobiçados e perseguidos, [...] eles pareciam ter se espalhado por todos os lugares” (ABREU, 2008, p.19). A recepção do público a este novo modelo de literatura foi significativa, havia a busca pelo texto literário, com a mesma intensidade com que as pessoas atualmente acompanham as novelas. Até esse período, a literatura era importada, predominando a publicação das traduções dos clássicos universais. Com essas mudanças, a produção nacional foi incentivada de maneira mais firme, possibilitando o surgimento de novos escritores.

Contudo, a crítica literária não estava preparada para este processo de mudança e, como consequência, direcionava seu olhar faminto sobre a nova literatura que surgia. Os críticos eram exigentes, questões políticas também norteavam a escolha do cânone. Como já foi dito neste estudo, Alencar era o ‘protótipo do romantismo brasileiro’. Opor-se ao escritor era opor-se também ao movimento literário que ele fundara. Ao contrario do que a crítica queria, os leitores buscavam a obra alencariana e seus heterônimos (IG, Sênio, Erasmo) e o faziam, mesmo sabendo que se tratava do escritor. Ainda que a crítica tentasse ocultá-lo não conseguiria, o que dava margem a provocações por parte dele como pode ser visto em *Benção Paterna*,

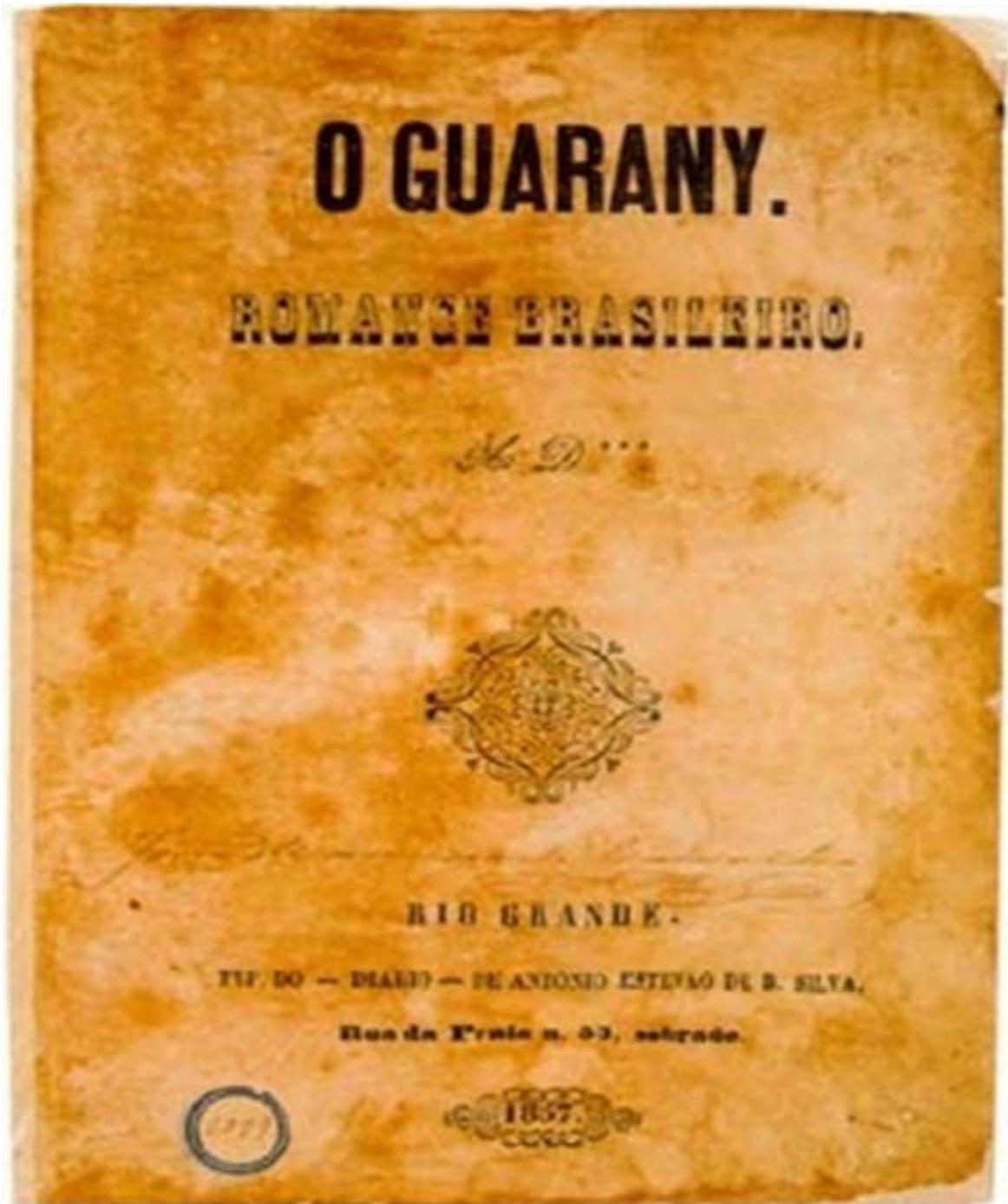


Imagem fac-similar da versão pirata do romance publicado no Rio Grande do Sul, datado de 1857  
Fonte: Site <http://peregrinacultural.wordpress.com/tag/romantismo/>

quem mais ganha com esses rigores, sou eu. Se provém do bom gosto e da cultura literária, são lições judiciosas, que se recebem, e mais tarde aproveitam. Se nascem da inveja, do despeito, do desejo de celebrar-se, de qualquer outro lodo interior, onde se gere essa praga, ainda assim tem serventia: revelam ao autor o apreço do público pelo desprezo a que são lançadas as alicantinas (ALENCAR, 19-, p. 13)

