



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Jaqueline Nascimento de Carvalho

**Como Correu a pena: a gênese do romancista José de
Alencar no *Diário do Rio de Janeiro***

Rio de Janeiro

2019

Jaqueline Nascimento de Carvalho

Como Correu a pena: a gênese do romancista José de Alencar no
Diário do Rio de Janeiro



Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares

Rio de Janeiro

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

A368 Carvalho, Jaqueline do Nascimento.
Como correu a pena: a gênese do romancista José de Alencar no Diário do Rio de Janeiro / Jaqueline Nascimento de Carvalho. – 2019.
86 f.: il.

Orientador: Marcus Vinicius Nogueira Soares.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Alencar, José de, 1829-1877 - Crítica e interpretação – Teses. 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Jornalismo e literatura – Séc. XIX – Teses. 4. Romancistas brasileiros – Séc. XIX – Teses. I. Soares, Marcus Vinicius Nogueira. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Jaqueline Nascimento de Carvalho

Como Correu a pena: a gênese do romancista José de Alencar no
Diário do Rio de Janeiro

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos de Literatura.

Aprovada em 25 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares (Orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias Rocha
Instituto de Letras - UERJ

Prof^a. Dra. Claudete Daflon dos Santos
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro

2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho a minha mãe Maria de Fátima, pelo exemplo de força que representa em minha vida, e ao meu namorado João Marcos, por todo carinho, ajuda e compreensão demonstrados durante esse árduo e edificante processo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Marcus Vinicius Nogueira Soares cujo carinho e paciência foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Agradeço também a minha querida Prof^a. Dra. Fátima Cristina Dias da Rocha pelo carinho traduzido em forma de incentivo aos estudos desde a época da graduação, incentivo este que tem grande influência no meu ingresso ao Mestrado.

RESUMO

CARVALHO, Jaqueline do Nascimento. *Como correu a pena: a gênese do romancista José de Alencar no Diário do Rio de Janeiro*. 2019. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Este trabalho tenciona destacar a importância, no cenário brasileiro, das contribuições do escritor José de Alencar. Pretende-se evidenciar quem é o consagrado romancista em seu processo de formação em periódicos no Rio de Janeiro, assim como abordar que ausência de exercícios críticos sobre sua obra, somada aos investimentos de leituras um tanto quanto equivocados sobre seus textos, alimentam, amiúde, estereótipos impróprios do escritor cearense que muito contribuiu na produção literária do Brasil durante o século XIX. Para isto, é feito um recorte que contempla a composição do autor, sua história, seus anseios e suas dificuldades, até consagrar-se como escritor de *O Guarani* (1857). Trataremos de como a questão de sua experiência como jornalista contribui para a formação do romancista, uma vez que procedimentos narrativos jornalísticos, como a suspensão, por exemplo, são utilizados em seu texto desde seus primeiros escritos. Outrossim, destacaremos como o autor exerce sua habilidade técnico-crítica em suas cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”, poema épico de Gonçalves de Magalhães. Observaremos a importância, para a carreira literária de José de Alencar, do seu primeiro grande trabalho publicado nas páginas de um periódico, *Diário do Rio de Janeiro* e como suas obras estão diretamente vinculadas às condições de produção e de divulgação que se apresentam no trabalho jornalístico. Considerando que os periódicos ocupavam o papel de principal meio de comunicação e como veículo de leitura para entretenimento, lá foi o espaço onde José de Alencar ensaiou seus escritos e contribuiu para a formação do público leitor que o consagrou como um célebre romancista brasileiro. Exploraremos não somente a trajetória do escritor cearense no *Diário do Rio de Janeiro* - das crônicas ao romance - mas também como a função jornalística do cronista em narrar fatos cotidianos contribui para a formação do literato que buscava uma outra forma para descrever os costumes nacionais. Este estudo encontra-se disposto em quatro partes: a primeira configura-se como uma Introdução que trata de aspectos distintos ao longo da vida do autor e que dará suporte aos capítulos que se seguem; o segundo capítulo trata do período cronístico do autor; o terceiro do crítico e o quarto do romancista. Veremos, portanto, um recorte da carreira de José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro* de 1855 a 1858 e como sua inserção nesse meio contribui para que ele se destaque na cena literária brasileira como um dos mais reconhecidos escritores nacionais.

Palavras-chave: José de Alencar. Diário do Rio de Janeiro. Romancista.

ABSTRACT

CARVALHO, Jaqueline do Nascimento. *The flow of the feather: the novelist José de Alencar's genesis in "Diário do Rio de Janeiro"*. 2019. 86 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

This paper intends to highlight the importance of José de Alencar contributions to the Brazilian literary scene. It is intended not only to emphasize who is the remarkable novelist in his process of formation in Rio de Janeiro periodicals, but also to point out that the absence of critical exercises on his work, added to the misleading readings on his texts often feed inappropriate stereotypes concerning to an author who really contributed to Brazilian literature during the nineteenth century. To do so, it will be considered the the time of the author's preparation concerning his composition, his difficulties and facilities until he becomes the author of the novel "O Guarani". We will discuss how his experience as a journalist contributes to the novelist formation since journalistic narrative practices such as suspension, for example, have been used in his text since his early writings. Furthermore, his technical criticism skills on his letters about "A Confederação dos Tamoios", an epic poem by Domingos José Gonçalves de Magalhães will be stressed out. We will notice the significance of the author's major work has been published in the newspaper pages of *Diário do Rio de Janeiro* as well as his works are directly associated to the newspaper way of production and diffusion. Since that journals used to have an important social role both by means of communication and entertainment, there was the space thar José de Alencar practised his writings and has contributed to develop a public of readers who named him as a respected Brazilian novelist. Plus, the purpose of mentioning his writing path in *Diário do Rio de Janeiro*, from his chronicles to his romances, it will be also pointed that the chronicler's journalistic task of narrating everyday life, contributes to the literate background from the one who searched for a different form to portray nacional culture. This study is organized in four parts. The first one is an Introduction that includes several aspects throughout the author's life, which is going to support the following chapters. Second and third chapter considers the chronicler and critic moments of Alencar's career, respectively. Finally chapter number four discuss the novelist José de Alencar. Therefore, we will focus on José de Alencar's career in *Diário do Rio de Janeiro* from 1855 to 1858 and how his inclusion in this media has contributed to his prominence in Brazilian literary scene as one of the most recognized national writers.

Keywords: José de Alencar. Diário do Rio de Janeiro. Novelist.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Primeira página de <i>Correio Mercantil</i> , 03/09/1854	22
Figura 2 –	Detalhe sobre o expediente da Redação de <i>Correio Mercantil</i> , 03/09/1854	23
Figura 3 –	Detalhe da seção “Páginas Menores”, onde se localiza a coluna semanal, <i>Ao correr da pena. Correio Mercantil</i> , 03/09/1854	24
Figura 4 –	Primeira página de <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 07/10/1855	27
Figura 5 –	Primeira página de <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 21/10/1855	30
Figura 6 –	Primeira página de <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 28/10/1855	33
Figura 7 –	Primeira página de <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 04/11/1855	36
Figura 8 –	Primeira página de <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 11/11/1855	39
Figura 9 –	Primeira página de <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 18/11/1855	42
Figura 10 –	Primeira página de <i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 25/11/1855	45

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	O CRONISTA NO <i>DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO</i>	18
1.1	A crônica no século XIX	18
1.2	O percurso cronístico de Alencar nos periódicos do século XIX	20
1.2	O cronista José de Alencar no <i>Diário do Rio de Janeiro</i>	28
2	O CRÍTICO JOSÉ DE ALENCAR NO <i>DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO</i> - AS CARTAS SOBRE “A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS”	48
2.1	O autor de “A Confederação dos Tamoios” e sua relevância social	48
2.2	As cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”	49
2.3	Sessão Folhas soltas	63
	CONCLUSÃO - O ROMANCISTA JOSÉ DE ALENCAR NO DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO - <i>O GUARANI</i>	66
	REFERÊNCIAS	86

INTRODUÇÃO

O estudo que apresentamos tem como objetivo destacar a importância, no cenário literário brasileiro, das contribuições do escritor José de Alencar. A ausência de exercícios críticos sobre sua obra somada aos investimentos de leituras um tanto quanto equivocados sobre seus textos alimentam, amiúde, estereótipos impróprios do escritor cearense que muito contribuiu para a produção literária do Brasil durante o século XIX.

Vive-se num momento histórico cujo panorama é composto por pessoas que cada vez menos leem. Consequentemente, cada vez menos sustentam um posicionamento crítico sobre assuntos debatidos na atualidade. Elas reproduzem premissas, por comodismo ou por falta de um estudo apurado sobre os assuntos em pauta.

Exemplo ilustrador desta questão é o que acontece nos dias atuais com o volume de informação que se tem acesso por meio dos *smartphones*. A maioria das pessoas que frequentemente busca informações decodifica apenas os títulos e não abre sequer a publicação. Adiciona quase sempre o que lhe passa aos olhos com uma opinião que está na moda. Eis a receita precisa para grandes confusões.

A carência de leitura, no entanto, não é uma prerrogativa dos que estão conectados, nos dias atuais, ao mundo virtual. Ela está presente no meio intelectual pelos mesmos motivos. Quando mencionamos, por exemplo, a peça shakespeariana *Otelo, o Mouro de Veneza*, os comentários que pairam num lugar comum são os de que a peça é considerada como a tragédia do ciúme, como se este fosse o principal e exclusivo aspecto temático desenvolvido pelas ações dramáticas residentes no texto de Shakespeare. A parca reflexão sobre os motivos concretos que levaram o mouro a ter tais desconfianças a respeito de uma suposta traição de sua esposa Desdemona, é a razão para a desatenção aos diversos episódios que compõem a tragédia de 1604. Ou seja, tais desempenhos lacunares de leitura são resultado de negligências quanto aos cuidados críticos que devem ser praticados sobre o texto.

Dito isso ressalte-se o valor de retomar, nos estudos literários, um escritor de realce que é José de Alencar. Até os dias atuais, de maneira contestável, é vislumbrado, por muitos críticos literários, como um representante do nacionalismo, isto é, um autor de obras que representam a formação do povo brasileiro, tais como *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), obras que ao serem lidas, representam, inclusive, posturas opostas. Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira* e Afrânio Coutinho, em *Conceito de Literatura Brasileira*

mencionam a inserção da ideia de “nacionalismo” nas produções literárias supracitadas por cumprirem um programa político que é abraçado pelos projetos literários de escritores do século XIX, tais como José de Alencar.

Rememoremos aqui o episódio da comemoração do nascimento de José de Alencar em 1929. Artigos foram publicados em periódicos pelo Brasil e manifestações públicas se realizaram como forma de homenagear o centenário do ano em que o autor veio ao mundo.

Um evento daquele ano merece destaque especial por mostrar o grau de civismo associado ao escritor cearense por aquela sociedade que olhava para trás, procurando elaborar uma arte nacionalista. Em uma escola do bairro de Botafogo - e que leva o nome de José de Alencar -, um grupo de meninas munidas de um estandarte com a imagem do escritor se encaminha até uma praça no mesmo bairro e entoia um hino feito a José de Alencar para a estátua que o representa, acompanhado pela Banda do Corpo de Bombeiros. Hino, grupo de jovens, banda de uma instituição militar e estátua em praça pública: trata-se de elementos que, em conjunto, constroem o arquétipo ideal de um civismo nacional.

Além deste evento, diversas foram as manifestações que se propagaram pelo país, divulgadas nos meios de comunicação da época, em sua maioria, qualificadoras na associação do caráter cívico-nacionalista ao autor de *O Guarani*. As publicações de artigos que homenageavam o autor, por exemplo, tomaram as primeiras páginas dos jornais e os textos conversavam entre si ao tratarem da revalorização da figura nacional de José de Alencar.

Se se considerar o momento pós-republicano, que, efetivamente, olhava para a literatura do século XIX como uma literatura de caráter missionário e considerando que durante o início do século XX, havia certa busca por representantes de tal índole artística, é possível dizer que, neste cenário, a revalorização de José de Alencar encontra terreno fértil. Não devemos, entretanto, fazer qualquer desatenção ao texto alencariano e desconsiderar que ele somente alude a elementos nacionais no intuito enaltecer peculiaridades pátrias, não problematizando que dizem respeito a sociedade, mesmo porque José de Alencar é um escritor consciente da realidade do país em pleno final do século XIX. Sua consciência está, esteticamente, presente nas obras *Antiguidade da América*, um texto manuseado em 1965 por Alceu Moreira no qual ele aponta a América como o berço da humanidade e reflete sobre questões ambientais, tais como a do lixo, por exemplo. Em *O Guarani*, entre outros aspectos, ele aborda a rivalidade entre tribos indígenas, e dá-nos a contrapartida à fixação da fortuna crítica que reafirma não haver problematização de temas sociais novecentistas.

Citando caso parecido, na edição de agosto de 2013 de um periódico literário intitulado *Cândido*, incumbiu-se de promover um debate sobre a identidade nacional. Neste

debate, intelectuais propuseram livros de ficção que ajudariam a criar a identidade nacional. Para isto foram sugeridos dez títulos que discutem o Brasil por meio da ficção. Em suma, nenhuma obra de José de Alencar foi citada nesta coletânea, pressupondo que o escritor não tivesse discutido questões nacionais de sua época. Sua obra, portanto, é encarada tão somente como forma de enaltecimento da pátria, nos moldes do século XIX. Concentrar-se unicamente na arte de demonstrar a nacionalidade brasileira, principalmente pela figuração de culturas autóctones tais como a do índio, não resume a literatura do autor em questão. Desse modo, a motivação deste trabalho está em retomar (e revisar) a leitura de um autor de significativa relevância para a literatura brasileira, e que muitas vezes é tomado em sentido controverso.

Dono de um exitoso percurso profissional, José de Alencar atuou como advogado, político, jornalista, crítico e dramaturgo. Como romancista, ele compôs obras expressivas por seu cunho investigativo sobre a cultura e individualidades nacionais, tais como *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *Lucíola* (1888), entre outras.

Alencar era audacioso: enfrentou o Imperador Dom Pedro II, que censurou suas críticas ao poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856), poema que próprio imperador havia encomendado a Domingos José Gonçalves de Magalhães; gerenciou um dos periódicos de mais renome do país em meados do século XIX, o *Diário do Rio de Janeiro*, e publicou nele seus primeiros romances, *O Guarani*, *Cinco Minutos* (1856) e *A Viuvinha* (1857); criou o antropônimo, Iracema, que passou a ser utilizado no cotidiano nacional após sua divulgação no romance homônimo. Estas são algumas proezas de um autor que brincava com o engenho de tecer urdiduras que mesclavam prosa aventureira e poesia para narrar histórias envolventes e que tratavam do cotidiano social.

José de Alencar era um homem engajado com seu meio social e fazia questão de inserir questões políticas e culturais de seu tempo em suas obras. Tanto a apresentação de preocupações no nível histórico, como de peculiaridades concernentes aos tópicos populares era atividade corriqueira de um literato da época. Estes temas arquitetavam inquietações que caminhavam nos mesmos passos daquele período pós-colonial, isto é, procuravam desenvolver temas que, genuinamente, ilustrassem nossa gente. Muitos autores concentram-se exclusivamente nos anseios de um movimento corrente à época e associam inteiramente suas obras a uma militância nacionalista.

O que não podemos deixar de atentar é que a literatura é matéria principal e que o fato de o autor ter vivido nesse contexto não faz dele um ativista. Alencar antes de tudo é um literato. Dito isto, observemos como ele se entranha na atividade literária numa tendência que

estava a todo vapor: o romance-folhetim.

A fórmula “continua amanhã”, tão exitosa dos dias que correm não é mérito das telenovelas ou dos seriados de TV que dela se utilizam. Ela conquista o público (o público-leitor, diga-se de passagem) desde a década de 1830, quando Émile de Girardin serve-se da matéria de variedade - algo que já era feito naquele tempo - e publica ficção em pedaços dando vida ao romance-folhetim.

O autor de *O Guarani* dispunha de vasto conhecimento sobre romances clássicos e, observando sempre que a literatura é a alma da pátria, usa-os como modelo para elaborar suas histórias. Com efeito, buscou mostrar originalidade em seus escritos, apresentando sempre traços de costumes nacionais através de tramas criativas e cativantes. Como foi leitor, desde a infância, dos romances-folhetins anteriormente aqui mencionado, acumulou um afeto pelas letras, o que lhe resulta um gosto pelo estudo da literatura desde muito pequeno.

Em sua autobiografia intelectual, “Como e por que sou romancista” (1873), Alencar declara que era um costume dos membros da família praticar atividades de leitura, ou seja, a leitura de romances nos seguintes moldes: Durante as ocasiões em que, num recinto de sua casa, o pai de Alencar reunia-se com aristocráticos associados ao Clube Maiorista – cujo secretário era, inclusive, o pai do escritor -, a mãe e as demais mulheres do lar, em outro aposento, dedicavam-se à costura e à leitura. O costume de reunir-se com as mulheres para praticar atos de leitura conferiu-lhe domínio nesta habilidade, o que permitiu ao menino Alencar receber o cargo de leitor oficial daquela pequena assembleia.

Recorde-se também que o acervo das novelas que a família Alencar possuía em casa não era variado. Era frequente, portanto, a releitura desses romances. É factível, pois, que por este motivo José de Alencar tenha optado pela conservação daquela forma literária em sua memória, e, desta maneira, o gênero tenha se tornado sua predileção.

A comoção das senhoras era sempre notável, tamanho o talento declamatório do menino que, frequentemente, levava o público às lágrimas. A educação que obtivera na escola não era a mais completa. Com as línguas estrangeiras por exemplo, não teve contato, mas com o pouco que conheceu, demonstrava domínio. Segundo Alencar, tal competência derivava da estratégia retórica que seu estimado professor Januário utilizava. O escritor sempre foi um homem consciente e associava o seu bom desempenho de leitura à educação recebida na escola.

De família abastada, Alencar ainda jovem encaminha-se à São Paulo aos estudos da magistratura. Na capital paulista, o convívio com outros estudantes o faz aproximar-se ainda mais da literatura, até o momento que, enfim, inicia seus primeiros passos profissionais no

ramo literário.

No primeiro capítulo deste trabalho, visamos mostrar o meio pelo qual nosso escritor principia seu ofício literário a partir do entendimento de que sua profissão de fé foi alinhavada pela função de jornalista.

Alencar desfruta de uma oportunidade de se inserir no meio jornalístico e nele conhece, entre uma miscelânea de informações, o palco de escritores iniciantes que publicavam seus próprios textos para deleitar o público: o folhetim. Logo, José de Alencar começa a publicar na revista hebdomadária das *Páginas menores* (1854), contemplando os leitores com sua célebre revista semanal “Ao Correr da Pena”. Para esta abordagem trabalhar-se-á com um estudo da autora Marlyse Meyer, *Folhetim: uma história* (1996) sobre o contexto onde essa categoria de romance foi criada, quais foram os precursores deste tipo de romance e suas contribuições para este meio de publicação seriada. Serão utilizadas algumas páginas retiradas do *Diário do Rio de Janeiro*.

As publicações supracitadas, além de veicularem, de forma seriada, romances, destinavam-se também aos artigos semanais, que englobam uma diversidade de assuntos; e às crônicas, isto é, aos textos que tinham como seu principal aspecto a informação dos acontecimentos do cotidiano em narrativas que misturavam fatos com ficção. No recorte que faremos da gênese do romancista José Alencar, estes escritos compuseram sua primeira manifestação profissional.

Dessa forma, veremos como José de Alencar se utilizava das técnicas folhetinescas para, desde a publicação de seus primeiros textos, apresentar-se na cena literária brasileira com seu modo singular de descrever fatos corriqueiros de forma graciosa.

Na mesma linha de raciocínio, no segundo capítulo estudar-se-á a transição do período cronístico para o período crítico do autor no *Diário do Rio de Janeiro* com *As Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Para isso, fundamental será a compreensão do período histórico e político no qual José de Alencar esteve inserido para assimilar, com mais atenção, a proporção das críticas de Alencar ao poema de uma figura tão imponente como Domingos José Gonçalves de Magalhães.

Simultaneamente às publicações cronísticas de José de Alencar, o senhor Domingos José Gonçalves de Magalhães envia, para publicação no Brasil, um poema que, segundo não só seu desejo, mas também o do Imperador Dom Pedro II, havia de ser a epopeia brasileira. Isto é, o poema fora encomendado pelo Imperador com a finalidade de retratar a nação brasileira. Deveria, pois, ser ilustrado com ações gloriosas representantes dos costumes de

uma cultura nascente.

Gonçalves de Magalhães lança então o poema *A Confederação dos Tamoios* e, Alencar, conforme sua leitura percebe uma oportunidade de exercer sua veia crítica, destacando as carências da obra de um escritor já renomado. Ao mesmo tempo que exerce sua crítica, o escritor cearense traz fidelidade e assiduidade de um público-leitor para o periódico que estava sob sua responsabilidade.

Sob o pseudônimo de I.G., José de Alencar inicia a publicação das suas conhecidas “Cartas sobre A Confederação dos Tamoios”, que ele destina a um amigo fictício. O codinome é utilizado com a intenção de desviar do autor as suspeitas da autoria das considerações sobre o poema. Julgando, à vista disso, o prestígio que tinha Gonçalves de Magalhães e o que não tinha um rapaz desconhecido de 27 anos, redator de jornal, Alencar preferiu se ocultar através de um pseudônimo, o que, a seu ver, daria a impressão de alguém mais experiente, o que ele acreditava reforçar a autoridade de seus pareceres.

Em 10 de junho de 1856, vinte dias após o Imperador ter recebido o livro impresso no qual estava o poema épico da tipografia de Paula Britto, Alencar lança a primeira crítica em forma de carta. O que vamos abordar no segundo capítulo são os apontamentos de um escritor ansioso sobre uma obra que ele presume representar a história e a cultura de um povo. O jovem que escreveria *Iracema* fez apontamentos distintos no que diz respeito ao tema, ao conteúdo, e, principalmente, à forma do poema de Gonçalves de Magalhães, discordando da sua abordagem, num tom desafiante e insinuando que havia de aparecer para quem realizasse o feito de criar uma epopeia de forma apropriada. Baseando-se nesses anseios de José de Alencar, iremos observar seu posicionamento crítico referente ao tema, ao conteúdo e à forma no poema “A Confederação dos Tamoios”.

