



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

RENATO BARROS DE CASTRO

**JOSÉ DE ALENCAR *AO CORRER DA PENA: DA CRÔNICA AO ROMANCE*
(1854 – 1857)**

**FORTALEZA
2018**

RENATO BARROS DE CASTRO

JOSÉ DE ALENCAR *AO CORRER DA PENA*: DA CRÔNICA AO ROMANCE
(1854-1857)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Profa. Dra. Denise Rocha.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- C353j Castro, Renato Barros de.
José de Alencar ao correr da pena : da crônica ao romance (1854-1857) / Renato Barros de Castro. –
2018.
310 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Fortaleza, 2018.
Orientação: Profa. Dra. Denise Rocha.

1. José de Alencar. 2. Crônica. 3. Folhetim. 4. Jornalismo. 5. Imagem. I. Título.

CDD 400

RENATO BARROS DE CASTRO

JOSÉ DE ALENCAR *AO CORRER DA PENA*: DA CRÔNICA AO ROMANCE
(1854 – 1857)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Denise Rocha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Fernanda Maria Abreu Coutinho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. José Leite de Oliveira Júnior
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Francisco Vitor Macedo Pereira
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

“Tempo virá em que do obscuro gabinete do escritor a pena governará o mundo, como a espada de Napoleão da sua barraca de campanha. Uma palavra que cair do bico da pena, daí a uma hora correrá o universo por uma rede imensa de caminhos de ferro e de barcos de vapor, falando por milhões de bocas, reproduzindo-se infinitamente como as *folhas* de uma grande árvore. Esta árvore é a liberdade; a liberdade de imprensa, que há de existir sempre, porque é a liberdade do pensamento e da consciência, sem a qual o homem não existe; porque é o direito de queixa e de defesa, que não se pode recusar a ninguém.”

José de Alencar

RESUMO

A pesquisa *José de Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)* apresenta as mais diversas facetas do escritor cearense no início de carreira, destacando um lado ainda pouco conhecido dessa atuação: um viés *realista*, que descreve tanto a sociedade aristocrática quanto a vida difícil das classes menos favorecidas no Rio de Janeiro do Século XIX em processo de urbanização. Publicadas nos anos de 1854 e 1855 no rodapé dos jornais cariocas *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, em coluna intitulada *Ao correr da pena*, as crônicas produzidas por José de Alencar (1829-1877) foram reunidas em livro no ano de 1874. Essa produção cronística na imprensa se estendeu até 1856, no *Diário do Rio de Janeiro*, com a denominação *Folhas soltas*, *Folhetim* e *Revista* (dois desses textos, inéditos até hoje em livro, foram localizados pela presente pesquisa: o de 17 de abril de 1856 e o de 31 de julho desse mesmo ano). As crônicas (ou “folhetins”), guardando ligação íntima com o projeto literário de Alencar como um todo, influenciado por Honoré de Balzac (1799-1850), revelam as mais diversas facetas que a passagem pela imprensa em processo de consolidação pôde proporcionar ao autor, fazendo-o desempenhar o papel de literato, de fabulista, de poeta, de crítico teatral, de dramaturgo, de político, de polemista, de *flâneur* e de pensador, dentre outros. A atividade jornalística do escritor cearense, a propósito, teve papel decisivo em seu trabalho de ficcionista, reverberando em alguns de seus primeiros romances, como *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857), cuja fonte se encontra exatamente nas crônicas. Estas apresentam, a partir da ótica do *flâneur*, um conjunto de imagens que formam um painel abrangente do Segundo Reinado. Assim, o autor une passeio e atividade escrita ao vivenciar os entretenimentos do Passeio Público, os bailes do Cassino Fluminense, as atrações da moda na Rua do Ouvidor, as corridas do *Jockey Club*, e, sobretudo, o hábito de ver e ser visto nos teatros, destacando as cantoras líricas Charton e Casaloni. Com a agilidade e a graça de um colibri (para usar uma expressão sua), o autor transita entre os assuntos os mais variados, sem deixar de lado uma reflexão aprofundada surgida a partir da observação atenta, da ironia refinada e, sobretudo, de posicionamentos polêmicos. Para a realização dessa pesquisa, serão consideradas as discussões sobre a crônica conforme Marlyse Meyer (1996), Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014) e Antonio Candido (1992), dentre outros. O presente estudo se apoia, ainda, na teoria da imagem de Peter Burke (2004), na ideia de “pintor da vida moderna” de Charles Baudelaire, desenvolvida a partir de 1863, no conceito de representação do espaço de Luis Alberto Brandão (2013) e no de “porosidade”, decorrente do amálgama entre “matriz literária da imprensa” e “matriz midiática”, de acordo com Marie-Ève Thérenty (2007).

Palavras-chave: José de Alencar. Crônica. Folhetim. Jornalismo. Imagem.

RESUMÉE

La recherche *José de Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)* présente les facettes les plus diverses de l'écrivain du Ceará au début de carrière, mettant en évidence un côté encore peu connu de son travail: un biais réaliste, qui décrit à la fois la société aristocratique et la vie difficile des classes défavorisées au Rio de Janeiro du 19^{ème} siècle en processus d'urbanisation. Publiées dans les années 1854 et 1855 au bas de page des journaux de Rio *Correio Mercantil* et *Diário do Rio de Janeiro*, dans une colonne titré *Ao correr da pena*, les chroniques produites par José de Alencar (1829-1877) ont été réunis en livre en 1874. Cette production dans la presse s'étend jusqu'à 1856, dans le *Diário do Rio de Janeiro*, avec la dénomination *Folhas soltas*, *Folhetim* et *Revista* (deux de ces textes, non publiés jusqu'à présent en livre, ont été localisés par la présente recherche: celui du 17 avril 1856 et celui du 31 juillet de cette même année). Les chroniques (ou "feuilletons"), en lien étroit avec le projet littéraire d'Alencar dans son ensemble, influencé par Honoré de Balzac (1799-1850), révèlent les facettes les plus diverses que le passage dans la presse en consolidation a pu fournir à l'auteur, en lui faisant jouer le rôle d'homme de lettres, de fabuliste, de poète, de critique de théâtre, de dramaturge, de politicien, de polémiste, de flâneur et de penseur, entre autres. D'ailleurs, cette activité journalistique a joué un rôle décisif dans son travail d'auteur de fiction, se reflétant dans certains de ses premiers romans, tels que *Cinco minutos* (1856) et *A Viúvinha* (1857), dont la source est précisément situé dans les chroniques. Celles-ci présentent, dès le point de vue du flâneur, un ensemble d'images qui forment un large cadre du Second Royaume au Brésil. Ainsi, l'auteur joint promenade et activité écrite tout en faisant l'expérimentation des divertissements du Passeio Público, les bals du Cassino Fluminense, les attractions à la mode de la "Rua do Ouvidor", les courses du Jockey Club et surtout l'habitude de voir et être vu aux théâtres, mettant en évidence les chanteuseus Charton et Casaloni. Avec l'agilité et la grâce d'un colibri (pour utiliser une expression à lui), l'auteur transite entre les sujets aux nuances les plus variées offertes par la possibilité de visiter tels lieux, sans pourtant négliger une réflexion approfondie née de l'observation attentive, de l'ironie raffinée et surtout des positions polémiques. Pour accomplir cette recherche, on va prendre en considération les discussions sur la chronique selon les études de Marlyse Meyer (1996), Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014) et Antonio Candido (1992), entre autres. Ce travail s'appuiera également sur la théorie de l'image de Peter Burke (2004), sur l'idée du "peintre de la vie moderne" de Charles Baudelaire (1863), sur le concept de représentation de l'espace de Luis Alberto Brandão (2013) et dans celui de "porosité" selon Marie-Ève Thérienty (2007).

Mots-clés: José de Alencar. Chronique. Feuilleton. Journalisme. Image.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	10
2	AS IMAGENS COMO TESTEMUNHA (BURKE): A ÓTICA DO FLÂNEUR (BAUDELAIRE)	22
3	O RIO DE JANEIRO SOCIOCULTURAL E POLÍTICO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX	30
4	A IMPRENSA CARIOCA	36
4.1	A influência da imprensa francesa	40
5	O FOLHETIM (FEUILLETON) E SEUS DIVERSOS CONCEITOS: O PRENÚNCIO DE UMA REVOLUÇÃO NA IMPRENSA PERIÓDICA	44
5.1	O romance-folhetim (<i>feuilleton-roman</i>): gênese na França	48
5.1.1	<i>A tradição da novela literária e a chegada do romance-folhetim ao Brasil</i>	57
5.1.2.1	<i>A crônica, um novo sinônimo para o versátil “folhetim”</i>	65
6	OS PRIMEIROS PASSOS DE UM AUTOR NA CORTE CARIOCA	73
6.1	A atuação no <i>Correio Mercantil</i> em 1854 e 1855 (coluna <i>Ao correr da pena</i>)	78
6.1.1	A atuação no <i>Diário do Rio de Janeiro</i> em 1855 (coluna <i>Ao correr da pena</i>)	92
6.1.2.1	<i>A atuação no <i>Diário do Rio de Janeiro</i> em 1856 (colunas <i>Folhas Soltas, Folhetim e Revista</i>)</i>	97
7	O FOLHETIM ALENCARINO: EXERCÍCIO DE UMA VOCAÇÃO LITERÁRIA E POLÍTICA	100
7.1	O literato	102
7.1.1	<i>O fabulista</i>	111
7.1.2.1	<i>O poeta</i>	117
7.2	O crítico teatral	123
7.2.1	<i>O dramaturgo</i>	137
7.3	O político	141
7.3.1	<i>O polemista</i>	152
7.4	O flâneur progressista	159
7.4.1	<i>O pensador</i>	171

8	ALENCAR, UM ROMANCISTA INICIANTE: DA CRÔNICA AO TEXTO FICCIONAL	176
8.1	A gênese de <i>Cinco minutos</i> (1856)	179
8.1.1	<i>A figura feminina: um mesmo retrato na crônica e no livro de estreia</i>.....	183
8.1.2.1	<i>Explorando cenários na crônica e na ficção</i>	188
8.2	A gênese de <i>A viuvinha</i> (1857)	196
8.2.1	<i>Um Alencar realista também na ficção: uma incursão ao Rio de Janeiro dos pobres</i>.....	201
9	CONSIDERAÇÕES FINAIS	208
	REFERÊNCIAS	214
	APÊNDICE – TABELA COMPARATIVA DE TERMOS E EXPRESSÕES DE JOSÉ DE ALENCAR NAS CRÔNICAS E NOS ROMANCES <i>CINCO MINUTOS</i> (1856) E <i>A VIUVINHA</i> (1857)	220
	ANEXO A – FOLHETINS DE JOSÉ DE ALENCAR INÉDITOS EM LIVRO	225
	ANEXO B – OUTRAS CRÔNICAS DE JOSÉ DE ALENCAR.....	238
	ANEXO C – IMAGENS.....	307
	ANEXO D – JORNAIS (<i>FAC-SÍMILES</i>)	310

1. INTRODUÇÃO

Idealizador de uma obra voltada para a nacionalização da literatura brasileira, o escritor cearense José Martiniano de Alencar¹ (1829-1877) exerceu, antes da profusa atuação como romancista pela qual seria reconhecido, a atividade de folhetinista (sobremodo de 1854 a 1855), o que precedeu até mesmo sua estreia na ficção, em 1856, com o romance *Cinco minutos*, também publicado originalmente em capítulos, no *Diário do Rio de Janeiro* (1821-1859/1860-1878).

Desde sua estreia em 3 de setembro de 1854 no jornal liberal *Correio Mercantil* (1848-1868), para o qual passou a escrever a convite de Francisco Otaviano (1825-1889), diretor do periódico, Alencar logrou atrair a atenção do público, escrevendo uma primeira série de folhetins semanais (crônicas) sob o título *Ao correr da pena*, lançando seu nome no panorama intelectual do Rio de Janeiro e consolidando muitas imagens, personagens e fatos de seu tempo.

Na verdade, tão logo assumiu o papel de cronista, o jovem José de Alencar, contando apenas 25 anos e de temperamento essencialmente retraído segundo biógrafos como Raimundo de Menezes, viu-se obrigado a frequentar os salões da corte e pontos de interesse da aristocracia a fim de retratar os principais acontecimentos da semana².

Em seu livro *José de Alencar: literato e político*, Raimundo de Menezes (1965) enumera algumas dessas abordagens:

O cronista trata de tudo que se desenrola na sociedade brasileira do Segundo Reinado, com a mesma atraente malícia: as concorridas récitas de gala no Teatro Provisório, os requintados bailes no Cassino

¹ Nascido em 1 de maio de 1829, filho do controverso político e eclesiástico José Martiniano Pereira de Alencar e a prima deste, Ana Josefina de Alencar. Formado na Faculdade de Direito em São Paulo, o futuro escritor iniciou sua atividade literária atuando na imprensa carioca, nos anos de 1854 a 1856. Sua primeira publicação no campo da ficção veio com *Cinco minutos* (1856), lançado originalmente em romance-folhetim, mas foi com *O guarani* (1857) que teve início sua consagração literária. A este se seguiria uma profusa produção ficcional, da qual se destacariam romances como *Lucíola* (1861), *Iracema* (1865) e *Senhora* (1874). Atuou também como dramaturgo, levando sua primeira comédia – *O Rio de Janeiro (Verso e reverso)* – aos palcos cariocas em 28 de outubro de 1857. Outra de suas comédias, *As asas de um anjo* (1858), por exemplo, chegaria a ser proibida pela censura. Paralelamente à carreira literária, cultivava também a política, sendo eleito deputado em 1861. Casa-se em 1864 com Georgiana Augusta Cochrane. Em 1868, ocupa o cargo de Ministro da Justiça, tornando-se o mais jovem ministro do Império. É eleito em primeiro lugar ao cargo de senador na lista dos mais votados, em 1869, porém é rejeitado pelo Imperador – com quem se envolvera em diversas polêmicas ao longo da vida – e não assume o cargo. Em 1872, no prefácio intitulado *Bênção paterna*, no romance *Sonhos d'ouro*, traça um panorama geral de sua obra. Falece a 12 de dezembro de 1877, no Rio de Janeiro, deixando muitas obras inéditas, a exemplo de *Encarnação*, escrita no mesmo ano de sua morte e publicada postumamente, em 1893.