Apesar de estar sempre envolvido em polêmicas, participar de diversos debates literários, além de ter conquistado leitores em todo o país; durante sua vida Alencar sofreu muito com a indiferença dos críticos que o tachavam de um romance ‘água com açúcar destinado aos estômagos fracos’. Por não pertencer ao cânone universal, tais romances eram considerados pelos críticos indignos de leitura. Oscar Mendes defende José de Alencar ao declarar que “os romances de Alencar não são tão água com açúcar como se pretende.” (MENDES, 1965, p.12)

Alencar criou uma nova escola literária no país, ele trouxe o romance para o contexto social de seu leitor, que se reconhece nos personagens e nos lugares descritos pelo escritor. Antonio Candido afirma que a força do escritor “fica provada pelo fato de ainda estimarmos os seus livros apesar do açucaramento, que acabou por dar engulhos ao cabo de duas gerações.” (CANDIDO, s/d, p. 232). A crítica não conseguiu provocar o apagamento do escritor. José Veríssimo, crítico literário dos oitocentos, escreve:

Macedo e Alencar, como o documentam os registros da Biblioteca Nacional e vos informarão os livreiros e mais que tudo o provam as suas constantes reimpressões, continuam a ter mis leitores do que os romancistas de hoje, apesar de não terem por si os reclamos do noticiário camaradeiro e das parcerias de elogio mútuo. (VERÍSSIMO, 1998, p.142-143).

Lembremos do sucesso de *Cinco minutos*, primeiro folhetim do escritor, publicado sem autoria. O público foi avidamente ao jornal, reclamar a sua edição encadernada que, segundo o próprio escritor, era apenas destinada aos subscritores. Antonio Candido aponta que “a partir de 1870, estimulado por um contrato com a Garnier, publica em seis anos doze romances e um drama, sem contar os que deixou inacabados” (CANDIDO, s/d, p.221). No Brasil oitocentista, Garnier foi um dos maiores incentivadores dos escritores, foi o primeiro a pagar direitos autorais. Estimulando sempre a leitura e escrita no país, fechava contratos e até mesmo comprava a obra de seus autores para publicar, posteriormente. Obter um contrato com a editora significava sucesso garantido<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Garnier era um visionário, conseguia perceber quem eram os escritores que fariam sucesso e fechava seus contratos. Por outro lado, ele era comerciante e, apesar de oferecer contratos aparentemente vantajosos, o lucro lhe pertencia. De acordo com Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1996), o editor legou grande fortuna como herança para seu irmão, deixando sua esposa e filhas na miséria.

Após assinar contrato com a Garnier, Alencar publica *Lucíola*, grande *Best-seller* da década de 1860, em menos de um ano esgota-se a venda a tiragem de mil exemplares.<sup>50</sup> Dois anos depois o escritor assina novamente com a editora para a publicação de *Diva*. O contrato previa duas edições “ao preço de 250\$000” (MACHADO, 2001, p. 78), a obra foi rapidamente esgotada. Devido ao estrondoso sucesso alcançado pelo benfeitor de *Lucíola*, Garnier a cada dia aprimora mais os seus contratos, visando os lucros que seriam obtidos, ao passo que oferecia vantagens para não perder seu escritor. Ubiratã Machado informa:

os contratos firmados com José de Alencar, a partir de agosto de 1863, garantiam ao escritor cearense cerca de 10% do preço da capa, pagos antecipadamente, uma prática insólita para época. A princípio, ajustaram a 2ª e 3ª edições de *O guarani*, pelas quais o editor pagou 750\$000. Um mês depois, assinaram contrato para reeditar várias obras esgotadas de Alencar: *As asas de um anjo*; *O crédito*; *O demônio familiar*; *Mãe*; *O Rio de Janeiro*; *Versos e reversos*; *A viuvinha* e *Cinco minutos* em um único volume; *Lucíola*. Por ela, o autor recebeu 850\$000. Antes do fim do ano, Alencar concluiu novo perfil de mulher: *Diva*, do qual Garnier contratou logo duas edições, cada uma a 250\$00. Em pouco mais de quatro meses, o escritor recebeu 2.100\$000 de direitos autorais [...] A remuneração cresce a medida que aumenta o prestígio de Alencar e o sucesso de venda de seus livros. Uma nova edição de *Diva*, cujo contrato foi firmado em maio de 1870, ficou em 800\$000. Em 1872, Alencar recebe 2.000\$000 pelo romance *Til*. Dois anos depois, Garnier paga 1.600\$000 pelo direito de publicar *A guerra dos mascates*. (MACHADO, 2001, p.81)

A citação é longa, mas válida, quando percebemos o crescimento do número de leitores das obras do escritor e o quanto foi faturado por Garnier à custa dos escritores brasileiros, não é por acaso que o mesmo era conhecido pelos seus contemporâneos como “o bom ladrão”. O livro no Brasil, ainda era um artigo de luxo. Se observarmos na imagem acima, temos um anúncio das obras de Alencar. *O Guarany* era vendido por 8\$00, o mesmo preço de um aluguel mensal de um “aluguel de casas com jardins”(MACHADO,2001, p.74) na esquina da Rua Benfica.