O autor de *O Guarani* sempre foi um escritor consciente, preocupado com o que escrevia e com o que estava construindo. Tome-se como exemplo um texto não publicado dele, “A Antiguidade da América”, em que ele aponta a América como o berço da humanidade. E por defender essa assertiva, demonstra tamanho desejo por uma história de formação grandiosa, com povos e heróis que problematizassem e representassem com fidelidade nossa história, não ficando por trás das epopeias europeias, por exemplo. Nesse mesmo texto, percebemos também outras características indissociáveis de suas obras, tais como a filosofia e a reflexão sobre questões ambientais, como a poluição urbana. Um homem tão ativo e consciente não poderia deixar passar a oportunidade de exercer seu lado crítico perante um escrito que tanto o desagradou. Os motivos de seu desagrado, como se pode apontar, estão no

considerável mal aproveitamento do criador da “A Confederação dos Tamoios” quanto a cantar nossa terra.

Alencar, em um tom ácido, deixa claro desde a primeira carta que sua intenção não era a de criticar Gonçalves de Magalhães, mas de expor as impressões que o poema lhe causou. Num simples comentário, aparentemente sutil, o autor das cartas diz que o poema tinha tudo para ter sido um poema épico, mas que Gonçalves de Magalhães não soube explorar o tema e o motivo. Alencar afirma que, se o autor de “A Confederação dos Tamoios” tivesse analisado o material com mais sensatez, usando como exemplo uma imagem importante como o sol, nosso esplendor, poderia ter sido narrado em versos mais ricos, assim como a descrição do Brasil poderia ter sido composta num tom mais poético. Estes são alguns exemplos da avaliação de José de Alencar.

Embasando-nos em *O Guarani*, no terceiro e último capítulo abordaremos a fase romancista de José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro* e, principalmente, como ele trabalhou com técnicas jornalísticas na composição deste romance. Falar-se-á um pouco sobre seu interesse pelo gênero romance, como também sobre sua trajetória acadêmica, até de fato ingressar no periódico que o lançou por meio do modelo de romance vigente da época: o romance-folhetim.

Como já mencionado anteriormente, no início desta Introdução, nosso escritor possui uma dedicação afetuosa por novelas desde sua infância. Solicita este gênero literário quando tem a oportunidade de exercer seus primeiros passos ficcionais em periódicos do Rio de Janeiro. Após uma passagem breve pelo *Correio Mercantil*, lança-se em um periódico nacionalmente renomado por ser o meio comunicacional dedicado exclusivamente à informação, isto é, aquele que não se envolvia em conflitos políticos.

Seu nome aparece na primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* como redator gerente em 6 de outubro de 1855. Nesse dia, é publicado um capítulo de *Suzana*, de Xavier de Montépin e, no dia que se segue, Alencar retorna com sua série *Ao Correr da Pena*, ilustrada com textos que discorriam sobre os fatos da semana. Estes escritos permanecem com espaço garantido no periódico até começar as críticas sobre “A Confederação dos Tamoios”. Segue-se após esta publicação, a novela *Cinco Minutos* 1856 que é o embrião de uma produção intensa na vida literária de José de Alencar, mediante a voracidade daquele âmbito onde a obra estava sendo publicada.

Conta-se pouco mais de um ano desde a assunção do escritor no *Diário* até a publicação de *Cinco Minutos*. O público adquirira o hábito de consumir as histórias oferecidas

em porções diárias e os jornais publicavam o que o freguês desejava ler, logo, percebe-se uma tímida relação entre produção e demanda, o que, de certa forma, contribuía para a venda dos periódicos. E é nesse contexto que nosso autor começa a publicação de seu primeiro escrito em prosa, num respeitado e reputado meio de comunicação daquele tempo.

Assim, José de Alencar estreia na última semana de dezembro de 1856 publicando diariamente os dez capítulos do romancete em que narra um episódio corriqueiro da vida de um jovem que conheceu o amor de sua vida porque perdeu seu ônibus devido a um atraso de cinco minutos.

Engajado com o ritmo acelerado daquele meio, percebemos a adaptação imediata de Alencar. Afinal assim que termina de publicar *Cinco Minutos* em 30 de dezembro de 1856, um dia depois, inicia a publicação de *O Guarani* já em 01 de janeiro de 1857. Na transição deste último, termina sua publicação em 20 de abril de 1857 e inicia *A Viúva* em 21 de abril de 1857, não deixando espaço de nem mesmo um dia.

Além do ritmo acelerado de um jornalista que publica diariamente, uma ferramenta primordial utilizada nesse meio jornalístico-literário é o envolvimento do público com as histórias pelo jornal vinculadas, o que contribui também para reforçar a fidelidade dos leitores aos periódicos. Destacamos, pois, a questão do diálogo entre *O Guarani*, *A Viúva* e *Cinco Minutos*, uma vez que no prólogo daquele romance, José de Alencar menciona o romancete, e, nesse segundo romance, trata-se mais de uma história que ele vai contar para a prima, através de cartas, como a primeira que contou dos cinco minutos em que perdeu o ônibus. Dessa forma, as três histórias se conectam, sugerindo uma interação não somente entre elas, mas também entre seus leitores.

Nesta parte do trabalho, investigaremos como as características e suas técnicas do meio comunicacional utilizado pelo escritor José de Alencar influenciaram na recepção do público leitor, contribuindo para o sucesso das publicações. Para analisar este aspecto, utilizaremos os estudos de Roger Chartier (1994) que falam sobre a importância do suporte para que haja a leitura de um texto.

Procedimentos corriqueiros tais como o corte de cenas e a suspensão de assuntos para deixar uma questão em aberto para o capítulo seguinte eram utilizados com destreza pelo autor de *O Guarani*. É importante sinalizar que José de Alencar já dominava diversas estratégias do Jornalismo. O tema principal deste capítulo é, pois, a prática jornalística de José de Alencar, condição essencial para seu êxito como romancista.

Através, portanto, do cenário de uma obra - que pode ser, certamente, considerada um

romance de aventura antes de ser vista como uma exaltação ao nacionalismo -, pretende-se neste trabalho mostrar o percurso literário da gênese do romancista José de Alencar em um recorte que abrange os anos 1855 a 1858 no periódico que o lançou como romancista. Nesta configuração, a intenção é que fiquem registradas sua fase cronista, sua fase crítica e sua fase romancista, de forma a mostrar quais são os elementos que permite a simbiose entre elas, principalmente devido a experiência que o autor adquire com cada uma delas, o que agrega, de maneira positiva, *a posteriori*.

Finalmente, a intenção que resume as ideias acima mencionadas está diretamente ligada ao fato de como José de Alencar desfruta da oportunidade de estar vinculado a um jornal para impulsionar sua carreira literária. Do mesmo modo - como experiência que o escritor adquire desde seu ingresso no jornal até ter se tornado o criador de *O Guarani* - existe uma influência direta em sua produção de novelas. Em resumo, é mister investigar como sua experiência com o jornalismo foi determinante para a formação do romancista.

1 O CRONISTA NO *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO*

1.1 A crônica no século XIX

Muito bem classificado por Machado de Assis como a “nova entidade literária”, o jornal, no início do século XIX, prestava-se não só à comunicação, mas também ao entretenimento. Para tal, tinha um espaço distinto em seu corpo, que era destinado ao produto de entretenimento: o folhetim. Essas publicações, de início, eram transmitidas geralmente nos rodapés das primeiras páginas dos jornais. Tratavam de variadas formas de diversão escrita. Variavam de piadas e receitas de culinária a críticas de livros recém- lançados e narrativas produzidas por principiantes do gênero, que aproveitavam para publicar pequenas histórias à moda inglesa de publicações em série.

Tome-se como exemplo o *Diário do Rio de Janeiro*, que tinha em sua composição, basicamente, um cabeçalho dividido por três colunas, em que se localizavam uma nota sobre assinaturas adiantadas, a divulgação da tipografia do jornal e a imagem de seu diretor-gerente. O corpo do periódico era normalmente composto por segmentos. Um era a parte oficial; outro, a parte dedicada à literatura. Havia também a de variedades e o segmento do folhetim, que se localizava na parte inferior da primeira página do periódico. A segunda página era composta pelos segmentos do comércio, de publicações e de pedidos, de anúncio de leilões, de uma revista (política, filosófica, científica, literária, artística e industrial), seguida pela divulgação de presentes aos assinantes, divulgação de cursos, exposição de fotografias, venda de lojas, anúncios de abertura de estabelecimentos comerciais, propagandas de colégios, ofertas de serviços, compra e venda de imóveis, divulgação de espetáculos e o registro dos produtos que entravam e saíam de nosso porto. Em meio a essa miscelânea de informações, notamos a literatura, que até determinado momento era composta de traduções de novelas de escritores ingleses e franceses.

Segundo Marlyse Meyer, logo se percebeu a importância desse espaço de liberdade e recreação. Os jornalistas Émile Girardin e Dutacq vislumbraram a vantagem financeira que poderiam tirar de tal empreendimento, dando ao folhetim lugar de destaque no jornal (MEYER, 1996, p.58). É, então, em 5 de agosto de 1836 que Lazarillo de Tormes começa a publicar, numa sessão chamada *Variétés* do jornal *La Presse*, pedaços de histórias cotidianas

que logo dão forma à fórmula “continua amanhã”. Lapida-se ainda o modelo para as novas condições de corte e suspense, com redundâncias necessárias para reativar lembranças ou desvendar fatos ao leitor que chegou no meio da história. Dessas necessidades jornalísticas, portanto, surgiu uma nova forma de ficção, o tão antagonicamente amado e temido folhetim folhetinesco, ou o romance rocambolesco.

Para o romance-folhetim, havia chegado uma época em que não se tratava mais de trazer ao jornal o prestígio da ficção em troca da força de penetração que este gênero sustentava, mas, pelo contrário, era um momento no qual o romance devorava seu veículo e este passava a viver em função do romance. Assim sendo, em 1840, tínhamos o folhetim marcado como um gênero específico de romance. E essa receita elaborada por Alexandre Dumas e Eugene Sue acaba gerando outra consequência, que é a publicação da maioria dos romances em formato de folhetim, para então, se fizesse sucesso, ser publicado em volume.

É importante ressaltar que a palavra folhetim designava, em um primeiro momento, um espaço específico do jornal: o *rez-de-chaussée*, rés do chão, rodapé, geralmente da primeira página (MEYER, 1996, p. 52). Como espaço do entretenimento, o folhetim recebia qualquer assunto que pudesse atrair possíveis leitores. Como destaca Marlyse Meyer:

Aquele espaço vale-tudo suscita todas as formas e modalidades de diversão escrita: nele se contam piadas, se fala de crimes e monstros, se propõem charadas, se oferecem receitas de cozinha ou de beleza; aberto às novidades, nele se criticam as últimas peças, os livros recém-saídos, o esboço do caderno B em suma. E, numa época em que a ficção está na crista da onda, é o espaço onde se pode treinar a narrativa, onde se aceitam mestres ou noviços no gênero. (MEYER, 1996, p. 57)

De acordo com Marlyse Meyer, o folhetim se tornou conhecido por essa concepção de publicação seriada devido a uma ampliação do “campo semântico da famigerada palavra” (MEYER, 1996, p. 58) que pode ser observada na França a partir do final de 1836.

Em nosso país, Variedades ou Fatos Diversos era como se intitulavam os artigos que contavam sobre os acontecimentos diários, evoluindo depois para a publicação de romances, “conteúdos vários, muita matéria traduzida, resenhas, folhetins literários, crônicas anônimas, tratando com leveza assuntos cotidianos” (MEYER, 1996, p. 113).

Temos, portanto, o espaço do folhetim destinado aos artigos semanais, que sustentam, como características, a diversidade de assuntos e uma linguagem mais coloquial. É nesse espaço que se encontram as crônicas, textos que tinham como seu principal aspecto a

informação dos acontecimentos do cotidiano em narrativas que misturavam informação com ficção.

As crônicas tinham a perspectiva de transmitir as notícias diárias e semanais. Esse é um modelo caracterizado por exigências próprias de cortes de capítulos, de fragmentos que não destruíssem a impressão de continuidade e de totalidade que, mais tarde, influenciaria a estrutura dos romances, uma vez que as crônicas conversavam entre si, seja resgatando assuntos noticiados outrora, seja dando continuidade ao que fora suspenso na crônica anterior, como veremos nos exemplos de Alencar. As mencionadas crônicas diárias não eram assinadas e se distribuíaam pelo jornal. No *Diário do Rio de Janeiro*, a incidência delas é maior nas terceiras e quartas colunas na parte superior da primeira página, enquanto as crônicas semanais eram publicadas aos domingos, na parte inferior. A partir de então, esse é o modelo de publicação de vários autores, entre eles, de José de Alencar.

No Brasil, da metade do século XIX, a leitura de textos publicados em jornais e a frequência do teatro eram diversões comuns à gente carioca. À vista disso, não é difícil imaginar um público que aguardava para ler histórias sobre os acontecimentos que faziam parte de seu cotidiano. É nesse cenário que o autor de *O Guarani* assume a seção *Ao correr da pena*, em duas séries de folhetins publicados nesse período, primeiro no jornal *Correio Mercantil* e depois no *Diário do Rio de Janeiro*. Dessa forma, veremos como José de Alencar se utiliza das técnicas folhetinescas para, desde a publicação de seus primeiros textos - as crônicas - surgir na cena literária brasileira como um dos mais célebres autores nacionais.

1.2 O percurso cronístico de Alencar nos periódicos do século XIX

Curto era o espaço, pouca a matéria; mas a imaginação de Alencar supria ou alargava as coisas, e com o seu pó de ouro borrifava as vulgaridades da semana.

ASSIS, *O Guarani*, 1887.

As crônicas de José de Alencar não poderiam ter melhor definição do que a feita por Machado de Assis num prefácio que foi publicado numa edição de *O Guarani* em 1887. E Machado pôde falar com conhecimento de causa sobre a vida fluminense, que era deveras

concentrada e nem um pouco ruidosa. “O mundo não nos falava todos os dias pelo telégrafo,” disse Machado, “nem a Europa nos mandava duas ou três vezes por semana, às braçadas, seus jornais. Assim sendo, os escritos que iremos observar eram dos assuntos os mais frívolos e dos métodos os mais cativantes.”

Alencar começa substituindo um antigo colega de faculdade, Francisco Otaviano, no periódico intitulado *Correio Mercantil*. A possibilidade de estreitar como jornalista causa entusiasmo no autor de *O Guarani*, ao receber o convite para escrever num jornal. Após três dias passados da oferta e sem nenhum retorno de Otaviano, ele decide entrar em contato lembrando da proposta feita pelo amigo.

É provável que o motivo de Alencar ter procurado seu colega de magistratura tenha sido ansiedade. Não só a ansiedade de um jovem recém-formado em busca de reconhecimento, mas também a ansiedade de um jovem literato em ter seus méritos de escritor colocados em prática. A amizade de longa data com Francisco Otaviano, além do fato de ele ter acompanhado o trabalho de José de Alencar em *Ensaaios Literários* (1854), publicação que o autor havia formado com estudantes em São Paulo, possibilitara a Otaviano uma consciência a respeito da aptidão do colega como escritor. Começa, então, Alencar, no ano de 1854, a trabalhar não só como folhetinista, mas também como escritor de outras notas de rodapé sem dias fixos, duas ou até mais vezes por semana no *Correio Mercantil*.

Cumprir salientar que as crônicas que se dispunham pelo jornal, quase sempre não assinadas, tinham caráter informativo, e, assim como os literatos produtores das crônicas, tinham a função de discorrer, informar e comentar sobre os assuntos da semana. Exerciam, portanto, uma função essencialmente jornalística.

Nas imagens ilustrativas das próximas páginas, notamos a estreia de Alencar no *Correio Mercantil*. Elas mostram a estreia na revista hebdomadária das *Páginas menores*, contemplando os leitores com sua célebre revista semanal *Ao Correr da Pena*, em 3 de setembro de 1854.

Figura 2 – Detalhe sobre o expediente da Redação de *Correio Mercantil*, 03/09/1854

Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <http://memoria.bn.br/> . Acesso em: ago. 2019.

Na imagem acima, vemos a transferência do cargo de Francisco Otaviano para José de Alencar.

Figura 3 – Detalhe da seção “Páginas Menores”, onde se localiza a coluna semanal, *Do correr da pena. Correio Mercantil*, 03/09/1854.



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: ago. 2019.

No texto de estreia, Alencar escreve uma fábula que se inicia com a metáfora de que uma pena corre sobre o papel do mesmo modo que uma fada corre para fazer algo mágico. Com seu toque audacioso, parece propor que vem para produzir o que já era proposto de um modo novo, extraordinário, como as fadas:

Um belo dia, não sei de que ano, uma linda fada, que chamareis como quiserdes, a poesia ou a imaginação, tomou-se de amores por um moço de talento, um tanto volúvel como de ordinário o são as fantasias ricas e brilhantes que se deleitam admirando o belo em todas as formas. Ora, dizem que as fadas não podem sofrer a inconstância, no que lhes acho toda a razão; e, por isso, a fada de meu conto, temendo a rivalidade dos anjinhos cá deste mundo, onde os há tão belos, tomou as formas de uma pena, pena de cisne, linda como os amores, e entregou-se ao seu amante de corpo e alma. (ALENCAR, 1854, p.1)

O texto tem a passagem de função dos cronistas, e, nele, Alencar deixa claro o que quer passar aos seus leitores através de seus escritos. Começa o texto dialogando com o leitor, de maneira a criar um ambiente interessante e instigante, ao passo que comenta assuntos circunstanciais do exterior e da província, evidenciando seus costumes e se aproximando do público através de uma linguagem popular, mostrando os adversidades que o país atravessava, mas também as correlacionando com crises internacionais, ilustrando que não

somos os únicos a enfrentar problemas; induzindo, vagamente, a um sentimento de nacionalismo. Em suma, o que era bem característico do trabalho dos cronistas, mas agora com o toque ornado de Alencar.

Ao mesmo tempo em que expressa seu tom ousado, Alencar exalta o cronista que vem antes dele e, aviltando-se, de certa forma, deixa perceptível a genialidade que estava prestes a explodir:

Só vos direi e cito mesmo, é confiança, que, depois de muito sonho e de muita inspiração, a pena se lançava sobre o papel, deslizava docemente, brincava como uma fada que era, bordando as flores mais delicadas, destilando perfumes mais esquisitos que todos os perfumes do Oriente. As folhas se animavam ao seu contato, a poesia corria em ondas de ouro, donde saltavam chispas brilhantes de graça e espírito. (ALENCAR, 1854., p.1)

E para afirmar sua diferença com relação a tão talentoso escritor que estava substituindo, Alencar relata a transição da escrita:

Com efeito, a fada tinha sofrido uma mudança completa: quando a lançavam sobre a mesa, só fazia correr. Havia perdido as formas elegantes, os meneios feitiçeiros, e deslizava rapidamente sobre o papel sem aquela graça e faceirice de outrora. Já não tinha flores nem perfumes, e nem centelhas de ouro e de poesia: eram letras, e unicamente letras, que nem sequer tinham o mérito de serem de praça, que serviria de consolo ao espírito mais prosaico. Por fim de contas, o outro, depois de riscar muito papel e de rasgar muito original, convenceu-se que, a escrever alguma coisa com aquela fada que o aborrecia, não podia ser de outra maneira senão – Ao correr da pena. (ALENCAR, 1854, p.1)

O escrito segue mostrando o estilo formal da época de um gênero que descrevia assuntos sérios, tais como política, economia, adversidades sociais, mas com o tom gracioso do entretenimento. A crônica de abertura ilustra com êxito as características formais que Alencar pretende seguir e valorizar em sua obra: o uso de trocadilhos, ganchos que deixam ideias em aberto para uma próxima história e o tom de graciosidade que permeia sua criação.

O autor prossegue escrevendo suas próximas publicações, em 10 e 17 de setembro, no mesmo estilo da primeira crônica. O texto do dia 24 de setembro apresenta, além dos traços peculiares de Alencar, uma reflexão sobre a dificuldade que é o ofício de um cronista:

Obrigado um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta às páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota

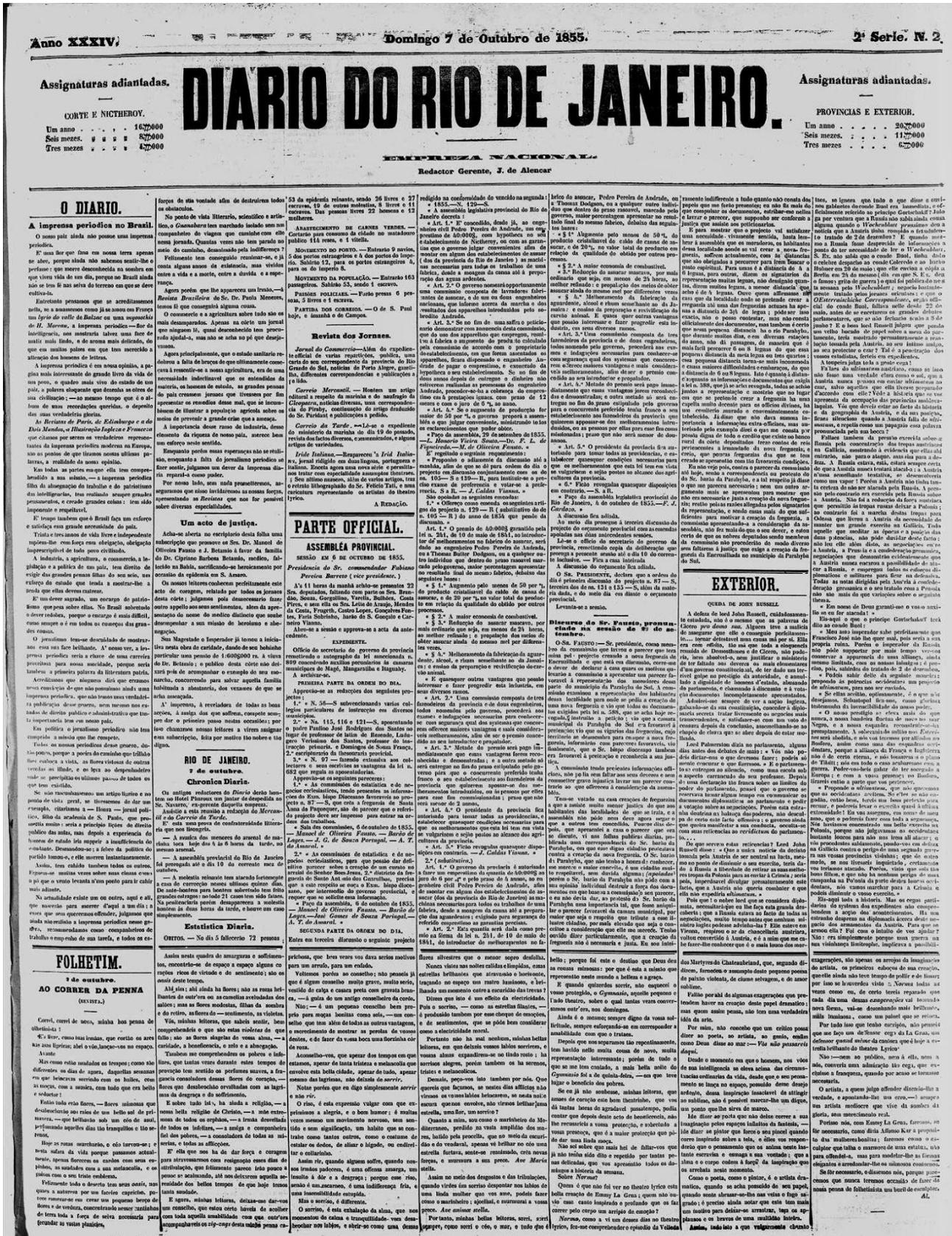
e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho! (ALENCAR, 1854, p.1)

Elucidemos neste trecho a alegoria feita por José de Alencar ao comparar o cronista a um colibri que esvoaça em ziguezague, pois como o pássaro que tem a peculiaridade de voar para trás e para frente, são também os cronistas, que retomam assuntos antes suspensos e depois seguem repetindo o mesmo ciclo ilustrado pelos acontecimentos semanais. A efemeridade dos assuntos, a volubilidade do estilo são características pertinentes à crônica apreciáveis no ponto de vista de Alencar. Críticos como Joaquim Nabuco, entretanto, condenam esse parecer alegando inabilidade ao lidar com a técnica da transição própria do gênero, o que, futuramente, motivará uma polêmica entre os autores em 1875.