² De acordo com o crítico Brito Broca (1960) em *José de Alencar: folhetinista*, ensaio a constar no volume 4 da *Obra completa* de Alencar, editado pela Nova Aguilar, “a condição essencial para ser um bom folhetinista na época era frequentar os salões, os teatros e as galerias da Câmara e do Senado”. (BROCA, 1960, p. 632).

Fluminense, [...] os acalorados debates na Câmara e no Senado [...] (MENEZES, 1965, p. 85).

Ao apresentar uma infinidade de temas e nuances da sociedade carioca, Alencar não só divertia os leitores e garantia novos assinantes aos jornais, mas, especialmente, experimentava e vivenciava de perto aquele mesmo mundo que, logo a seguir, iria conseguir transportar das páginas de suas crônicas semanais para o mundo ficcional, uma vez minimamente amadurecida a observação de sua época e de seus pares.

Afinal, como ele mesmo ressalta – não de todo sem ironia – na crônica de 18 de novembro de 1855 no *Diário do Rio de Janeiro*, o folhetim e o livro são elementos intimamente conectados:

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, 2004, p. 460)

Posteriormente à publicação de suas crônicas, a propósito, José de Alencar conseguiria projetar-se ainda mais no cenário das Letras e consolidar o romance como gênero literário ao longo dos anos. Seu projeto, conforme expresso no texto intitulado *Bênção paterna*, prefácio do romance *Sonhos d'ouro*, de 1872, implicava questões de um novo tratamento não apenas da linguagem e estilo para a literatura nacional (temas que já haviam sido tratados em seus folhetins), mas sobretudo ideológico, porquanto tomava para si a tarefa de se tornar o interlocutor de sua própria cultura.

Se o escritor, na opinião por vezes errônea de seus críticos, como Joaquim Nabuco (1849-1910) ou Franklin Távora (1842-1888)³, mostra-se decididamente propenso à fantasia e menos cuidadoso no tocante à realidade em sua obra romanesca, sua atividade na imprensa, como cronista, mostra um lado ainda pouco conhecido de muitos de seus leitores – um Alencar *realista* – e que merece maior atenção por parte dos pesquisadores, como é a opinião de José Quintão de Oliveira em seu artigo *A graça, o sal e o espírito ou José de Alencar ao*

³ Na obra *A polêmica Alencar-Nabuco*, Coutinho (1978) ressalta: “Parece que os escritores novos no começo da década de 70 [como Joaquim Nabuco e Franklin Távora], para afirmar-se, sentiam necessidade de demolir o gigante que era o chefe da literatura nacional àquele instante. [...] Franklin Távora, em 1871, em companhia de José Feliciano de Castilho, se lançou contra o criador de *Iracema* sob as máscaras de Semprônio e Cincinato, na série das *Questões do dia* [série de cartas publicadas no jornal *Questões do dia*]. Ambos os ataques [de Nabuco e de Távora] se enquadram na reação anti-romântica da década de 70. [...] Assim, compreende-se que os avanguardistas encarassem Alencar como o protótipo do Romantismo, e investissem contra ele no propósito de destruir nele o que consideravam a fórmula literária cediça e esgotada”. (COUTINHO, 1978, p. 5-6).

correr da pena (2015): “[O] recenseamento das edições dos rodapés dominicais do escritor quer apenas destacar a sua larga circulação, apontando-os como uma parte da sua obra merecedora de ser mais estudada” (OLIVEIRA, 2015, p. 88).

Ao cuidar dos fatos da política e dos pormenores do dia a dia carioca com igual atenção e, ao mesmo tempo, repassar os acontecimentos sociais com muito bom humor e ironia, Alencar se dispõe a tratar dos mais variados assuntos e já demonstra o gosto pela polêmica, como atesta a crônica de 21 de janeiro de 1855⁴, onde critica o mercado de ações e, implicitamente, as companhias que porventura sustentavam o periódico para o qual escrevia. Posteriormente, ele sofreria censura por conta de tais conteúdos, com um trecho suprimido de sua crônica de 8 de julho de 1855, contra a sua vontade, o que o levou a pedir demissão do *Correio Mercantil*.

Distante da polêmica, porém, suas crônicas proporcionam passagens de uma beleza lírica semelhante àquela dos romances que logo viria a escrever, como se evidencia no texto de 24 de setembro de 1854 onde narra a primeira corrida do *Jockey Club* do Rio de Janeiro, bem como na crônica de 22 de outubro de 1854, na qual narra o último sermão do frei Francisco de Monte Alverne (1784-1858), a pedido do imperador D. Pedro II (1825-1891), na Capela Imperial, no Rio de Janeiro:

A entonação grave de sua voz, a expressão nobre do gesto enérgico a copiar a sua frase eloquente, arrebatava; e, levado pela força e veemência daquela palavra vigorosa, o espírito, transpondo a distância e o tempo, julgava-se nos desertos de Saïd e da Tebaida, entre os rochedos alcantilados e as vastas sáfaras de areia, presenciando todas as austeridades da solidão (ALENCAR, 2004, p. 59).

A qualidade literária das crônicas alencarinas, ressalte-se, ultrapassariam as páginas dos periódicos, conseguindo desse modo vencer o tempo e o caráter fugaz dos textos jornalísticos em geral, reaparecendo reunidas em volume pela primeira vez em 1874 graças ao trabalho de José Maria Vaz Pinto Coelho, que realizou a tarefa inédita de lançar um livro com a primeira série de folhetins publicados por Alencar sob a rubrica *Ao correr da pena*, no *Correio Mercantil*, de 3 de setembro a 8 de julho de 1855.

O organizador explica da seguinte forma a importância de realizar esse trabalho, bem como o motivo pelo qual os textos deveriam ganhar vida fora das páginas do jornal:

⁴ ALENCAR, 2004, p. 202-221.

Foi com eles [os folhetins de *Ao correr da pena*] que o seu autor abriu as portas da república das letras, onde por vias as mais legítimas não tardou a chegar à soberania, sem nenhuma maioridades antecipadas [...]. Aqui se descortina já o escritor que tinha que ser qual o vemos – uma das nossas glórias mais sérias e originais, o chefe da literatura brasileira contemporânea (COELHO, 1874, p. XLVI).

Mais tarde, em 1888, veio à lume a segunda edição de *Ao correr da pena*, desta vez organizada pelo próprio filho do escritor cearense, Mário de Alencar. Em 1956, o pesquisador Francisco de Assis Barbosa seria o responsável por reunir em um único volume as duas séries dos folhetins de Alencar, isto é, tanto os textos publicados no *Correio Mercantil* em 1854 e 1855 quanto os impressos no *Diário do Rio de Janeiro* em 1855, que Pinto Coelho havia ignorado na edição de 1874⁵.

No prefácio da obra *Ao correr da pena* (1956), Barbosa esclarece o motivo pelo qual as crônicas do *Diário do Rio de Janeiro*, até então, não tinham aparecido em livro:

São sete, ao todo, as crônicas da fase do *Diário*. Apenas a primeira traz a assinatura que o identifica – Al [Alencar]. Mas é muito provável que as demais sejam da autoria do redator gerente, tão cioso da paternidade dessa *trouville* jornalística. No entanto, os folhetins do *Diário do Rio de Janeiro* não foram [até então] reunidos em livro. Nem na edição de 1874, promovida por José Maria Vaz Pinto Coelho, autorizada mas não revista por Alencar, nem na de 1888 [da Editora Garnier], publicada onze anos depois da morte do escritor (BARBOSA, 1956, p. 20-21).

Quase quatro décadas após o trabalho de Barbosa, já no ano de 1995, é publicada a obra *Crônicas escolhidas*, com prefácio do pesquisador João Roberto Faria, intitulado *Alencar conversa com os seus leitores*. Além de reunir uma seleta de textos publicados por Alencar no período de 1854 a 1855, à referida obra seriam acrescentadas crônicas publicadas pelo escritor cearense no *Diário do Rio de Janeiro* em 1856. De acordo com Faria (1995) no referido prefácio, Alencar produziu 14 crônicas no ano de 1856, nove das quais integram o volume *Crônicas escolhidas*. Quanto às demais (cinco ao todo), o pesquisador não esclarece o seu paradeiro, talvez de modo a permanecerem inéditas em livro.

Mais tarde, em 2003, Faria lança a obra *José de Alencar*, integrante da *Coleção Melhores Crônicas*, com uma seleta de textos publicados pelo escritor nos anos de 1854 a 1856. Desta vez, Faria acrescenta quatro folhetins inéditos em livro, datados de 1856 e não

⁵ Com a migração da coluna *Ao correr da pena* para o *Diário do Rio de Janeiro* a pedido do próprio Alencar, este iria dar início à segunda série de seus folhetins, compreendendo o período de 7 de outubro a 25 de novembro de 1855.

publicados na edição de 1995, e que, como se presume naturalmente, estariam inclusos entre os cinco textos mencionados por ele no prefácio da edição de 1995 e cujo paradeiro não revelara aos leitores. São eles: o de 18 de fevereiro de 1856; o de 1º. de abril de 1856; o de 12 de junho de 1856; e o de 1º. de julho de 1856.

Se no prefácio da edição de 1995 Faria afirma a existência de 14 folhetins inéditos referentes ao período de 1856 (apresentando nove deles nesta mesma edição), trazendo, na edição de 2003, mais quatro textos inéditos, faltaria localizar um último folhetim. O presente estudo *Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)*, por sua vez, acredita ter localizado esse último folhetim igualmente não esclarecido por Faria.

Além deste, entretanto, o presente estudo localizou também um outro folhetim inédito em livro, e que não havia sido mencionado por Faria nem na edição de 1995 nem nas posteriores que ele organizaria, seja em 2003 ou 2004, ocasião em que organiza mais uma edição de *Ao correr da pena*. Os folhetins inéditos em livro datam de 17 de abril de 1856 e 31 de julho desse mesmo ano, ambos publicados no *Diário do Rio de Janeiro*.

Elucidada a questão referente aos folhetins de 1856 inéditos em livro, os leitores também se surpreenderiam com a aparição de um outro volume, em 2017, chamado *Ao correr da pena: folhetins inéditos*, organizado pelo pesquisador Wilton José Marques, que reuniu oito folhetins de José de Alencar inéditos em livro, todos publicados no *Correio Mercantil* entre 10 de setembro de 1854 e 1 de julho de 1855, os quais haviam sido excluídos da edição de Pinto Coelho e, também, de sucessivas edições⁶ da obra alencarina, incluindo a de Barbosa.

De acordo com Marques (2017), o ineditismo dos oito folhetins consiste não apenas no fato de eles não terem sido recolhidos em livro, mas também por não terem sido estudados até então (sua pesquisa é de 2017, como referido) e por não constarem da fortuna crítica do escritor cearense. Marques não deixa de reconhecer, entretanto, que ao menos metade dos oito folhetins referidos já haviam sido objeto de citações e transcrições textuais parciais anteriores, sobretudo por conta do tema da nacionalização da língua portuguesa, uma polêmica que chamara a atenção dos críticos de Alencar (MARQUES, 2017, p. 9).

É dessa forma que Marques (2017) aponta o interesse de sua pesquisa referente aos folhetins de Alencar, e com a qual o presente estudo concorda:

Sintomaticamente, e para além da importância histórico-literária da redescoberta em si, esta primeira recolha textual é um indicativo real

⁶ Quase todas baseadas na edição de Pinto Coelho, de 1874.

do quanto as pesquisas atuais sobre autores brasileiros do século XIX, ou até de séculos anteriores, ainda apresentam lacunas significativas nessa – reconheça-se sempre – difícil tarefa de historiografia literária, e mais pontualmente no que se refere ao mapeamento detalhado das respectivas obras (MARQUES, 2017, p. 9-10).

Desse modo, uma vez exposta a importância do estudo do trabalho inicial de Alencar na imprensa, bem como a atestação de sua qualidade com sucessivas edições em um novo suporte (o livro), ressalte-se que a maior parte das pesquisas existentes sobre José de Alencar enfatiza seus romances publicados (os perfis femininos e o contexto histórico, sobretudo) ou ressaltam seus esforços por fundar uma literatura voltada para as raízes nacionais, muitas vezes ignorando seu trabalho como cronista e a relevância dessa atividade como elemento essencial em sua formação de ficcionista⁷.

Se muitos de seus romances foram estudados exaustivamente e mesmo sua atuação como dramaturgo não foi esquecida, entretanto, as crônicas ainda não receberam a devida atenção por parte dos pesquisadores; são realmente escassas teses ou dissertações que as tenham exclusivamente como objeto de estudo: geralmente, são abordadas em capítulos à parte em pesquisas mais genéricas.