Os contratos de José de Alencar com a Garnier melhoram proporcionalmente a sua vendagem. Rapidamente suas obras alcançam seus leitores. Garnier conhecia a potencialidade do homem que introduziu Aurélia Camargo nos salões fluminense, por isso oferecia-lhe contratos aparentemente mais vantajosos. Ao mesmo tempo, visualizamos a facilidade que José de Alencar tinha para produzir suas histórias. Elaborou várias obras em curtos espaços de tempo, sempre conciliando seu papel de escritor com o de jornalista e político.

---

<sup>50</sup> Lembremos que, como visto no capítulo 1 deste estudo, a obra que alcançava a vendagem de mil exemplares em um ano era considerado um *Best-seller*, fenômeno de leitura. José de Alencar atinge tal marca num tempo menor.

A INSTRUÇÃO

Anuncios

# COLLEGIO JOSÉ DE ALENCAR

N'ESTE ESTABELECIMENTO FUNDADO A 12 DE MARÇO DO VIGENTE ANNO, ACHÃO-SE ABERTAS AS AULAS SEGUINTEs:

**Primeiras Lettras, Musica, Portuguez, Latin, Francez, Inglez, Geographia, Historia, Rhetorica, Philosophia, Arithmetica, Algebra e Geometria.**

BEM QUE POUCOS MEZES TENHA DE EXSTENCIA, O COLLEGIO JOSÉ DE ALENCAR JA CONTA UM NUMERO SOFFRIVEL DE ALUMNOS INTERNOS E EXTERNOS.

N'elle se garante grande vigilancia pelo complete bem estar dos collegiaes.

## HORARIO

### BANCAS

DE 6 AS 8 DA MANHÃ; DE 9 A 1 DA TARDE; DE 2 1/2 AS 5 DA TARDE;  
DE 6 1/2 AS 8 DA NOITE.

### AULAS

#### FRANCEZ

DE 6 1/2 AS 7 1/2 DA MANHÃ.

#### ARITHMETICA

DE 9 AS 10 1/2 DA MANHÃ.

#### LATIM

DE 11 AS 12 DA MANHÃ.

#### PORTUGUEZ

DE 3 1/2 AS 4 1/2 DA TARDE.

#### RHETORICA

DE 4 AS 5 DA TARDE.

#### PRIMEIRAS LETTRAS

DE 4 AS 5 DA TARDE.

#### MUSICA

DE 5 AS 6 DA TARDE.

#### HISTORIA

DE 5 AS 6 DA TARDE.

São as aulas por ora frequentadas.

MANOEL IAGO DE MELLO AGUIAR,—Director.

ANTONIO JOAQUIM ALVES DE FARIAS,—Vice-Director.

BIBLIOTHECA ESCOLHIDA  
A VENDA NA LIVRARIA

## GARNIER

Alencar (J.)—O Guarany, romance brasileiro, 4 ed. 2 v. br. 60000 enc. 8.000.

Asiminas de Prata (continuação do Guarany) br. 9000 enc. 12.000.

Smiles—O caracter; br. 3000 enc. 120000

Castilho—D. Inez de Castro, br. 3000 enc. 40000

Hugo (Victor) Noventa e tres, br. 3000 enc. 40000

Kardee (Allan) O livro dos espiritos br. 3000 enc. 40000

O céu e o inferno ou a justiça divina, br. 3000 enc. 40000

O evangelho segundo o espiritismo, br. 3000 enc. 40000

Flammario—Os mundos imaginarios, br. 3000 enc. 40000

Figuer—Depois da Morte ou a vida futura segundo a sciencia, br. 3000 enc. 40000.

## LIVROS Á VENDA

EM CASA

DE

JOÃO FERNANDES

NESTA VILLA

Manoel Encyclopedico	28000
Thesouro de meninas	38000
Geographia Magoana	10.000
Grammatica Portugueza de Passos	1.000
Livro do Povo	1.800
1º Livro de Leitura	500
2º Livro de Leitura	1.600
3º Livro de Leitura	2.500
Folhinha Popular de 1884	320.



TYPOGRAPHIA

DA

INSTRUÇÃO

ESTA NOVA OFFICINA EN-CARREGA-SE DE APROMPTAR, TODO E QUALQUER TRABALHO TENDENTE A ARTE TYPOGRAPHICA.

Apesar de todo sucesso perante o público, o escritor acreditava ser ignorado pela crítica literária da época. Em alguns de seus textos, encontramos um Alencar sempre na defensiva, tentando mostrar uma pseudo-tranquilidade perante esta situação, quando na verdade, a todo o momento, suas opiniões divergem do sistema. É o caso do romance autobiográfico *Como e porque sou romancista*. Nele Cazuza<sup>51</sup> demonstra sua indiferença aos críticos e, como forma de repúdio a atitude daqueles que tentaram ignora-lo, o escritor deixa-se trair e revela seu intento: alcançar a imortalidade “não me afligi 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.” (ALENCAR, 2005, p. 70). Em outro trecho ele acrescenta: “os mais pomposos elogios não valiam, e nunca valerão para mim” (ALENCAR, 2005, p. 56). Alencar alimentava a crítica com seu próprio repúdio, provocava na ânsia de que fosse rebatido<sup>52</sup>. Contudo, para alguém que tinha, entre outros objetivos, destacar-se, ser o primeiro, era difícil aceitar calado o silêncio e/ou as acusações contra suas obras.

