
O GUARANI: PRIMEIRO ROMANCE *BEST-SELLER* BRASILEIRO
O Guarani: the first Brazillian Best-Seller novel

Andreia Ferreira Alves Carneiro¹
Adeílato Manoel Pinho²

RESUMO: Neste estudo, analisaremos os mecanismos utilizados por José de Alencar durante a publicação d'*O Guarani*. Uma vez que o Brasil tinha poucos leitores, como Alencar, revolucionário, atraiu grande número de leitores? Tentaremos compreender a maneira como a crítica literária enxergava estes novos escritores e os contrastes entre a recepção dos leitores e dos críticos da época.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar; crítica literária; *best-seller*; periódicos; Romantismo.

ABSTRACT: In this paper, we will analyze the mechanisms used by José de Alencar during the publication of *O Guarani*. Since Brazil had few readers as Alencar, revolutionary, attracted large numbers of readers? We will try to understand the way literary criticism saw these new writers and contrasts that were between the reception of readers and critics of the time.

KEY-WORDS: José de Alencar; literature critics; *best-seller*; journals; Romanticism.

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.

BREVE HISTÓRICO

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

¹ Mestre, FAT/GELC, Feira de Santana, BA.

² Doutor, UEFS/GELC, Feira de Santana, BA.

XVIII, os folhetins tendo como objetivo cativar as massas para que se tornassem consumidores dos jornais. Yasmin Jamil Nadaf informa que:

coube à 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).

A popularização do jornal permitiu que um maior número de pessoas passasse 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. O crítico 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, estes, de artigo de luxo, transformaram-se em itens 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). Tânia Rabelo Serra acrescenta que “o romance-folhetim, retrato idealizado do cotidiano, é, portanto, já no século XIX, um gênero popular por atender mais à necessidade de divertimento do leitor do que a sua reflexão”

(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.

UM MIMO DE FESTA

A estreia de Alencar como romancista só ocorre em 1856, quando o mesmo 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. “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 *Fragments de Cultura*, 1999, p. 1081).

Ele maravilha seus primeiros leitores de ficção. Tentando manter a autenticidade dos 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 permitem 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 à prima do narrador, a mesma senhora D.***. Esse recurso repete-se na publicação de *Lucíola e Diva*³, o autor envia uma carta a uma nova personagem, a senhora

3 Em *Lucíola*, o autor atribui a origem do romance à iniciativa da senhora G.M de reunir as cartas que recebeu de Paulo ao longo dos anos e publicá-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 a *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 encaminhá-la à Srª.

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 a veracidade dos fatos.

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). 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).

O GUARANI: PEQUENOS CORTES DE UM FOLHETIM

Após o sucesso 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 no poema *A Confederação dos Tamoios*, Alencar 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 o folhetim. Como fizera da primeira vez, escreve para a suposta prima (D*) pedindo-lhe que leia um pequeno manuscrito que havia encontrado junto com sua esposa Carlota – uma alusão ao primeiro folhetim *Cinco minutos*. “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 viúvinha*.

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

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).

muita frequência; e posso lhe dizer que somos uns para os outros a única sociedade.⁴

Isso lhe explica, D***, como soube todos os incidentes desta história. (ALENCAR, 1999, p.65)

A história obtém autenticidade perante os leitores por ter sido contada anteriormente pelos protagonistas, ao mesmo tempo 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 originada de fatos ‘verídicos’, contados por quem os protagonizou” (MOISÉS, 1998, p. 08). Tal mecanismo narrativo, de certa forma, gerava credibilidade.

O guarani, devido ao sucesso com o público, sofreu modificações ao longo de sua publicação, para que aumentasse significativamente o número de capítulos. O recurso do aumento de capítulos exigia muito da criatividade do autor, pondo à prova o seu talento ficcional. Alencar, de fato, sabia o modo correto de modificações: ouvia as reações dos seus leitores. Este mecanismo está associado 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)

Alencar, dessa forma, já compreendia a importância do leitor na cadeia cultural a qual se pode chamar de sistema literário e as complexas derivações advindas dele. Uma delas é construir livros através do encadeamento das histórias. Ele então praticava o ambiente que será descrito depois como estética da recepção.