Exemplo disso é o estudo *A influência da Literatura no Jornalismo: o folhetim e a crônica*, de Héris Arnt, trabalho apresentado como conclusão de mestrado na Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1990 e publicado em livro no ano de 2001. Na referida obra, há um capítulo intitulado *O Brasil dos cronistas*, com o subtópico *José de Alencar e a crônica*, no qual o pesquisador se propõe a analisar a atuação de Alencar nos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro* de 1854 a 1855.

Note-se que no referido trabalho Arnt afirma que a atividade de folhetinista de Alencar se encerra em 1855, quando, na verdade, o jornalista retoma suas crônicas em 1856, embora não mais com o título *Ao correr da pena*, como se verá mais adiante.

Ao citar o final do texto publicado por Alencar em 21 de outubro de 1855 no *Diário do Rio de Janeiro*, e que marca o término da coluna *Ao correr da pena* (mas não da atividade de Alencar como cronista), afirma Arnt: “Tratava-se do ponto final de uma crônica. Este sinal [...] marcou o fim de todas as últimas crônicas de Alencar”. (ARNT, 2001, p. 67).

⁷ Entre os exemplos, tem-se *A representação do feminino em Lucíola de José de Alencar*, de Neli Bissoli, dissertação apresentada em 2009 ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (MG); *De Lucíola a Iracema – um percurso do nacional*, dissertação de Tania Maria de Mattos Perez, apresentado em 1998 à Universidade Federal Fluminense (UFF); *Identidades em José de Alencar: povo brasileiro e língua portuguesa*, tese de Marcelo Machado, apresentada em 2004 à Universidade de São Paulo (USP); e *A Mitologia da nacionalidade brasileira*, dissertação de Gesilda Maria Benevenuto das Chagas, apresentada em 2008 ao Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (MG), entre outros.

Arnt menciona o final da atuação de Alencar na coluna *Ao correr da pena* e sua atuação como escritor de romance-folhetim, entretanto, muito erroneamente, afirma que Alencar não atuaria mais como cronista:

José de Alencar encerrou a fase do “Ao correr da pena”. Do observador *flâneur* das primeiras crônicas, não vemos mais os traços. Sem abandonar o jornalismo, ele não voltou mais à crônica. Em 1856, tornou-se redator chefe do *Diário do Rio de Janeiro* e, no final do ano, publicou seu primeiro romance-folhetim, *Cinco minutos*. O grande sucesso viria um ano depois com *O guarani* (ARNT, 2001, p. 67).

Outros trabalhos acadêmicos, como a tese *A formação do leitor e a nação inventada: aspectos da modernidade em José de Alencar*, de Rita de Cássia Miranda Elias, apresentada em 2005 à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), ao contrário do trabalho de Hérís Arnt, não apresentam capítulos específicos sobre os folhetins alencarinos, mas mencionam as crônicas de *Ao correr da pena* ao longo da pesquisa, a qual enfoca aspectos como o lugar do autor no mundo da imprensa oitocentista e a formação e recepção do público leitor da época.

Além da abordagem das crônicas de José de Alencar em capítulos de obras mais genéricas sobre a confluência entre literatura e jornalismo ou a menção esparsa a elas, também existem artigos apresentados em eventos acadêmicos, a exemplo de *História e Memória Ao correr da pena alencariana: considerações sobre os folhetins publicados por José de Alencar entre 1851 e 1858*, de autoria de Tito Barros Leal e Liliâne Luz Alves, apresentado no XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte (Belém – Pará), ocorrido de 1.º a 3 de maio de 2014 e realizado no âmbito do Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. No referido trabalho, a abordagem sobre a atuação de Alencar engloba o período anterior à sua atuação como folhetinista oficial do *Correio Mercantil*, o que se daria em 1854, e se estende até 1858, período em que Alencar ainda atuava no jornal, porém não mais como folhetinista.

Por outro lado, como pesquisa acadêmica tendo as crônicas dos folhetins de *Ao correr da pena* como objeto exclusivo de estudo, pode-se citar a tese *A literatura no jornal: José de Alencar e os folhetins de Ao correr da pena (1854-1855)*, apresentada em 2011 à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (São José do Rio Preto – SP) por Douglas Ricardo Herminio Reis, enfocando as duas primeiras séries de folhetins de *Ao correr da pena*. – Ao contrário do presente estudo, intitulado *José de Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)*, entretanto, Reis não aborda a terceira fase de Alencar como cronista, e que corresponde ao período de 1856, bem como não avalia os folhetins inéditos em livro.

Em sua tese de doutorado, Reis analisa sobretudo as transformações histórico-culturais do folhetim em terras brasileiras, com enfoque específico no trabalho de Alencar e à sua adaptação a essa nova mídia, decorrente do amálgama entre jornalismo e ficção, tanto na “adoção de procedimentos ficcionais na construção da crônica como na transposição da materialidade da crônica para o romance” (REIS, 2011, p. 7). Uma das conclusões desse estudo, que não se propõe exatamente a realizar uma análise comparativa entre as crônicas e os romances iniciais do escritor cearense, é o fato de a atividade jornalística de José de Alencar ter sido fundamental para sua carreira na literatura:

José de Alencar sempre foi, ao longo de sua prolífica carreira, um contestador e um experimentador, que em muitos momentos mostrou desilusão com a realidade que o cercava e que ele não se furtava a comentar, mas que fez deste descontentamento matéria para a construção de seus escritos, movendo-se na zona cinzenta entre jornalismo e literatura de modo a erigir uma das mais significativas obras da literatura brasileira. E, neste caso, parafraseando Brás Cubas, o jornalista foi o pai do escritor (REIS, 2011, p. 229).

Apesar de pouco estudadas no universo acadêmico, portanto, as crônicas de José de Alencar são muito relevantes não somente por sua implicância histórica, mas também por sua qualidade literária intrínseca ao mostrar toda a força de um escritor em gestação: o gênio de Alencar já dava aí seus primeiros passos, deixando muito claro o vigor inventivo do autor.

Muitas dessas crônicas, a propósito, não deixam nada a dever ao brilho das novelas ou romances que viria a escrever, projetando, até mesmo, seu destino como ficcionista, como fica ainda mais aparente ao se analisar de perto a conexão entre as crônicas de *Ao correr da pena* e romances como *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857), o que constitui um dos pontos mais relevantes do presente estudo – *Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)* – por conta da inovação proposta por tal análise.

Propondo-se a examinar os textos iniciais de José de Alencar como um todo, não apenas do ponto de vista social ou histórico, mas também literário (um nome ligado ao Romantismo, porém mostrando muitas vezes seu lado realista), o presente estudo pretende revelar de que modo os primeiros trabalhos do autor, no campo da crônica (em que atuou sobretudo como um escritor *flâneur* criador de imagens de rara beleza plástica), tiveram influência decisiva em seu caminho para a ficção.

Afinal, impelido a participar mais ativamente da vida da corte carioca a fim de obter material para escrever seu folhetim semanal onde resumia os acontecimentos da semana, Alencar aprimorou o olhar sobre a sociedade de seu tempo – habilidade essencial para a

viabilização de sua estreia como romancista –, desenhando a paisagem sociocultural do Segundo Reinado e revelando traços das políticas interna e externa.

Conforme atesta o crítico Brito Broca (1960) em *José de Alencar: folhetinista*, artigo a constar no volume 4 da *Obra completa* de Alencar, editado pela Editora Nova Aguilar: “[José de Alencar] deixou-nos em *Ao correr da pena* o documento vivo de uma época. Soube fazê-lo com uma leveza, um toque de fantasia e lirismo, em que já prenunciava o ficcionista romântico”. (BROCA, 1960, p. 634).

Em prefácio da edição de *Ao correr da pena* (1956), por sua vez, Barbosa esclarece o contexto no qual foram escritas as crônicas de Alencar, das quais emerge a cidade do Rio de Janeiro como a grande protagonista, revelando mais uma vez a importância documental do trabalho de folhetinista:

As crônicas de Alencar refletem como num espelho a sensação ilusória de prosperidade que se apoderou de todo o mundo [na segunda metade do século XIX]. É o tempo em que se inauguram a iluminação a gás e o Jockey Club. Companhias como a “Reformadora” se aprestam a modificar a fachada das casas comerciais e das residências particulares, além de melhorar as calçadas e pavimentação das ruas. O Rio elegante compra luvas na Wallerstein, e perfume no Desmarais. Os *fashionables* (anglicismo surrado na época) vestiram-se no Dagnan. O *chic* é jantar no Hotel da Europa e dançar no Cassino [...] (BARBOSA, 1956, p. 17).

João Roberto Faria, na apresentação da edição de 2004 de *Ao correr da pena*, corrobora a ideia de Barbosa (1956): “Os folhetins de Alencar têm uma grande importância documental, revelando ‘a fisionomia de uma cidade vivendo o seu primeiro grande momento de progresso e modernização em moldes capitalistas, ainda que incipientes’.” (FARIA, 2004, p. XXIV).

Ressalte-se, ainda: influenciado pelo contexto histórico e sociopolítico de sua época, José de Alencar esteve sob o impacto do advento de uma importante inovação midiática – o folhetim –, e que se estendeu à sua produção inicial tanto na crônica quanto no romance, de modo que sua produção foi alterada até mesmo por conta da reação do público⁸.

A análise do surgimento e dos impactos dessa inovação midiática, portanto, também é uma das ocupações do presente estudo. Este, em seu primeiro capítulo – intitulado *As imagens como testemunha (Burke): a ótica do flâneur (Baudelaire)* –, traz a abordagem da teoria da

⁸ O público leitor, quanto ao romance de estreia do autor (*Cinco minutos*, de 1856), poderia exprimir, por meio de cartas endereçadas à redação do jornal no qual a obra era veiculada (o *Diário do Rio de Janeiro*), seu contentamento ou descontentamento à proporção que avançava na leitura, com opiniões capazes de interferir na obra à medida que era produzida.

imagem de Peter Burke (2004) em seu artigo *O testemunho das imagens* (contido na introdução da obra *Testemunha ocular: história e imagem*), bem como enfoca a ideia de “pintor da vida moderna” tal como concebida por Charles Baudelaire (1996) em artigo homônimo na obra *Sobre a modernidade*, sem deixar de lado as considerações do artigo *Um Alencar flâneur: O Rio de Janeiro de seu tempo*, publicado na *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras, no qual a pesquisadora Fernanda Coutinho (2009) faz referência à multiplicidade de retratos da corte carioca sugeridas pelos folhetins alencarinos publicados na coluna *Ao correr da pena*.

O capítulo seguinte, *O Rio de Janeiro sociocultural e político na segunda metade do século XIX*, diz respeito a uma análise do contexto histórico da cidade que iria se tornar a protagonista das crônicas de José de Alencar, fundamentada nas obras *As barbas do imperador*, de Lilia Moritz Schwarcz (1998) e *História da vida privada no Brasil – volume 2*, de Luiz Felipe de Alencastro (2002).

No capítulo 3, o foco será o desenvolvimento da imprensa no Brasil, da censura portuguesa à abertura gradual à liberdade de expressão, bem como a consolidação dessa atividade na década de 1850, na qual atuou José de Alencar. Esse estudo terá como fundamentação o ensaio *Imprensa em tempos de Império*, de Ana Luiza Martins (2011), integrante da obra *História da Imprensa no Brasil* (organizado juntamente com Tania Regina de Luca); *A história da imprensa no Brasil*, de Nelson Werneck Sodré (1983); o ensaio *Imprensa e impressos brasileiros: do surgimento à modernidade*, da pesquisadora Isabel Lustosa, integrante da obra *Impresso no Brasil (1808-1930): Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*, organizada por Rafael Cardoso (2009), e *História dos jornais no Brasil: Da era colonial à Regência (1500-1840)*, de Matías M. Molina (2015). O item 3.1, *A influência da imprensa francesa*, ressalte-se, terá como base os estudos de Marie-Ève Thérenty (2007) apresentados na obra *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe. Siècle (A literatura no cotidiano: poéticas jornalísticas no século XIX)*.

Quanto ao folhetim, ele será estudado detalhadamente no capítulo 4 da presente pesquisa, intitulado *O folhetim (feuilleton) e seus diversos conceitos: o prenúncio de uma revolução na imprensa periódica*, tendo como fundamentação, entre outras, obras como *Folhetim: uma história*, de Marlyse Meyer (1996); *A crônica brasileira do século XIX: Uma breve história*, de Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014); *A literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho (2004); o ensaio *A vida ao rés-do-chão*, de Antonio Candido (1992); *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, de Davi Arrigucci Júnior (1987); A

criação literária: prosa, de Massaud Moisés (1983), e *Aspectos do romance brasileiro*, de José Aderaldo Castello (1960).

O capítulo 5, *Os primeiros passos de um autor na corte carioca*, será delimitado por uma abordagem sobre a atuação de Alencar nos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, compreendendo os períodos de 1854 a 1856, e terá como fundamentação o estudo de biógrafos e críticos de sua obra: *Perfil literário de José de Alencar*, de Tristão de Alencar Araripe Júnior (1980); *José de Alencar literato e político*, de Raimundo de Menezes (1965); *A vida de José de Alencar*, de Luís Viana Filho (2008); *O inimigo do rei*, de Lira Neto (2006); *Declaração*, contida na edição de 1874 de José Maria Vaz Pinto Coelho; *Prefácio*, contido na edição de 1956 da obra *Ao correr da pena*, de José de Alencar; ensaios *José de Alencar folhetinista*, de Brito Broca (1960), *O Rio de Janeiro em 1854 e 1855*, de João Roberto Faria (2004), e *O enigma dos folhetins*, de Wilton José Marques (2017). Além destes, também está incluída a obra autobiográfica *Como e porque sou romancista* (1873).