Alencar é provocado a escrever a observação supracitada após ter passado por uma semana intensa de diversos acontecimentos importantes sobre os quais escreveria, tais como a primeira corrida no Jockey Club no Prado Fluminense, em São Cristóvão, a inauguração do Instituto dos Cegos, à qual aqueles que tiveram a honra de um convite foram ao bairro da Saúde assistir, a reivindicação por dignidade e respeito pelo público pagante dos teatros, que estava sendo posto em desconforto devido a mudanças nos assentos do local, entre diversos outros assuntos. E é dessa maneira que estreia José de Alencar com suas crônicas no *Correio Mercantil*, cumprindo o ofício de cronista - ou de literato jornalista -, que tinha como função informar sobre os principais fatos da semana com um tom reflexivo e de forma graciosa.

Após o *Correio Mercantil*, Alencar assume o cargo de gerente e redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*. A posição assumida faz com que ele zele pelo êxito do jornal, que se encontrava, naquele momento, em situação de dificuldade. São sete a quantidade de crônicas, com estilo diferenciado das anteriores do *Correio Mercantil*, mas ainda sob o mesmo título de *Ao Correr da Pena* publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*. Estas foram localizadas por Francisco de Assis Barbosa, responsável, em 1856, pela primeira edição em que estão reunidas as duas séries de folhetins. Os comentários sobre os episódios do país, da cidade, da política, entre outros, tornam-se mais céticos, e a prosa, cada vez mais poética, como iremos observar. Na página seguinte, temos a primeira *lauda*, que retrata a estreia de José de Alencar no periódico:

Figura 4 — Primeira pagina de Diário do Rio de Janeiro, 07/10/1855.



Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em agos. 2019.

“Correi, correi de novo, minha boa pena folhetinista! És livre, como tuas irmãs, que cortam os ares nas asas ligeiras; abri voo, lançai-vos no espaço. Avante.” (ALENCAR, 1855, p.1). Era com esse entusiasmo que, um dia depois assumir o *Diário do Rio de Janeiro*, ele volta a publicar sua revista semanal intitulada *Ao Correr da Pena*. No periódico sob sua gerência, Alencar apresenta uma produção não abundante, mas intensa. São sete edições da revista nas quais ele aborda diferentes assuntos, parecendo agora estar mais enfático quanto à questão metalinguística, entre outras, como iremos observar na análise das crônicas publicadas no *Diário*.

1.3 O cronista José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro*

Percebemos, na abertura de seu primeiro texto, publicado em 7 de outubro de 1855, ditos que marcaram a volta do autor às produções de *Ao Correr da Pena*. Eles demonstram certo entusiasmo, que seria anulado pelas sentenças seguintes, continuadoras do texto com um tom de pessimismo sobre os tempos modernos.

Mas como estão mudados os tempos; como são diferentes os dias de agora, daquelas semanas em que brincavas sorrindo com os bailes, com as moças, com a música, com tudo que era belo e sedutor!

Então tudo eram flores, - flores mimosas que desabrochavam aos raios de um belo sol de primavera, - que brilhavam sob um céu azul perfumando aqueles dias tão tranquilos e tão serenos.

Hoje as rosas murcharam, o céu turvou-se; e nesta sáfara da vida por que passamos atualmente, apenas florescem os cardos com seus espinhos, as saudades com a sua melancolia, e os goivos com o seu triste emblema. (ALENCAR, 1855, p.1)

Após expressar descontentamento com os tempos atuais, Alencar discorre sobre religião. Afirmar ser ela o que daria forças para que as pessoas atravessassem os dias ruins, que, segundo ele, possivelmente iriam, com o tempo, melhorando, até que se voltasse a sentir aquela sensação de serenidade novamente (ALENCAR, 1855, p.1).

Por último, o autor dá um conselho às moças bonitas da época. Ele sugere que não deixem de sorrir, e, explicando a diferença entre rir e sorrir, compara o sorriso às estrelas que iluminam uma noite escura. Parte para um comentário sobre o Teatro Lírico e finaliza a crônica. Dito isso, constatamos uma estreia no veículo que irá mais tarde publicar um de seus

mais célebres romances que, apesar de morna, já deixa transparecer, de maneira tênue as peculiaridades de nosso autor:

E agora, minhas leitoras, deixai-me dar-vos um conselho, que estou certo haveis de acolher com toda aquela amabilidade com que outrora acompanháveis os ziguezagues desta minha pena caprichosa, que bem vezes vos dava sérios motivos para um arrufo, para um enfado. Voltemos porém ao conselho; não penseis já que é algum conselho muito grave, muito sério, vestido de calça e casaca preta com gravata branca, - à guisa de um antigo conselheiro da coroa. Não; - é um pequeno conselho bem próprio para moças bonitas como sois, - um conselho que tem além de todas as outras vantagens, o merecimento de mostrar as pérolas de vossos dentes, e de fazer da vossa boca uma florzinha cor-de-rosa. Aconselho-vos, que apesar dos tempos em que estamos, apesar de tanta tristeza e melancolia que envolve esta bela cidade, apesar de tudo, apesar mesmo das lágrimas, não deixeis de sorrir. (ALENCAR, *Diário do Rio de Janeiro*, 1855, p.1)

A interação com o público leitor é uma dessas peculiaridades. Neste trecho, ela é feita de maneira relevante, ao aconselhar as moças a sorrirem. É possível perceber também um ensaio da sua astúcia em despertar a curiosidade no leitor, dando toda uma explanação para somente depois revelar de fato o que seria o conselho.

Este mote - dar um conselho para as moças bonitas - não fora um tema elogiável. Ele, entretanto, obteve êxito em cobrir os acontecimentos semanais, e fez, assim, uma leve crítica ao comportamento social; semeou um leve toque doutrinário ao falar da religião e cobriu a matéria do Teatro Lírico.

Observemos, na imagem ilustrativa que segue, a página de 21 de outubro de 1854, onde é publicada a segunda crônica:

Sua segunda crônica no *Diário* é datada de 21 de outubro. Nela, ele demonstra certo menosprezo pelo trabalho de um redator cujas matérias sobre as quais escreveu eram escassas. Alencar o faz, entretanto, com a tendência que começara a desenvolver no periódico anterior: discorre de modo elegante, gracioso e metafórico sobre um determinado tema. No caso desta crônica, sobre um tinteiro. Reflete sobre o papel do recipiente em que se coloca a tinta para escrever, dizendo que esse pode produzir uma inundação e um cataclismo. Fala da influência que pode exercer nos futuros destinos da humanidade, mas que tudo dependeria de quem o manuseia e dos assuntos que possui para fazer dele o bom uso. Conclui que personalidades célebres da Europa teriam melhor condições em utilizar o tinteiro, já ele:

E tudo isto, todas essas grandes revoluções, todos esses fatos importantes, todas essas coisas grandes, dormiam talvez no fundo do meu tinteiro, e dependiam apenas de um capricho do acaso." (ALENCAR, 1855, p.1)

Percebemos o desalento do autor, que diferente dos escritores europeus, alegava não ter muito a dizer nas parcas condições que vivia sua pena. Ele diz, “sem dizer”, sobre os acontecimentos da cidade:

De fato, como se pode hoje brincar sobre um assunto, escrever uma página de estilo mimoso, falar de flores e de música, se o eco da cidade vos responde de longe: - Pão, - epidemia, - socorros públicos, - socorros públicos, - enfermária!

[...] Como é possível pois ter um pouco de poesia, e de espírito numa semelhante época? Conto escrever duas linhas sem falar da epidemia reinante, dos atos de caridade, e das enfermarias? Se isto continua, daqui a pouco os jomais tornar-se-ão uma espécie de boletim; não há nada que diga respeito à moléstia que não se anuncie. (ALENCAR, *Diário do Rio de Janeiro*, 07/10/1855., p.1)

E com a habilidade de não explicitar o que vai dizer, ele usa de uma técnica tão utilizada posteriormente por Machado de Assis: a de “dizer sem dizer”, costurando de maneira engenhosa os assuntos da semana.

O escritor cearense segue se queixando de alguns outros tópicos e, camuflado nessas reclamações, fala do Teatro Lírico, de um novo aspecto que ele talvez assuma, das novas óperas que hão de criar um novo repertório. Comenta com entusiasmo a chegada de dois cantores que hão de reanimar o cenário teatral e fala do préstimo que é ter Tamberlich, célebre cantor de ópera italiano, em nosso teatro, não só por não haver um bom tenor em nosso

círculo, mas também para que as moças pudessem desfrutar de uma figura masculina naquele meio que até então era contemplado somente por mulheres.

Logo após seus comentários sobre o Teatro Lírico, Alencar anuncia a chegada de um ponto no horizonte, algo que vai ganhando forma, que lhe dá a esperança de trazer consigo coisas interessantes e curiosas até que ele reconhece o velho amigo. Não só amigo dele, mas também de todos os folhetinistas. Esse amigo é o ponto final. E ele o escreve destacadamente na linha abaixo. Ao afirmar que o ponto final é também amigo dos outros folhetinistas, ele manifesta que essa crise de falta de assunto é vivida também por outros escritores da época.

Embora percebamos a prostração por falta de assunto no início do escrito e que essa insatisfação se dá entre os demais folhetinistas - afinal todos são amigos do tão esperado ponto final - não é só de insatisfação que é feita a crônica. Afinal, Alencar orna tamanha frivolidade com seu modo poético de maneira que a matéria simples e sem sal se torna prazerosa e recreativa, como já dissera Machado de Assis no prefácio na edição de *O Guarani*.

Nesta crônica, portanto, está presente a questão metalinguística da interação com o ponto final, que é algo ousado e provoca admiração no leitor; que resulta na questão do diálogo entre escritor, leitor e o sinal gráfico; um dinamismo textual que é marca do Romantismo e que vinha, aos poucos, sendo impresso por Alencar, além de apresentar a técnica do “dizer sem dizer” e, é claro, do método garboso e metafórico ao discorrer sobre diferentes temas.

Observemos a imagem da terceira crônica publicada em 28 de outubro de 1855:

A irritação pela falta de assunto é tema também da próxima narrativa na qual ele, mais uma vez, “diz sem dizer”. A mesmice faz com que ele se mostre zangado e diga que realmente não irá falar nada. Diz inclusive que abriu a primeira página de um livro e leu a seguinte frase em latim: *Res est magna tacere*, que traduz a importância de se calar. O autor brinca dizendo que é exatamente isso que ele vai fazer e decide não falar. Explicita, então, os assuntos dos quais não vai tratar:

Não me restava, pois, senão um expediente, e foi o que decidi-me a adotar.

Era preciso calar-me, visto que os sábios o ordenavam; mas, calando-me, restava-me o direito de dizer ao menos os assuntos diversos sobre que me calava.

Assim nem incorro na censura de falador, nem também se pode dizer que não tenho matéria sobre que escrever.

Uma das primeiras coisas sobre que eu me calo é sobre a questão atual da farinha de trigo, sobre a questão do pão. (ALENCAR, 1855, p.1)

A narrativa discorre sobre as esferas da sociedade que estão associadas ao pão e a seus diversos tipos, e à farinha que o produz: “o pão branco e o pão de rala, o pão de ló, o pão d’ouro, e muitas outras espécies menos importantes”; fala ainda sobre a metáfora do pão como pagamento do trabalhador. E faz uma série de observações entre a relação do pão com a economia e a vida social brasileira. Essa forma elíptica por meio da qual o autor aborda temas políticos e econômicos- o criticismo -é um mais um exemplo de uma peculiaridade que está presente em suas futuras obras.

Além disso, novamente alfineta o ofício do cronista, como faz nas demais crônicas e podemos observar no fragmento que se segue:

Isto seria uma quebra para a minha reputação de folhetinista; seria uma falta imperdoável para aqueles que julgam que o espírito de um escritor de revista deve ser uma esponja que durante a semana se embebeda e satura de idéias, e que ao domingo se espreme no papel, e deita uma chuva de bonitos pensamentos e lembranças graciosas. (ALENCAR, 1855, p.1)

Quando fala do Teatro Lírico, comenta sobre a talentosa Mme. Belloc e diz que ela não foi feliz na concorrência. Decide se aproximar de suas leitoras dizendo que já se calou sobre muita coisa, portanto seria justo, agora, conversar um pouco com elas e, então, fala-lhes *A ordem das violetas*. Depois, conta que, naquele dia, está se dando o leilão das Belas Artes e, finalmente, diz-lhes que irá contar uma história muito linda, um verdadeiro conto de fadas. Começa a envolvê-las, instigando-lhes a curiosidade, mas torna os olhos sobre a frase em

latim *Res est magna tacere* e diz que agora vai se calar, terminando o conto.

Desse modo, a terceira crônica de José de Alencar publicada no *Diário do Rio de Janeiro* discorre basicamente sobre questões sociais de economia, ocultando-as por meio da questão do pão, e desenvolve vários assuntos pertinentes a serem tratados, todos, de alguma forma, associados ao alimento. Quando Alencar convida as leitoras a saberem de uma nova história e não a conta, temos o auge do dinamismo do texto, assim como uma aparição mais clara da suspensão de um assunto que poderá ser resgatado posteriormente.

Percebemos, portanto, no decorrer desses três escritos, características tais como a continuidade nas tentativas do autor em conectar o leitor ao texto, o modo elíptico por meio do qual são abordados importantes temas políticos, assim como a suspensão de assuntos, gerando expectativas sobre a continuação dos mesmos.

Vejamos como se dá a quarta crônica do autor de *Iracema*, publicada em 4 de novembro de 1854:

Um ponto de interrogação é matéria da quarta crônica publicada. Cabe lembrar que, no *Diário*, esse é o segundo escrito em que Alencar usa a metalinguagem para explicar as funções semântica e sintática de um sinal gráfico, já que, em sua segunda crônica, ele discorre sobre o ponto final. Desta vez, ele fala sobre o ponto de interrogação. O questionamento sobre a função de um ponto de interrogação lançado no início da crônica nos remete a uma interação do autor com o leitor. Faz uma analogia entre o ponto de interrogação e um anzol, que tem a função de pescar, e afirma ser também essa a função de um ponto de interrogação: pescar.

A partir de então, começa a expor suas explanações sobre o referido sinal gráfico, nas quais o verbo “pescar” adquire outra função semântica. Ele agora “pesca” informações. O ponto de interrogação assume a função do anzol e quem faz perguntas a função do pescador. Afirma que, para fazer uma pergunta, é necessária uma isca, uma informação ou agrado. Acrescenta que não se deve ir direto ao ponto. Todos esses elementos são expostos a fim de evidenciar como as maneiras de se obter informações vêm se aperfeiçoando na sociedade.

Entre as explanações, observamos o uso do elemento melodramático, que o escritor lapida no decorrer de seus escritos:

Ainda tinha muita coisa a dizer sobre esta arte de pescar na sociedade, arte que tem chegado a um aperfeiçoamento miraculoso.
Fica para outra ocasião. Por hora, basta que saibam os meus leitores que o ponto de interrogação é um verdadeiro anzol. (ALENCAR, *Diário do Rio de Janeiro*, 04/10/1855, p.1.)

Na passagem acima, a explicação sobre a utilização do ponto de interrogação prossegue e o escritor aproveita para incutir um novo assunto. Prefere, entretanto, deixar para outra ocasião. Uma vez mais estamos diante da suspensão, resultando em uma expectativa nos leitores para um próximo conto.

A narrativa prossegue, com a personificação do sinal gráfico: ele se tornara o corcundinha, anãozinho zombeteiro, mestre de latim e professor das primeiras letras, que poderia ser, simultaneamente, sisudo e amável. Essa personificação pretende mostrar que ele pode pertencer à fala de pessoas severas, ao passo que também faz parte da fala de pessoas inocentes, como as crianças, por exemplo. Segue estampando o poema “A Emy La-Grua”, que julga uma pergunta sem resposta. Prossegue retomando o questionamento que fizera no início do texto e dizendo que agora iria responder.

Diz tratar-se de um conto que ficou de contar no domingo passado, e que, como prometido, irá contar. Narra a história de como se deram as virtudes das mulheres brasileiras,

que, dentre as outras, é a que possui todas as qualidades. Diz ainda que tem mais infindas histórias como essa, mas que, na impossibilidade de contar-lhes de uma só vez, irá contando aos poucos, começando, parando, retornando do ponto em que parou, em zigue-zague.

Diz, em resumo, que não lhe agrada muito o tipo de música que foi representada em “*Saffo*”, ópera de Giovanni Pacine, um “barulho, que abafa a voz humana, e obriga os cantores a fazerem contorções horríveis” (ALENCAR, 1855, p.1). Diz, portanto, que não iria comentar a respeito. Alencar, entretanto, critica-a bastante até chegar ao fim da crônica, em que ele diz que deve contar a seus leitores sobre os acontecimentos da semana.

Termina a crônica dando a notícia que chegara no pacote do dia anterior e o que corria de boca em boca em todos os jornais: tratava-se da Tomada de Sebastopol, a mais importante batalha da Guerra da Crimeia, que ocorreu entre setembro de 1854 e setembro de 1855, e observa, com essa notícia, que não estaria somente escrevendo a crônica da semana, mas sim a história do mundo durante um ano, terminando sua narrativa com um ponto final destacado no canto direito da página.

Mais uma vez, um escrito que gira em torno de um assunto banal. Nesse caso, o ponto de interrogação, que Alencar orna com sua habilidade de falar sobre arte, de descrever graciosamente as situações, de trazer o leitor para o texto criando nele necessidade de interação, principalmente quando é forçado a aguardar pela conclusão do assunto. Cria ganchos muito bem articulados e, principalmente, destaca sua habilidade de exercer com êxito o ofício de cronista ao cobrir todos os assuntos da semana.

Observemos agora a imagem que retrata o texto publicado em 11 de novembro de 1855.

Um romance! Não é qualquer coisa, é uma história dividida em capítulos, que principia rindo e acaba chorando, ou vice-versa; e na qual devem entrar necessariamente um namorado, uma moça bonita, um homem mau, e diversas outras figurinhas de menos importância. Um romance, em regra, só pode começar de manhã ao romper do dia, de tarde ao rugido da tempestade, e de noite ao despontar da lua: excetuam-se os romances domésticos, que não têm hora certa, e que regulam-se pelo capricho do autor. (ALENCAR, 1855, p.1).

Com a exposição clara de como se constitui um romance, trata-se do início da quinta crônica do *Diário*. Valendo-se mais uma vez da arte do “dizer sem dizer”, Alencar não irá escrever, naquele dia, sua revista, mas sim um romance.

Ele explica como são os romances tradicionais e adverte que o seu não será da mesma forma. A matéria ficcional não apresentará início nem fim e possuirá apenas dois personagens. Trata-se da história de dois tons. Ressaltamos mais uma vez a tática tão utilizada nos romances folhetins de anunciar um assunto de maneira enfática de modo a criar expectativa no leitor sobre o que está por vir:

Até aqui o meu romance é muito simples e nada tem que admire. São duas notas gêmeas, filhas do mesmo sorriso, criadas pelo mesmo sentimento, duas irmãs que a sorte deste mundo separou, dando-lhes um destino diverso. Mas o que segue é o mais interessante; agora é que o romance vai começar. (ALENCAR, 1855, p.1)

O escrito indica que, até aquele momento, seu romance não tinha nada demais, mas que agora ele iria começar, falando das personagens:

São duas notas gêmeas, filhas do mesmo sorriso, criadas pelo mesmo sentimento, duas irmãs que a sorte deste mundo separou, dando-lhes um destino diverso. (ALENCAR, 1855, p.1)

A narrativa é sobre a dona das personagens acima citadas, Malibrán, que um dia adormece e acorda trilhando uma ária do “Barbeiro de Sevilha”. Essa peça de música era interpretada por uma margarida, mas, no meio da canção, as folhas do chão começaram a se alvoroçar e uma rosa se prostrou com a imponência de uma princesa, ofuscando o canto da margarida com uma nota límpida, sonora e brilhante, que seria a outra personagem.

A margarida teve inveja da rosa, ou seja, o gorjeio teve ciúme de seu irmão e, para se vingar, abandonou o seio da margarida e se tornou um rouxinol exibicionista, que ganhou a admiração de todos. Quando menos se esperava, porém, seu irmão tomou corpo de cisne e,

soltando lampejos de melancolia e de sentimento, roubou-lhe a cena.