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

4 Essa citação nos remete ao romance *Paulo e Virginia* de Bernadin de Saint-Peirre. As famílias dos protagonistas, após passarem 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.

história que manteve a atenção de seu público até o ponto final do livro – no caso, do folhetim. Não devemos esquecer que o folhetim, uma vez integrado na memória social, acionava uma curiosidade insaciável entre os leitores interessados. 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).

Ao final, eles não dispunham de toda a narrativa como é normal no livro. Tinham que aguardar a chegada de novos capítulos. Os intervalos entre as publicações também eram importantes. Há, aí, dois elementos visíveis no mecanismo narrativo de Alencar: tratava-se de um sequestro do leitor para a literatura e o escritor tornava-se proprietário de um poder inesperado: a autoria. Ficção e ordem social, cultura e identidade, estão indissociáveis neste fenômeno. Se o espaço e a amplitude do sequestro era nacional, sabemos então a dimensão do poder de José de Alencar: o Brasil se autoidentifica enquanto nação em diversos aspectos a partir da criatividade originada neste romancista. Exemplos mais à mão são a onomástica (nomes de pessoas), a história indígena (uma das faces culturais nacionais), as descrições e proposições urbanas e a noção edificante de heroísmo não devem a outro narrador potente.

Ao se observar os periódicos da época, percebe-se a explosão do nome *O Guarani*. Repentinamente, escolas, grêmios literários, tipografias, entre outros, surgem usando o nome do folhetim. Comparado ao sucesso de *Cinco Minutos*, percebe-se n’*O Guarani* um prolongamento, uma vez que aquele foi em sua totalidade publicado em pouco mais de uma semana, de 22 a 29 de dezembro de 1856. *O Guarani* iniciou sua trajetória em primeiro 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:

Data	Dia	Página	Capítulo
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 ⁵)—O Cavaleiro
29/01/1857	Quinta	01	VII—O precipício
30/01/1857	Sexta	01	VIII—O Bracelete
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 ⁶ —As mensagens de Peri
08/02/1857	Domingo	02 ⁷	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	III —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 ⁸

5 Sic.

6 Sic.

7 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.

8 Apesar do título ser repetido, o mesmo não acontece com o texto publicado.

03/03/1857	Terça	01	XI—A brecha ⁹
04/03/1857	Quarta	01	XII—O frade
05/03/1857	Quinta	01	XII—A desobediência ¹⁰
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

Tabela de cortes dos folhetins — Autoria

própria¹¹

Antes de analisarmos *O Guarani*, vejamos alguns dados curiosos em relação à sua publicação. 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, passa a apresentar certas irregularidades nos dias de sua publicação, como pode ser visto no quadro acima. Notamos também particularidades outras nos folhetins seguintes. Como exemplo, ao consultar o *Diário do Rio de Janeiro* no sábado, 3 de janeiro de 1857, *O Guarani* deixa espaço livre para *O acendedor de lampiões*, folhetim que, apesar de dividir espaço com a obra de Alencar, era pouco apreciado pelos leitores. No dia seguinte, aparece na segunda página, tendo em vista que, no lugar de *O Guarani*, encontramos o *Livro de Domingo*.

9 sic.

10 Aqui, novamente, Alencar corrige o número do capítulo.

11 Essas informações foram retiradas do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, a partir da coleta de dados no Acervo da Biblioteca Nacional.

De posse de uma edição mais recente de *O Guarani* (ALENCAR, 1999), 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 novamente ao *Acendedor de lampiões*, não sabemos o porquê. Talvez o texto não estivesse pronto, se rememorarmos Alencar ao descrever em *Como e porque sou romancista* (ALENCAR, 1995), as dificuldades enfrentadas para elaboração de seu texto, uma vez que era editor-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. As suspeitas aumentam ao observar que na terça e quarta-feira seguinte, a narrativa também não aparece no jornal. Inicia-se então a segunda parte do folhetim.