Já o capítulo seguinte (6 – *O folhetim alencarino: exercício de uma vocação literária e política*), com o objetivo de analisar mais a fundo as crônicas produzidas no período de 1854 a 1856, irá tratar das mais variadas facetas que o escritor cearense adotou em seus folhetins, tais como: o literato, o fabulista, o poeta, o dramaturgo, o crítico teatral, o político, o polemista, o *flâneur* progressista e o pensador.

Por fim, o capítulo 7 (*Alencar, um romancista iniciante: da crônica ao texto ficcional*) irá abordar uma das principais questões do presente estudo, a saber, o entrelaçamento entre a produção jornalística inicial do autor e os romances do começo de sua carreira (*Cinco minutos*, de 1856 e *A viuvinha*, de 1857), intimamente ligados à sua atividade de cronista e, de modo surpreendente, revelador de uma de suas facetas menos conhecidas do público leitor contemporâneo: um Alencar *realista*.

Mediante o exposto, o presente trabalho, *José de Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1877)*, busca responder, dentre outras, as perguntas a seguir: além de servir como grande oficina da escrita alencarina, do seu fazer lírico, da sua produção artística e do seu espírito combativo⁹, poderia a sua atividade de cronista ser incluída como um todo integrado ao seu projeto literário ou seria ela um mero exercício do que estava por vir? Seria possível enxergar no cronista o romancista em gestação, que por meio de seu lado polemista permite entrever posicionamentos políticos decididos, descrições literárias de

⁹ Note-se, por exemplo, a polêmica Alencar-Magalhães, na qual Alencar critica a obra *A confederação dos tamoios* (1856), encomendada por D. Pedro II ao poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), acusando-a de não ser representativa do espírito nacional.

imagens do cotidiano e a minúcia acurada do observador, do *voyeur* social? Não utiliza Alencar o espaço da crônica para o exercício de teórico, de crítico, de esteta, o que ele vai justamente desenvolver nos romances e no seu projeto literário como um todo?

2. AS IMAGENS COMO TESTEMUNHA (BURKE): A ÓTICA DO *FLÂNEUR* (BAUDELAIRE)

Para o leitor de hoje, o poder imagético evocado por muitas das crônicas de José de Alencar pode remeter ao uso das imagens como evidência histórica de que falara Peter Burke (2004) em seu artigo *O testemunho das imagens*, que serve de introdução à obra *Testemunha ocular: história e imagem*, na qual se defende a ideia de que “o uso de imagens por historiadores não pode e não deve ser limitado à ‘evidência’ no sentido estrito do termo” (BURKE, 2004, p. 16). Muito ao contrário, tal uso deve ser considerado em um contexto bem mais amplo:

Deve-se também deixar espaço para o que Francis Haskell denominou “o impacto da imagem na imaginação histórica”. Pinturas, estátuas, publicações e assim por diante permitem a nós, posteridade, compartilhar as experiências não-verbais ou o conhecimento de culturas passadas (experiências religiosas, por exemplo). [...] Trazem-nos o que podemos ter conhecido, mas não havíamos levado tão a sério antes. Em resumo, imagens nos permitem “imaginar” o passado de forma mais vívida. Como sugerido pelo crítico Stephen Bann, nossa posição face a face com uma imagem nos coloca “face a face com a história” (BURKE, 2004, p. 16-17).

Desse modo, Burke (2004) esclarece como as imagens (e, conforme entende o presente estudo, mesmo aquelas criadas pela pena de um escritor que refletem “pinturas” ou “fotografias” literárias sobre espaços urbanos concretos do Rio de Janeiro na década de 1850) têm o poder de se transformar em testemunhos vivos de uma época:

O uso de imagens, em diferentes períodos, como objetos de devoção ou meios de persuasão, de transmitir informação ou de oferecer prazer, permite-lhes testemunhar antigas formas de religião, de conhecimento, crença, deleite, etc. Embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas. (BURKE, 2004, p. 17).

Burke conclui que “os testemunhos sobre o passado oferecidos pelas imagens são de valor real, suplementando, bem como apoiando, as evidências dos documentos escritos” (BURKE, 2004, p. 233). Tal tese parece reforçar ainda mais a ideia de “testemunha ocular” presente, por exemplo, na crônica sobre o último sermão de Monte Alverne, na qual se fundem texto e imagem em uma lírica a não passar despercebida tanto aos contemporâneos de Alencar, que puderam tomar conhecimento, em uma comovente prosa poética, de um evento

social marcante de sua época, quanto aos leitores de hoje, que podem, a seu turno, descobrir como ocorreu um dos maiores acontecimentos do Segundo Reinado.

Tendo o impacto imagético e o testemunho histórico como características principais, a propósito, as crônicas de Alencar são construídas a partir da tríade “caminhar-ver-escrever”, sempre apoiada em uma análise profundamente reflexiva sobre a realidade. Além disso, pode-se dizer que o autor escreve como quem pinta paisagens, criando imagens¹⁰ de grande beleza plástica a partir de suas incursões aos locais e eventos marcantes do Rio de Janeiro da década de 1850, e que servem, como referido, como um documento vivo de toda uma época.

Desse modo, surge no escritor a figura do *flâneur*, um dos tipos mais marcantes do intelectual do século XIX, essencialmente ligado a uma cidade que passaria a ser associada doravante ao passeio pedestre: Paris, a capital cultural de tal século, responsável por exportar para outros pontos do globo não só o termo e o conceito de *flâner*, mas o próprio hábito de flunar, isto é, a *flânerie*.

De acordo com o *Dictionnaire de la langue française* editado pela Larousse em 1992, o verbo *flâner* significa “*se promener sans but, pour se distraire*” ou “*rester dans une agréable inaction*” (DUBOIS, 1992, p. 757), o que pode equivaler, em tradução livre, por “passear sem objetivo, para se distrair” ou “permanecer em um agradável ócio”. Já o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, por sua vez, apresenta o equivalente do termo: “flanar”, que diz respeito exatamente a “passear ociosamente; vaguear; perambular” (FERREIRA, 2010, p. 953).

Bastante receptivos à influência francesa, os intelectuais brasileiros não iriam se opor ao novo hábito: na coluna *Ao correr da pena*, José de Alencar, por exemplo, não demoraria a propor uma série de medidas governamentais que contribuíssem para a vida do *flâneur* nestas latitudes dos trópicos (ver item 6.3 – o *flâneur progressista*), perambulando, ele mesmo por lugares como o Passeio Público do Rio de Janeiro, as lojas da Rua do Ouvidor, a ótica do Reis na Rua do Hospício e até mesmo o cemitério São João Batista.

Para melhor entender a figura do *flâneur*, entretanto, é preciso antes de tudo evocar o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867). Na obra *O velho mundo desce aos infernos*:

¹⁰ A atenção ao aspecto visual seria, a propósito, uma de suas características mais emblemáticas, como ressalta Cavalcanti M. Proença (1972) na obra *José de Alencar na literatura brasileira*: “Se é possível agrupar estilisticamente os escritores, pela predominância de um sentido sobre os demais, não há dificuldade em classificar o autor de *Iracema* entre os visuais. Todos já lhe reconheceram a abundância paisagística e descritiva. O físico, antes das ações e intenções, define seus personagens. [...] Embora pródigo em anexins e provérbios, não acreditava no “quem vê cara não vê coração”. Influência da chamada fisiognomia que teve em Lavater o seu tratadista, e aplicação em muitos autores do século XIX, Balzac entre os mais ilustres (PROENÇA, 1972, p. 47). A fisiognomia tem como escopo a busca de conhecer a personalidade individual por meio dos traços físicos, e foi fundada pelo filósofo suíço Johann Kaspar Lavater [1741-1801].

autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris, o pesquisador Dolf Oehler (1999) o descreve não apenas como uma figura emblemática da modernidade (ao lado de Gustave Flaubert), mas também como o verdadeiro “fundador da lírica moderna” (OEHLER, 1999, p. 16), esclarecendo esse pressuposto:

Ao contrário dos representantes da *l’art pour l’art* [arte pela arte] ou da *poésie pure* [poesia pura], [...] Baudelaire e Flaubert abandonam-se deliberadamente, embora com repulsa, à prosa de sua época, a fim de “trabalhá-la até seus limites”. A sua escrita vive da *idée fixe* [ideia fixa] de que há de se transformar aquela prosa em arte: uma operação alquimista em que a ironia servirá de catalisador” (OEHLER, 1999, p. 18-19).

Como se verá mais adiante, tal espírito de modernidade, em Baudelaire, estará ligado diretamente à *flânerie*, à qual seu nome estaria do mesmo modo atrelado. Mesmo a despeito de alguns precursores nessa atividade¹¹, o poeta francês – antes de tudo um protótipo de homem moderno – conseguiu cristalizar a imagem do *flâneur*, isto é, “um personagem que conseguiu criar para si uma história literária sem jamais ter revelado totalmente suas origens”, como informa Merlin Coverley (2014) no ensaio *O flâneur*, integrante da obra *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*.

De acordo com Coverley (2014), a figura do *flâneur* é, até hoje, indissociável das ruas de Paris e da poesia baudelaيرية, sendo exatamente o artigo *O pintor da vida moderna*¹² (integrante da obra *Sobre a modernidade*, de Baudelaire) aquele que apresenta a melhor tradução da natureza contraditória de um personagem-símbolo do século XIX, a saber, o indivíduo anônimo que se entrega à atividade da *flânerie* (COVERLEY, 2014, p. 138).

Na obra *A folie Baudelaire*, Roberto Calasso (2008) esclarece o contexto de aparecimento do *flâneur*, que é, *avant la lettre*, um *voyeur*:

No momento em que aparece a fotografia – e o mundo se prestava a se reproduzir infinitas vezes mais que o costumeiro –, já estava pronta para acolhê-la uma *concupiscentia oculorum* na qual alguns seres se reconheciam com a cumplicidade imediata dos perversos. [...] Formara-se uma pequena tribo de iconólatras, que exploravam os meandros das grandes cidades, imergindo nas “delícias do caos e da imensidão”, transbordantes de simulacros (CALASSO, 2008, p. 19).

¹¹ Victor Fournel (1829-1894), Heinrich von Kleist (1777-1811) e Heinrich Heine (1797-1856). (COVERLEY, 2014, p. 138).

¹² O título refere-se especificamente ao pintor e desenhista holandês Constatin Guys (1805-1892), embora Baudelaire acabe por traçar o perfil típico do homem de seu tempo (o século XIX).

Desse modo, Calasso (2008) aponta, antes de tudo, o “culto das imagens” em Baudelaire como a verdadeira chave para decifrar sua poesia:

A avidez dos olhos [...] foi um poderoso estímulo para a prosa de Baudelaire. [...] Bem pouco poderá captar de Baudelaire quem não participar, em alguma medida, de sua única devoção, que é voltada para as imagens. Se uma confissão dele deve ser entendida literalmente, e em todas as suas consequências, é aquela declarada numa frase de *Meu coração desnudado* [*Mon cœur mis à nu*]: “Glorificar o culto das imagens (minha grande, minha única, minha primitiva paixão)” (CALASSO, 2008, p. 19-20).

No artigo *O pintor da vida moderna*, Baudelaire (1996) afirma, por sua vez, que o elemento mais vital ao *flâneur* (que também chamará de *observador apaixonado*) é a multidão, bem como o anonimato proporcionado por ela (BAUDELAIRE, 1996, p. 20). Ante a constatação, ele também descreve o seu entendimento sobre esse “tipo social”:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21).

Logo a seguir, Baudelaire aponta o *flâneur* como uma espécie de “cidadão do mundo” – um cidadão “globalizado”, conforme se entende atualmente –, o amante da vida que faz “do mundo a sua família”:

O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. O amador da vida faz do mundo a sua família, tal como o amador do belo sexo compõe sua família com todas as belezas encontradas, encontráveis ou inencontráveis; tal como o amador de quadros vive numa sociedade encantada de sonhos pintados (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Desse modo, o *flâneur*, perdido na multidão (e talvez no próprio “eu”), se funde na turba, tornando-se uno com ela – e com o mundo – ao se despersonalizar:

Assim o apaixonado pela vida universal entra na multidão como se isso lhe aparecesse como um reservatório de eletricidade. Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus

movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um *eu* insaciável do *não-eu*, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

Comparando o *flâneur* a um “espelho tão imenso quanto a multidão”, Baudelaire remete a uma imagem recorrente em muitos textos literários que, de modo direto ou indireto, tratam do tema do desdobramento da personalidade, como é o caso do conto *O homem das multidões* (1840), de Edgar Allan Poe, mencionado pelo poeta francês¹³. O espelho como símbolo da duplicidade tem sua origem no mito grego de Narciso¹⁴ exatamente por expressar de modo muito claro a questão da possibilidade de o indivíduo observar-se, de tomar consciência da sua própria imagem exterior e poder enxergar os outros e o mundo que o cerca como integrantes de um todo muito maior do que a própria individualidade.