Em outra ocasião, ao escrever “Benção paterna”, prefácio do romance *Sonhos d’ouro*, Alencar os ataca ferozmente ao passo que também alertava seus leitores a não deixar-se levar pela opinião dos críticos, incitando os últimos a convencer seus leitores a abandona-lo. O escritor provoca

Persuadam ao leitor que não vá à livraria à cata destes volumes. Em isso acontecendo, já o editor não os pedirá ao autor, que, por certo não se meterá a abelhudo em escrevê-los. Assim 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 absinto literário; o leitor que poupa o seu dinheiro; e finalmente o autor, que livre e bem curado da obsessão literária, poderá sonhar com a riqueza. (ALENCAR, 2000, p. 14)

O escritor revela em *Como e porque sou romancista*, as acusações que lhes foram feitas, ao publicar *O guarani*, como uma imitação grosseira da obra de Cooper. “O que se precisa analisar é se as descrições d’*O guarani* tem algum parentesco ou afinidade com as descrições de Cooper; mas isso não fazem os críticos, por que dá trabalho e exige que se pense.” (ALENCAR, 2005, p. 62)

Um dos grandes incentivadores contra o sucesso de Cazuza<sup>53</sup> foi o imperador D. Pedro II. Por questões políticas o imperador travava fortes embates com o escritor. Apesar de José Veríssimo em seu livro *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 à Machado*

---

<sup>51</sup> Apelido que fora-lhe dado durante a infância.

<sup>52</sup> Lembremos que o escritor costumava envolver-se em ferrenhos embates literários.

<sup>53</sup> Um dos apelidos de infância do nosso escritor.

de Assis, 1908, afirmar que a crítica literária independe de “pretextos de opiniões pessoais de quem a escreve, desatender a seleção natural que o senso comum opera nas literaturas. Cumpre-lhe antes acatá-las se não tem argumentos incontestáveis a opor-lhe” (1998, p. 32). Partindo desta premissa, ao analisarmos a posição do imperador, mesmo sendo grande incentivador e amante das letras<sup>54</sup>, o mesmo apoiava apenas aqueles a quem considerava de grande importância para seus interesses. Percebe-se, entretanto, que poucos dos seus pupilos permaneceram para posteridade. Alguns destes eram “autores esporádicos, amadores sem engenho nem capacidade literária e tais obras casuais, produto de uma inspiração fortuita ou interesseira, não pertence a literatura e menos à história” (VERÍSSIMO, 1998, p. 32).

Não se quer com tal informação questionar a capacidade de seleção do imperador. Distante disto, torna-se perceptível o jogo de interesses por parte dos selecionados(res). Para melhores esclarecimentos retomemos José de Alencar e a maneira como o criador de Ceci e Peri foi tratado pelo imperador e pela crítica.

Anteriormente neste estudo afirmamos que o escritor era considerado o símbolo maior do romantismo brasileiro, angariando vasta gama de leitores, mesmo fora do país ao passo que, enquanto cronista defendia veementemente suas opiniões, independente de quem fosse atingido. Para somar as suas qualidades temos um político que desde criança percebeu que sua função ia muito além do que apenas ser “um comedor de chocolate”. Aprendera a atacar de frente seus opositores e denunciar tudo que lhe desagradava<sup>55</sup>. Eis, portanto uma rápida descrição do nosso protagonista.

Com tais qualidades, foi visto por seus opositores como uma praga que necessitava ser rapidamente exterminada. Ao se analisar os diversos papéis sociais exercidos pelo escritor, encontramos “três alencares” que, divergindo da descrição apresentada por Antonio Cândido conseguia transportar seus contemporâneos do amor ao ódio.

O primeiro Alencar é o romancista que embala o coração de suas leitoras com histórias de amor. Usa uma linguagem rebuscada, ao mesmo tempo acessível, levando as moças oitocentistas a deslizarem por saraus e teatros em busca de um amor regenerador, fiel, independente dos desejos mercantis de suas famílias. O segundo é o jornalista, exímio folhetinista. Em seus artigos deixa transparecer facilmente seu lado irônico. Algumas vezes

---

<sup>54</sup> Não podemos esquecer que Pedro II foi o fundador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), sendo um dos membros mais assíduos além de patrocinador de muitos escritores.

<sup>55</sup> Ubiratã Machado em seu livro *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, (2001) narra o episódio da inauguração de uma estátua em homenagem a D. Pedro I, atualmente localizada na Praça Tiradentes - Rio de Janeiro. O monumento levou pouco mais de sete anos para ficar pronto e havia sido encomendada em Paris. Alencar fora o primeiro a mostrar-se contrário a esse gasto excessivo e desnecessário com a confecção e o transporte do monumento, contudo não deram-lhe ouvidos.

escondido sob pseudônimos: Ig, Sênio, AL; objetivando dinamizar mais suas polêmicas, sejam elas políticas ou literárias. Facilmente encontramos o terceiro Alencar: o político. Gênio forte, voluntarioso. Agindo sempre independente de vontade partidária e/ou de outrem. Denunciando viagens ilícitas do imperador, desmandos de outros, gastos excessivos por parte dos políticos da época.