Alencar deixa claro que terminara a primeira parte do romance e interage com o leitor, dizendo que se não for do interesse dele, que vá ler outras matérias do jornal:

Aqui termina a primeira parte do romance. Se quereis saber o resto, continuai a ler; se não, voltai a folha, e lede os anúncios, que não deixam de ter o seu interesse, sobretudo para quem tem de alugar amas de leite. (ALENCAR, 1855, p.1)

Como quem diz “se está enfadado com minha história, vá ler matéria de caráter e linguagem simples que enche o jornal”. E segue para a continuação da história, que conta que o rouxinol chegou na Grécia, e, mais uma vez, quando estava prestes a se entregar ao júbilo, avistou o cisne. Cada um pousa nos ombros de uma estátua de mármore: o rouxinol em uma estátua de uma ninfa da qual o autor não recorda o nome e o cisne no ombro de uma Safo.

As estátuas tomam vida, passam por um movimento instintivo. Mesmo sendo irmãs de arte e de pensamento, mesmo sendo feitas do mesmo mármore, elas se dão as costas e se separam. Depois de anos distantes, escutam o hino de amor, mais especificamente o *spartito* de “Romeu e Julieta”. A partir daí são atraídas, dão as mãos e parecem... Bem, quem quiser saber como continua a história deve imaginar ou esperar pela encenação de “Romeu e Julieta”, na qual verão o final do romance, se é que realmente tem um final.

Após o início do romance, Alencar comenta o Teatro Lírico: suas apresentações, seus artistas e óperas apresentadas. Fala sobre o desempenho de alguns papéis. Dessa maneira, percebemos mais um texto semanal no qual o autor sinaliza sua falta de assunto, conseqüentemente sua falta de vontade de escrever. Por isso surge com a ideia de um romance, em um texto que, ainda assim, aborda os acontecimentos da semana no momento em que fala do Teatro Lírico. Em outras palavras, o texto é mais um exemplo do estilo estético e formal de José de Alencar, no qual ele apresenta uma narrativa com ganchos e dinâmica e que dialoga o tempo inteiro com o leitor.

Sigamos agora para a crônica de número 6, publicada em 18 de novembro de 1855, na qual o literato decide, em vez de, como de costume, escrever efetivamente o gênero crônístico, publicar um livro. Adiante está a imagem da primeira página do periódico para que possamos visualizar:

O leitor é surpreendido com a notícia de que, nesta publicação, receberá um livro. A narrativa tem seu início com a empolgação do autor dizendo ao público já ter-lhes dado um folhetim-álbum, folhetim-romance, folhetim em viagem, folhetim comédia e que, portanto, faltava dar-lhes algo diferente, e isso seria aquela nova transformação do Proteu da imprensa: o livro.

Declara que o folhetim já poderia se considerar um livro. O livro da semana, que na verdade era impresso pelo tempo, tendo como caderno a crônica:

De fato, o folhetim já por si é um livro; é o livro da semana, livro de sete dias, impresso pelo tempo e encadernado pela crônica; é um dos volumes de uma obra intitulada o *Ano de 1855*.

Neste volume, a cidade do Rio de Janeiro faz as vezes de papel de impressão, os habitantes da corte são os tipos, os dias formam as páginas e os acontecimentos servem de compositores. (ALENCAR, 1855, p.1)

O livro-folhetim, entretanto, diferenciava-se do molde acima descrito, e nosso autor irá ilustrar isso dispondo todas as partes do livro na página do jornal e explicando cada uma. Coloca na contracapa um título, local, data, autor e editora que, nesse caso, era a Tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*.

E como nos livros, após os dados citados acima, seguem a dedicatória, o prólogo, a introdução e o índice com o título de cada capítulo. No prólogo, que o autor diz ser a cortesia do orador que cumprimenta o seu auditório antes de começar um discurso, ele expõe que não espera glória com a produção do livro. Por outro lado, sinaliza que, se for bem recebido esse primeiro filho, como assim o chama, ele continuará a carreira, mas, se não, ficará em sua consciência a sensação de dever cumprido.

Dito isso, percebemos que o autor deixa claro seu desejo de continuar escrevendo naquele molde e que, para isso acontecer, ele vai depender da aceitação do público, tendo assim essa publicação como um experimento.

Segue-se a introdução, que é o espaço em que ele cumpre seu papel de cronista, falando dos fatos que aconteceram na semana. A reclamação pela falta de assunto, é, novamente, a abertura da narrativa, seguida de uma citação latina, que de acordo com ele próprio serve para dar um tom de erudição e também para preencher espaço. Estas são seguidas por uma explanação dos capítulos e, após a explicação de cada um, o autor não acha necessário que os capítulos sejam publicados:

Agora, eu podia escrever todos estes capítulos: mas de que serviria? Todo o mundo sabe que um livro hoje em dia não é mais do que o título, o prólogo, a introdução, e o índice dos capítulos. O leitor passa os olhos rapidamente, folheia o livro, e apenas de espaço a espaço encontra uma boa ideia, um trecho interessante (ALENCAR, 1855, p.1)

Percebemos a sutil crítica do autor à prática da leitura de livros, e, com isso, ele se exime da responsabilidade de publicar os capítulos. Segue discorrendo sobre elogios e censura. Termina o texto censurando a si mesmo por não pensar como os outros e censurando seu leitor por ter perdido seu tempo lendo o texto.

É mais uma crônica que apresenta a marca do diálogo entre autor/texto e leitor, e que tem explícita a pretensão do autor em começar a escrever em outro molde que não fosse a crônica. A marca de sua crítica a pontos dos quais ele discorda na sociedade, a reclamação da falta de assunto e a massiva presença da metalinguagem são também temas recorrentes.

Observemos a imagem da página do *Diário* de 25 de novembro de 1855, em que saiu a sétima e última crônica publicada por José de Alencar:

Figura 10 – Primeira página de *Diário do Rio de Janeiro*, 25/11/1855.

Anno XXXIV. Domingo 25 de novembro de 1855. 2.ª serie n. 50.

ASSIGNATURAS. Cortê e Nitheroy. UM ANNO . . . 160 SEIS MESES . . . 80 TRES MESES . . . 40

EMPRESA NACIONAL LA DO ROSARIO N. 81.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO.

ASSIGNATURAS. Provincias e exterior. UM ANNO . . . 160 SEIS MESES . . . 80 TRES MESES . . . 40

REDACTOR GERAL M. VALENZUELA.

DIARIO.

25 DE NOVEMBRO.

A tarifa das alfandegas no conselho de estado.

O commercio d'esta corte sabe que se tem reunido o conselho de estado por diversas vezes, e ultimamente em sessão plena, para tratar de um objecto que tanto lhe interessa como é actualmente a reforma da tarifa de nossas alfandegas. Entretanto ignora-se absolutamente o que se tem passado n'estas diversas reuniões, e qual a opinião mais geralmente aceita pelos nossos homens de estado.

E' por isso que assentámos de apresentar aos nossos leitores os pontos mais importantes da discussão que tem havido no conselho de estado sobre o parecer da secção de fazenda incumbida do exame da tarifa, e as opiniões mais pronunciadas que então apparecerão sobre a questão.

Das idéas capitais, dous systemas differentes partilhou os votos do conselho de estado: um é o systema actual, que apenas admite algumas modificações da pauta em vigor, e que rejeita uma reforma capital por causa da redução infallivel da nossa renda; outro é o systema do commercio mais livre, que tende a ir pouco a pouco dando á importação a maior franqueza, diminuindo gradualmente e em relação a muitos objectos os direitos da tarifa actual.

Este systema, que foi adoptado no projecto da commissão, não tem infelizmente no conselho de estado nenhuma opinião decidida.

A secção de fazenda ou aquelles que accetão o seu parecer entendem que o projecto de tarifa da commissão acarretaria uma diminuição de perto de quatro mil contos na receita publica, conforme os calculos feitos pelo inspector da alfandega da Bahia.

Acrescentado que na quadra actual, quando o paiz acaba de soffrer a devastação de uma epidemia, que necessariamente ha de influir na sua produção, seria imprudente fazer uma redução tão consideravel da renda.

Além d'isto exergão no projecto algumas innovações que não são convenientes á industria do paiz e não comportão com o nosso estado actual.

A esta opinião quasi geral do conselho de estado oppõe-se uma outra, allegando que, se a razão de não admitir-se o trabalho importante da commissão era o receio de uma diminuição de receita, isto seria de alguma maneira compensado

Pela tendencia sensivel que ha em nosso paiz para um augmento sempre progressivo da renda.

Demais, quando as circumstancias actuaes não permittissem dar-se agora este passo, convinha antes esperar algum tempo até que o paiz voltasse ao seu estado normal, do que desprezar desde já uma reforma util e vantajosa.

Appareceu tambem um voto isolado, que sustentou a desnecessidade das reformas, e enunciou a idéa de continuarmos com a tarifa em vigor, a menos que não quizessemos admitir os despachos por factura e *ad valorem*.

Felizmente esta opinião é singular no conselho de estado; e não é necessario ser profissional na materia, para reconhecer que a experiencia já condemnou este systema de despachos por factura, adoptado apenas nos Estados-Unidos, onde entretanto todos os presidentes reclamão a sua reforma.

Eis em geral os pontos da discussão havida no conselho de estado, e sobre os que vamos fazer algumas ligeiras reflexões de homem não entendido na materia.

Nenhuma das opiniões ahí emitidas não parece satisfazer a necessidade do momento, e remediar o mal que sentimos augmentar todos os dias, como por exemplo a carestia dos generos alimenticios.

O primeiro projecto de tarifa póda produzir com effeito uma redução de quatro mil contos, e por isso não convem adoptal-o; mas nem porisso se deve adoptar o systema opposto apresentado pela secção de fazenda, a qual, sem a pratica da administração aduaneira, está de certo muito menos habilitada do que a commissão para esta especie de trabalhos.

O que convem pois fazer? Em nossa opinião o melhor alvitre que podia tomar o conselho de estado nas circumstancias presentes era fazer desde já algumas alterações essenciaes, e depois com a calma e reflexão necessaria estudar a questão e decidir de uma vez qual o systema que convem seguir na reforma geral da tarifa.

As alterações essenciaes de que fallamos são as reduções dos direitos de importação que pagão os generos alimenticios e que tanto concorrem para a escassez e penuria que soffremos peridicicamente: são as isenções de materias primas e a diminuição das taxas de certos objectos de primeira necessidade, que embora não fação parte da alimentação, servem contudo para o vestuario e subsistencia das classes pobres.

Feitas estas alterações, o conselho de estado examinará a importante questão tantas vezes agitada pelos economistas a respeito dos inconvenientes que produz o systema protector,

Ha as flores da terra — as *mulheres*, — rosas perfumadas que occultão entre as folhas os seus espinhos.

Ha as flores dos labios — as *sorrisos*, — lindas bonitas que o menor sopro desfolha.

Ha as flores do mar — as *perolas*, — filhas do oceano que saem do seio das ondas para se aninharem no seio de uma mulher morena.

Ha as flores da poesia — as *versos*, — as vezes tão cheios de perfumes e de sentimento como a mais bella flor da primavera.

Ha as flores d'alma — as *sentimentas*, — flores a que o coração serve de vaso, e as lagrimas de orvalho.

Ha as flores da religião — as *precis*, — modestas violetas que perfumão a sombra e o retiro.

Ha as flores da harmonia — os *gorgeios* — que brincão nos labios mimosos de uma boquinha seductora.

Ha as flores do espirito — os *zig-zags*, — que nascem sobre o papel como rosas silvestres e sem cultura.

(Não fallo dos nossos *zig-zags*, que, quando muito, são flores murchas.)

Ha enfim uma especie de flor que é tão rara como a tulipa negra de Alexandre Dumas, como o cravo azul de Jean Jacques, como o crisantêmo azul de George Sand.

E' a *flor da vida*, este sonho dourado, este puro ideal a que todos aspirão e de que tão poucos gozão.

Porque a flor da vida apenas vive um dia, como as rosas da manhan que a brisa da tarde desfolha.

E quando murcha, deixa dentro d'alma os seus perfumes, que são essas recordações queridas que nos sorriem ainda nos ultimos tempos da existencia.

Para uns a *flor da vida* nasce nos labios de uma mulher; para outros no seio de um amigo. Feliz do caminhante que á beira do bosque por onde passa colhe esta florzinha azul, especie de urre cingida de uma coroa de espinhos.

Muitas vezes, depois de muita fadiga, quando já tem as mãos feridas dos espinhos, e que vai colher a flor, ella se desfolha.

O vento soprou sobre ella, ou um verme roeu-lhe os estames.

Até aqui os meus leitores têm visto o mundo pelo prisma de uma flor; mas não se devem illudir com isso.

Alguns velho politico de cabellos brancos lhes dirá que isto são simples devaneios de uma imaginação exallada.

A *flor* é a poesia, mas o *fructo* é a realidade; é a unica verdade da vida.

Enquanto pois os poetas vivem a base de *flores*, os homens serios e graves, os homens praticos só tratão de colher os *fructos*.

Elles vêem desbrochar as flores, exhalar os seus perfumes, e esperão como o hortelão que chegue o outomno e com elle o tempo da colheita.

E na verdade, a flor murcha sempre o germen de um fructo, de um pom dourado, que outomno perde o homem, mas que é hoje a sua salvação.

A explicação d'isto me levaria muito longe; e

Em sua última crônica publicada no *Diário*, Alencar fala sobre flores. Principiando a narrativa, com um questionamento, como é de costume, emenda com metáforas bem explícitas para caracterizar diferentes tipos de flores. Dentre elas, uma das mais bonitas e significativas é a descrição da flor da vida:

Há enfim uma espécie de flor que é tão rara como a tulipa negra de Alexandre Dumas, como o cravo azul de Jean-Jacques, como o crisântemo azul de George Sand. É a flor da vida, este sonho dourado, este puro ideal a que todos aspiram e de que tão poucos gozam. Porque a flor da vida apenas vive um dia, como as rosas da manhã que a brisa da tarde desfolha. E quando murcha, deixa dentro d'alma os seus perfumes, que são essas recordações queridas que nos sorriem ainda nos últimos tempos da existência. (ALENCAR, 1855, p.1)

Após essa descrição, faz um contraste com os frutos, dizendo que a flor pode até ser poesia, mas que o fruto seria a realidade, portanto a única verdade da vida. O autor percebe que filosofa demais sobre o assunto e decide, então, cumprir com seu papel naquela revista e dar alguma notícia curiosa. É quando ele confessa sua insatisfação com aquele ofício:

Mas, a falar a verdade, não me agrada este papel de noticiador de coisas velhas, que o meu leitor todos os dias vê reproduzidas nos quatro jornais da corte, em primeira, segunda e terceira edição. (ALENCAR, 1855, p.1)

Com essa declaração, já evidenciada em outras crônicas através das reclamações sobre a falta de assunto, anuncia como poderia ser a rotina da sociedade, recheada de eventos, para que os folhetinistas fossem felizes, mas que, enquanto isso não acontecia, tinha que se contentar com seus haveres e, em vez de presentear os leitores com um buquê de rosas, que, num meio social intenso e glamouroso, seriam colhidas durante a semana, no meio em que vive, ele presentearia o leitor com folhas secas.

A próxima declaração é uma reclamação sobre um caso recorrente do Teatro Lírico. Ressalta a presença dos amadores no teatro, que fazem comentários infundados e que o irritam pela algazarra que criam, e diz que, para não ser tido como mal-educado, a melhor alternativa é concordar com eles, sendo enfático a ponto de usar três sinais de exclamação:

Vós, meu leitor, que não quereis assinar um termo de ignorante, não tendes remédio

senão confessar-vos gruísta, e em lugar de dois pontos de admiração das três.
- Com efeito, é uma artista exímia!!! (ALENCAR, 1855, p.1)

Profunda é a irritação demonstrada pelo autor cearense com o cenário do teatro em nosso país. Ele se incomoda a ponto de concordar com aquelas pessoas para ter um momento de paz e tentar assistir à ópera entre um comentário e outro. Ressalta também que, por conta da chuva, a casa estava vazia, comenta sobre as desafinações de Dufrene, sobre a rouquidão de Gentile, e sobre os cochilos do contrarregra, demonstrando total contrariedade em estar presente no teatro.

E temos mais uma crônica na qual Alencar repete os temas anteriormente mencionados, tal como a falta de assunto para escrever nos jornais, a questão da metalinguagem, quando menciona os três pontos de exclamação, a insatisfação com seu ofício e o dinamismo do texto que interage o tempo todo com o público.

Dito isso, após a leitura das crônicas de José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro* de 7 de outubro a 28 de novembro de 1855, podemos perceber, primeiramente, a presença do Teatro Lírico em todos os seus escritos; a conversa com as leitoras - que se amplia para leitores em geral no decorrer das publicações; a forte presença da metalinguagem associada ao meio no qual ele está publicando, seja chamando a atenção para os sinais gráficos ou estampando o *layout* de um livro na página do jornal.

Atentemo-nos para o fato de que, no período mencionado, as crônicas no Brasil eram um meio de divulgação de notícias contadas de forma graciosa. Alencar soma a essa graciosidade um modo sutil de aludir a problemas de cunho social, permitindo-nos considerá-lo como exitoso na missão de cronista, deixando transparecer seu talento como jornalista capaz de mesclar temas graves tais como as epidemias, socorros públicos, a administração municipal de uma forma geral, com temas simples tais como um tinteiro, um conselho para as moças, um ponto de interrogação, um romance, um livro e flores. Ademais, percebemos com clareza sua intenção na produção de textos tais como os que eram traduzidos nos rodapés das páginas dos jornais: os romances. Sua trajetória estava apenas começando, como iremos ver no capítulo seguinte, no qual abordaremos a polêmica produzida por cartas publicadas que veiculavam críticas ao poema épico de Gonçalves de Magalhães, “Confederação dos Tamoios”.

2 O CRÍTICO JOSÉ DE ALENCAR NO *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* - AS CARTAS SOBRE “A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOIOS”

2.1 O autor de “A Confederação dos Tamoios” e sua relevância social

Domingos José Gonçalves de Magalhães é um nome tradicionalmente lembrado quando pensamos no Romantismo como um *programa literário* para o Brasil. Isto se deve a obra *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), que a História convencionou como referência para a introdução do movimento romântico entre nós. Este movimento chega no Brasil por intermédio de Magalhães, que fora para a Europa logo após graduar-se em Medicina e passara a ter convívio com autores românticos, por exemplo, com Larmartine e Chateaubriand, resultando numa influência, no início deste movimento, no Brasil.

Embora fosse médico por formação, Magalhães atuou, por um curto período, como professor do Colégio Pedro II, como diplomata, político, poeta, ensaísta e recebeu o título de Barão do Araguaia pelo então imperador Dom Pedro II, sendo um nome respeitado pela aristocracia da época. Na Literatura, ele fica historicamente marcado por ter formado grupo com o intuito de promover uma reforma na Literatura Brasileira, empenhando-se a desenvolver seus ideais românticos sobre nacionalismo, religiosidade e a rejeição aos padrões clássicos externos. Em sua fase sênior, porém, o autor abandona essa postura idealista. Segundo críticos, em suas obras, Gonçalves de Magalhães não faz mais uso da liberdade expressiva que o cerne da filosofia romântica requer, sendo apelidado por Alcântara Machado como “romântico arrependido”.

Mesmo obtendo essa caracterização pejorativa, o autor de *Suspiros Poéticos e Saudades* era não só para sua época, como também para o Imperador, reverenciado como mestre da nova poesia. Em consequência disso, o autor é solicitado, pelo Imperador Pedro II, a elaborar um poema épico nos moldes românticos. Compõe então “A Confederação dos Tamoios” a fim de consumir as ideias propostas pela reforma da literatura que propunham, dando vida a um poema que de fato simbolizasse o país.

O que veremos neste capítulo é a confiança que José de Alencar apresenta ao traçar apontamentos críticos ao poema épico de uma figura que era considerada como precursor do Romantismo, que ocupava diversos cargos sociais importantes e - por último, mas não menos importante- era *persona* privilegiada pelo Imperador.

2.2 As cartas sobre “A Confederação dos Tamoios”

Simultaneamente às publicações cronísticas de José de Alencar, o senhor Domingos José Gonçalves de Magalhães envia para publicação no Brasil um poema que, segundo não só seu desejo, mas também o do Imperador Dom Pedro II, havia de ser a epopeia brasileira. O poema trazia como tema ações gloriosas, ilustrando os costumes de uma cultura nascente. Seu título é “A Confederação dos Tamoios”, do sr. Domingos José Gonçalves de Magalhães. Alencar percebe, com essa publicação, uma oportunidade de exercer sua veia crítica, destacando as carências da obra de um escritor já renomado e, ao mesmo tempo, trazendo a fidelidade e assiduidade de um público leitor para o periódico que estava sob sua responsabilidade.

Sob o pseudônimo de I.G., começa, então, a publicação das suas conhecidas “Cartas sobre ‘A Confederação dos Tamoios’”, que ele destina a um amigo fictício. O codinome é utilizado com a intenção de desviar do autor as suspeitas de autoria das considerações sobre o poema, em que acreditava e as quais defendia. Considerando, entretanto, o prestígio que tinha o autor do poema *versus* o que tinha um rapaz desconhecido de 27 anos, redator de jornal, ele preferiu se ocultar através de um pseudônimo, o que, a seu ver, daria a impressão de um senhor viajado e de mais idade, o que ele acreditava reforçar a autoridade de seus pareceres.

Em 10 de junho de 1856, vinte dias após o Imperador ter recebido o livro impresso no qual estava o poema épico da tipografia de Paula Britto, Alencar lança a primeira das “Cartas sobre ‘A Confederação dos Tamoios’”. O que vamos abordar neste capítulo são os apontamentos de um escritor ansioso sobre uma obra que deveria enaltecer a história e a cultura de um povo e mostraria a genuinidade do autor. O jovem que escreveria *Iracema* faz apontamentos distintos no que diz respeito ao tema, ao conteúdo, e, principalmente, à forma do poema de Gonçalves de Magalhães, discordando da sua abordagem num tom desafiante e insinuando que havia de aparecer quem fizesse o feito de criar uma epopeia de forma apropriada. Baseando-se nesses anseios de José de Alencar, iremos observar seu posicionamento crítico referente ao tema, ao conteúdo e à forma no poema “A Confederação dos Tamoios”.