Ressalte-se, ainda, que Baudelaire evoca diversas vezes a expressão “homem do mundo” (um ser alinhado com a modernidade urbana) em contraposição à figura do “artista”, a qual a seu ver não deixa de ser mais limitada, provinciana. O “homem do mundo” seria, portanto, uma das faces mais apreensíveis do *flâneur*:

Entenda-se aqui, por favor, a palavra *artista* num sentido muito restrito, e a expressão *homem do mundo* num sentido muito amplo. *Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba. [...] O artista vive pouquíssimo — ou até não vive — no mundo moral e político. [...] A maioria dos artistas são, deve-se convir, uns brutos muito hábeis, simples artesãos, inteligências provincianas, mentalidades de cidade pequena. Sua conversa, forçosamente limitada a um círculo muito restrito, torna-se rapidamente insuportável para o homem do mundo, para o cidadão espiritual do universo (BAUDELAIRE, 1996, p. 16-17).

É com essa imagem de “homem do mundo”, portanto, que se alinha a figura do *flâneur*, de natureza proeminentemente urbana e reveladora da “modernidade”. À proporção que a cidade em que vive se expande como um labirinto, ele já não a reconhece, perde as referências e sente-se convidado (ou forçado) a explorá-la mais de perto.

Constituindo-se a urbe em algo “vivo” e em constante transformação, porém, esse esforço não traz nenhuma garantia, conforme atesta Coverley (2014):

¹³ BAUDELAIRE, 1996, p. 17.

¹⁴ No artigo *Desconstruindo Veneza*, integrante da obra *A cidade imaginária*, organizado por Luiz Nazario, o pesquisador Davide Falcioni, por exemplo, afirma: “(...) Narciso [é] símbolo do duplo, do desdobramento e da duplicidade” (FALCIONI, 2005, p. 141).

Como antes acontecera em Londres, Paris se expandiu no século XIX a ponto de não poder mais ser totalmente compreendida. Tornou-se cada vez mais distante dos seus próprios habitantes, um novo lugar estranho e exótico a ser vivenciado mais como turista do que como residente. [...] À medida que essas ruas são destruídas e reordenadas, contudo, a selvageria é domada e domesticada, e o conhecimento arcano do caminhante se torna obsoleto. À medida que os espaços públicos se tornam privados e as ruas ficam sufocadas pelo trânsito, o caminhar se reduz a um mero passeio, fazendo dos exploradores pouco mais que apreciadores de vitrines. Na cidade moderna, o homem da multidão precisa se adaptar ou morrer (COVERLEY, 2014, p. 139-140).

Embora alinhado com a “modernidade” (leia-se o século XIX), portanto, o retrato do *flâneur* não apontava para o futuro, assemelhando-se mais a um retrato instantâneo em vias de se desagregar, haja vista que, no processo de urbanização, as cidades foram se tornando cada vez mais hostis ao passeio pedestre. – Por outro lado, nisto consiste, hoje, a grande importância do poder de observação do escritor *flâneur* lançado a tal época, revelando para os leitores da atualidade imagens de um tempo em transformação e cuja reconstituição teria ficado, de outra maneira, irremediavelmente perdida.

Ao escritor *flâneur*, portanto, a crônica apresenta-se como a melhor aliada no desempenho dessa tarefa, uma vez que – como ressalta Davi Arrigucci Júnior (1987) na obra *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência* – ela parece penetrar “agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse [...] renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 53).

De todo modo, ressalte-se: na mesma época que marcou seu surgimento e seu repentino término na França, o hábito de flunar passou a chamar a atenção dos escritores brasileiros, em geral receptivos às ideias vindas da França, epicentro cultural do século XIX, como referido: um dos principais representantes dessa atitude, José de Alencar não apenas serviu-se da *flânerie* como estímulo e auxílio à sua atividade de folhetinista, como também chegou a instigar seus leitores a adotarem o hábito de passear pela cidade, incentivando, ademais, a prática de políticas públicas que a viabilizassem, como atesta a crônica publicada em 29 de outubro de 1854 (ver item 6.3 – o *flâneur progressista*).

No artigo *Um Alencar flâneur: O Rio de Janeiro de seu tempo*, publicado na *Revista Brasileira*, da Academia Brasileira de Letras, a pesquisadora Fernanda Coutinho (2009)

corroborar a imagem de Alencar como um guia do Rio de Janeiro de seu tempo, não apenas mencionando a multiplicidade de retratos da corte carioca sugeridas pela *flânerie* refletida nas crônicas de *Ao correr da pena*, como também as referências à matriz cultural francesa nelas recorrentes:

O que ressalta à flor do texto nas crônicas de Alencar é a possibilidade de se efetuar um exercício de imaginação: transportar-se ao Rio de Janeiro do século XIX, tendo como guia o escritor cearense, que conseguiu se transformar em símbolo de brasilidade, haja vista sua incontestável capacidade de representar práticas sociais diversas, como diverso foi e continua sendo o Brasil.

O fato de se estar inserido no Século XIX credencia a imaginação a voar livre em direção a um país, a França, mais especificamente, sua capital, a bela Paris dos oitocentos. É de lá que vão surgir muitas referências culturais que ilustram as crônicas alencarinas, na medida em que a narrativa literária fez aí o inventário dos costumes dessa época determinada (COUTINHO, 2009, p. 226).

Ainda quanto aos muitos “retratos” possíveis da corte carioca, Coutinho (2009) enfoca alguns dos elementos que conseguem transmitir ao leitor de hoje a sensação de se vivenciar uma época já inalcançável no tempo, por meio de uma “metapoética do passeio” elaborada por Alencar e a sensibilidade afetiva evocada no leitor:

Os meios de locomoção, as roupas que vestiam as mulheres e os homens, os adornos que realçavam a beleza das gentis senhorinhas e de suas vigilantes mães, tudo isso é anotado pelo escritor, ao ressuscitar os objetos de uma época, que compunham a liturgia do passeio, fazendo o leitor da atualidade apontar as lentes de seu binóculo para um tempo chamado passado. [...]

Em *Ao correr da pena*, Alencar constrói uma poética do passeio, mais que isso até, uma metapoética, quando apresenta o próprio folhetinista como *flâneur*: um ser buliçoso, querendo ordenar em palavras as múltiplas sensações captadas em torvelinho pela vida dos sentidos [...] (COUTINHO, 2009, p. 227-228).

Ressalte-se, por fim: agregando ambas as designações baudelairianas de “homem da multidão” e “artista”, mas muito além de simples *flâneur* perdido na massa, acompanhando as transformações citadinas e entusiasmando-se com a “modernidade”, pode-se dizer que Alencar seria, entre os intelectuais brasileiros, um protótipo do escritor *flâneur*, verdadeiro pintor de quadros sociais e desenhista de “croquis de costumes” para utilizar expressão do

próprio Baudelaire¹⁵, tido como o inventor de uma admirada tradição¹⁶ a qual, hoje, parece muito mais circunscrita ao universo da literatura:

O gênio do pintor de costumes é um gênio de uma natureza mista, isto é, no qual entra uma boa dose de espírito literário. Observador, *flâneur*, filósofo, chamem-no como quiserem, mas, para caracterizar esse artista, certamente seremos levados a agraciá-lo com um epíteto que não poderíamos aplicar ao pintor das coisas eternas, ou pelo menos mais duradouras, coisas heroicas ou religiosas. Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno. Todos os países, para seu prazer e glória, possuíram alguns desses homens (BAUDELAIRE, 1996, p. 13).

Quanto à assertiva final, Baudelaire parece ter mesmo razão: no caso do Brasil, um desses homens diz respeito exatamente ao então jovem jornalista José Martiniano de Alencar, o qual, em crônica de 1.º de outubro de 1854, no *Correio Mercantil*, atrevera-se a afirmar, muito oportunamente, que aqueles que exercem a profissão de folhetinista possuem um olhar especialmente aguçado, um olhar que “erige-se em daguerreotipeiro e diverte-se em tirar retratos *d’après nature*” (ALENCAR, 2004, p. 36). É exatamente após desenvolver ainda mais tal habilidade de observador que o autor iria firmar-se no domínio da crônica e transpor as fronteiras necessárias para conquistar, resoluto, o campo da ficção.

¹⁵ BAUDELAIRE, 1996, p. 12

¹⁶ A *flânerie* (ver item 6.3 – *O flâneur progressista*).

3. O RIO DE JANEIRO SOCIOCULTURAL E POLÍTICO NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Centro político, econômico e cultural do país consolidado a partir da chegada da família real portuguesa em 1808 e conseqüentemente transformado em nova capital do Império lusitano, o Rio de Janeiro passou por intensas transformações na década de 1850, tendo como marcas principais o fim efetivo do tráfico negreiro, proibido tanto por tratados locais como internacionais, e sua conseqüente substituição por um comércio intenso de artigos europeus¹⁷ mediante fluxo crescente no porto fluminense¹⁸, escala obrigatória para o Pacífico ou o Atlântico Norte e local de redistribuição da economia brasileira.

No ensaio *Vida privada e ordem privada no Império*, integrante da obra *História da vida privada no Brasil – volume 2* (2002), Luiz Felipe de Alencastro esclarece o relevante papel da cidade nesse período:

Entre a diversidade regional esboçada nas diferentes partes da Colônia desde o Seiscentos e a influência estrangeira continuamente manifestada após a abertura dos portos em 1808, o Rio de Janeiro funciona como uma grande eclusa, recanalizando os fluxos externos e acomodando os regionalismos num quadro mais amplo, pela primeira vez verdadeiramente nacional. Para se ter uma ideia da densidade de atividades concentradas na cidade do Rio de Janeiro, considere-se que sua renda tributária municipal – referente aos impostos e taxas recolhidos pela Câmara – superava, em 1858, a renda municipal do conjunto de cidades de qualquer uma das vinte províncias do Império. [...] [E] metade do comércio exterior brasileiro passa pelos cais cariocas durante o século XIX. (ALENCASTRO, 2002, p. 24).

Única representante da monarquia em todo o continente americano já alinhado com o republicanismo, a corte carioca irá vivenciar um verdadeiro choque entre suas ambições de abraçar os valores civilizatórios europeus e a realidade de abrigar uma enorme concentração de escravos, equivalente, em 1850, a 38% de todo o seu núcleo urbano, contando este com um total de 206 mil habitantes (ALENCASTRO, 2002, p. 24-25).

O Brasil, a esse tempo, já havia alcançado certa estabilidade econômica, tendo iniciado uma nova fase como país independente desde o controverso golpe da maioria (1840) que permitira a D. Pedro II, contando apenas 14 anos, subir ao trono, ante a herança de

¹⁷ Entre eles, destacava-se o piano, elemento geralmente importado da França ou Inglaterra tornado verdadeiro símbolo de *status* para as famílias ricas do período, que, em seus saraus e festas privadas, exibiam-no aos convivas. (ALENCASTRO, 2002, p. 46-48).

¹⁸ O porto do Rio de Janeiro também passou a contar, a partir de 1850, com uma linha regular proveniente de Liverpool, na Inglaterra (ALENCASTRO, 2002, p. 38).

uma nação bastante dividida. – Após a Independência em 1822 e a dissolução da Assembleia Constituinte em 1824 por D. Pedro I, proclamando a primeira Constituição do novo país de acordo com seus próprios interesses, o Brasil havia sido palco de uma série de agitações políticas, como a Confederação do Equador¹⁹, em 1824, e a Revolução Praieira²⁰, em 1848, ambas em Pernambuco, assistindo à chegada da “pacificação” somente em 1850, ocorrida, paradoxalmente, com a prisão, exílio e fuzilamento dos inimigos da monarquia envolvidos com as revoltas precedentes.

O governo do Segundo Reinado (1840-1889)²¹, sobrevivendo a uma crise financeira com o combate das insurreições, volta a obter recursos com a cultura do café, transformada rapidamente na principal força propulsora da atividade econômica nacional, chegando a ser responsável por nada menos que 50% das exportações brasileiras durante um período bastante extenso (1831-1870).

Gerando uma nova classe social e contribuindo para que o país criasse ferrovias e ampliasse seus portos, a riqueza trazida pelo café também foi crucial para que o imperador pudesse voltar a projetar sua autoridade por todo o território nacional, ao mesmo tempo em que passava a se ocupar em combater outros tipos de disputas internas, como as existentes entre elites e classes populares – bem como entre liberais (apelidados de “luzias”) e conservadores (os “saquaremas”), isto é, os representantes dos únicos partidos existentes –, e que acabaram consideravelmente aplacadas com a adoção do parlamentarismo.

Na verdade, tratava-se de um verdadeiro simulacro de democracia com eleições periódicas e o revezamento dos partidos no poder, no qual o Legislativo adquiria capital importância nas decisões, diferindo do modelo europeu, entretanto, por conta da existência, aqui, do Poder Moderador, exercido pelo imperador, o qual, embora não participasse do Executivo, detinha a tomada das decisões políticas mais importantes, configurando assim uma espécie de “parlamentarismo às avessas” em que o próprio monarca poderia dissolver até mesmo a Câmara dos Deputados.

No prefácio da edição de 1956 da obra *Ao correr da pena*, o pesquisador Francisco de Assis Barbosa faz um balanço desse período:

¹⁹ Levante antimonárquico liderado pelo tenente-coronel Tristão Gonçalves de Alencar Araripe (Tristão Gonçalves Pereira de Alencar) que propunha a união das províncias nordestinas em torno de um regime federativo.