Estes três alencares facilmente ganharam adeptos: o público-leitor de romances e jornais. Estes leitores debatiam sobre seus textos em rodas literárias, compravam seus livros, iam a assembleia ouvi-lo. Desta maneira, o cavalheiro que introduziu Aurélia Camargo pelos salões fluminenses fazia-se ouvir, tinha adeptos. Atacar este cavalheiro de frente, feri-lo significava tentar, em vão, calar sua voz, evitando que o mesmo fosse ouvido. Contudo Alencar não silenciava, estava sempre pronto para dar uma resposta, atacava e era atacado. “Assim, à medida que se aproximava da massa, por meio de seus romances de cunho nacionalista e sentimentalista, o autor cearense era julgado pelos homens das letras como escritor de pouco valor literário.” (BEZERRA, 2008, p. 318).

Ao se observar a trajetória do escritor é notória a maneira como os críticos o atacavam. Quando da estreia d’*O Guarany*, pouco foi anunciado, o mesmo ocorre com os folhetins seguintes. O sucesso perante o público era imenso. Alencar foi ousado ao trazer a figura do índio como um ícone nacional a ser valorizado. No coração do Brasil, o Rio de Janeiro (onde a corte portuguesa alojou-se e tornou-se o centro das atenções), José de Alencar introduz a figura indígena. Em meio a artigos importados, não somente bens materiais como culturais, Pery passeia.

O que diria Joaquim Nabuco, respirando ares europeus (mesmo estando em terras sul-americanas), ao deparar-se com Pery, em poucos trajes e com sua simplicidade que comoveu boa parte do país? Um índio passeia pela Rua do Ouvidor, alertando aos apreciadores de ‘produtos’ importados que enquanto tentam absorver ou mesmo impor a cultura que vem de fora o *Guarany* é amplamente ovacionado por seus leitores, contrariando as imposições de uma minoria que compunha a crítica literária oitocentista.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O século XIX foi marcado pelas diversas transformações que estavam ocorrendo em toda Europa. Com a revolução industrial e a produção em larga escala, as necessidades humanas começaram a modificar-se, o consumismo começou a afetar toda a sociedade. Dentre tantas necessidades, o acesso à cultura e informações também se modificou, os periódicos não mais eram artigos de luxo, passando a atingir as massas; a informação deixou de pertencer apenas à burguesia. Os editores voltaram seus olhares para a população que crescia economicamente e criam artifícios para atrair o olhar deste novo público. Inicia-se a publicação de folhetins. Junto a eles, novos escritores surgiram bem como novos espaços de publicação.

No Brasil, a vinda da família real, em 1808, trouxe o progresso no campo das letras, com a pseudo-liberdade de imprensa, escritores como José de Alencar ganham espaço para defender suas opiniões. O termo ‘pseudo’ determina que, mesmo aparentemente existindo esta liberdade, tudo que era publicado nos jornais deveriam coincidir com as ideias de seus editores e interesse de seus patrocinadores. Por este motivo José de Alencar deixa o *Correio Mercantil*. Igualmente, esta foi a razão pela qual ele assume como editor-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. No *Diário*, ele poderia expressar suas opiniões sem importar-se com interesses alheios. Neste período surge um novo Alencar, o folhetinista, aquele que arranca suspiros das moçoilas casadoiras bem como dos senhores de cabelo branco. Com o seu *Guarany* atrai um número de leitores surpreendente, nunca antes visto no Brasil. Seu sucesso extrapola o Rio de Janeiro e ganha o mundo musicado por Carlos Gomes.

No decorrer deste estudo, tentou-se mostrar os artifícios usados por Alencar para atrair seu público de leitores, artifícios estes que o colocaram, posteriormente, em um lugar de destaque no cânone brasileiro. Isso não quer dizer que todos os escritores *B-sellers* ocuparão no futuro tamanho lugar. Antes disso deve-se sim questionar suas qualidades literárias, para que possam, ou não, serem aceitos no cânone. O escritor soube utilizar como ninguém da influência do espaço que tinha para deixar correr livremente seu pensamento. Não é por acaso que um dos maiores embates literários ocorridos no Brasil foi entre o pai de Peri e Gonçalves de Magalhães. Quando da publicação da *Confederação dos tamoios*. Como se sabe, um dos grandes defensores de Magalhães foi o imperador, Pedro II, o mesmo que, anos antes, durante sua infância, Alencar vira seu pai e amigos liderarem o golpe da maioria dando a Pedro II o poder. Outra polêmica aconteceu junto a Joaquim Nabuco, recém-chegado da Europa. A disputa travada entre eles atraiu a atenção de vários leitores da época.