O autor de *O Guarani* sempre foi um escritor consciente e preocupado com o que escrevia e com o que estava construindo. Demonstrava o desejo de ver a criação de um herói brasileiro. Um exemplo ilustrativo disso é um texto que já mencionamos na Introdução: “A

Antiguidade da América”. Nele, Alencar aponta a América como o berço da humanidade e, por defender e acreditar nessa assertiva, nutre o desejo por uma história de formação grandiosa, com povos e heróis que representassem com fidelidade nossa história, não ficando por trás, por exemplo, das epopeias europeias. Nesse mesmo texto, percebemos também outras características indissociáveis de suas obras, tais como a filosofia, e a reflexão sobre questões ambientais, tais como a do lixo, por exemplo. Um homem, pois, em tal grau ativo e consciente não poderia deixar passar a oportunidade de exercer seu lado crítico perante um escrito que tanto o desagradou. O motivo de seu aborrecimento deriva do fato de que, na visão de José de Alencar, o poema de Gonçalves de Magalhães não aproveitava a oportunidade considerável para cantar nossa terra.

Alencar, em um tom ácido, deixa claro, desde a primeira carta, que sua intenção não era a de criticar Gonçalves de Magalhães, mas de expor as impressões que o poema lhe causou. Num simples comentário, aparentemente sutil, Alencar diz que o poema tinha tudo para ter sido um poema épico, mas que o autor não soube explorar o tema e o motivo. O escritor cearense afirma que, se o autor de “A Confederação dos Tamoios” tivesse analisado o material com mais sensatez, usando como exemplo uma imagem importante como o sol, nosso esplendor poderia ter sido narrado em versos mais ricos, assim como poderia a descrição do Brasil ter tido um tom mais poético.

Atenhamo-nos neste momento à primeira das cartas. Nela, I.G. mostra um tom declamatório, quase poético, para apontar as brechas deixadas na obra analisada. Tamanha é a ornamentação com que Alencar expressa sua insatisfação que temos a sensação de estar lendo nessa crítica um poema, como se tentasse mostrar a Gonçalves de Magalhães como ele deveria ter elaborado a própria obra. O autor de *Iracema* se justifica mais adiante, nas cartas, quando se desculpa por ter sido, talvez, demasiadamente severo em julgar as belezas de algumas descrições. Reafirma, entretanto, que os equívocos cometidos por Gonçalves de Magalhães são perturbadores e afirma que nossas tradições primitivas dariam por si só um grande poema, reforçando não só a questão do tema mal explorado, como também a de que, em todas as epopeias de seu conhecimento, todos os povos cantados têm uma origem divina ou heroica, tal como as escreveram Homero, Virgílio e Camões. Ao expressar seu descontentamento, ele deixa escapar que tem a esperança de um dia visualizar a materialização dessas suas ideias, abrindo margem para refletirmos se não estaria Alencar preparando o terreno para que ele próprio surgisse com essas respostas.

Sua crítica não estava longe de ser desrespeitosa. Nesse primeiro escrito, ele afirma que o assunto do qual se tratava possuía beleza e grandeza consideráveis e que se o autor

usasse somente cenas da natureza já seria possível produzir uma grande epopeia. Gonçalves de Magalhães, todavia, não soube servir-se disso a seu favor. A primeira observação de Alencar é sobre a causa pela qual se dá o poema. Ele afirma que deveria ser uma causa nobre, como a das famosas epopeias e não como um fato accidental e sem importância: a luta das duas raças. Defende Alencar:

Não se entra num palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas dessas imagens que infundem a admiração.(ALENCAR, 1856, Carta 1, p.17)

“A Confederação dos Tamoios” reafirma a avaliação de José de Alencar, dado que o episódio que dá início ao poema é a morte de um índio que fora assassinado por dois colonos, fato que, em tempos hostis de batalhas entre invasores e índios, não era nada inédito. Afinal, outros autores épicos procuravam dar uma origem divina, heroica, ao povo que pretendiam cantar. Ele reforça:

Que bela e graciosa lenda não se podia tirar dessas tradições mexicanas, hoje tão conhecidas. Que tesouro de poesia não há a explorar nessas imagens tão gastas e usadas.(ALENCAR, 1856, Carta 1, p.17)

Esse episódio banal, contudo, deu origem ao pretendido poema épico. Alencar sugere um reparo para esse deslize de Gonçalves de Magalhães. Propõe que teria sido de melhor proveito se ele iniciasse sua epopeia pelo conselho dos chefes tamoios, episódio que se dá no segundo canto e, depois, explicasse o motivo da confederação. Assim poderia extrair daquele conselho uma razão razoável, que cultivasse o sentimento nacional e a liberdade dos primeiros habitantes da terra.

Segundo Alencar, entretanto, o que acontece, verso a verso e estrofe a estrofe, é falha seguida de falha. Inconformado com o fato de o tema ter sido mal explorado, Alencar condena algumas abordagens do autor, tais como as que ele fez sobre o sol e sobre o Brasil. Não só desaprova a falta de poética para a descrição desses aspectos, mas também se queixa, do mesmo modo, sobre a riqueza de imagens. Reitera que, como a pintura, que faz a imaginação viajar, o mesmo há de ser feito com as letras, dando exemplos de como fizeram outros poetas. Aponta também o tamanho do trecho do Amazonas e que parece ter esgotado nele toda a descrição do Paraná. Lastima a pintura da vida dos índios, a qual o poeta Magalhães acertaria se tivesse feita com abundante poesia proveniente da liberdade selvagem; reforça a questão de que, em todas epopeias de seu conhecimento, os autores se asseguram de que ornamento feito a

esses povos terem uma origem divina e/ou heroica.

Do tema, ele vai para a metrificação. Afirma que o poeta não se importou com a forma e que deveria ter usado versos de oitava rima. Aproveita para alfinetar o autor do poema, que estava na Europa, e diz que tal deslize era admissível, uma vez que o poeta se dedicava tanto ao estudo da poesia estrangeira que provavelmente perdera o gosto apurado, a suavidade e cadência do verso português. E afirma:

Há no seu poema um grande abuso de hiatos e um desalinho de frase que muitas vezes ofende a eufonia e doçura de nossa língua; tenho encontrado nos seus versos defeitos de estilo e dicção que um simples escritor de prosa tem todo o cuidado de evitar para não quebrar a harmonia das palavras.(ALENCAR, 1856, Carta 1, p.18)

Acima está uma amostra de sua insistência no descontentamento com a desarmonia dos versos e das rimas, reforçando que um simples escritor de prosa está atento a tais pormenores para que não se descuidasse, reiterando a ideia da prosa como sendo menos complexa de se trabalhar, expondo sua preferência por esse formato. Podemos observar o mesmo nos trechos abaixo:

A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Troia e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América.

Porventura não haverá no caos inciado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso?(ALENCAR, 1856, Carta 2, p.28) (Carta 2, p. xxviii)

Estou bem persuadido que Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto, se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade. (ALENCAR, 1856, Carta 5, p.27)

Como podemos perceber, ele insiste na questão formal, deixando claro que divergia da opinião de Gonçalves de Magalhães de que a forma épica seria a mais adequada para apresentar os indígenas. De outro modo, ele sugere haver uma forma mais apropriada a contemplar a peculiaridade da Literatura Brasileira. Na carta ao Dr. Jaguaribe em *Iracema*, alguns anos depois, Alencar reitera essa afirmação ao dizer que o verso não permite certa flexibilidade de expressão, enquanto a prosa seria uma forma elástica e flexível.

O quesito forma está muito presente nas “Cartas sobre 'A confederação dos Tamoios’” e, nelas, podemos perceber o amplo conhecimento técnico demonstrado pelo autor de *O Guarani*. Dessa maneira, ele não só colocava em prática suas concepções, mas também

deixava no subconsciente de seu público leitor a ideia de que um molde diferente de escrever seria o ideal para traduzir nossas particularidades. Molde esse - o romance- de que seria Alencar um dos precursores.

Em sua segunda carta, publicada em 11 de junho de 1856, o escritor diz se arrepender do que tinha escrito na primeira, pois preferia duvidar de suas conclusões do que duvidar de um poeta tão estudioso e renomado como Gonçalves de Magalhães. Sentia claramente a ausência de quadros da vida selvagem, de uma vida poética dos índios. Era como se fosse uma saudade de algo que havia pensado ou lido em algum momento. Estava certo, pois o lera em Chateaubriand. E repete que não há como não se entristecer, comparando nosso poema nacional com uma poesia encantadora e simples que tinha como inspiração a natureza virgem americana, inspiração natural para nossas almas.

O primeiro comentário sobre o segundo canto é em relação à continuidade da narrativa. O capítulo anterior termina com a união de todas as tribos para uma cruzada libertadora que levaria à liberdade aquela raça por tanto tempo oprimida e com a autorização do chefe da tribo para começar a guerra. Assim sendo, o esperado para o segundo capítulo é uma cena grandiosa de como se deu essa batalha. Não é o que acontece. O que é narrado no início do segundo canto é como os tamoios se confederaram para acabar com ataques seguidos dos lusos, exatamente como escreve o poeta. A ponderação de Alencar está mais uma vez em todos os sentimentos que Gonçalves de Magalhães poderia ter explorado.

Ele segue sua análise apontando para a repetição de um tema que o autor já havia mencionado no primeiro canto, o que atribuía às águas do Carioca o dom de tornar a voz doce, e comenta também sobre a incerteza do autor sobre a localização do território dos tamoios. Compara também a estética da descrição do herói de Gonçalves de Magalhães com a de J. Basílio da Gama em seu pequeno poema, “O Uruguai”, que, apesar da época em que viveu o autor, teve uma visão e uma inspiração sobre nossa terra que Gonçalves de Magalhães não teve. Não é só de críticas que são compostas “As Cartas sobre 'A Confederação dos Tamoios’”. A então chamada epopeia nacional recebe um elogio de Alencar num trecho do poema sobre o herói Aimbiré. Diz que a descrição da batalha entre portugueses e franceses tem alguns versos inspiradores e felizes, embora sem tanta expressão. Destaca, porém, a repetição de palavras tais como “fogo” e “sangue”, que talvez tivessem sido usadas na intenção de impressionar, mas acabavam por causar um efeito contrário. Alega que, em vez da comoção com a tragédia que foi a prisão do herói Aimbiré, o leitor fica enfadado com aquele personagem que já estava há tanto tempo pisando em charcos de sangue. Termina a segunda carta falando de um verso que não entendeu, assim como também aconteceu no primeiro

canto.

O autor cearense não acredita haver mal algum em seus comentários, uma vez que não se considerava poeta. Logo, poderia exercer livremente o seu direito de crítico. Ainda assim, ao suposto amigo que estava recebendo as cartas, ele agradece as honras dadas as mesmas, assim como pede que esse companheiro o defenda quando chegar a censura.

Conclui, então, a segunda carta, enfatizando a questão formal do poema. Afirma que poderia ter sido criado um poema, sim, mas que não fosse épico, um poema nacional em que tudo fosse inédito, não só o pensamento, mas também a forma. Ressalta que temos nossas peculiaridades e que elas não devem ser tratadas da mesma forma com a qual Homero cantou as desgraças de Tróia.

Na terceira carta, enfatiza a falta de ideias poéticas de Gonçalves de Magalhães e desanda a escrever reminiscências de conversas poéticas que tivera com o amigo, relatando trechos que mais parecem uma expressão de seus dons poéticos em forma de crítica:

Lembrei-me da invocação de Chateaubriand, e murmurei: “E tu, raio das meditações, astro da noite, marcha diante de meus passos, através das regiões desconhecidas do novo mundo, para esclarecer-me com tua luz os mistérios encantadores do deserto.”(ALENCAR, 1856, Carta 3, p.29)

Alencar, entretanto, deixa claro que menciona as alternativas que despontam em seu subconsciente justamente quando o texto não as apresenta, cenário que ele vive ao ler o poema do sr. Domingos José Gonçalves de Magalhães, que, por não apresentar aquelas ideias, leva-o a tê-las.

Segue dando seu parecer sobre temas que julga serem mal explorados no canto, tais como a lua e a mulher de nossa terra, que, além de não exaltadas como deveriam ter sido, não representam a originalidade nacional. Aponta também a perda de tempo ao descrever pirilampos e fogueiras. Ressalta os únicos três versos dedicados à lua:

Momento é esse, em que o céu sereno Plácida alveja a lua, e ao índio vate
Com plácido clarão branqueia o rosto. (ALENCAR, 1856, Carta 3, p.31)

Exaltando a mulher, figura que José de Alencar julga como o astro da terra, o autor de “A Confederação dos Tamoios” não obteve êxito em usar as imagens adequadas à representação da figura feminina de nossa terra. Alencar, então, cita mais uma vez como outros autores exploraram suas musas, caracterizando-as com a personalidade e a fortaleza de suas origens. E encerra essa crítica comparando-as com as heroínas que representam uma

terra, simbolizadas pelas imagens graciosas que a literatura registra, tais como a Eva de Milton, a Haidéia de Byron, a Vênus dos gregos e a Astartéia dos romanos. E, entre elas, a indígena brasileira, sem traços próprios e que, por isso, poderia figurar em romances árabes, chineses ou europeus, como podemos observar:

Qu'inda não vi mais bela criatura
Gestos mais senhoris, olhos mais negros. Olhar mais terno, mais mimosa boca, Onde
um sorriso meigo e pudibundo
Suave amor nos corações embebe. (ALENCAR, 1856, Carta 3, p.31)

Segue ferrenho e declara que pode ser julgado por não ver as coisas boas que o poema apresenta, mas que fica impedido de o fazer pois criara demasiada expectativa, por entender que o poema iria tratar de algo nacional. No entanto, o que vê são os gostos do sr. Magalhães voltados para a contemplação e o estudo das artes europeias. Diz ainda que não pretendia ler uma *Ilíada* ou uma *Odisseia* americana, mas que quem não é Homero deveria ao menos tomá-lo como molde. Afinal, quem não é capaz de criar um poema deve, ao menos, criar algo no poema. (ALENCAR, 1856, p.32)

Ressalta que, considerando o fato de Gonçalves de Magalhães escrever distante do país, apenas baseado numa natureza, é passível de entendimento que se torne difícil de compreendê-la. Assim como a beleza da mulher selvagem brasileira, a falta de conhecimento sobre o assunto por parte de Magalhães foi decisiva na construção da heroína do poema. Faz mais um elogio ao poema, sobre uma feliz inspiração do poeta na passagem em que Aimbiré dá a mão de sua filha a um jovem francês:

Se o sol deu a cor aos seus cabelos Como nos deu a pele, também pode Com seus
raios crestar a cor da lua,
Que afogueada brilha no teu rosto. (ALENCAR, 1856, Carta 3, p.32)

E afirma José de Alencar:

A pintura do velho guerreiro inspirado, que entoa o cântico de guerra a Tupã, é bonita:
de tudo que eu tenho lido no poema é o único ponto em que o poeta se elevou à altura
do assunto que cantava. (ALENCAR, 1856, Carta 3, p.32)

Enaltece ainda a prece de Iguaçú ao despedir-se de seu amante e volta a fazer apontamentos negativos, usando como exemplo um verso de difícil entendimento, talvez por equívocos lexicais ao usar palavras inapropriadas para aquelas situações. Por último, reitera que Gonçalves de Magalhães menciona de novo as águas do Rio Carioca como detentoras de

um dom que deixava as vozes de quem as bebia doces e melodiosas. Alencar diz que são infundadas tais crenças e que Magalhães repete isso por não possuir mais assunto a tratar sobre o rio.

Encerra reforçando que o que fora dito na carta nada tem de literário. Seria apenas franqueza baseada em seu gosto por literatura, formado pelo que ele lê. Acrescenta que, se entenderem que ele pensa mal, que o emendem.

Na quarta carta, o não enaltecimento do padre José de Anchieta é tratado como falta imperdoável. Para ele, um apóstolo que poderia ser tratado como um herói missionário, que poderia ser tema de uma grande epopeia, digno de ser cantado por Homero, esculpido por Miguel Ângelo, no poema de Magalhães não passa de um “bom frade”. Alencar não admite que um homem tão significativo para uma época, atuante não só em episódios que colaboraram para a expulsão dos franceses, como também para a fundação da cidade do Rio de Janeiro, tenha passado como uma sombra vaga e desvanecida (ALENCAR, 1856, Carta 4, p.11).

O surgimento exitoso de uma nação e seu futuro promissor não são relatados com episódios apropriados, o que causa desapontamento no que tange a parte histórica. Outro ponto mais uma vez mencionado é a falta de criatividade de Magalhães para explorar a religião e as crenças dos índios. Cita o exemplo de uma passagem do quarto canto em que um pajé enuncia algumas palavras misteriosas e, com isso, faz com que uma espécie de tacape suba aos céus. Logo depois, continua o poema naturalmente, deixando o público sem entender tal encanto, já que desde o início de sua ode ele desacredita do Tupã e dos pajés. Se ele desacredita e não explora essas crenças, Alencar não acha apropriado que ele as use sem nenhum contexto.

O autor de *Iracema* reforça ainda que se era do interesse de Magalhães explorar o misterioso no decorrer de seu escrito, deveria tê-lo feito durante a obra, e não o apresentar no meio de uma ação sem qualquer explicação, pois acaba tornando o fato inverossímil e inaceitável. Fala ainda da contradição que ele causa com a superstição dos índios, que causa um milagre, e a religião cristã, que produz um sonho, ou seja, algo mais simples (comum e vulgar). É como se a religião cristã não tivesse o mesmo peso e a mesma importância da religião indígena. Pesa também o fato de ele não explorar os costumes e tradições indígenas, como Santa Rita Durão, por exemplo, em *O Caramuru*.

Nessa quarta carta, entretanto, o que Alencar mais reforça é a questão da falta de poesia no poema de Gonçalves de Magalhães. Do início até a metade, Alencar cita Chateaubriand e Lamartine e dá exemplos de como lidavam com a poesia. Vejamos um trecho de um escrito parafraseando Lamartine sobre a poesia:

A poesia, diz ele, é a encarnação do que o homem tem de mais íntimo no coração e de mais divino no pensamento; do que a natureza tem de mais belo nas imagens e demais harmonioso nos sons! É ao mesmo o sentimento e sensação, o espírito e a matéria; e por isso ela forma uma linguagem perfeita, que exprime o homem em toda a sua humanidade, que fala ao espírito pela idéia à alma pelo sentimento, à imaginação pela imagem, e ao ouvido pela música.(ALENCAR, 1856, Carta 4, p.36)

De uma forma bem ornada, segue discorrendo sobre suas impressões acerca da poesia, de maneira que sua descrição em si parece se encaixar na categoria:

O laço misterioso que prende a alma ao corpo, a luta entre o espírito e a matéria, a contradição de duas vidas opostas, uma que aspira elevar-se ao seio do Criador, outra que se sente presa à terra, - eis a verdadeira origem da poesia.(ALENCAR, 1856, Carta 4, p.36)

Seu ponto de vista é mostrado conforme cita poetas como Homero, Virgílio, Racine, Vitor Hugo, e diz que não pode, numa carta, apontar o nome de todos os autores que mereciam ser citados por suas tão bem trabalhadas obras. Cita, porém, alguns autores e suas obras bem produzidos para comparar com o que não viu em Gonçalves de Magalhães.

Incorpórea como o espírito que anima, rápida como a eletricidade, brilhante como a luz, colorida como o prisma solar, comunica-se ao nosso pensamento, apodera-se dele instantaneamente, e o esclarece com os raios da inteligência que leva no seu seio.(ALENCAR, 1856, Carta 5, p.44)

Semelhante às cartas anteriores, tão adornada é a maneira com a qual, na quinta carta, Alencar analisa o poema, que nos dá a impressão de estarmos lendo uma poesia em forma de carta. Começa a epístola mencionando o que havia comentado na anterior, sobre a poesia e, também, exaltando o poder da palavra. Seja o buril do estatuário, o pincel de um pintor, a nota solta de um hino, o escalpelo da ciência, a chave que abre o coração e as emoções do prazer para o sentimento, a arma de defesa da justiça, a grande alavanca que liberta a grande massa de sua prisão.

Discorre sobre o poder e a importância da palavra para elucidar que quem a tem como seu ofício, seja ele orador, escritor, ou poeta com o intuito de cumprir com uma missão social, deve estudar a fundo e conhecer com propriedade os recursos que ela oferece, pois ela possui um lado artístico e um científico. O primeiro manifesta o pensamento com toda sua simplicidade e honestidade; o segundo ornamenta as ideias com todo o realce, toda a beleza e todas as formas necessárias para aprazer a alma. Diz que usar a palavra sem essa arte é alinhar palavras sem produzir poesia, pois o verso é a melodia das palavras. É justamente isso que diz

sobre Gonçalves de Magalhães:

O Sr. Magalhães, no seu poema A Confederação dos Tamoios, não escreveu versos; alinhou palavras, mediu sílabas, acentuou a linha portuguesa à sua maneira, criou uma infinidade de sons cacofônicos, e desfigurou de um modo incrível a sonora e doce filha dos romanos poetizada pelos árabes e pelos godos. (ALENCAR, 1856, Carta 5, p.44)

Daria nosso crítico mais exemplos. Afirma, entretanto, que seriam tantos que é mais fácil que, quem duvida do juízo dele, leia as cartas. Diz ainda que, se o poeta que deseja escrever uma epopeia não se sente preparado para tal, deve deixar a tarefa de lado e não expor os venturosos tempos de sua pátria como fez o sr. Gonçalves de Magalhães. Cita, como exemplo, o episódio em que dois missionários acolhidos no campo dos tamoios são ameaçados pelos índios:

Nóbrega e Anchieta rezavam, quando entra Parabuçu resolvido a matá-los: os padres, com a resignação de mártires que se sacrificam a uma causa santa, esperam a morte tranquilamente; essa fé robusta, essa placidez de homens que encaram sorrindo o perigo, impõe respeito ao selvagem, que não se atreve a consumir seu crime
(ALENCAR, 1856, Carta 5, p.44)

Alencar ressalta que a passagem é bonita e que, se o poeta a tivesse sabido trabalhar, poderia ter tirado dela um efeito magnífico. Aponta ainda a citação de Mem de Sá, Estácio de Sá e Salvador Correia, que foram os fundadores e os primeiros governantes do Rio de Janeiro. Eles aparecem no final da apresentação de uma cena em que a morte ameaçava José de Anchieta, levando-nos a pensar que o autor é demasiadamente distraído ou simplesmente não percebe a importância de incluir nomes de tamanha significação histórica em nosso país num poema que, como desejava o autor, seria um poema épico.