²⁰ Movimento antimonárquico surgido em Pernambuco, de caráter liberal e federalista, e que se estenderia até o ano de 1850.

²¹ Seria o mais longo governo da história brasileira, durando nada menos que 49 anos.

Por esse tempo, a situação política entrara em calmaria. Na presidência do Conselho de Ministros, o Visconde de Paraná²² governava sob o signo da conciliação. [...] A trégua política se seguiu após a grande luta que terminou com a extinção do tráfico negreiro em 1850²³. Perdendo interesse o negócio da importação dos escravos, os capitais invertidos no nefando comércio tinham que ser aplicados em outras atividades, que viriam modificar por completo a fisionomia da vida brasileira, notadamente a vida da Corte. Logo depois da Lei Eusébio de Queirós²⁴ aparece o decreto que regulava as sociedades em comandita. Surgem então os bancos emissores, as companhias colonizadoras, as empresas de estrada de ferro. E, como consequência inevitável, a especulação, a agiotagem, o falso luxo. (BARBOSA, 1956, p. 16).

Desse modo, com o Segundo Reinado, o país aporta em um período de pacificação política e relevante expansão econômica, sob a figura de um monarca defensor da tranquilidade pública e protetor das artes em geral – mesmo a despeito de sua deficiência em outras questões igualmente relevantes ao progresso da nação –, empenhado diretamente na descoberta de uma identidade cultural brasileira a qual equivaleria a uma unificação nacional.

Conforme esclarece Lilia Moritz Schwarcz em seu livro *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos* (1998):

Contando 24 anos completos, d. Pedro se preparava para interferir na criação de uma política cultural mais evidente no país. É, portanto, a partir da década de 50 que o imperador passa a tomar parte de um projeto maior: assegurar não só a realeza como destacar uma memória, reconhecer uma cultura [...]

Por meio [...] do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, d. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural (SCHWARCZ, 1998, p. 126-127).

Em sua obra *Brasil: uma história – A incrível saga de um país*, o pesquisador Eduardo Bueno (2003) corrobora essa ideia, enfatizando a atuação do monarca:

D. Pedro II decidiu investir em cultura. Por florescer à sombra do imperador, porém, tal movimento cultural se engajou no projeto de “redescoberta” da nação idealizado pelo próprio monarca. Uma

²² Anteriormente Marquês de Paraná. Trata-se de Honório Hermeto Carneiro Leão (1801-1856), senador do partido Conservador responsável por instaurar em 1853 o Ministério da Conciliação, acolhendo tanto membros do seu próprio partido como do partido Liberal, em uma aliança a qual iria pôr em marcha várias modificações na administração do país, com reformas bancárias e financeiras.

²³ Sobretudo graças às pressões inglesas, cujos interesses visavam sobretudo a ampliação de um mercado consumidor de mercadorias.

²⁴ Lei que proibia, a partir de 4 de setembro de 1850, o tráfico de escravos no Brasil.

monumentalização do Brasil – de seu passado (revido pela ótica do romantismo); de suas cores, de suas “coisas” – foi articulada por historiadores, pintores e literatos (BUENO, 2003, p. 199).

Tal articulação teve suporte sobretudo no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), fundado em 1838 e inspirado no *Institut Historique* (1834), de Paris, e que pretendia “fundar a história do Brasil tomando como modelo uma história de vultos e grandes personagens sempre exaltados tal qual heróis nacionais” (SCHWARCZ, 1998, p. 127).

Reunindo uma elite econômica e cultural²⁵, sem deixar de contar com a presença e incentivo do próprio D. Pedro II – mais presente em suas sessões do que nos trabalhos da Câmara –, a instituição se tornaria na década de 1850 um relevante centro de pesquisa e difusão da cultura brasileira, participando ativamente da vida intelectual da nação.

Seu alcance seria estendido por meio da Academia Imperial de Belas Artes (criada pela Missão Artística Francesa de 1816), que “desempenhou o papel de ‘braço pictórico’ no projeto de *monumentalização* dos fatos históricos do Brasil, concebido pelo Instituto Histórico e Geográfico sob a batuta de D. Pedro II” (BUENO, 2003, p. 200).

Assim como nas artes plásticas, o empenho de D. Pedro II foi igualmente visível no âmbito das Letras, aspirando por uma literatura voltada para a identidade nacional e chegando a encomendar e patrocinar a obra *A confederação dos tamoios* (1856)²⁶, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882), a qual seria duramente criticada nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* pelo então folhetinista José de Alencar em uma série de cartas (ver item 6.2.1. – *O polemista*), em uma polêmica na qual iria se envolver o próprio imperador, defensor da obra, nas páginas da imprensa carioca.

Tendo como fulcro a criação de uma literatura ao gosto *nacional*, na qual o índio destaca-se como o elemento brasileiro por excelência, o episódio, como se verá mais adiante, tanto constituiu a principal discussão do romantismo brasileiro como tornou-se a provável fonte da inimizade entre o futuro romancista José de Alencar e o imperador D. Pedro II, cuja “maioridade” havia sido forjada com a ajuda do próprio pai do futuro romancista²⁷.

Se Magalhães não se defendera publicamente, a referida polêmica, para Alencar, iria se revelar bastante profícua, incitando-o a lançar-se, ele mesmo, à tarefa de criar uma literatura voltada para as raízes brasileiras, enaltecendo a figura do elemento indígena. Desse

²⁵ Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879), Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891), Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), Gonçalves Dias (1823-1964) e Adolfo de Varnhagen (1816-1878).

²⁶ O poema é composto de dez cantos, todos escritos em versos decassílabos, e foi produzido no exterior, de 1837 a 1854, quando Magalhães ocupava-se dos serviços diplomáticos. Trata dos conflitos entre índios (os tamoios) e os portugueses, no século XVI, no litoral de São Paulo e do Rio de Janeiro.

²⁷ José Martiniano Pereira de Alencar (1794-1860), o senador Alencar.

modo, ainda de acordo com Bueno (2003), o romance indianista se colocava a serviço de uma visão mistificadora da nova sociedade brasileira, e com os romances *O guarani* (1857) e *Iracema* (1965), verdadeiros fundadores do romance nacional, os nativos seriam apresentados como heróis e bons selvagens, embora subservientes ao homem branco (BUENO, 2003, p. 200).

Polêmicas à parte, para os que quisessem escapar das agitações da corte, porém, bastava se dirigir a Petrópolis, a “cidade de Pedro”, cuja fundação seria noticiada pelo próprio Alencar em 17 de dezembro de 1854 (ver item 6.3.1 – *O pensador*). Oferecendo verdadeiro contraponto ao Rio de Janeiro, Petrópolis²⁸ fora construída como refúgio da família imperial e da aristocracia, convertendo-se “não só no abrigo seguro contra as epidemias que maltratavam o Rio de Janeiro durante o verão²⁹, como na grande vitrine da realeza e, claro, da corte, pois aonde ia o imperador, a corte ia atrás” (SCHWARCZ, 1996, p. 239).

Construída por imigrantes alemães e também por escravos, Petrópolis nasceu de um desejo de D. Pedro I em estabelecer um repouso na serra fluminense, intento que só se concretizaria com os esforços de D. Pedro II, que, mantendo a Quinta da Boa Vista (Paço de São Cristóvão), no Rio, como moradia principal, ao mesmo tempo em que ia convertendo o Paço da Cidade como local de despachos, passaria nada menos do que quarenta verões na cidade serrana³⁰, a qual desfrutava de considerável atenção e estima da parte do monarca, tornando-se um símbolo do seu poder.

Criado o distrito de Petrópolis em 1844, a povoação, mesmo sem ter sido elevada a vila, tornou-se cidade em 1857, com a inauguração de sua Câmara Municipal. Ainda no livro *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, a pesquisadora Lilia Moritz Schwarcz (1998) esclarece a importância atribuída ao local:

Além de oferecer os prazeres da convivência com a Coroa, Petrópolis convertia-se em rota de fuga da febre amarela, em uma espécie de política sanitária da corte. [...]

A subida da serra foi ficando cada vez menos árdua, como resultado da repentina e grande movimentação: gente, animais, sementes, material de construção, mobiliário – a pé, no lombo de burros ou de escravos, a cavalo, nas carroças, tudo se dirigia serra acima, rumo à

²⁸ A cidade também serviria de cenário para o romance de estreia de José de Alencar, *Cinco minutos* (1856).

²⁹ Na crônica de 4 de março de 1855, não à toa, Alencar traça um paralelo entre as viagens e as moléstias: “A enfermidade tem um quer que seja das viagens. É uma viagem um pouco perigosa, muito incômoda, e que, em lugar de ser feita em um vapor ou em um vagão, o é sobre um leito ou sobre uma enxerga. Às vezes naufraga-se, salta-se com a explosão do vapor; mas, se chegamos ao porto, se saltamos em terra, tudo nos parece novo, tudo nos sorri, tudo é cor-de-rosa e perfumado. A água é uma bebida do céu, o pão é um manjar dos deuses, o dia é uma festa de reis, o sono é uma voluptuosidade do paraíso, sibaritismo do sultão. Talvez seja por esta semelhança que se dá a coincidência de cair no mesmo tempo a quadra das moléstias e das viagens” (ALENCAR, 2004, p. 248-249).

³⁰ SCHWARCZ, 1998, p. 238.

nova cidade, construída especialmente para o deleite e proteção do imperador (SCHWARCZ, 1998, p. 235).

Com o passar do tempo, a família imperial foi estendendo suas temporadas em Petrópolis, de início apenas restrita aos verões, chegando a permanecer na cidade, a cada ano, pelo período de aproximadamente cinco meses. A preferência do monarca D. Pedro II por Petrópolis atraiu à cidade, no rastro do prestígio social e político, inúmeros detentores de títulos nobiliárquicos, conferindo à cidade uma significativa expansão:

Com efeito, com a distribuição de lote de terra em torno do Palácio [o Palácio Imperial, construído por volta de 1856], os diplomatas e políticos do Império, cansados de se hospedar em hotéis, passaram a construir seus próprios palacetes em Petrópolis. Nos anos 60 [década de 1860] já se contavam às dezenas as mansões de nobres cariocas, com seus baronetes, marqueses e viscondes que “na estação” escolhiam o local como sede para os encontros políticos e bailes sociais. A cidade torna-se uma espécie de vila europeia, e lá todos vivem como se estivessem “na civilização”. Durante o ano, saraus e política maçante da corte do Rio de Janeiro; nas férias, os bons ventos temperados. Não fossem os serviçais negros, que dividem o espaço com os imigrantes alemães, dir-se-ia que estávamos em uma nova Europa. Afinal foi Gobineau quem estranhou, logo na primeira visita, a cor mais escura das damas de companhia da imperatriz. No entanto, nesse local, o cativo ficava recluso. Nada melhor para uma corte que vivia mirando um espelho europeu mas convivía com o espectro da escravidão (SCHWARCZ, 1998, p. 239).

Apesar do destaque dado à “cidade de Pedro” tanto nas crônicas de Alencar quanto no seu romance de estreia, *Cinco minutos* (1856), entretanto, as agitações da vida da corte avultam nos folhetins de *Ao correr da pena* tornando protagonista a própria cidade do Rio de Janeiro: desse modo, a vida sociocultural do Segundo Reinado na corte seria atentamente observada por Alencar, dos bailes do Cassino Fluminense às atrações da Rua do Ouvidor (com as lojas da moda como *Desmarais* e *Notre-Dame de Paris*), passando pelo *Jockey Club* pronto a ser inaugurado, e, sobretudo, pelos teatros, ponto de convergência da cena cultural da época, destacando-se o Teatro Lírico Fluminense e o Teatro São Pedro de Alcântara.

4. A IMPRENSA CARIOCA

Assim como o efetivo desenvolvimento do Rio de Janeiro ocorreu com a chegada da família real portuguesa, em 1808, a imprensa carioca – e brasileira – viu sua eclosão oficial com esse mesmo acontecimento que marcou a história do país, e que propiciou a instalação da Imprensa Régia em 13 de maio desse mesmo ano, data do aniversário do Príncipe Regente, D. João. Ela seria a responsável por todas as publicações impressas no Rio de Janeiro até o ano de 1821.

De acordo com a pesquisadora Isabel Lustosa em seu ensaio *Imprensa e impressos brasileiros: do surgimento à modernidade*, integrante da obra *Impresso no Brasil (1808-1930): Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*, organizada por Rafael Cardoso (2009), a criação da Imprensa Régia foi uma das medidas adotadas pelo recém-chegado Príncipe Regente que mais causaram entusiasmo aos brasileiros, os quais, na verdade, não tinham tanto a comemorar:

O jornalista Hyppolyto da Costa que, a partir de 1.º de junho do mesmo ano [1808], começaria a publicar em Londres, onde vivia exilado, o jornal *Correio Braziliense* [existente até hoje], considerou exageradas as manifestações de agradecimento feitas ao Príncipe por ter autorizado a imprensa no Brasil. Para Hyppolyto, não era o caso de agradecer e sim de lamentar que esse grande pedaço da América controlado pelos portugueses tivesse ficado por séculos proibido de produzir impressos (LUSTOSA, 2009, p. 29).

Se o primeiro jornal *brasileiro* foi editado de Londres – portanto livre da censura portuguesa – a partir de junho de 1808, três meses depois (10 de setembro de 1808) surgiu a *Gazeta do Rio de Janeiro*, o primeiro jornal publicado no Brasil, estendendo sua atuação até 31 de dezembro de 1822 e tendo como redator-chefe o frade Tibúrcio José da Rocha.