Atinemos para esta nova divisão apresentada pelo escritor: nada havia sido definido, no início da publicação, sobre o folhetim ser fragmentado. O capítulo 2, intitulado “Senhora”, posteriormente em livro (ALENCAR, 1999) também sofre alterações e, nas edições seguintes, torna-se “Iara”. O capítulo “A Mal gênio da casa”, (apresentado nas edições modernas como “Gênio do mal”) [ALENCAR, 1999] é publicado no lugar do *Livro de Domingo* que não aparece neste número do jornal.¹²

O curioso é perceber que *Livro de Domingo* é publicado 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 Guarani* ocupa lugar de destaque na primeira. O folhetim do dia 2 de fevereiro não apresenta o número do capítulo (seria o X), tal numeração aparecerá somente no folhetim do dia 6 de fevereiro. No dia seguinte, Alencar salta para o capítulo XII. As edições do jornal dos dias 3 e 4 de fevereiro de 1857 são impressos em um único volume e não trazem o romance de Alencar.

O prefácio que aparece na primeira edição, ou melhor, no jornal, é abandonado, posteriormente, nas novas edições. Nele, José de Alencar agradece à sua prima por ter feito um romance com o texto anterior (uma referência a *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:¹³ “Envio-lhe a primeira parte do meu manuscrito, que eu e Carlota temos decifrado nos

12 Lembremos que o *Livro de Domingo* publicava as crônicas semanais, todos os fatos de relevância social eram narrados nesta seção do jornal.

13 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 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).

longos serões das nossas noites de inverno, em que escurece aqui as cinco horas”. Esse mecanismo narrativo de atribuir uma origem real à narrativa era muito utilizado nas publicações de folhetim, o que, de certa forma, gerava credibilidade ao escritor.

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

Não há dúvida de que à época da publicação de *O guarani*, o sistema literário estava sendo construído. Que leitores o Brasil seria capaz de criar era algo novo ou ainda desconhecido. Da mesma forma, a parte do sistema literário dedicada à crítica não existia ou estava apenas em seus começos. Dificilmente se poderá encontrar um crítico profissional ou consagrado. No entanto, em se tratando de um “cabeça de para-raios”, na expressão de Bastos Tigre, José de Alencar atraiu tudo, como no dizer de Joaquim Nabuco:

Ao escrever *Mãe*, ele quis ser o criador do teatro brasileiro, cujo característico ficaria sendo a escravidão; ao fazer o *Demônio familiar*, pensou ter nascido com a veia cômica, que aliás falta inteiramente ao seu sistema nervoso; ao esboçar *O Guarani*, tentou fundar a literatura tupi, alguns séculos depois da destruição da raça; ao falar da Câmara, julgou-se chamado a sustentar a escravidão que seus dramas tinham abalado (...); ao desenhar as *Asas de um Anjo* e *Lucíola*, quis continuar o apostolado de Prévost e de Dumas Filho entre as grandes pecadoras; ao entrar para o ministério abriu com dedos de rosa, “a Aurora da Regeneração” e hoje torna-se o advogado da sociedade de Jesus e levanta uma estátua ao Dr. Samuel, precursor da nossa independência. (COUTINHO, 1978, p. 48)

Ao mesmo tempo que demonstra a vontade criativa e laboral de Alencar, Nabuco apresenta-se como um dos seus maiores críticos. Percebe-se em suas palavras a desconfiança quanto a um intelectual que demonstra vontade de tudo opinar e criar. Outro crítico, sem dúvida, será o próprio imperador D. Pedro II. Trata-se de homens capazes de pontuar as diversas atividades alencarianas, também porque eles mesmos são indivíduos múltiplos na constelação intelectual do século XIX. Sem falar nas suas capacidades de atrair e influenciar outras forças intelectuais. Alencar, cuja vontade de polemizar jamais se abala, terá contendores de alta patente tanto

nas letras quanto na política. Nabuco já demonstra ter um pequeno sistema de autores, dos quais tem as suas escolhas:

Mas a acusação feita pelo Sr. J. de Alencar ao público fluminense é tanto mais original quanto esse público fez dele o seu Benjamin e adotou-o para seu escritor. Hoje o Sr. Alencar acha-se muito adiante dos que o precederam na carreira. Os que têm seguido as corridas literárias destes vinte anos viram como o jóquei do Guarani distanciou-se dos que partiram primeiro. Onde está o jóquei Magalhães? Onde o jóquei Porto Alegre? A *Confederação dos Tamoios* parecia uma égua de músculos de aço, mas quebrou logo; o *Colombo* não sustentou a primeira corrida. O Sr. Sales, talvez por excesso de peso, passou da arena para a tribuna, onde os seus belos discursos não acham eco; em suma, esses mudaram de nome, o que aliás não fez o Sr. Pereira da Silva, sobre cujo cavalo ninguém apostou ainda. De todos esses escritores, só em luta de popularidade com o Sr. Alencar, é o Sr. J. M. de Macedo; só um disputa-lhe o primeiro lugar, mas esse, o Sr. F. Otaviano, que na minha opinião é um espírito mais cultivado, mais fino e mais ponderado, do que o autor de *Lucíola*, para o país quase que só é apenas um nome. O certo é que da geração literária de 1855, o Sr. J. de Alencar é quem vai à frente de todos; entre a mocidade das escolas e as mulheres, para esse *público híbrido* e essa *sociedade sîmia*, o autor do *Guarani* é o primeiro talento de nossas letras. É isso que me faz, sem medo de diminuir a venda dos romances de J. de Alencar, estudar o escritor com a perfeita sinceridade de que sou capaz. (COUTINHO, 1978, p. 47)

As palavras de Nabuco, marcadas por ironia, destacam o grande sucesso de Alencar e seus defeitos como polemista e político. Para ele, há escritores melhores e mais refinados do que Alencar. No entanto, não conseguem ofuscar o valor do romancista cearense. Aparece ali um sistema literário nacional, desde Joaquim Manuel de Macedo, Francisco Otaviano, Gonçalves de Magalhães e Manuel de Araújo Porto-Alegre, cujos nomes em pleno 1875 já estão irremediavelmente ofuscados pela história.

Preocupado com “esse meio de lisonja, de condescendência, e de fácil admiração”, Nabuco afirmava que as pálpebras de Alencar estavam cerradas pela afetuosidade dos seus leitores. Isto poderia ser impedimento para a perduração do nome de Alencar na posteridade: “Para que o nome do Sr. Alencar perdure ligado a uma obra que desafie o tempo, é preciso que ele

faça uma análise severa de suas qualidades e provoque suavemente os instintos, posso dizer assim, de sua inteligência, em vez de forçá-la (COUTINHO, 1978, p. 49).” Do nosso lugar de leitura, de fato Alencar vem angariando de geração em geração o seu lugar na história. Nabuco talvez não soubesse, enquanto ele escrevia, mas o romancista já garantia o seu lugar revolucionando em locais culturais dos quais o país terá de refazer todo um caminho histórico para subtrair as marcas alencarianas. Certamente, a agressividade do romancista na prática da polêmica talvez impedisse que se percebesse onde a atuação de sua narrativa estava fortalecendo os contornos culturais necessários para a nacionalidade tão desejada pelo jovem país. Por seu lado, Nabuco ainda se interessava pela conciliação com os grandes símbolos universais de cultura. Sendo assim, Alencar, como digno representante dos indivíduos revolucionários, se mostrava mais selvagem e impulsivo do que polido.