Menciona que fraqueza de caráter e indecisão não são traços de um herói, como é retratado no canto. Nele, o herói demonstra a fraqueza de espírito com que primeiro assume uma postura, depois muda de ideia: algo antagônico a um verdadeiro herói cujos anseios são superiores a toda a ação narrada.

Caminha para o final da carta, com a reiteração da ideia que já havia sido mencionada em cartas anteriores:

Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade.(ALENCAR, 1856, Carta 5, p.47)

Demonstra a idealização de que um poema não seria a melhor forma de cantar nosso povo, mas sim um romance.

Nessa carta, Alencar faz algumas ligeiras observações sobre a árdua tarefa que assumiu ao escrever considerações sobre uma obra tão pomposamente anunciada como a do sr. Gonçalves de Magalhães. A sexta carta é publicada após algumas respostas publicadas em defesa do sr. Gonçalves de Magalhães. Nosso crítico ironiza ao declarar espanto com o fato de a repercussão de uma obra criada por um autor de tantos amigos ter tão poucos defensores.

Faz uma distinção entre o poeta e o crítico, defendendo que o primeiro concebe e executa um pensamento sob a influência de uma excitação de espírito, enquanto o segundo vê, sente e estuda uma ideia já criada, a qual pode analisar com tranquilidade após a reflexão.

Ambos são poetas e artistas; ambos receberam a missão de cultivar essa flor mimosa; um planta-a; o outro colhe, um cria e inspira o outro sente e surpreende.(ALENCAR, 1856, Carta 6, p. 86)

Alencar expõe esses conceitos para mostrar que não faz sentido a ideia lançada nas cartas escritas em defesa do sr. Gonçalves de Magalhães: de que um autor, para examinar um poema e apontar suas deficiências, haveria de ser um poeta capaz de criar uma obra igual ou um literato de vasta erudição.

Alencar defende que, no quesito arte, todo homem pode julgar através do título de sua inteligência e do direito de expressar suas ideias através da crítica. Demonstra ainda sua aversão pelo fato de aquele grupo literário não aceitar suas propostas críticas às cartas e, em vez disso, estarem ali propondo um mal-estar entre os autores.

Reafirma que, por mais que tentemos considerar o poema de Gonçalves de Magalhães, ele não só é insatisfatório como arte, como também é contra as normas já criadas pelos mestres, além de ser poeticamente pobre nas imagens e nas ideias. Fala ainda que as cartas que defendiam Magalhães acabam por resguardá-lo, dizendo que eram ideias simples na forma e sóbrias nos ornatos. Alencar prova, entretanto, mostrando versos de Homero, que o que Magalhães escreveu nada tivera de simples e era, sim, uma desculpa vulgar; que estavam, na verdade, mudando o sentido da palavra *simplicidade*.

Termina dizendo que, nessa carta, ateu-se somente à invocação ao sol e acabou se tornando mais extenso, mas que isso era justificativa para continuação da análise do poema que pretendia fazer, já que antes não o fizera. Como não poderia deixar de ser, encerra a carta deixando mais uma farpa:

Adeus, meu amigo; vou ler algumas páginas de Ossian, para ver se ao menos pela força do contraste dos gelos e névoas com os esplendores da natureza tropical posso concordar com o Amigo do Poeta, que fez-me a honra de corrigir meus erros. (ALENCAR, 1856, Carta 6, p. 92)

Todos os exageros dos defensores do poema são citados no início da sétima carta contra o próprio Gonçalves de Magalhães, pois elas apenas ressaltam a imperfeição de seu poema. Menciona a questão de não desejar fazer ali tantas citações para não parecer que deseja mostrar erudição sem propósito, mesmo porque os livros que ele cita são populares e do conhecimento dos leitores desde a época do colégio. Ele as reproduz, entretanto, pois acredita que a melhor maneira de descrever a pobreza de imaginação do poema é torná-la sensível pelo contraste.

O Amigo do Poeta, na defesa de Gonçalves de Magalhães, apontou ser injusto apontar a falta de beleza na descrição que há no poema, principalmente no quarto canto, sobre a cena do pajé e a descrição dos pirilampos. Com a ferramenta do contraste, Alencar decide, portanto, mostrar um fragmento das notas de “Viagem à América”, de Chateaubriand. São três trechos desse fragmento que descrevem nossas florestas e os elementos que nela existem de maneira poética e de forma que, segundo Alencar, entre os períodos intercalados de sua prosa, sente-se os ecos tristes da velha floresta.

Alencar menciona o exemplo de Gonçalves Dias, que não se propôs a escrever uma epopeia, mas enriqueceu nossa literatura com suas poesias, que são o berço de uma nova escola de poesia nacional. Volta aos “Tamoios” apontando mais deslizes cometidos por Gonçalves de Magalhães, relacionados a sua falta de visão ao explorar os temas. Cita a crença dos índios de que o beija-flor era um pássaro mensageiro, que levava e trazia a alma dos que morriam e dos que nasciam do outro mundo. Para essa crença, o poeta dedica apenas dois simples versos. Além da questão da religião, ao Deus Tupã não deu o destaque merecido que outro poeta teria tratado como sublime, que transcende a imaginação humana. Ele não só não explora as crenças e não cria histórias em cima delas, como também não explora as que já existiam e iam sendo esquecidas. A origem dos índios, o Deus Trovão que lançava raios para manifestar sua ira, um grande dilúvio que encobriu até mesmo os Andes, as lutas entre as raças, na qual as conquistadoras iam se sobrepondo às conquistadas, todas essas histórias teriam seu devido valor reconhecido se o poeta tivesse tido a percepção de tê-las transmitido pelo pajé da tribo.

Por último, nosso escritor protesta sobre a afronta do crítico que defendia o poema alegando que Alencar não reconhecia com apreço as comparações que Gonçalves de Magalhães fez da andorinha e do guará como sendo representações da liberdade nacional. O

autor de *O Guarani* diz que preferiu, nas primeiras cartas, não tocar naquele assunto a fim de evitar maiores desconfortos, mesmo porque alguns achavam a passagem bonita.

Ele acreditava, porém, que usar a andorinha como símbolo da liberdade selvagem do Brasil, além de falta de imaginação, era também falta de estudos sobre as aves brasileiras, pois, numa comparação com animais representativos da cultura e nacionalidade de outros países, como o cisne da Grécia, o dromedário dos desertos da Arábia, a águia dos Alpes, o condor dos Andes, Magalhães, mais uma vez, se opõe aos clássicos, representando nosso caráter nacional com uma andorinha. Poderia ter usado, por exemplo, o galo selvagem, que tem o corpo coberto por penas douradas, e, na parte do colo, que inflama como um pavão, tem as cores da íris. Um animal que preza tanto pelo seu espaço que sua prisão dura somente até sua morte e sua libertação, ou seja, um exemplo muito mais apropriado do que uma andorinha.

O guará também é mencionado como símbolo dessa liberdade selvagem, considerado uma das aves nacionais mais poéticas devido às suas transformações de cores e à sua vida aquática. Alencar não compartilha dessa opinião, e não identifica isso como uma razão para ele ser colocado como símbolo nacional. Afinal, ele é um pássaro triste e melancólico; e Alencar questiona se esse deveria mesmo ser o símbolo de uma liberdade selvagem e cheia de vida.

Segue se desculpando por estar voltando ao assunto, mas repete que era inadmissível tantas ideias bonitas serem exploradas sem que nenhuma fosse aproveitada. Termina a carta com um *post scriptum* no qual diz que o Amigo do Sr. Gonçalves de Magalhães duvida da citação que ele fizera do *Édipo-Rei*, de Sófocles, fundando-se em uma tradução de Artaud. Alencar vai, então, à fonte e transcreve o poema em grego, indica o dicionário que o crítico deve consultar, dá uma aula de gramática e, ele mesmo, coloca a tradução de Chateaubriand, sugerindo que o Amigo do Poeta comparasse se sua tradução valeria mais que a de Chateaubriand.

Em sua carta de número oito, o primeiro parecer sobre poema se refere à falta de presença do autor em sua obra e em suas personagens.

O espírito do poeta deve ter, por assim dizer, o privilégio da ubiquidade; deve estar em todo o poema e, sobretudo, em cada um dos caracteres importantes da ação dramática que descreve. (ALENCAR, 1856, Carta 8, p.120)

Alencar aponta que é o que falta em “A Confederação dos Tamoios”, pois os caracteres principais do poema encontram-se em uma nudez cronística. Sugere que, se abrirmos os “Anais do Rio de Janeiro”, de Baltasar da Silva Lisboa, encontraremos lá todo o

poema do sr. Gonçalves escrito em prosa.

Outro ponto que Alencar reforça é a falta de nota e de originalidade sobre a criação da figura de imagem mais poética e representativa de uma das mais belas faces da vida humana: a mulher. Cita que nenhum crítico o questionou sobre essa avaliação, pois ela é evidentemente verdadeira. A mulher, símbolo do amor, da virgindade e da maternidade, aparece numa índia que serve de amante ao herói. Os amigos do poeta, que escreveram para defendê-lo, justificaram esse deslize dizendo que o autor era um poeta grave e sisudo, preocupado com altos pensamentos, e, por isso, não se interessava por “lirismos só próprios da primeira mocidade”.

Alencar, então, aponta uma série de grandes escritores, inclusive Homero, criador de uma nova literatura e autor de epopeias primitivas que retratam dramas da humanidade, que se ocupava desses “lirismos só próprios da primeira mocidade”, como caracterizaram seus críticos. Além de Homero, menciona Virgílio, Dante, Shakespeare, Camões, entre outros. Menciona ainda a contradição dos críticos:

O que porém mais admira é a contradição em que estão os defensores do poema; quando respondem à censura, que se faz por carência absoluta do elemento grandioso, dizem que A Confederação dos Tamoios não é uma epopéia; quando se lhes faz notar a falta de imagens e de sentimentos, retrucam que isto são lirismos impróprios de uma obra grave e séria.(ALENCAR, 1856, Carta 8, p. 122)

E os contesta ao dizer que, se as normas dos mestres são legítimas, qualquer estudante de retórica considera o poema do sr. Gonçalves de Magalhães um poema épico. Explica também que só existem três tipos de poema: os épicos, os didáticos e os líricos. Na poesia lírica, ele dá o exemplo de Camões e a “Adozinda”, de Garrett, que é um romance em verso, o qual é descrito conforme o capricho do autor, i.e., de maneira bem livre e sem invocação evidente, não podendo, portanto, se classificar “A Confederação dos Tamoios” nessa categoria.

Quanto à categoria didática, segundo a definição de arte, é representada por versos e compreende os poemas históricos, os poemas filosóficos e os poemas instrutivos. Sem uma análise mais profunda, nosso primeiro julgamento é que o poema seria classificado como histórico, já que Magalhães, de modo aparente, copia todos os episódios de seu texto dos cronistas. Ele mescla, não obstante, com elementos maravilhosos como o tagapema e a aparição de São Sebastião. O elemento fantástico é essencial para a epopeia e não pode existir num poema histórico, eliminando a possibilidade de ser um poema didático. Aponta também o juízo de Voltaire a respeito da “Farsália”, de Lucano, classificada por ele como um poema

didático por não apresentar o elemento maravilhoso e as máquinas poéticas que são a essência da epopeia.

Não sendo o poema lírico nem didático e não pretendendo os amigos do poeta confessarem que Gonçalves de Magalhães criou o monstro informe de Horácio, não resta para “A Confederação dos Tamoios” a classificação como gênero épico. E conclui o assunto:

Não há, pois, a menor dúvida de que o Sr. Magalhães fez uma epopéia; e, se ligou-se inteiramente à história, se foi pouco inventivo, se o seu maravilhoso é mal cabido ou mal executado, são defeitos estes que já censuramos; mas que não podem servir de argumento para tirar-se ao poema a qualidade que seu autor lhe deu. (ALENCAR, 1856, Carta 8, p. 124)

Admite assemelhar-se a um professor de retórica ao explicar aquelas noções tão básicas da poesia, mas não via outra opção, já que fora provocado para tal. Esclarece ainda outra dúvida relacionada ao poema, agora gramatical, a respeito de uma frase que ele diz não entender em outra carta; e comenta sobre outro apontamento que os críticos haviam feito com relação aos versos *mandiocais* e *milharadas* de Camões. Alencar diz que, por ter escrito o autor estâncias magníficas em seu poema, tinha todo o direito de fazer um verso sem expressão, e que, portanto, o julgamento não procedia. Conclui estampando uma estância de *Os Lusíadas*, dizendo que, se houvesse no poema do sr. Gonçalves de Magalhães um verso, como algum daqueles versos, ele desculparia os muitos que lá havia lido.

Por fim, justifica ter sido menos severo na primeira série de suas cartas, já que as escrevia a um poeta ausente, mas, a partir do momento que apareceu um defensor do poeta no “Jornal do Comércio”, julgou que poderia ser sincero sem ser injusto.

2.3 Sessão Folhas Soltas

Após a publicação das oito cartas com observações sobre o poema de Gonçalves de Magalhães e também com respostas a defensores dessas mesmas críticas, nosso crítico recebe de outro Amigo do Poeta mais duas cartas em resposta às suas críticas. Esse outro amigo era deveras especial, pois, além do peso político por ser o Imperador D. Pedro II, era também entusiasta do poema o qual ele mesmo encomendou ao sr. Gonçalves de Magalhães.

Na primeira carta, Alencar provoca o Amigo do Poeta ao dizer que ele parece não querer que aquela discussão tenha fim. Ela há de ter, no entanto, um fim, pois ele tem assuntos distintos da poesia dos quais necessita tratar. Responde, porém, as reflexões de seu

antagonista e ironiza ao dizer que essas respostas contribuem para deixar o poema do Sr. Gonçalves de Magalhães mais conhecido.

Menciona suas vitórias nas respostas anteriormente dadas: a primeira sobre a confirmação de “A Confederação dos Tamoios” ser uma epopeia; a segunda se refere à declaração de ser exata a tradução que fizera do verso de Sófocles e, por conta de uma correção que o crítico fez a Alencar, ele começa um esclarecimento sobre a gramática grega. Esclarecimento bem preciso e minucioso que está sendo feito para o Imperador. Alencar diz ter se arrependido por entrar num tema que não era de sua alçada, mas, mediante a intenção de alguém de demonstrar razão contra ele, **fizera isso** por respeito, pois não poderia deixar de responder.

Continua no dia seguinte com sua última carta, dizendo que o Amigo do Poeta, ao responder sua crítica sobre a pintura da mulher, mencionou somente a *Ilíada* e *Os Lusíadas*, não mencionando os outros poemas que Alencar havia comentado. Diz também que, se o Amigo do Poeta não acha justo comparar “A Confederação dos Tamoios” com aqueles mestres que Alencar citava, ele deveria ter sinalizado, pois, assim, Alencar elencaria uma série de poemas sem merecimento para eles ficarem no mesmo nível e ele, assim, contentar-se.

Repete o comentário sobre a falta de originalidade e beleza na representação da mulher nacional. Critica a falta de embasamento teórico do Amigo do Poeta em suas respostas, pois, enquanto Alencar busca em livros para dar exemplos e provar seu ponto, ilustrando com vários autores diferentes, o Amigo do Poeta parece ignorar todos aqueles fundamentos, respondendo a qualquer coisa que lhe for escrita com meia dúzia de linhas. E essa é a razão pela qual Alencar decide parar de responder às cartas:

Eis a razão por que resolvi não continuar a discussão, que decerto era desigual; escrevi cinco cartas sem que me respondessem; escrevi mais três, a que me responderam em algumas linhas; e creio que escreveria um livro, enquanto o amigo do poeta se ocuparia a fazer as erratas das erratas dos seus artigos. (ALENCAR, 1856, Folhas Soltas, p. 124)

O fato de o Amigo do Poeta criticar os apontamentos de nosso crítico em vez de defender o poema do sr. Magalhães causa indignação a Alencar, que termina a carta propondo que, se o autor de “Reflexões” deseja realmente uma discussão literária, que ele apresente cada trecho do poema em que vê beleza e que se compromete a mostrar seus defeitos. Do contrário não voltará ao debate.

Observando toda a propriedade proveniente de seus estudos intensos e de suas

concepções de como deveria se caracterizar a literatura brasileira nascente, depreendemos o tamanho da atenção presente não só no jovem literato José de Alencar, como também no veículo pelo qual sua crítica estava sendo publicada. Era um momento exitoso em sua carreira, e, tendo sido premeditado ou não, Alencar começa a publicar seus romances em forma de folhetim.

Podemos concluir que ele teve uma estreia de bastante sucesso como crítico, sendo “A polêmica sobre ‘A Confederação dos Tamoios’” não somente um divisor de águas em sua carreira, como também foi a inspiração para o romance *Iracema*, pois, a partir do episódio, mesmo com um codinome, muitas pessoas já sabiam quem era José de Alencar, o que funcionou como holofote para o eminente romancista, a quem iremos conhecer no próximo capítulo.

CONCLUSÃO - O ROMANCISTA JOSÉ DE ALENCAR NO *DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO* - *O GUARANI*

I Histórico - Interesse pelo gênero romance

Parecia haver em José de Alencar um desejo por expressar os traços nacionais mediante outro molde que não fosse aquele utilizado pelo senhor Gonçalves de Magalhães, molde esse que, mais adiante, seria a alma de suas obras. Isso é justificado por sua busca incessante por pesquisas para se aperfeiçoar naquela área que ele tanto estimava:

O seu trabalho foi, incontestavelmente, árduo e revelador de uma decidida vocação artística. A prova mais evidente desse acerto são as suas contínuas visitas aos alfarrábios da biblioteca de São Paulo, onde horas e horas perdia ele, não se nutrindo com alguma curiosidade ou história do passado que lhe recreasse o espírito, mas copiando trechos de João de Barros e Damião de Góis, decompondo os períodos monumentais desses escritores, diluindo frases, compondo de novo, buscando, com paciência beneditina, descobrir o segredo da originalidade dos dizeres tão pitorescos. (JÚNIOR, 1997, p.141)

Ainda conforme Araripe Júnior, Alencar não foi um poeta inconsciente. Este pormenor é capaz de explicar sua vida literária. Em sua época de primeiranista da escola de Direito, o escritor cearense já publicava em um jornal intitulado *Ensaio* (1846), o que estimulou sua autoestima e talvez tenha despertado, quiçá reforçado, certa vontade de trabalhar com as Letras; e, talvez, por querer expressar as histórias nacionais da maneira que julgava correta, causara-lhe tanto incômodo o poema do Sr. Gonçalves de Magalhães, motivo pelo qual ele teve sua primeira controvérsia literária, publicando “As Cartas sobre a Confederação dos Tamoios”.

Além do fato de Alencar ter estabelecido, na grande metrópole, contato com as tradições que diziam respeito aos primeiros exploradores do Brasil, certamente também o entusiasmaram os instintos pátrios. Segundo confissões a Araripe Júnior, contudo, só depois de muito estudo Alencar teria decidido o que realmente queria fazer para iniciar seu caminho. Conforme Machado de Assis, *O Guarani* foi sua grande estreia. Veremos como se deu este quadro no próximo tópico.

Em conformidade com os comentários apresentados no capítulo sobre as crônicas, desde cedo, em sua infância, José de Alencar é instigado a uma aproximação dos romances, o que, consoante com nossas análises, aguça nele um desejo de conhecer sobre o conteúdo

dessas obras, compreendendo, no que tange ao gênero narrativo mencionado, sobretudo sua estrutura, sua linguagem, suas bases de formação. Isso se evidencia no momento em que ele cursa Direito, em São Paulo. Durante esse período, Alencar dá início a um estudo árduo da linguagem, com contínuas visitas aos escritos da Biblioteca Nacional da cidade, onde ficava horas e horas a ler, copiando trechos de João de Barros e Damião de Góis, buscando, com paciência, fatores de originalidade, além de estudar o domínio sobre a linguagem naqueles trabalhos. De acordo com seus muitos estudos, Alencar procura certa perfeição e se convence de que, para uma laboração literária, não é necessário somente grande conhecimento, mas também determinado rigor técnico. Por essa razão, são tantas as críticas ao poema épico do Sr. Gonçalves de Magalhães. Também por isso, decerto, havia a exemplificação de como ele acreditava que deveria ser elaborado um texto literário com beleza, propriedade e originalidade ao falar de um povo, como – veremos adiante - ele o faz em *O Guarani*.

O que muda a partir do momento em que ele entra no *Diário do Rio de Janeiro* e o usa como um veículo de divulgação de si mesmo, uma vez que era o editor chefe do jornal? Concentremo-nos nesse período no qual ele dirigiu o periódico, de 1855 a 1858, para observar a gênese do escritor, do homem das letras do século XIX.

Como se deu, ou seja, quais foram as condições de surgimento do romancista José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro*? Observemos o início do percurso literário do autor que contribuiu significativamente para o desenvolvimento romance no Brasil, notadamente a partir do seu romancete de estreia, *Cinco Minutos*, embrião da obra literária romanesca do intenso e hiperbólico José de Alencar. Como ele próprio relata em sua autobiografia literária, “Como e porque sou romancista”, a formação escolar teve grande influência em seu rumo literário. A importância dada à leitura foi essencial. Afirma ainda que, além do molde ficcional que havia sido revelado por mera casualidade de um hábito infantil, aqueles esquemas gravavam-se em sua memória por conta das constantes leituras. Outrossim, afirma que os escritos em prosa eram os de sua predileção:

Seria essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa forma literária que é entre todas a de minha predileção?

Não me animo a resolver essa questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras expressões. (ALENCAR, 1990, p.8)

Na sua passagem por São Paulo, Alencar carrega em sua bagagem rascunhos de romances e diz, naquele momento, que possuía dois moldes de romance em mente:

Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele, a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão

da lua; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campá.