Para o fundador do *Correio Braziliense*, mais uma vez, não havia nenhum motivo a comemorar: a *Gazeta* tinha seu conteúdo totalmente crivado pela censura. Em 1813, também publicado pela Imprensa Régia, viria à tona a revista *O Patriota*, uma das melhores publicações literárias do Reino português, a qual, entretanto, permanecia muito longe das discussões políticas.

A partir da década de 1820, entretanto, o cenário começaria a mudar, com a chegada da liberação da imprensa, propiciada pela Revolução do Porto (1820), a qual determinou a eleição de Cortes (ou seja, a formação de um parlamento) a fim de aprovar uma primeira constituição para o reino português, ao mesmo tempo em que também exigia o retorno de D. João a Portugal, o que ocorreria em abril de 1821, ficando D. Pedro I à frente da Regência

brasileira. Segundo Lustosa (2009), a partir de então praticamente todos os jornais publicados no Rio de Janeiro a esse tempo ganharam caráter político:

Após a Revolução do Porto e, em consequência dela, da liberação da imprensa, foram publicados no Rio três jornais: *O Conciliador do Reino Unido*, de José da Silva Lisboa, futuro Visconde de Cairu; *O Amigo do Rei e da Nação*, de Ovídio Saraiva de Carvalho e Silva; e *O Bem da Ordem*, do Cônego Francisco Vieira Goulart. *O Conciliador* foi o primeiro dos três a aparecer e, por isso, pode-se dizer que José da Silva Lisboa foi o primeiro jornalista brasileiro que aqui, pessoalmente, redigiu um periódico de sua propriedade e com aspecto de jornal. Não havia, entretanto, divergência entre estes três primeiros jornais: todos visavam à continuidade da união luso-brasileira e à permanência de D. João VI no Brasil. Neles, ao lado do texto laudatório, característico dos jornais de então, esboçavam-se considerações de natureza política, previsões sobre o futuro do Reino Unido e da família real e exaltações ao sistema liberal, até então ausentes das publicações conhecidas (LUSTOSA, 2009, p. 31).

Ou seja: se, de um lado, os jornais estavam livres da forte censura precedente, por outro talvez isso não chegasse a equivaler, na prática, a uma diferença tão capital, uma vez que estavam do mesmo lado do governo português. Ainda de acordo com Lustosa (2009), a estes primeiros jornais publicados no Rio de Janeiro, de caráter político, vieram se somar outros, no segundo semestre de 1821: *Revérbero Constitucional Fluminense*, *Espelho* e *Malagueta*:

O mais importante deles para o processo de Independência foi o *Revérbero Constitucional Fluminense*. Publicado pelo conhecido líder maçônico Joaquim Gonçalves Ledo e por Januário da Cunha Barbosa, grande orador sacro, Cônego da Capela Real, o *Revérbero* era independente porque, ao contrário dos jornais surgidos no primeiro semestre daquele ano [1821], seus redatores não estavam comprometidos de forma alguma com o governo (LUSTOSA, 2009, p. 31).

Dado o primeiro passo na direção da “independência” da imprensa brasileira quanto aos interesses do governo português, portanto, estava aberto o caminho para o surgimento de um periódico ainda mais radical nesse sentido, chegando a pedir até mesmo a criação de uma Assembleia Constituinte para o Brasil: em 1822, é lançado o *Correio do Rio de Janeiro*³¹, de João Soares Lisboa, que viria a ser o primeiro jornalista brasileiro a ser levado a júri sob acusação de abuso da liberdade de imprensa, da qual seria inocentado.

³¹ Precedido pelo *Diário do Rio de Janeiro*, de 1821, no qual José de Alencar iria atuar de 1855 a 1856.

A década seguinte (1830), por sua vez, seria marcada por uma intensa agitação política em torno da abdicação de D. Pedro I (1831), o que iria se refletir na imprensa com a proliferação de uma grande variedade de títulos (35 ao todo, com a maioria em oposição ao governo) e uma ainda mais declarada linha ideológica por parte deles: “Esta imprensa turbulenta da Regência era composta, na maior parte, por jornais que ressaltavam, já pelo título, a que partido se filiavam, que ideias defendiam ou a quem pretendiam atingir” (LUSTOSA, 2009, p. 33).

A partir de 1840, com o início do Segundo Reinado, à frente do qual estava a figura de D. Pedro II, os jornais continuaram a expressar sua ideologia partidária, dessa vez ligada a um dos dois partidos políticos existentes: o Liberal e o Conservador. No artigo *Imprensa em tempos de Império*, da pesquisadora Ana Luiza Martins, integrante do livro *História da Imprensa no Brasil* (organizado juntamente com Tania Regina de Luca), esse período marca a conjugação entre imprensa e política a serviço dos partidos:

As lentes da política presidem as novas páginas periódicas abertas com o Segundo Reinado, assinadas em sua maioria por servidores do trono. Política e imprensa se conjugam, a serviço dos partidos – Conservador ou Liberal – atrelados a grupos familiares³², condicionados a seus interesses econômicos e afinidades intelectuais. Em geral, os partidos e respectivas famílias se fazem representar por meio de um jornal, demarcador de suas posições, ambições e lutas. Na aparente pacificação do país pontificaram jornalistas dotados de larga erudição, conhecidos então como publicistas, que redigiam em tom conselheiral e se comunicavam com a restrita elite letrada. Justiniano José da Rocha (1812-1862) e João Francisco Lisboa (1812-1863) são representações desse jornalismo áulico, desde então conjugando imprensa e literatura (MARTINS, 2011, p. 48).

Por outro lado, a pacificação do cenário político não é tão confiável como se supõe:

Há jornais de confronto, fruto da imprensa político-partidária, há panfletários ousados, que sob o anonimato denunciam mazelas e propõem rupturas, há denúncias permanentes através da ilustração caricata do cotidiano do Império. A Revolução Liberal de 1842, quando São Paulo e Minas recorrem às armas, a rotatividade belicosa dos gabinetes, a Revolta Farroupilha em curso no Sul do país, os confrontos com a Inglaterra por conta dos privilégios comerciais são alguns dos episódios, ainda da primeira década do reinado de Pedro II,

³² É possível ver um claro exemplo disso com o *Correio Mercantil*, no qual Alencar iria estrear como folhetinista, em 1854. O jornal era de propriedade de Joaquim Francisco Alves Branco Muniz Barreto. Ao casar-se com a filha deste, Eponina Barreto, Francisco Otaviano assumiu a direção do jornal, ocupando-se também dos artigos de fundo (de cunho político) e indicando Alencar para atuar em seu lugar nos folhetins do periódico.

que ilustram o latente vespeiro que subjazia no aparente “remanso do Império”, divulgado por uma imprensa aguerrida [...]

Outra dissonância, no marasmo das publicações oficiais daquelas décadas: a produção dos panfletários, que punha em circulação opúsculos e panfletos políticos facciosos, expressão das paixões do momento, escritos com arroubo, trazendo autoria de inspirados representantes do Império (MARTINS, 2011, p. 49-51).

Em meio a um ativismo político inimaginável à época de D. João, e muito mais profícuo que o da imprensa da Regência e da Independência, portanto, a imprensa do Segundo Reinado parece entrar em franca expansão, não só na corte carioca como também em muitas províncias brasileiras:

Em todo o país, nomeadamente no Maranhão, Pernambuco, Bahia, São Paulo e Minas, a obra da imprensa jornalística se propaga, produzindo os primeiros jornalistas que viveram dos escritos da imprensa. O leque temático amplia-se, sobretudo em face do comércio internacional diversificado, quando se escreveu, e muito, sobre questões públicas, problemas da administração e economia nacional. Nessa pauta, atuaram no Rio de Janeiro homens de bagagem enciclopédica, de escrita versátil, a exemplo de Saldanha Marinho, Quintino Bocaiuva, Ferreira Viana, Tôrres Homem, José de Alencar [...] (MARTINS, 2011, p. 51-52).

E consolida-se, assim, na década de 1850 – na qual iria atuar José de Alencar, tanto no *Correio Mercantil* quanto no *Diário do Rio de Janeiro* – o início de uma nova era, a dos grandes jornais brasileiros e a da profissão de jornalista:

A partir da década de 1850, uma mudança formal se observa: rareavam os jornaizinhos de quatro folhas *in* – 8º para darem lugar aos grandes jornais, a exemplo de *O Constitucional*, o *Diário do Rio de Janeiro*, *O Correio Mercantil*. Além disso, criava-se a profissão de jornalista e firmara-se aquela do tipógrafo [...]. Consolidado e figurando como modelo de jornal, colocava-se o *Jornal do Commercio*, do Rio de Janeiro. (MARTINS, 2011, p. 52).

Se o *Jornal do Commercio* (1827-2016), de um lado, representou a expressão de um jornalismo conservador, o concorrente *Correio Mercantil*, por sua vez, distinguia-se por adotar uma posição política, no sentido partidário (adotando o lado dos liberais), como esclarece Nelson Werneck Sodré (1996) em seu livro *História da Imprensa no Brasil*: “Mas era, por isso mesmo, muito mais movimentado, atraente, e logo se tornou o órgão mais difundido” (SODRÉ, 1966, p. 218).

4.1 A influência da imprensa francesa

A influência francesa na imprensa brasileira se revela, de modo bastante acentuado, em dois jornais cariocas da segunda metade do século XIX, os quais, juntamente com o *Diário do Rio de Janeiro*, eram os principais jornais da época: o *Jornal do Commercio* e o *Correio Mercantil*³³.

Enquanto o *Jornal do Commercio*, representante do jornalismo oficial do Império, foi criado em 1827 pelo francês Pierre Plancher (1779-1844), o próprio *Correio Mercantil* (1848-1868), até 1852, “aparece aos domingos inteiramente em francês e traz no cabeçalho a indicação: ‘*Journal quotidien paraissant en français seulement*’ (*Jornal cotidiano unicamente em francês*)” (MENEZES, 1965, p. 81).

Tal influência terá um impacto decisivo no modo de fazer jornalismo nos trópicos, a partir da adoção de uma nova invenção midiática, a saber, o revolucionário e versátil *folhetim* (ver item 4 – *O folhetim e seus diversos conceitos: o prenúncio de uma revolução na imprensa carioca*).

A transplantação cultural para o Brasil do modo de fazer jornalismo em terras gaulesas, mantendo aqui muitas de suas principais características originais (da qual a adoção do espaço editorial chamado folhetim é o principal exemplo), contou também com a receptividade dos intelectuais brasileiros (a exemplo de José de Alencar) em relação às novidades vindas da França. Desse modo, eles passaram a ser influenciados pelos romances traduzidos do francês e publicados em romance-folhetim, no *rez-de-chaussé* (rodapé) dos periódicos brasileiros, lançando-se eles mesmos à exploração artística do gênero (ver item 4.1.1 – *A tradição da novela literária e a chegada do romance-folhetim ao Brasil*).

O homem de letras, a propósito, é o verdadeiro ícone da figura do jornalista no século XIX, dispondo de uma espécie de laboratório de experimentação textual onde pode praticar tanto a atividade noticiosa quanto a ficcional no espaço editorial do folhetim, este permeado tanto pelo jornalismo como pela ficção, e concebido como um jornal dentro de outro ao ser separado por um traço horizontal do restante das páginas.

Tal ideia não deixa de remeter, diretamente, ao conceito de *porosidade* de que falara Marie-Ève Thérénty (2007) na sua obra *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe. siècle* (*A literatura no cotidiano: poéticas jornalísticas no século XIX*), o qual diz respeito a uma contaminação recíproca entre a “matriz literária da imprensa” e a “matriz

³³ Conforme atesta Matías M. Molina na obra *História dos jornais no Brasil* (2015): “Os principais jornais da época [meados do século XIX] eram o *Jornal do Commercio*, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Correio Mercantil*, os dois últimos intensamente partidários e o primeiro neutro em questões políticas”. (MOLINA, 2015, p. 250).

midiática”³⁴, ou seja, entre literatura e jornalismo, os quais, muitas vezes, fundem-se nessa nova era da imprensa periódica (o século XIX, com o advento da era midiática³⁵) de modo a não permitir um delineamento preciso sobre onde começa a informação ou onde termina a ficção, ao ponto de se falar em “ficcionalização do jornal”³⁶. Afinal, como afirma Thérenty, “*Entre fiction et non-fiction, il existe une série d’états intermédiaires et ambigus de fictionnalisation*” (“Entre ficção e não-ficção existe uma série de estados intermediários e ambíguos de ficcionalização”). (THÉRENTY, 2007, p. 129).

Sobre o “embate” entre *matriz literária* e *matriz midiática*, afirma Thérenty (2007):

Il existe en effet une littérisation continue de la presse au XIXe siècle, littérisation dont une des manifestations essentielles consiste en une fictionnalisation latente de la matière textuelle. [...] Une autre volonté de ce volume était de mettre en évidence la double matrice qui conditionne l’atelier journalistique : une matrice médiatique dont la spécificité est de s’entendre au-delà du journal; une matrice littéraire qui, paradoxalement, vient de l’ancien régime communicationnel que le journal veut supplanter (THÉRENTY, 2007, p. 354)

Existe de fato uma literalização contínua da imprensa no século XIX, literalização que tem como uma de suas manifestações essenciais a ficcionalização latente da matéria textual. [...] Outra intenção era colocar em evidência a dupla matriz que condiciona o fazer jornalístico: uma matriz midiática cuja especificidade deve se estender para além das páginas do jornal; uma matriz literária que, contraditoriamente, provém do antigo regime comunicacional que o jornal pretende suplantar (THÉRENTY, 2007, p. 354).