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 pseudoautor! 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 acolhimento inicial 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. Frederico Barbosa afirma 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). Para entender melhor o posicionamento dos críticos oitocentistas, observemos o processo criativo do autor de *Lucíola*.

O ponto inicial a ser analisado é a forma como este pautava seus textos: uma carta. Tal artifício sempre foi utilizado pelo escritor para legitimar sua narrativa. 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). O escritor deixa seu leitor à vontade ao confidenciar-lhe 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, Victor 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 à recepção dos leitores e dos críticos literários da época, encontramos dados relevantes no texto alencariano. Os primeiros o exaltavam, os segundos silenciavam. 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). Para satisfazer seus leitores, 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 publicava inicialmente sem assinar suas obras e, posteriormente, o fez 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. E as edições destinadas aos assinantes eram reclamadas pelos leitores de toda a corte.

Em outros estados, seus textos eram publicados. Eles chegavam facilmente 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 fremito, 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. Os folhetins de *O guarani* eram publicados no Rio de Janeiro e em terras gaúchas, sem a autorização do autor. Uma prova da aclamação do escritor. Surpreendentemente, foi o Rio Grande do Sul e não o Rio de Janeiro quem publicou a primeira versão do folhetim em forma de livro. Ubiratã Machado informa 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” (MACHADO, 2001, p. 44). Apesar das reclamações de Alencar, posteriormente o folhetim foi publicado em Porto Alegre em forma de livro. O escritor, talvez pela primeira vez no Brasil, exigia seus direitos.

Sendo assim, Alencar também inaugura uma necessidade ligada ao sistema cultural moderno: os direitos autorais:

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).

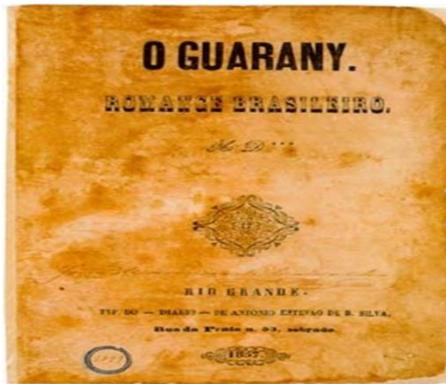


Imagem fac-similar da versão pirata do romance publicado no Rio Grande do Sul, datado de 1857

Fonte: Site <http://peregrinacultural.wordpress.com/tag/romantismo/>

Relativo aos críticos, o tipo de discussão inspirada por um escritor moderno exigia mais ferramentas teóricas e críticas ainda não disponíveis no momento cultural do Brasil. Sendo assim, as questões de grandeza da obra ultrapassavam os fenômenos de um autor de êxito no campo da leitura. Se, por um lado, a crítica não percebia, nas palavras de Nabuco, a profundidade na obra alencariana, por outro, as leituras da obra ficavam em polvorosa com as possibilidades culturais e de público fomentadas pelas publicações. Há um desencontro que somente as novas teorias do literário ligadas à cultura e à recepção começam a dar conta. Alencar aparenta estar à frente, no âmbito semântico que denominamos de *best seller*. Ela beirava o que chamamos de capitalismo nas letras. Os temas são provocações sociais, como a identidade,

a representação urbana, o lugar social da mulher e do homem, o fetiche. Por isso, o folhetim será essencial para esta compreensão.

Segundo Márcia Abreu, durante o século XIX, “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.

Ao contrário do que a crítica queria, os leitores buscavam a obra alencariana e seus heterônimos e o faziam, ainda que a crítica tentasse ocultá-la não conseguiria. As desconfianças de intelectuais como Joaquim Nabuco e silêncios de outros davam margem a provocações por parte dele como pode ser visto em *Benção Paterna*,

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 envolvido em polêmicas, participar de debates literários, além de ter conquistado leitores em todo o país, durante sua vida, Alencar sofreu muito com a indiferença dos críticos. Oscar Mendes o defende ao declarar: “os romances de Alencar não são tão água com açúcar como se pretende” (MENDES, 1965, p.12).