Não se pode negar que Alencar não era uma figura carismática, seu ciclo de amigos era ínfimo e poucos frequentavam os saraus em sua casa. Não era à toa que carregava desde criança o apelido de Cazuzo. Com um temperamento tão difícil, quais os artifícios teria ele utilizado para atrair seus leitores? Nosso escritor tinha ideias próprias e muitas vezes revolucionárias, como já foi visto anteriormente. Quando queria, atacava diretamente seus oponentes, lembremos-nos da peça *O demônio familiar*: o escritor dedica a peça à princesa Isabel no intuito de que a mesma seja vista pela monarquia, aproveitando-se da oportunidade para criticá-la, bem como a alguns figurões do período. Por outro lado, o escritor também sabia utilizar-se sutil para difundir seus pensamentos e fazer suas críticas, dentre elas, atacava os casamentos arranjados. A mulher oitocentista era vista como reprodutora bem como doméstica.

Opondo-se às imposições de uma sociedade que se transformava, o folhetinista defendia o amor ideal, sublime, romântico, criticando os casamentos arranjados cujo objetivo era o lucro do patriarca. O escritor, contudo, defendia sempre a moral<sup>56</sup>. suas personagens fogem do padrão, porém sempre dentro de um limite seguro, as ideias inovadoras do escritor não podem chocar. Na ficção, Carlota aperta sutilmente o braço de seu amado, mas reage ao beijo que lhe é dado furtivamente no ombro, como pode ser visto em *Cinco minutos*. Ao mesmo tempo Jorge não condena Carolina a uma vida de privações e pobreza oriunda de atos irresponsáveis de seu passado (*A viuvinha*). Ceci não pode se apaixonar por Peri, um índio (por convenção da época), por isso o seu amado a enxerga como uma santa a quem deveria ter devoção (*O Guarany*).

Podemos observar nas protagonistas dos três primeiros folhetins que todas são descritas sempre como ‘imagem e semelhança’ da Virgem Maria, representam sempre a pureza e a castidade. O cenário é descrito como um pedaço do céu, as personagens estão sempre envoltas em roupas brancas, cortinas alvas, iluminadas por algum feixe de luz misterioso, por isso seus amados precisam estar limpos de corpo e alma para serem dignos de seus corações. O amor devolve a saúde de Carlota; resgata a honra de Jorge limpando-lhe o nome de seu pai decretado falido após a morte; converte falsamente Peri para que este seja digno de salvar sua amada, sua santa, do ataque dos aimorés.

Acreditamos que José de Alencar não era mercadológico, pois escrevia para o público, seguia modelos, alguns próprios, outros nem tanto e não precisou publicar seus romances e

---

<sup>56</sup> Não podemos esquecer que no romance *Lucíola*, por mais que tivesse se tornado uma prostituta para salvar sua família, jamais poderia reintegrar-se a sociedade. Seria inconcebível que ela resgatar-se sua pureza. Lúcia redime-se de seus pecados carnavais, encontra o amor puro e verdadeiro, após receber o perdão divino, entrega-se a morte. Bem próximo do que aconteceu com Marguerite, em *A dama das camélias*.

novelas apoiando-se no subtítulo “autor do livro tal” ou “mais de cem mil cópias vendidas”. A prova desta afirmação encontra-se em seus primeiros folhetins, analisados neste estudo: todos foram publicados sem o nome do autor. Tal atitude permitia a Cazuzza ampla liberdade de ir e vir entre seus leitores, ouvir-lhes as opiniões, sempre disfarçado de um bate-papo literário, mais uma conversa entre amigos que tomam café. Seu estilo próprio, descrevendo o “amor romântico, a linguagem harmoniosa, a dialogação natural e viva” (MENDES, 1965, p. 09).

Ele não precisava de propaganda, pelo contrário, sabia exatamente o que seus leitores queriam ouvir, ler. Temperava seus textos com o que eles precisavam, desta maneira o escritor oferecia a seus leitores pratos cheios de suspiros e imaginação para que estes se deleitassem em suas obras. Alencar escrevia para as massas, para o público que queria lhe ouvir. Sofreu sim com a indiferença da crítica, superou este problema, tornou-se cânone e hoje é aclamado pelos “literatos sérios” que o ignoraram no século XIX.

“Como se vê, é vasto o universo cultural dos *Best-sellers*, deste tipo de texto cujo autor busca os grandes públicos, as multidões, sem se preocupar com a permanência nem sacralização da obra.” (SODRÉ, 1985, p. 72). O leitor tem sensibilidade para perceber o que separa o cânone dos livros “de banca de jornal”. Defendemos a leitura dos *B-sellers* por saber que é nítida a diferença de qualidade literária entre ambos, no entanto, num país, como o Brasil, marcado pelo analfabetismo funcional, com índices alarmantes deste problema, cujo número de leitores é quase insignificante, deve-se sim celebrar o hábito da leitura independente do material que se tenha em mãos. Torna-se fundamental ter livros como estes, de linguagem mais simplória, mesmo que voltado essencialmente para o comércio mercadológico e que consiga atrair números significativos de leitores. Leitores estes que, depois de passado esta fase de *Best-seller*, chegarão então ao cânone.