O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca do meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincado, recendendo graças e perfumes agrestes. Aí a cena abria-se em uma campina, marchetada de flores, e regada pelo sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos. (ALENCAR, 1990, p.8)

Além dos modelos em mente, há uma sensação de proximidade com autores, como, por exemplo, com Joaquim Manuel de Macedo. Isso ocorre porque o jovem Alencar tinha, durante esse período de estudos, convívio com rapazes mais velhos, que tinham experiências de eventos em Itaboraí, de onde era o Sr. Joaquim Manuel de Macedo. Essas histórias, que Alencar escutava de Macedo com muita atenção, deixavam o jovem escritor maravilhado e desejoso por ter acesso àquele mundo.

Segundo Araripe Júnior, por próprias confissões do autor, o tempo que José de Alencar cultivou o romance foi duradouro. O período mergulhado nos clássicos foi também extenso e, por isso, acabou desenvolvendo, inconscientemente, o rico manancial dos cronistas brasileiros, sem contar a quantidade de escritos para os periódicos, o que lhe deu bastante bagagem para trazer seus romances à realidade. Alencar encontrou, na escola francesa, o molde do romance ao qual tivera sido apresentado quando criança, e com a qual tecia os fios de uma história com uma ventura real. Ele encontrou o gênero fundido com uma elegância e beleza que antes não poderia imaginar. Passou a admirar o romance tal qual um poema da vida real, uma criação sublime, digna dos semideuses do pensamento. Comenta que, após conhecer os verdadeiros romances, desfez-se dos seus primeiros rascunhos.

Os arremedos de novelas, que eu escondia no fundo de meu baú, desprezei-os ao vento. Pesa-me ter destruído as provas desses primeiros tentames que seriam agora relíquias para meus filhos e estímulos para fazerem melhor. Só por isso, que de valor literário não tinham nem ceitil. (ALENCAR, 1990, p.10)

Conforme vimos acima, desde cedo Alencar cultivava o hábito de escrever histórias. Deprendemos que essa prática não só contribuiu para o desenvolvimento de suas técnicas, como também para o crescimento de uma vontade de se aprofundar na área das Letras, pois identificamos, do mesmo modo, sua cobrança para com a qualidade de seus escritos, o que, por sua vez, leva-nos a concluir sobre seu desejo de se aperfeiçoar.

Esse desejo começa a ser realizado no momento em que ele inicia seu ofício em periódicos da cidade, inventariando eventos semanais como colaborador no *Correio Mercantil* e posteriormente no *Diário do Rio de Janeiro*, principiando a publicação de seus escritos, que mostraram-se, primeiramente, em forma de crônica; logo após, em forma de crítica, até que, finalmente, apareceram como o romance, procedimentos que já foram mencionados no Capítulo II.

Naquele momento, a sessão folhetim deixava de ser somente um espaço utilizado para assuntos políticos, anúncios e propagandas. Ela passava a retratar o cotidiano cultural, tornando-se uma modalidade discursiva atrelada ao entretenimento. É nesse contexto que, alguns meses após o fervoroso debate sobre o poema de Domingos José Gonçalves de Magalhães, Alencar ensaia seus textos em forma de romance, estreando com *Cinco Minutos*.

Em “Como e porque sou romancista”, Alencar menciona que, em fins de 1856, quando ocupava o cargo de redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, vendo “findar o ano, houve ideia de oferecer aos assinantes da folha um mimo de festa”. Assim aconteceu a publicação do seu primeiro romance. Era um “romancete” ou “folheto de sessenta páginas”, que fora escrito “em meia dúzia de folhetins que iam saindo na folha dia por dia, e que foram depois tirados em avulso sem nome do autor”. Tratando do aspecto da recepção desse escrito, Alencar indicava que o folhetim funcionava como um chamariz de público para ampliar as tiragens dos periódicos, como uma propaganda, com suas estratégias, e tinha papel relevante na venda de romances e novelas.

Segundo o biógrafo Raimundo Magalhães Júnior, a publicação da narrativa se dá por causas práticas, uma vez que José de Alencar, na posição de diretor chefe do periódico, deseja aumentar o número de assinantes do jornal e, com a publicação de um romancete, tinha uma “isca para atrair novos subscritores. Estes receberiam, ao fazerem as assinaturas, o folheto do ‘Cinco Minutos’, como vantagem especial.” (JÚNIOR, 1997, p.75). Alencar confessa:

A prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal; foi a única, muda, mas real, animação que recebeu essa primeira prova.

Bastou para sustentar a minha natural perseverança. Tinha leitores espontâneos, não iludidos por falsos anúncios. Os mais pomposos elogios não valiam, e nunca valerão para mim, essa silenciosa manifestação, ainda mais sincera nos países como o nosso de opinião indolente. (ALENCAR, 1990, p.10)

Alencar demonstra que o motivo de seu entusiasmo fora a empolgação do público em

querer exemplares da publicação de seu romancete. Tendo a experiência dado certo, está pronto o cenário para que ele comece a publicar seu segundo trabalho do gênero.

II Ingresso de José de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro*

Como mencionado no capítulo I deste trabalho, segundo Raimundo Magalhães Júnior, José de Alencar começa seu trabalho jornalístico no *Correio Mercantil* a convite do colega Francisco Otaviano. Cuida, desde cedo, para que a empreitada dê certo e mostra interesse naquela oportunidade, quando, por demora na resposta do convite, dirige-se ao colega para verificar se a proposta ainda se mantinha. Com isso, entendemos o interesse de um jovem ávido para começar ou continuar uma carreira em que já tinha dado seus primeiros passos em *Ensaaios Literários*. E assim o faz no ano de 1854, começando a trabalhar não só como folhetinista, mas também como escritor de outras notas de rodapé no *Correio Mercantil*.

Passa poucos meses no referido periódico e logo assume o cargo de gerente e redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, onde irá produzir uma obra não tão farta, mas intensa, retomando seus escritos sob o mesmo título de *Ao Correr da Pena*. Seu nome aparece na primeira página do novo periódico como redator gerente em 6 de outubro de 1855. Nesse dia, é publicado um capítulo de *Suzana*, de Xavier de Montépin, e, no dia que se segue, ele retorna com sua série em *Ao Correr da Pena*, prosseguindo nesses escritos até começar as críticas sobre “A Confederação dos Tamoios” e, tão logo, a produção de *Cinco Minutos*.

O biógrafo Araripe Júnior afirma o interesse de Alencar pelo Jornalismo:

Uma das mais ardentes aspirações de José de Alencar era o jornalismo. Ser chefe de uma imprensa, dirigi-la ao seu sabor, exercitar as suas faculdades em todos os gêneros possíveis, comover as massas com artigos artisticamente manejados, eis um sonho que constantemente o embevecia, cheio de horizontes largos e esplendentes. (JUNIOR, 1977, p.154)

O interesse de José de Alencar pelo Jornalismo situa-se em um pouco mais de um ano desde a assunção do escritor no *Diário* até a publicação de *Cinco Minutos*. Nota-se, naquele momento, uma tímida relação entre produção e demanda no que diz respeito ao consumo das histórias que eram publicadas nos jornais. O periódico publicava conteúdos que eram do interesse do público-leitor, o que, de certa forma, contribuía para a venda de demais veículos dessa natureza. É nesse contexto que nosso autor começa a publicação de seu primeiro escrito em prosa, num respeitado e reputado meio de comunicação naquele tempo.

Assim, na última semana de dezembro de 1856, José de Alencar publica os dez capítulos de seu romancete, colocando em prática os estudos que tivera ao longo de sua vida, engatinhando rumo aos seus célebres romances.

III Publicação de *O Guarani*

Uma ferramenta primordial utilizada nesse meio jornalístico-literário é o envolvimento do público pelas histórias ao jornal vinculadas, o que contribui também para reforçar a fidelidade dos leitores aos periódicos. Destacamos, portanto, a questão do diálogo entre *O Guarani*, *A Viuvinha* e *Cinco Minutos*. No prólogo de *O Guarani*, José de Alencar menciona *Cinco Minutos*. *A Viuvinha* trata-se, em realidade, de uma história que o escritor vai contar para a prima, semelhante à primeira que contou dos cinco minutos em que perdeu o ônibus. Dessa forma, as três histórias se conectam, sugerindo uma interação não somente entre elas, mas também entre seus leitores.

Observaremos, nessa parte do trabalho, como as ideias cultivadas durante seus longos anos de estudo tomam forma, deixando a pena correr livremente para dar vida à criação *sui generis*. Concentrar-nos-emos, a partir deste momento, no meio onde a obra foi publicada. Investigaremos como a publicação em um jornal pode ter influenciado tanto o modo de produção e de recepção quanto o êxito da obra. Em “O folhetinista José de Alencar e ‘O Guarani’”(2003), o professor Marcus Vinicius Soares discorre sobre o modo como a experiência adquirida na imprensa teria sido decisiva para a formação do romancista aqui estudado, visto que diversos procedimentos narrativos adotados pelo autor demonstram o conhecimento apurado do ofício de jornalista. Notaremos em *O Guarani* o uso de procedimentos narrativos jornalísticos, tais como a suspensão e o senso de corte entre capítulos.

Ainda sobre o que concerne ao canal pelo qual a obra é publicada, trataremos sobre a consideração de Roger Chartier, que se refere à comparação da publicação de uma obra em diferentes meios - nesse caso, em um volume (brochura) ou seriada em um periódico. Em *O Guarani*, por exemplo, percebemos essa diferença sobre a recepção quando publicado em série, e na recepção do volume completo. O condutor jornal ou livro, pois, interfere na obra, como diz Chartier. No caso de *O Guarani*, não é só a parte do *layout*, a linguagem, a estrutura

do que é publicado, mas também como é recebido pelo público. Iremos observar atentamente como isso se dá na obra de Alencar.

Mas todo leitor, diante de uma obra, a recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância. Vemos portanto que, de um lado, há um processo de desmaterialização que cria uma categoria abstrata de valor e validade transcendentais, e que, de outro, há múltiplas experiências que são diretamente ligadas à situação do leitor e ao objeto no qual o texto é lido. (CHARTIER, 2002, p.70-71)

Em primeiro de janeiro de 1857, Alencar começa a publicação de *O Guarani* no *Diário do Rio de Janeiro*. Vejamos como a produção desse romance é cadenciada pela produção jornalística e como o escritor percebe esse processo. Ele comenta em “Como e porque sou romancista”:

No meio das labutações do jornalismo, omeado não somente com a redação de uma folha diária, mas com a administração da empresa, desempenhei-me da tarefa que me impusera, e cujo alcance eu não medira ao começar a publicação, apenas com os dois primeiros capítulos escritos. [...] Meu tempo dividia-se desta forma. Acordava por assim dizer na mesa do trabalho, e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para enviá-lo à tipografia. Depois do almoço entrava por novo capítulo, que deixava em meio. Saía então para fazer algum exercício antes do jantar no “Hotel de Europa”. À tarde, até nove ou dez horas da noite, passava no escritório da redação, onde escrevia o artigo editorial e o que mais era preciso. [...] O resto do serão era repousar o espírito dessa árdua tarefa jornalística, em alguma distração, como o teatro e as sociedades. (ALENCAR, 1965, p.116).

Sob essa rotina trabalhosa, *O Guarani* é gestado. Em janeiro de 1857, dá-se início à publicação do romance na primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*. O escrito é antecedido por um prólogo, no qual Alencar fala em carta à mesma prima que escrevera mais cedo, contando outra história, dizendo que não se sente apto a escrever um romance como sua prima lhe pedira por ter gostado de sua última história, mas que vai mandar-lhe um manuscrito que encontrou e está transcrevendo antes que seja devorado pelos cupins. Nesse exato instante, o escritor deixa claro que haverá cenas que parecerão sem explicação, mas que virão outras posteriormente para explicá-las. Planta as primeiras sementes para germinar a curiosidade e instigar o leitor.

O Guarani é classificado por Alencar como um romance brasileiro e é marcado pela apresentação do cenário, que conta com fortes traços de um universo nacional. Neste romance, o autor insiste em enaltecer a grandeza das belezas naturais ao mesmo instante que as revela ao leitor. Afinal, era dessa maneira que ele acreditava que deveria ser feita uma obra que

identificasse um país. Isso é exemplificado pelas palavras que abrem o romance: a minuciosa e poética descrição do rio Paquequer, que migra para a vegetação de florestas virgens na qual a natureza é um exímio artista e o homem um mero colaborador. O solar onde se passará grande parte da história é uma pequena representação da natureza como um todo, descrito como uma mesa de jacarandá, brocatéis de seda que se confundem com penas de aves nacionais, e um tapete de pele de animais selvagens que ilustram a história, mais uma vez, com indícios de matérias nacionais.

No segundo capítulo, percebemos a meticulosidade do autor ao provocar no leitor a expectativa de descobrir as demais personagens. Após apresentar Dom Antônio de Mariz e outros personagens centrais da trama, ele nos diz que os demais serão mostrados naturalmente no decorrer da história, mesmo porque deixa claro que é necessário compreendermos a narrativa para que entendamos as personagens.

Demorei-me em descrever a cena e falar de algumas das principais personagens deste drama porque assim era preciso para que bem se compreendam os acontecimentos que depois se passaram. Deixarei porém que os outros perfis se desenhem por si mesmos. (ALENCAR, 1857, p. 1)

Mesmo sutil, já é possível observar, nesse início, as técnicas folhetinescas, melodramáticas, que serão utilizadas no decorrer da obra, evidenciando também a questão de que, nessa sequência narrativa, o efeito antecede a causa. Com recorrência perceberemos que é prática comum, no romance, a apresentação de um episódio e, somente depois, os motivos que o acarretaram.

Um exemplo disso é uma suposta intriga narrada no capítulo seguinte, entre as personagens de Sr. Álvaro de Sá, o mais antigo da tropa de bandeirantes que regressam de uma missão, e Sr. Loredano, um dos cavaleiros da tropa. O mal-estar é lançado entre os dois, mas não sabemos o motivo. Sr. Loredano insiste em provocar Sr. Álvaro sugerindo saber um segredo seu. Seu deboche, falta de respeito para com seu superior e insistência ao querer desafiá-lo nos dão subsídios, ainda que iniciais, para construir o estereótipo de um calhorda, o que nos faz concluir suas ações. Entretanto, saberemos sobre a razão dessa desavença e sobre a índole desse personagem posteriormente.

Ao final deste capítulo, temos um exemplo de corte:

A pequena cavalgata continuou a marcha através da picada, e aproximou-se de uma dessas clareiras das matas virgens, que se assemelham a grandes zimbórios de verdura.

Neste momento, um rugido espantoso fez estremecer a floresta, e encheu a solidão com os ecos estridentes.

Os caminheiros empalideceram e olharam um para o outro; os cavaleiros engatilharam os arcabuzes e seguiram lentamente, lançando um olhar cauteloso pelos ramos das árvores. (ALENCAR, 1857. p. 2)

Como no teatro lírico, a cena é suspensa para que o leitor aguarde até a próxima publicação e descubra o que sucedeu.

O leitor que abre a primeira página do jornal no dia seguinte é contemplado com a continuação da cena “congelada” no dia anterior. Nesse momento, conhecemos o herói da história, que doma a onça que dera o rugido e amedrontara os bandeirantes na cena anterior. É Peri, o indígena dotado de bravura, beleza e inteligência.

[...] via-se um índio na flor da idade. Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da pema, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem. Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a frente; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos, davam ao rosto pouco oval a beleza inculta da graça, da força e da inteligência. Tinha a cabeça cingida por uma fita de couro, à qual se prendiam do lado esquerdo duas plumas matizadas, que descrevendo uma longa espiral, vinham rogar com as pontas negras o pescoço flexível. Era de alta estatura; tinha as mãos delicadas; a perna ágil e nervosa, ornada com uma axorca de frutos amarelos, apoiava-se sobre um pé pequeno, mas firme no andar e veloz na corrida. Segurava o arco e as flechas com a mão direita calda, e com a esquerda mantinha verticalmente diante de si um longo forcado de pau enegrecido pelo fogo. (ALENCAR, 1857, p. 1)

Não só nesse estrato, como em toda a obra, Peri é apresentado como um ideal de heroísmo, o que foge ao padrão das personagens do poema do Sr. Gonçalves de Magalhães que vimos anteriormente, sobretudo do herói. Em *O Guarani*, o autor desenha um retrato de como, na sua visão, deve ser o representante de um povo. Por essa razão, o índio de Alencar não é, de fato, inteiramente real. Ele é inspirado, entre outras fontes, pelas leituras do autor sobre os costumes indígenas, que davam margem para a existência de elementos sobrenaturais. Incontáveis são os exemplos que dispomos, durante a narrativa, sobre forças sobre-humanas de Peri. Podemos citar a última cena, uma das mais imponentes, em que ele e sua senhora estão prestes a ser sucumbidos pela água. Peri remove extraordinariamente o tronco de uma palmeira da terra, usando-a como jangada para salvarem-se da enchente.

É importante contextualizar o momento histórico no qual a criação de Peri se deu. A

voga era da estética romântica, que emanava o destaque da cor local em prol da criação de obras que representassem características de um povo, diferente da figura feminina mostrada no poema “A Confederação dos Tamoios”, que, segundo Alencar, era uma mulher que poderia ser representante de qualquer nação por não dispor das individualidades da mulher brasileira.

Diferente do que percebemos na maioria dos capítulos, a ação previamente “congelada” é retomada no início do capítulo que citamos, e, após a apresentação do herói, Peri pratica seu primeiro grande feito, salvando os bandeirantes de um animal selvagem e possibilitando que os aventureiros prossigam seu caminho em direção ao solar. Neste capítulo, não percebemos um corte propriamente dito, mas fica subentendido que as duas moças que viviam naquela casa - Cecília, a filha do fidalgo Dom Antônio de Mariz, e sua prima Isabel - talvez fossem irmãs. Ficamos, enquanto leitores, com um gancho e aguardamos que seja retomado adiante. Isso nos incita a entender o romance não só como romance-folhetim, mas também um folhetim folhetinesco:

O término de uma “proeza” provoca uma suspensão temporária no jornal e, a pedidos, retomada da aventura e constituição progressiva da série “Rocamble” com novos fragmentos cotidianos, enquanto o volume resultante da soma dos fascículos anteriores continua na sua trajetória. (MEYER, 1996, p.159)

A lacuna deixada em aberto no Capítulo III sobre o mistério que o jovem Álvaro escondia é agora preenchida. Ele tinha pressa para ver Cecília. Por sabermos que Loredano também tinha interesse pela moça, origina-se então uma outra expectativa sobre quem terminará como parceiro dela. Seja escondido entre os capítulos ou no final de cada um, há sempre uma incógnita lançada, que prende o leitor. Este, mesmo já imaginando o que vai acontecer, fica envolvido e quer descobrir se suas previsões estão certas.

Este modelo de publicação era comum à época: as obras estavam diretamente vinculadas às condições de produção e de divulgação do trabalho jornalístico e o leitor não tinha acesso à dimensão da obra como um todo. Percebemos, então, como Alencar desfruta do fato de ser redator gerente, depois redator chefe do periódico para publicar sua obra nesses moldes deveras exitoso.

Descobre-se, nesse ponto do romance *O Guarani*, que o vilão Loredano também deseja Cecília e, sabendo que não a tem ao seu alcance, conjectura silenciosamente um projeto para consegui-la. Já sabemos de um interesse mais tênue e afetuoso de Álvaro. Peri,

por sua vez, tinha verdadeira veneração pela moça e dedicava-se inteiramente a ela e ao seu bem-estar, agindo como um vassalo. Algum desses três indivíduos teria Cecília? Retoma-se essa questão, o que torna a narrativa redundante e um tanto quanto previsível.

A matéria do próximo capítulo nos faz refletir sobre o conceito de Roger Chartier. Ele diz que “a obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado” (CHARTIER, 2002, p.70-71). No capítulo aqui analisado, a personagem de Isabel, em sua melancolia, resmunga que guarda um segredo, e, outra vez, estacionamos num ponto que fica aberto, inflamando, pois, o desejo por conhecer a revelação desse mistério:

Seria um segredo, um desses segredos terríveis que mudam de repente a face das coisas, e fazem surgir o passado para esmagar o presente?

Seria algum tesouro inestimável e fabuloso, a cuja sedução a natureza humana não devia resistir? Seria uma arma poderosa e invencível, contra a qual não houvesse defesa possível senão em um milagre da Providência? Era o pó sutil do curare, o veneno terrível dos selvagens. Isabel colou os lábios no cristal com uma espécie de delírio.

— Minha mãe!... minha mãe!..

Um soluço rompeu-lhe o seio. (ALENCAR, 1857. p. 1)

A imediata virada de página, que possibilitaria desvendar a charada, não é viável, uma vez que o leitor não possui o volume em suas mãos. Ele acaba comprometido com uma rotina diária de leitura que o impulsiona a comprar os jornais diariamente e a consumir dia a dia fatias desse rocambole saboroso que nutre seu espírito. Ainda conforme Chartier, “o objeto impresso lhe impõe sua forma, sua estrutura e suas disposições, não pressupondo nenhuma participação dele” (CHARTIER, 1994, p.103).

A ausência da continuidade, que teria um objeto impresso, faz parte dessa engrenagem composta por autor, obra e leitor. Em “Como e porque sou romancista”, Alencar diz que quis presentear os leitores do jornal que chefiava com “um mimo de festa”, que seria o romancete *Cinco Minutos*. Acreditava também que esse regalo oferecido aos leitores aumentaria as assinaturas do periódico, assegurando a tiragem do jornal. Percebendo o êxito de sua manobra, dá continuidade a ela com *O Guarani*, utilizando todos os recursos que estudara durante seus anos de formação e tornando sua criação dinâmica e instigante para o leitor, que acompanhava, com o correr dos olhos, cada capítulo escrito ao correr da pena.

Acerca da obra analisada neste estudo, notamos que Alencar não descansa ao mostrar

objetos da natureza, inclusive com ações curativas, como, por exemplo, quando Peri é ferido ao tentar salvar Ceci e depois se recupera utilizando como medicação o óleo do tronco da cabuiba. Com o testemunho do índio a respeito do plano maquiavélico do vilão Loredano e com o antagonista dizendo que não vai mais esperar para colocar seu plano em prática, termina o último capítulo do que Alencar chama de primeira parte, deixando os espectadores da trama ansiosos do domingo, 18 de janeiro, até a quinta-feira, 22 de janeiro.