Alencar 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 autor “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). De fato, o tempo tem provado que os engulhos e açucaramento referidos por Candido não passaram para outras gerações de leitores e estudiosos mais recentes. A crítica não conseguiu provocar o apagamento do romancista. 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 mais 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 folheto 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 assinantes. 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.

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 da tiragem de mil exemplares. 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 aos 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 a 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,

encontramos um Alencar sempre na defensiva, tentando mostrar uma pseudotranquilidade perante esta situação, quando na verdade suas opiniões divergem do sistema. Alguns exemplos do desconforto do escritor estão registrados em *Como e porque sou romancista*. Nele o escritor demonstra sua indiferença para com os críticos e, como forma de repúdio a atitude daqueles que tentaram ignorá-lo, deixa-se trair e revela seu intento: alcançar a imortalidade. Ele afirma: “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 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. 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 abandoná-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)

Um dos grandes detratores do sucesso de Alencar foi o imperador D. Pedro II. Por questões políticas o imperador travava fortes embates com o escritor. Apesar de José Veríssimo 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). Tudo começou com as polêmicas de *A Confederação dos Tamoios*, quando o nosso monarca não fica satisfeito com as duras restrições do pseudônimo Ig para com o poema nacional de um dos seus protegidos. R. Magalhães Junior traz alguns trechos da pena do próprio D. Pedro II:

Procurei o poema, obtive-o, enfim, com algum custo, pois só há pronta a edição imperial, e, estudando-o, assim como a crítica, julguei-o dever apresentar estas reflexões, ainda com pena mal aparada. (...). O reconhecimento do mérito real do poema, depois que este for lido com calma, será o único elogio completo do poeta e da ação praticada pelo monarca amigo das letras. (MAGALHAES JÚNIOR, 1977, p. 69)

O biógrafo de Alencar aponta as imperfeições do texto do monarca, além da vontade de defender o poeta predileto. Ao que se vê, o maior trunfo de D. Pedro II, na contenda com Ig, pseudônimo do jovem Alencar, é o forte círculo de intelectuais que tem a seu redor. Utilizando-se de uma tradição política e social no Brasil, o monarca envia cartas aos mais eminentes senhores das letras da época: Porto Alegre, Gonçalves Dias, Monte Alverne, até o português Alexandre Herculano. Alguns respondem afirmativamente ao apelo do seu mecenas (Porto Alegre, Monte Alverne), outros são corteses na recusa (Gonçalves Dias) e há os que dão razão a Ig (Alexandre Herculano). R. Magalhães Júnior menciona também o silêncio do autor do poema épico brasileiro. Como resultado, temos uma experiência crítica muito rica para o sistema literário brasileiro, mas que posiciona Alencar em lugar polêmico e de cultivo de desafetos que irá acompanhá-lo em toda a sua trajetória intelectual. Observar o sistema literário brasileiro faz perceber que ele funciona em função de grupamentos. Dessa mesma forma pensam os críticos em seus julgamentos. O romancista campeão de vendas no século dezanove está sempre sozinho. Apesar do futuro dar razão a Alencar, o presente se configurava com grupo coesos de intelectuais com grandes dificuldades de expor inovações narrativas. Ora atribuídas a cópias de romances europeus, ora ofensivas à época, como no episódio do drama *As Asas de Anjo*, que foi proibida pelo Conservatório Dramático e pela polícia, condenando Alencar a autor imoral (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 127). Obviamente, tais credenciais proibitivas são valiosíssimas para a história da literatura. Significava que, com tais ousadias e coragem criativa, este autor, em pleno século XIX, nem era “bobo” ou sua obra dava “engulhos” de tanta doçura. Havia mais profundidade moderna nele.