Durante sua vida enquanto escritor, Alencar sofreu as mesmas retaliações da crítica, que os escritores *b-seller* recebem na atualidade. Apesar de fingir indiferença a estes, o escritor carregou esta mágoa por toda sua vida, chegou mesmo a tentar desvencilhar do seu destino, porém seu talento superou esse sentimento e o impulsionou a seguir adiante na carreira literária. Alencar revolucionou a história da literatura brasileira, quando transformou o Brasil, mesmo que por poucos meses, em um país de leitores assíduos, que disputavam seus folhetins, os liam em grupos e mesmos os analfabetos tinham acesso aos enredos. O sucesso se deu devido ao compromisso com seu público, Alencar sabia o que eles queriam ler - principalmente as mulheres, que eram suas leitoras assíduas. Histórias de amor verdadeiro, quebrando os paradigmas da época, que obrigava as mulheres a casar por dinheiro e os homens a escolher suas esposas pelo dote e pela classe social destas.

Mesmo sem perceber, Alencar fundava uma nova escola literária e os críticos da época talvez não tivessem visão suficiente para perceber isso. Como afirma Antonio Cândido, “a força de Alencar fica provada pelo fato de ainda estimarmos os seus livros apesar do açucaramento, que acabou por dar engulhos ao cabo de duas gerações.” (s/d, 232). A obra do escritor perpassou os séculos, sobreviveu à língua ferina dos críticos literatos e hoje assume papel de destaque no cânone brasileiro. O *best-seller* que ganhou o seu devido reconhecimento nacional.

Um índio nasceu numa tipografia da Rua do Ouvidor entre produtos franceses e ingleses. Em meio ao turbilhão de informações e pessoas que circundavam esta Rua alguém notou a figura indígena que por ali passava. Todos os olhares voltaram-se para ele. De repente, Peri conquistou o mundo.

### REFERENCIA:

ABREU, Márcia. *A censura e o controle dos livros*. In: ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008a. P. 21–87.

\_\_\_\_\_. *O “Mundo Literário” e a “Nacional Literatura”*: leitura de romances e censura. IN: ABREU, Márcia. (org.) *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008b, p. 275–306.

\_\_\_\_\_. *Trajatória do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_. *A viuvinha*. São Paulo: FTD, 1999.

\_\_\_\_\_. *Benção paterna*. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d’ouro*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. *Benção paterna*. In: ALENCAR, José de. *Sonhos d’ouro*. São Paulo: EDIGRAFS, [19-]

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras. Coleção Afrânio Peixoto, 2ª Ed., 1995.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 2ª ed., 2005.

\_\_\_\_\_. *Diva*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

\_\_\_\_\_. *Lucíola*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

\_\_\_\_\_. *O Guarany*. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 01 de jan. de 1857, Nº 01, p. 01.

\_\_\_\_\_. *O Guarany*. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 02 de jan. de 1857, Nº 02, p. 01.

\_\_\_\_\_. *O Guarany*. Edição pirata, < <http://peregrinacultural.wordpress.com/tag/romantismo/> > acesso em 11 de jul. 2012.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. *Luizinha; Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

\_\_\_\_\_. *Teoria e crítica literária*. São Paulo: EDUSP, 1978.

ARAÚJO, Jorge. *Retrós de espelhos: o romantismo brasileiro com lentes de aumento*. Ilheus-Ba: EDUTUS, 2011

ASSIS, Machado de. *Aquarelas I. O Espelho*: Revista semanal de literatura, modas, indústria e artes. Rio de Janeiro, 11 de set. 1859, Nº 2, p.01, ed. Fac-similar, Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008a.

\_\_\_\_\_. *O romance*. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. III, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008b. p. 1.206–1.209.

BARBOSA, Frederico. *Uma estrela colorida brilhante*. In: ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: FTD, p. 09–22, 1999.

BARBOSA, Miralva. *História cultural da imprensa: Brasil 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.

BENJAMIN, Walter. *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197–221.

BEZERRA, Daniele Barbosa. *Posição de José de Alencar*. In: SILVA, Marcos (Org.). *Dicionário crítico Nelson Werneck Sodré*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 318-321, 2008, v9.

*Biblioteca escolhida*. Anúncios. In: A instrução, ano I, Nº 02, Alagoas, 07 de out. de 1883, Nº 02, p. 04.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais: O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed., São Paulo: Cultrix, 2006.

BROCA, Brito. *José de Alencar – folhetinista*. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v4.

CADEMARTORI, Ligia. *Castas e cativas Carolinas*. In: ALENCAR, José de. *A viúvinha*. São Paulo: FTD, p. 06-09, 1999.

CÂNDIDO, Antonio. *Dialética da malandragem*. in: Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89. disponível em: <[http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/leitura/DIALETICA\\_MALANDRAGEM.rtf](http://www.unioeste.br/prppg/mestrados/letras/leitura/DIALETICA_MALANDRAGEM.rtf)>, acesso em 16 jul. 2011.

\_\_\_\_\_. *Os três Alencares*. In: CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4º vol. (1836-1880), São Paulo: Livraria Martins Editora, s/d.

CASTELLO, José Aderaldo. *Produção literária do Romantismo de época – 2º autor-síntese: José de Alencar— Seu projeto de literatura nacional e sua obra*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidades (1500-1960)*. 1ªed., 1ª reimpressão, volume 2, São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. vol.1. p.258-280.

COELHO, Jacinto do Prado. *Dicionário de literatura*. 3º ed., 1º volume, São Paulo: Figueirinha do Porto, 1982.