Este é um outro ponto a considerarmos no que se refere ao meio pelo qual a obra é publicada. Como em seriados televisivos dos dias atuais, divididos em temporadas que geram a expectativa de uma continuação da trama, no periódico a matéria ficcional é dividida em quatro partes. Acresce-se a elas o epílogo. No volume em livro, a divisão não acontece, permitindo que a história siga continuamente, o que interfere na recepção pelo leitor. Podemos perceber nitidamente a técnica da suspensão da história no último capítulo da primeira parte, quando o vilão Loredano, num exímio exemplo de romance rocambolesco, afirma não querer mais esperar para colocar em prática seu plano ardiloso de tomar o solar e raptar Cecília. Cria-se um elo que prende o leitor para que continue lendo as próximas publicações:

— Estou cansado de esperar, e resolvido a aproveitar o primeiro ensejo. A mim como chefe, disse o italiano com um sorriso diabólico, devia pertencer D. Antônio de Mariz; eu vo-lo cedo, Rui Soeiro Bento Simões terá o escudeiro. Eu reclamo para mim Álvaro de Sá, o nobre cavalheiro. (ALENCAR, 1857, p. 2)

Essa é uma fórmula que funciona até os dias atuais, principalmente em telenovelas. O espectador fica envolvido e deseja saber como vai se dar o que foi prometido. Assim, o público se compromete a esperar.

O “mistério do passado” que Marlyse Meyer menciona em “Folhetim” (1996) é outra artimanha narrativa utilizada por Alencar. Este estudo a ilustra com o exemplo de Loredano: logo no início do primeiro capítulo da segunda parte do romance, em que descobrimos que o vil é, na verdade, um ex-frade que se apossou do segredo de confissão de um moribundo e partiu em busca da fortuna dele. A respeito disso, Meyer cita Bardèche:

Somos apresentados a personagens cujos caracteres, traços, conhecemos; mas ignoramos suas motivações verdadeiras, os motivos que as levam a mentir, desejar ou temer, bem como a intriga que explicaria um de seus atos. Suspeitamos razões secretas, graças a reticências, subentendidos... Será preciso uma, duas ou mais narrativas, sob formas diversas, cartas, depoimentos, testamentos, confissões de moribundos, revelações feitas por um mendigo ou cigana, confissões de fantasmas até, ligados a acontecimentos anteriores e que nos vão sendo confiados

progressivamente, no momento escolhido pelo autor – o que se chama “*ménagerl'intérêt*” [...]. Isso é, manter aceso o interesse do leitor – para que finalmente nos inteiremos do segredo da situação. (BARDÈCHE apud MEYER, 1996, p.33-44)

É exatamente o que acontece com Loredano, uma vez que nos capítulos da primeira parte do romance são semeados traços de sua vilania sem nenhuma clareza de seus estímulos. Apenas depois é esclarecido ao leitor que o vilão era um ex-frade que chegara ao núcleo daquela família após sair fugido do lugar onde apostolava, após afanar um mapa do tesouro de um de seus companheiros à beira da morte. Ele decide seguir atrás da fortuna e acaba chegando àquelas bandas. A partir desse momento, o interesse do leitor é em desvendar se Loredano terá êxito em obter aquele tesouro. E assim, mais uma isca é lançada para fisgar o público leitor. É o fim de capítulo. E a resposta, obviamente, virá capítulos mais tarde.

Um outro exemplo dessa interação com o leitor, resquício da linguagem jornalística ainda nessa fase, é o momento reflexivo do vilão na ocasião em que está prestes a colocar seu plano em prática. Ele relembra a voz que ouvira acusar aos seus comparsas e a ele traidores. Alencar, contudo, suspende esse raciocínio, aguçando ainda mais o interesse do leitor ao dizer que, antes de resolver isso, ainda temos muito a descobrir: “Mas não antecipemos; por ora ainda estamos em 1603, um ano antes daquela cena, e ainda nos falta contar certas circunstâncias que serviram para o seguimento desta verídica história”. Termina, assim, mais um capítulo de sua história com um corte que já se tornara um hábito provocador de expectativas.

Um capítulo depois, ele retoma o corte mencionado acima:

É tempo de continuar esta narração interrompida pela necessidade de contar alguns fatos anteriores. Voltemos pois ao lugar em que se achavam Loredano e seus companheiros tomados de medo pela exclamação inesperada que soara no meio deles. (ALENCAR, 1857, p. 1)

Outra vez, temos o efeito *tableau*, em que a cena é suspensa e depois retomada para explicação. Nesse caso, temos a explicação de algo que foi omitido pelo corte da cena anterior. Muitos presumiam que a menina Isabel, prima de Cecília, era na verdade sua irmã, fruto de um adultério do fidalgo Dom Antônio de Mariz. Esse, no capítulo intitulado “Testamento”, na segunda parte, confessa a seu fiel escudeiro, Álvaro, e a seu filho, Dom Diogo, que Isabel era de fato sua filha. E, estando sob um ataque iminente, ele pede a

intercessão dos rapazes para que amparem a jovem. Assim termina a segunda parte do texto, com um ataque dos aimorés prestes a acontecer e com a fórmula do “continua amanhã” agora arraigada no público leitor, que aguarda para saber o desfecho desse cenário.

Retomando a questão do meio de publicação do romance, é oportuno lembrar, como cita Nelson Werneck, que a história da imprensa corresponde ao desenvolvimento da sociedade capitalista e esse fato é consideravelmente alusivo ao momento em que os primeiros romances de Alencar são lançados, pois ele se encontrava numa posição de responsabilidade sobre o jornal e, por isso, necessitava aumentar a tiragem do periódico que dirigia.

Se pensarmos na corrida para a revolução das técnicas de imprensa que encontraram, na Inglaterra, seu cenário de estreia, verificamos essa ebulição como o princípio da produção em massa que resultou na diminuição dos custos e pôde acelerar a produção. Dessa forma, deduzimos que não somente o desenvolvimento da imprensa, mas também a continuidade da publicação do periódico está diretamente ligada ao desenvolvimento capitalista. Nelson Werneck declara:

Em toda a área capitalista do mundo, essas transformações se alastraram rapidamente: nos Estados Unidos, na primeira metade do século XIX, Benjamin Day utilizaria um método já amplamente dominante na Inglaterra, ao desligar seu jornal *Sun* da subordinação passiva e doutrinária aos agrupamentos partidários, para dar realce às notícias relacionadas com os processos judiciais e com crimes, indo às fontes dos choques de interesses individuais e ao fundo das paixões humanas, ao palco em que desembocavam, finalmente, as enxurradas da sociedade capitalista. (SODRÉ, 1999, p.3)

O pesquisador Nelson Werneck diz isso após mencionar que o editor americano Benjamin Henry Day se utilizou do recurso de desvincular seu jornal, *Sun*, da subordinação passiva e doutrinária dos grupos partidários e começou a publicar matérias que fossem interessar a seu público leitor. Esse aspecto não se alterou muito nesse ínterim, da primeira metade do século XIX até os dias atuais, pois as editoras mais bem-sucedidas são aquelas que publicam os gostos do leitor, as emissoras mais renomadas são aquelas que produzem as séries e as telenovelas com assuntos que atraem o interesse do público.

Um exemplo disso são as telenovelas que levam para a televisão cenários e assuntos do cotidiano popular, com os quais o telespectador se identifica. Seu envolvimento com a trama é tal qual a de um leitor alencariano do século XIX, que apresentava uma trama com

conflitos atinentes à época e que diariamente eram cortados para que o espectador ficasse ávido para contemplar a solução no dia seguinte.

Tornando à trama de *O Guarani*, observamos na terceira parte mais um exemplo de retomada de um caso que fora anteriormente suspenso. Nesse ponto da trama, temos a chegada de um antigo companheiro do vilão Loredano, mestre Nunes, que chegara ao solar e incorporava a tropa do fidalgo Dom Antônio. Isso faz germinar na mente do leitor a possibilidade da revelação da verdadeira identidade do vilão Loredano. Quando esse tema é anunciado, a expectativa para o próximo capítulo é: será que mestre Nunes verá Loredano? Será que ele irá revelar o segredo? Até que o autor retome esse assunto, desenvolvem-se conjecturas a seu respeito. A avidez para saber se as deduções estão certas ou erradas só aumenta.

Enquanto o leitor aguarda a revelação sobre a verdadeira identidade do vilão Loredano, é exibida uma das cenas mais representativas do teatro lírico. Esse gênero é bastante estimado por Alencar. Ao longo de sua obra, utiliza ferramentas provenientes dele. Desde os tempos do Império até o momento em que Alencar começa a escrever, significativo foi o papel da ópera no que diz respeito às atividades culturais da cidade. As temporadas líricas, que em sua maioria eram representadas por companhias italianas, eram aguardadas pelo público fluminense, mesmo em meio a turbulências ocorridas por conta da mudança de regime. O desejo pela distração e pelo entretenimento estava sempre vivo. A reputação das óperas é - e sempre foi -, a de ser uma distração de bom gosto que poucos têm o prazer de desfrutar. Além de ser um gênero que possuía grande prestígio na Europa, cuja cultura era o modelo almejado pela sociedade brasileira, também exercia certo encargo político, pois não era raro serem incutidas nos espetáculos expressões a respeito da necessidade de instruir o povo brasileiro. O teatro lírico, portanto, e as obras que influenciaram a formação da cultura nacional, que então se modelava, são influxos fortes do melodrama, que busca a comoção de cada espectador, principalmente despertando nele a curiosidade para o que vai acontecer.

No romance, estamos no momento em que Loredano decide colocar seu plano em prática. Ele entra sorrateiramente no quarto de Cecília e contempla a moça com malícia, até perceber que o tempo está correndo e ele tem de se apressar se quiser cumprir sua missão. Terminamos o capítulo tensos, esperando saber se ele realmente conseguirá capturar a moça. A cena exhibe uma das semelhanças mais significativas com o que descrevemos sobre o teatro lírico, que tem o melodrama como seu cerne. Ela liga o Capítulo IV, “O Plano”, ao Capítulo

V, “Deus dispõe”. Nela, Loredano está a poucos metros de distância do quarto de Cecília, contemplando e estudando como fará para retirar a menina de lá. A cena para quando ele se ajoelha na beira da cama da heroína e se assusta quando a menina se movimenta como se estivesse prestes a acordar. O vilão contempla a moça e hesita em tocá-la, mas logo lembra que tem pouco tempo para colocar seu plano em prática:

O italiano ergueu-se pálido. Não se animava a tocar naquele corpo tão casto, tão puro; não podia fitar aquela fisionomia radiante de inocência e de candura. Mas o tempourgia. Fez um esforço supremo sobre si mesmo; firmou o joelho à borda do leito, fechou os olhos e estendeu as mãos. (ALENCAR, 1857, p. 2)

A cena, que vem num contexto de descrição minuciosa, é paralisada como nos finais de um espetáculo melodramático. Toda a maneira como a cena é construída, a descrição dos movimentos, a hesitação de Loredano, contribuem para a espera do desfecho que não procede naquele momento, deixando o leitor com a imagem dos braços de Loredano estendidos na direção de Cecília.

O público do periódico aguarda até o dia seguinte para conhecer o desfecho daquela cena:

O braço de Loredano estendeu-se sobre o leito; porém a mão que se adiantava e ia tocar o corpo de Cecília estancou no meio do movimento, e subitamente impelida foi bater de encontro à parede. Uma seta, que não se podia saber de onde vinha, atravessara o espaço com a rapidez de um raio, e antes que se ouvisse o sibilo forte e agudo pregara a mão do italiano ao muro do aposento. O aventureiro vacilou e abateu-se por detrás da cama; era tempo, porque uma segunda seta, despedida com a mesma força e a mesma rapidez, cravava-se no lugar onde há pouco se projetava a sombra de sua cabeça. (ALENCAR, 1857, p. 1)

Peri, mais uma vez defendia, sua senhora. Não seria dessa vez que Loredano efetivaria seu plano. Mais um gancho é deixado no ar: o antagonista conseguirá ou não realizar suas intenções? Esta sorte de ganho não se assemelha a um corte de final de capítulo, mas situações análogas essas, em que, a todo momento, o leitor é incitado a fazer novas suposições sobre que irá acontecer, são comuns durante toda a obra estudada nesta dissertação, o que permite um envolvimento ainda maior do leitor.

Esse envolvimento nos faz pensar novamente nos argumentos de Chartier quando diz que “A obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado” (CHARTIER, 1998, p.71). A publicação de *O Guarani* em folhetim tem uma recepção consideravelmente distinta da publicação posterior em volume.

Para o leitor possuidor do exemplar em brochura, toda a tensão e curiosidade seriam sanados com um simples desvio de olhar para o próximo parágrafo ou uma virada de página. Não ter, entretanto, acesso imediato ao que irá acontecer no próximo capítulo os envolve e estimula-os a pensar em diversos desfechos para determinada cena, pois só nos próximos capítulos saberão se deduziram certo.

É evidente a presença do traço jornalístico de José de Alencar em *O Guarani* quando publicado em periódicos, mesmo porque foi o meio no qual ele foi publicado. Na sua publicação em volume, entretanto, mantém-se a estrutura, com algum pouco vocabulário trocado, principalmente no que diz respeito aos títulos de capítulos.

Seu apreço pelo romance, tão estudado anteriormente, é exemplificado com rigor por todo seu empenho ao demonstrar como, em sua perspectiva, histórias que simbolizavam uma sociedade deveriam ser. É válido lembrar que sua função era de gerente redator do periódico, o que lhe atribuía muitas funções. Isso, somado ao fato de que escrevia ao correr da pena para leitores que leriam ao correr dos olhos. Ainda assim, ele atentava para detalhes importantes que tornariam *O Guarani* uma bela representação de um romance de aventuras, repleto de peripécias, que, mesmo ao terminar, deixa uma suspensão, uma sensação de: será que continua?

Em sua autobiografia intelectual, “Como e por que sou romancista”, Alencar dispõe de várias situações, quadros de sua vida, para justificar o fato de ser romancista. Ele revela que o impulso para escrever *O Guarani*, contrariando o que alguns críticos diziam sobre a influência sofrida pelo paisagismo de Cooper, provém da imaginação da criança de nove anos de idade ao atravessar as matas e os sertões do Norte em jornada do Ceará à Bahia:

Seria esse o livro de meus livros. Se, alguma hora de pachorra, me dispusesse a refazer a cansada jornada dos quarenta e quatro anos já completos, os curiosos de anedotas literárias saberiam, além de muitas outras coisas mínimas, como a inspiração d’*O Guarani*, por mim escrito aos 27 anos, caiu na imaginação da criança de nove, ao atravessar as matas e sertões do Norte, em jornada do Ceará à Bahia. (ALENCAR, 1987, p.2)

Essas reminiscências contribuíram para que ele escrevesse um romance não só repleto de elementos de suspense e de aventura, mas também de marcas históricas e políticas, que proporcionam à audiência um entretenimento atrativo por tratar de temas particulares à época e à sociedade, além de possibilitar uma hábito diário estimulante, que convidava a saber os desfechos dos lances interrompidos.

Possivelmente, essa organização cativante do texto de Alencar tenha sido de fato reminiscência de um tempo de sua infância, no qual atuava como leitor de romances da família. Sobre esse momento, ele diz em “Como e por que sou romancista” que a biblioteca de sua família não era vasta e por isso a releitura dos mesmos romances se fazia necessária, o que, segundo o próprio autor, teria contribuído ainda mais para gravar em seu espírito os moldes do romance. Se foi aquela leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu no espírito do autor a tendência para essa forma literária que, entre todas as outras, é a de sua predileção, como ele próprio reflete, não sabemos. Está claro, porém, que elas exerceram um fascínio que estimulou o jovem a estudar a fundo aqueles modelos, nos quais ele se tornou um dos mais notáveis representantes brasileiros.

Ainda que tenha iniciado seu contato literário com a leitura de romances, José de Alencar iniciou suas práticas escritas com charadas. Tempos depois, um amigo da família, Joaquim Sombra, sugeriu que ele escrevesse uma novela no qual ele era protagonista. Como bem classificado por Alencar, era um folgado de infância e por isso não vingou. Talvez tenha se tornado mais um de seus rascunhos que acabou levando em sua bagagem quando foi estudar Direito em São Paulo. Depois de algum tempo, volta a escrever um romance, agora chamado “Os Contrabandistas”, cujas folhas foram incineradas pelo cachimbo de um dos hóspedes com os quais dividia quarto. Alencar tinha então dezoito anos e esse era seu único rabisco de romance. Oito anos depois, volta-lhe o ímpeto de escrever e ele lança *Cinco Minutos*, que é o anunciador do romance que estamos estudando.

O enredo de *O Guarani* se desenvolve em torno da história de uma índia da tribo aimoré que fora assassinada pelos cavaleiros de Dom Antônio, motivando assim o desejo de vingança dessa tribo sanguinária. Até o momento em que esse ataque de fato acontece, muitas peripécias se desenrolam, chamando atenção a todo momento para novas intrigas e deixando a principal em segundo plano no decorrer da história.

Durante os ataques dos aimorés, Peri consegue salvar sua senhora com a condição de que o herói se converta ao Cristianismo:

— Se tu fosses cristão, Peri! O índio voltou-se extremamente admirado daquelas palavras. — Por quê?... perguntou ele. — Por quê?... disse lentamente o fidalgo. Porque se tu fosses cristão, eu te confiaria a salvação de minha Cecília, e estou convencido de que a levarias ao Rio de Janeiro, à minha irmã. O rosto do selvagem iluminou-se; seu peito arquejou de felicidade; seus lábios trêmulos mal podiam articular o turbilhão de palavras que lhe vinham do íntimo da alma. — Peri quer ser cristão! Exclamou ele. D. Antônio lançou-lhe um olhar úmido de reconhecimento. — A nossa religião permite, disse o fidalgo, que na hora extrema todo homem possa dar o batismo. Nós estamos com o pé sobre o túmulo. Ajoelha, Peri! O índio caiu aos pés do velho cavaleiro, que impôs-lhe as mãos sobre a cabeça. — Sê cristão!

(ALENCAR, 1857, p. 1)

O trecho acima se encontra no meio do ataque violento dos aimorés ao solar. Dom Antônio recebe uma proposta do índio, Peri, que mostra ao fidalgo um plano que estava criando há algum tempo. Pretendia colocar pai e filha numa canoa que já os aguardava na beira do rio, para que se salvassem. O patriarca da família, porém, deixa claro a Peri que não poderia abandonar sua gente à própria sorte, haveria de morrer com eles. Dom Antônio demonstra, sem embargo, a Peri o desejo de salvar sua filha, mas só a confiaria nas mãos de alguém que fosse cristão. O índio, em sua devoção pela menina, simula aceitar abrir mão de suas crenças para ter a possibilidade de salvá-la.

O romance finaliza com os jovens sendo surpreendidos por uma terrível tempestade que alaga toda a floresta. Eles se salvam somente por estarem protegidos no topo de uma árvore muito alta. Peri, apesar disso, entendia que faltava pouco tempo até que água levasse também aquela árvore que era o seu abrigo. Num ato de coragem, com uma força sobrenatural, o índio arranca o tronco de uma palmeira do solo e a faz de jangada, que leva o casal até sumir no horizonte.

Durante toda a história, percebemos que os personagens não demonstram apego à nacionalidade, à sua origem. Dom Antônio é um exilado de Portugal, Loredano larga a congregação e passa a servir a si mesmo, Peri larga sua tribo para servir à sua senhora e Cecília larga sua gente, quando recusa que Peri a leve para o Rio de Janeiro. A moça decide viver com o índio. Em outras palavras, o patriotismo é uma postura não é representada na trama. Deprendemos, em resumo, que Alencar mostra uma série de processos que fizeram aqueles personagens estarem ali naquele momento, a origem de suas relações e como elas continuariam.

Esse desfecho exemplifica mais uma razão para que o romance não seja lido como uma narrativa nacionalista com objetivo de mostrar a formação de uma nação brasileira. É uma narrativa de descontinuidade. Será que um dia essa história termina?

A engenhosidade de Alencar em arquitetar essa obra dia a dia, tendo a função de diretor gerente do jornal, faz-nos refletir sobre sua visão auspiciosa no que diz respeito ao gosto do público, e, ao mesmo tempo, mostra a ideia de romance nacional que está ligada à ideia de romance histórico. Não é um romance sobre a formação da população brasileira, sobre a formação de uma nação. É um romance de aventura, que destaca características de um

lugar, mostrando suas particularidades no intuito de representá-las.

José de Alencar detém a seu favor um conjunto de vantagens que influenciaram diretamente sua gênese como romancista: ele ocupa a posição de redator gerente do primeiro jornal informativo a circular no Brasil, um veículo respeitado e renomado; ele também está munido de uma bagagem acumulada por longos anos de estudo sobre os modelos clássicos de romances, os quais ele considera exemplos da literatura universal; além disso, tinha experiência com o uso de técnicas jornalísticas por ele desenvolvidas desde o *Correio Mercantil*. Depreendemos, por isso, que a sua prática jornalreira teve influência direta em sua formação romancista.

Visconde de Taunay declara que, em fins da década de 1850, José de Alencar já se destacava no espaço do folhetim. Desse modo, quando *O Guarani* foi lançado em 1857, ele já dominava o ofício. Diz-se que tanto na cidade fluminense quanto em São Paulo, o romance era acompanhado com comoção, enleio e simpatia. Observou que o “Rio de Janeiro em peso” lia e seguia o folhetim e que, na capital paulista, onde o *Diário* chegava com dias de intervalo, “reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república” para “ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles...” (TAUNAY, 1923, p.85-87)

Concluimos este trabalho reforçando a relevância de um dos precursores do romance no Brasil, José Martiniano de Alencar. Seu primeiro grande trabalho, publicado num periódico do vulto do *Diário do Rio de Janeiro*, e que, por essa razão, estudamo-la, está diretamente vinculado às condições de produção e de divulgação que se apresentam num trabalho jornalístico.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Carta (ao Dr. Jaguaribe). In: ALENCAR, José de . *Iracema*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006. p. 273-280.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Campinas: Editora Pontes, 1990 [1874].

BIBLIOTECA NACIONAL. *Diário do Rio de Janeiro*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/> . Acesso em: ago. 2019.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Correio da Manhã*. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: ago. 2019.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira : momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio *et al.* “A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil”. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1992.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros*. Brasília: EdUnB, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Org: MOREIRA, Maria Eunice, BUENO, Luís. Curitiba: EdUFPR, 2017.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOARES, Marcus Vinicius Nogueira. *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*. São Paulo: É Realizações, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.