Partindo desta premissa, ao analisarmos a posição do imperador (crítico de peso de Alencar), mesmo sendo grande incentivador e amante das letras¹⁴, o mesmo apoiava apenas aqueles a quem considerava de grande importância para seus interesses. Percebe-se, entretanto, que poucos dos seus

14 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.

pupilos permaneceram para a 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 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. Eis, portanto, uma rápida descrição do nosso protagonista.

A título de exemplo, podemos trazer mais dois depoimentos críticos retirados de R. Magalhães Júnior. O primeiro de Araripe Júnior, primo do romancista, ao tratar de *Cinco Minutos*: “Tratava-se, na verdade, de bem pouca coisa. A intriga era ingênua e escassa. Para Araripe Júnior, que foi o primeiro grande crítico e biógrafo a se ocupar da vida e da obra de José de Alencar, *Cinco Minutos* era simplesmente uma miniatura, com uns misteriozinhos de fácil desenlace” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 77). Óbvio que tais restrições são inválidas em primeira incursão ficcional, no entanto os termos “fácil desenlace” são de grande importância num contexto de obra gestada e que ganhará, mais tarde, encadeamentos. Se por um lado, este leitor deseja o fácil, por outro, não poderá desconectar-se do estilo e da narração praticada por Alencar, em cujo acervo temático estão aproveitamento de cotidiano histórico, de ajustes de contas entre classe, polêmicas mal resolvidas na imprensa e na política. Assim, a invenção alencariana coloca o leitor no centro da ficção sem necessariamente propor saída sua de um cotidiano já conhecido e confortável. Mesmo as polêmicas, que provocarão dissabores ao ser vaidoso que era Alencar, incitarão ainda mais o leitor a correr os olhos por suas linhas produzidas.

Outra crítica foi feita por Machado de Assis, um dos admiradores de Alencar:

Machado, escrevendo alguns anos depois (*Diário do Rio de Janeiro*, 13 de março de 1866), sobre *As Asas de um Anjo* com todo o respeito pela obra de Alencar, fez uma análise minuciosa e nada favorável a tal peça. Dizia que o tema da reabilitação da mulher perdida era já velho e punha em dúvida

que o teatro pudesse corrigir figuras como as de *As Mulheres de Mármore*, *O Mundo Equívoco* (*Le Demi-Monde*, de Dumas Filho) e *As Asas de Um Anjo*. Sobre o apêndice que Alencar teimara em conservar, escrevia: “O epílogo da peça é o casamento de Carolina; mas quem vê aí a sua reabilitação moral? Casamento quase clandestino, celebrado para proteger uma menina, filha dos erros de uma união sem as doçuras do amor nem a dignidade da família, é isso acaso um ato de regeneração? Não, o autor das *Asas de Um Anjo* não quis restituir a Carolina os direitos morais que ela perdera. Mas isto, que é o desenlace de uma situação dada, não nos parece comédia, é a situação de que nasce o desenlace, é o assunto em si”. Esclarecendo mais seu pensamento, dizia: “O que nos parece menos aceitável é o que constitui o fundo e o quadro da comédia; não há dúvida alguma de que a peça é cheia de interesse e de lances dramáticos; mas o que sentimos é precisamente isso; é uma soma tão avulsa de talento e perícia empregada em um assunto que, segundo nossa opinião, devia ser excluída da cena.” Outras restrições faz Machado de Assis à peça, mostrando onde Alencar falhou, ainda que usando sempre grande delicadeza, para não irritar o agastadiço dramaturgo, que ante a proibição do seu trabalho ameaçara quebrar a pena e fazer com seus pedaços uma cruz... (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 135-6)

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 Candido 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 moçoilas 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 escondido sob pseudônimos, 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. Eles debatiam sobre seus textos em rodas literárias, compravam seus livros, iam à assembleia ouvi-lo. Desta maneira, José de Alencar fazia-se ouvir, tinha adeptos. Atacá-lo 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 Guarani*, pouco foi anunciado, o mesmo ocorre com os folhetins seguintes. O sucesso perante o público era imenso. 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, Peri passeia.