COSTA, Odaleia Alves da. *Indícios de circulação do “livro do povo” de Antônio Marques Rodrigues*. Disponível em < [http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes005Fanteriores/anais17/txtcompletos/sem12/COLE\\_2038.pdf](http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes005Fanteriores/anais17/txtcompletos/sem12/COLE_2038.pdf) >; acesso em 11 jun. 2011

COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar–Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

\_\_\_\_\_. *Notas de Teoria Literária*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

EL FAR, Alessandra. *O livro e a leitura no Brasil*. Rio de Janeiro: Jorge Zahad, 2006.

FARIA, João Roberto. *O Rio de Janeiro em 1854 e 1855*. In: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

FAILLACE, Vera Lúcia Miranda. *Jóias em forma de livro*. In: *Revista do livro da Biblioteca Nacional*. Nº 03, ano: 50, Rio de Janeiro: maio 2008, p. 189–197.

HENRIQUES, Ana Lucia. *Língua*. In: JOBIM, José Luís. (Org.) *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p.65-96.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 1996.

LUSTOSA, Isabel. *O nascimento da imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *A moreninha*. Jaguará do Sul- SC: Avenida Editora, 2005.

MACHADO, Uiratã. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MEMÓRIA GLOBO. *Vale tudo*. Disponível em: <[http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg\\_cmp\\_memoriaglobo\\_pop\\_imprimir/0,43574,224151,00.html](http://memoriaglobo.globo.com/TVGlobo/Comunicacao/Institucional/memoriaglobo/CDA/Pop/tvg_cmp_memoriaglobo_pop_imprimir/0,43574,224151,00.html)> acesso em 20 jul. 2009

MENDES, Oscar. *José de Alencar: romances urbanos*. Rio de Janeiro: Agir, 1965.

MENEZES, Raimundo de (Org.). *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo:HUCITEC, 1977, 2ªed.

MINDILIM, José. *Obrigado Napoleão*. In: *Revista do livro da Biblioteca Nacional*. Nº 03, ano: 50, Rio de Janeiro: maio 2008, p. 19–21.

MOISES, Massaud. *A criação literária: prosa II*. 19. ed. rev. atual São Paulo: Cultrix, 2005.

MORAES, Rubens Borba de. *Os primeiros livros publicados no Brasil*. In: *Revista do livro da Biblioteca Nacional*. Nº 03, ano: 50, Rio de Janeiro: maio 2008, p. 37–49.

NADAF, Yasmin Jamil. *Estudos literários em livros, jornais e revistas*. Cuiabá, MT: Entrelinhas, 2009.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. *Antídotos contra obras “ímpias e sediciosas”*: censura e impressão no Brasil de 1808 a 1824. In: ABREU, Márcia (org.) *Leitura, história e história da leitura*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1999, p. 377–394.

ORICO, Osvaldo. *José de Alencar: Patriarca do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Cátedra, 2ª Ed., 1977.

PIMENTEL, Heloá Alves. *Alencar de história em história*. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2002.

PINHEIRO, Alexandra Santos. *Entre contratos e recibos: o trabalho de um editor francês no comércio livreiro do Rio de Janeiro*. IN: ABREU, Márcia. (org.) *Trajetoórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008, p. 171–186.

PROENÇA, M. Cavalcante. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

QUEIRÓZ, Juliana Maia de. *Em busca de romances*. IN: ABREU, Márcia. (org.) *Trajetoórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008, p. 199–212.

RIBEIRO, Carlos. *Caçador de ventos e melancolias: Um estudo da lírica nas crônicas de Rubem Braga*. Salvador: EDUFBA, 2001.

RIBEIRO, José Alcides. *Ficção e imprensa no Brasil: Os processos de criação de José de Alencar e de Joaquim Manoel de Macedo*. In *Fragmentos de Cultura*. Goiânia, V.09, Nº. 05, p.1080-1092, set./out.1999.

RIO, João do. *O momento literário*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000134.pdf>>, acesso em 06 jul. 2011.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

SANTIAGO, Silviano. *Literatura e cultura de massa*. In: *Novos Estudos*. CEBRAP, Nº 38, marc. 1994, p. 93–99.

\_\_\_\_\_. *Atração do mundo: Políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira*. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 11– 44.

\_\_\_\_\_. *Literatura e cultura de massa*. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 106–124.

\_\_\_\_\_. *A crítica literária no jornal*. In: SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 157–166.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a erudição e os eruditos*. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 19–38.

SERRA, Tânia Rebelo C. *Antologia do romance-folhetim (1839 á 1870)*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

SILVA, Edinage Maria Carneiro da. *Progresso e modernização: O projeto de José de Alencar para as letras do Brasil*. In: PINHO, Adeíto Manoel; ARAÚJO, Maria da Conceição; NOGUEIRA, Juliana Gomes (org.). *Literatura, história e memória: leituras de Jacques Le Goff*. Feira de Santana: UEFS Editora, 2011.

SODRÉ, Muniz. *Best-seller: a literatura de Mercado*. São Paulo: Ática: 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 4ª Ed, 1964.

SOUZA, Simone C. Mendonça de. “*Sahiram à luz*”: livros em prosa de ficção publicados pela Imprensa Régia do Rio de Janeiro. IN: ABREU, Márcia. (org.) *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008, p. 23–44.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Proprietária, 2ª Ed, 1923.

VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 à Machado de Assis, 1908*. 5ª Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

VIANA FILHO, Luis. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olimpio, 1979.