O que diria Joaquim Nabuco, respirando ares europeus (mesmo estando em terras sul-americanas), ao deparar-se com Peri, em poucos trajes e com a 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 *Guarani* é amplamente ovacionado por seus leitores, contrariando as imposições de uma minoria que compunha a crítica literária oitocentista. Seu sucesso e importância permanecem até os dias de hoje.

DERRADEIRAS IMPRESSÕES

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 parcelas cada vez maiores da população; a informação deixou de pertencer apenas à burguesia. Os editores voltaram seus olhares para a sociedade que crescia economicamente e criaram 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, escritores como José de Alencar ganham terreno para defender suas opiniões. Apesar da aparente liberdade de expressão, tudo que era publicado nos jornais deveria coincidir com as ideias de editores e interesses de 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 opiniões sem importar-se com interesses alheios. Neste período surge um novo Alencar, o folhetinista, que arranca suspiros das moçoilas casadoiras bem como dos senhores de cabelos brancos. Com seu *O Guarani* atrai um número de leitores surpreendente, nunca antes visto no Brasil. O sucesso extrapola o Rio de Janeiro e ganha o mundo musicado por Carlos Gomes.

No decorrer do estudo, tentou-se mostrar os artifícios usados por Alencar para atrair seu público de leitores, os quais o colocaram, posteriormente, em um lugar de destaque no cânone brasileiro. 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 de *A Confederação dos tamoios*. Como se sabe, um dos grandes defensores de Magalhães foi o imperador Pedro II, o mesmo em nome de quem, anos antes, durante sua infância, Alencar vira seu pai e amigos liderarem o Golpe da Maioridade.

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. Com um temperamento tão difícil, quais os artifícios ele teria utilizado para atrair seus leitores? Nosso escritor tinha ideias próprias e muitas vezes revolucionárias. 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 fosse vista pela monarquia, aproveitando-se da oportunidade para criticá-la, bem como a alguns figurões do período. Por outro lado, o escritor também sabia ser sutil para difundir seus pensamentos e fazer suas críticas.

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 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: todos foram publicados sem o nome do autor. Tal atitude permitia ao escritor 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 pratos cheios de suspiros e imaginação para que se deleitassem. Alencar escrevia para o público que queria lhe ouvir.

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 mesmo os analfabetos tinham acesso aos enredos. O sucesso se deu devido ao compromisso com o público-leitor. Alencar sabia o que queriam ler: histórias de amor verdadeiro, quebrando os paradigmas da época, que obrigavam as mulheres a casar por dinheiro e os homens a escolherem suas esposas pelo dote e pela classe social.

Mesmo sem perceber, Alencar fundava uma nova escola literária e inscrevia o Brasil nos grandes temas disponíveis no século XIX. A obra do escritor perpassou os séculos, de tão inovadora, sobreviveu 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.) *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008b, p. 275–306.

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

ALENCAR, José de. *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-]

_____. *Cinco minutos*. São Paulo: FTD, 1991.

_____. *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 guarani*. São Paulo: FTD, 1999.

_____. *O Guarany*. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1. de jan. de 1857, Nº 01, p. 01.

_____. *O Guarany*. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2 de jan. de 1857, Nº 02, p. 01.

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

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.

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

CANDIDO, 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>, acesso em 16 jul. 2011.

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

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

COUTINHO, Afrânio (apres. e org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/ Editora da UNB. 1978.

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

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

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

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *José de Alencar e a sua época*. 2. Ed. Rio de Janeiro/Brasília: Civilização Brasileira/INL, 1977.

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

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

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

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: *Fragments de Cultura*. Goiânia, V.09, Nº. 05, p.1080-1092, set./out.1999.

SANTIAGO, Silviano. *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.

SERRA, Tânia Rebelo C. *Antologia do romance-folhetim (1839 a 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.

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

VERISSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a 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 Olímpio, 1979.

Data de recebimento: 30/06/2016

Data de aprovação: 30/11/2016