Note-se que o antigo regime comunicacional que o jornal pretende suplantar é exatamente o livro, a literatura:

En raison de son succès populaire, le journal devient rapidement le principal système discursif, support d’une représentation du monde: la littérature assiste au triomphe du système médiatique et ne peut au mieux que profiter des structures communicationnelles que lui offre le journal (THÉRENTY, 2007, p. 18)

³⁴ Para a pesquisadora, a “matriz midiática” possui quatro regras: periodicidade, coletividade, atualidade e efeito de rubrica (hierarquizando a informação e garantindo coerência ao caráter fragmentário de sua disposição). A “matriz literária”, por sua vez, agrupa outras características em igual número: ficção, ironia, conversa e escrita intimista (destacando-se a presença de descrições detalhadas). No entrecruzamento de ambas as matrizes, surgem os chamados “gêneros jornalísticos”, como a crônica, a reportagem e o *fait-divers*. Imbuídos de ficção, portanto, esses gêneros contribuem tanto para o aumento do prazer da leitura quanto para o aumento do volume de vendas dos jornais.

³⁵ A qual se inicia em 1836 com as inovações do periódico *La presse*, de Émile de Girardin (ver item 4.1 – *O romance-folhetim* (feuilleton-roman): *gênese na França*).

³⁶ THÉRENTY, 2007, p. 130.

Por conta de seu enorme sucesso, o jornal torna-se rapidamente o principal sistema discursivo, o suporte de uma representação de mundo: a literatura assiste ao triunfo do sistema midiático e só lhe resta aproveitar das estruturas de comunicação que o jornal lhe oferece. (THÉRÉNTY, 2007, p. 18).

Desse modo, o jornal entra em cena como *representação da realidade*, conforme explica o pesquisador Douglas Ricardo Herminio Reis (2011), na tese *A literatura no jornal: José de Alencar e os folhetins de Ao correr da pena (1854-1855)*:

É desse cruzamento entre o que Marie-Ève Thérénty (2007) chama de *matriz midiática* e *matriz literária* que se compõe a matéria cinzenta que dá vida ao jornal do século XIX, movimento que avança pelos tempos, porquanto o jornal não seria a realidade, mas uma *representação* da realidade, necessidade que a literatura e, em especial, o romance, também possui no sentido de buscar uma representação da realidade emoldurando o drama de suas personagens. (REIS, 2011, p. 223).

Quanto à implicância da *porosidade* no espaço editorial do rodapé nos periódicos oitocentistas, Reis (2011) esclarece: “A porosidade está no caráter narrativo do folhetim e na proximidade com o leitor torna esse setor do jornal mais receptivo à ficção, mas sem deixar de lado a parte de cima do jornal, em uma análise subjetiva dos fatos”. (REIS, 2011, p. 89-90).

Por fim, a fragilidade da demarcação de fronteiras entre literatura e jornalismo no século XIX, bem como a concepção da imprensa escrita de tal época como um campo de experimentação textual, são reforçados, também, pelos pesquisadores Myriam Boucharenc, David Martens e Laurence van Nuijs (2011) no artigo *Croisées de la fiction: Journalisme et littérature (Travessias da ficção: Jornalismo e literatura)*, publicado na 7.^a edição da revista multilíngue *Interférences littéraires/Littéraire Interferenties*:

Le journal acquiert progressivement, à partir de 1830, une situation de quasi monopole de la communication publique. Le fait a une double conséquence sur les rapports de force entre presse et littérature. D’une part, le journal va “phagocyter la discursivité littéraire” en devenant le support d’à peu près tout ce qui a vocation à être imprimé; d’autre part, il devient également un laboratoire d’expérimentation où des techniques et des genres littéraires se voient recyclés et transformés dans des genres proprement médiatiques, comme la critique, le fait divers, l’éditorial ou la chronique. Il existe donc à cette époque, entre les formes littéraires et les formes journalistiques, de nombreux phénomènes de contamination réciproque, une circularité dynamique, qui tiennent également au fait – souvent dénié par les principaux acteurs – qu’entre la sphère des gens de lettres et celle des

“journalistes”, la collusion est totale (à quelques exceptions notables près, comme celle de Gustave Flaubert).

Outre l’ironie, le mode conversationnel et l’écriture intime, l’un des procédés parmi lesquels s’opère la littérisation du journal est celui de la fictionnalisation de l’information. (BOUCHARENC; MARTENS; VAN NUIJS, 2011, p. 12).

O jornal adquire gradualmente, a partir de 1830, uma situação de quase monopólio da comunicação pública. Este fato tem uma dupla consequência sobre o equilíbrio de poder entre a imprensa e a literatura. Por um lado, o jornal irá “absorver o discurso literário”, tornando-se o meio de quase tudo o que se destina a ser impresso; por outro lado, ele também se torna um laboratório experimental onde técnicas e gêneros literários são reciclados e transformados em gêneros propriamente midiáticos, como a crítica, o *fait divers*, o editorial ou a crônica. Há, portanto, neste momento, entre as formas literárias e as formas jornalísticas, muitos fenômenos de contaminação recíproca, uma circularidade dinâmica, que concerne igualmente ao fato – muitas vezes negado pelos principais atores – que entre a esfera dos literatos e a dos “jornalistas”, o conluio é total (salvo raras exceções, como a de Gustave Flaubert).

Além da ironia, do modo conversacional e da escrita intimista, um dos processos usados para a literalização do jornal é a ficcionalização da informação (BOUCHARENC; MARTENS; VAN NUIJS, 2011, p. 12) [Tradução do autor].

Ante o exposto, e conforme já referido na *Introdução* deste estudo, a proximidade entre folhetim (leia-se rodapé de jornal, onde melhor se exprime a fusão da informação noticiosa com a literatura) e um outro suporte, o livro, no caso de Alencar, também se revelará muito mais próxima do que se poderia supor à primeira vista.

5. O FOLHETIM (*FEUILLETON*) E SEUS DIVERSOS CONCEITOS: O PRENÚNCIO DE UMA REVOLUÇÃO NA IMPRENSA PERIÓDICA

O folhetim é, antes de tudo, espaço geográfico em uma página de jornal. Na obra *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*, Marcus Vinicius Nogueira Soares esclarece que “o *feuilleton* – folhetim, como veio a ser chamado no Brasil – é, antes de tudo, um espaço do jornal criado, em 28 de janeiro de 1800, pelo *Journal des Débats et Loix du Pouvoir Législatif, et des Actes du Gouvernement*, com título de *Feuilleton du Journal des Débats*” (SOARES, 2004, p. 77). Fundado em 1789, o referido periódico estava a serviço da Assembleia Nacional francesa e foi editado inicialmente pela tipografia de François-Jean Baudouin (1759-1835).

Tem-se, desse modo, uma primeira concepção de folhetim ligada estritamente ao espaço editorial de um determinado periódico, o que é reafirmado por Antonio Candido na *Nota Prévia* da obra *Folhetim: uma história* (1996), de Marlyse Meyer. Conforme explica o teórico, a palavra *folhetim* “corresponde sobretudo a uma localização na página de jornal (o rodapé), mas acabou esposando tantos significados quanto foram os gêneros ali tratados, desde a crônica noticiosa até o ensaio crítico e a narrativa ficcional, isolada ou em série” (CANDIDO, 1996, p. 11).

No artigo *Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica*, integrante da obra *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, a pesquisadora Marlyse Meyer (1992), além de localizar geograficamente o folhetim como o *rez-de-chaussée* (rés-do-chão) do jornal, também esclarece sua finalidade: “*le feuilleton* [...] tem uma finalidade precisa: é um espaço vazio destinado ao entretenimento” (MEYER, 1992, p. 96).

Ter em mente tal finalidade, a propósito, é fundamental para uma compreensão sobre o desenvolvimento do folhetim. Ainda segundo Soares (2004), enquanto as outras seções do dia (*Nouvelles Étrangères, République Française* e *Variétés*) ocupavam a área principal do *Journal des Débats*, o *feuilleton* situava-se na parte inferior, separado com nitidez na página por um traço horizontal: “Nesse espaço, eram publicados textos diversos, de propaganda de espetáculos teatrais a efemérides políticas e literárias, passando por itens dedicados à moda, a jogos de adivinhação (charada, enigma e logogrifo) e às mais variadas modalidades de anúncios” (SOARES, 2004, p. 77).

Se a edição na qual estreou o folhetim trouxe, em seu rodapé, anúncios de espetáculos dramáticos, já na edição seguinte, no setor teatral assinado por Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), as récitas passaram também a receber comentários, ganhando destaque e tornando a

figura do folhetinista, pouco a pouco, uma espécie de mediador entre os eventos sociais ou artísticos e o público do jornal impresso. O folhetim, assim, se transforma em uma espécie de vitrine do cotidiano da cidade (no caso, Paris), e suas rubricas, que já não nasceram homogêneas, vão se diversificando ainda mais.

No livro *Les journalistes: Monographie de la presse parisienne* (2002), afirma Balzac: “*Geoffroy fut le père du feuilleton. Le feuilleton est une création qui n’appartient qu’à Paris, et qui ne peut exister que là*” [Geoffroy foi o pai do folhetim. O folhetim é uma criação que só pertence a Paris, e só pode existir nessa cidade” (BALZAC, 2002, p. 60)]. Tal afirmação nos leva à ideia de que o folhetim representa as manifestações artísticas de um determinado local, interessando especificamente aos que vivem nele.

Soares (2004) aponta o pioneirismo de Geoffroy como folhetinista sem, contudo, deixar de indicar que a consolidação do *feuilleton* se deu com o trabalho de Jules Janin (1804-1874), que, após a passagem de Charles Nodier (1780-1844) e Pierre Duvicquet (1766-1835) pelos *feuilletons* do *Journal des Débats* (dando destaque a assuntos literários, aos salões parisienses e, sobretudo, ao teatro), iria suceder Geoffroy e viria a ser considerado um dos mais influentes críticos franceses de todo o século XIX. Na década de 1850, Janin já seria considerado o mais importante folhetinista da imprensa francesa. (SOARES, 2014, p. 161).

Exatamente por se constituir em um espaço que aceitava os mais diversos tipos de texto (como crítica teatral, receitas de cozinha, piadas ou resenhas literárias), o versátil *feuilleton*, apresentado geralmente no rodapé da primeira página dos jornais, virou sinônimo de *variedades*, sendo também referido como *feuilleton variétés*, que iria se constituir em verdadeira porta de entrada da ficção nos periódicos, com contos e novelas, conforme explica Meyer (1996):

O folhetim vai ser completado com a rubrica “variedade”, que é a cunha por onde penetra a ficção, na forma de contos e novela curtas. O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o mágico chamariz “continua no próximo número” e o *feuilleton-roman*. [...] Note-se, pois, que na origem, e assim vai ser pelo romantismo afora (época em que o romance é o gênero literário dominante), o romance-folhetim é essencialmente uma nova concepção de lançamento de ficção, qualquer que seja seu autor e o campo que abranja (MEYER, 1996, p. 31)

Meyer (1996) aponta, ainda, as várias modalidades que a etiqueta *folhetim* iria adquirir nos periódicos e ressalta sua versatilidade:

O folhetim, ligeira matéria, crônica mundana, o folhetim-colibri no dizer de Alencar, *Ao correr da pena*. Frutinha de Paris, colibri, repetiu Machado de Assis ao debicar o folhetinista. O folhetim crônica literária. Folhetins, crítica de teatros e óperas, praticada por Martins Pena. E, finalmente, o famigerado, o folhetim-romance, como se intitulou de início o romance-folhetim. O de heróis românticos, mosqueteiros e vingadores, o de heróis canalhas, de mulheres fatais e de sofredoras, de crianças trocadas, raptadas, abandonadas, de ricos maldosos e pobres honestos, de peripécias mil desdobradas numa forma – a publicação em pedaços –, que permitia afrontar o tempo. Convém ainda acentuar que a etiqueta passou a designar também esse modo de publicação em fragmentos, utilizado, a partir de então e por muito tempo, para qualquer romance (MEYER, 1996, p. 16).

Embora Meyer (1996) aponte o início do século XIX como data de surgimento do folhetim – “De início, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal” (MEYER, 1996, p. 57) –, na verdade isso se deu precisamente no último ano do século XVIII, a saber, o ano de 1800, conforme atestam Cunha (2003) e Soares (2004). Moisés (1983) cita o ano de 1789 (MOISÉS, 1983, p. 245), provavelmente confundindo o ano de fundação do *Journal des Débats* com a data de publicação da primeira aparição do folhetim, e que se daria um ano depois da fundação do referido jornal. Molina (2015), por sua vez, aponta a data de 1800 como o marco do surgimento do romance-folhetim (MOLINA, 2015, p. 247), aceitando erroneamente a data do início do folhetim propriamente dito (espaço editorial e crítica jornalística) como a mesma do romance-folhetim, sobre o qual se verá mais adiante.

Na edição de 2003 do *Dicionário SESC: A linguagem da cultura*, Newton Cunha corrobora as ideias de Soares (2004): para ele, o folhetim surgiu em fins do século XVIII, na França, no *Journal des Débats*, tendo como objetivo inicial abordar uma crítica jornalística sobre espetáculos teatrais de diversos tipos. Tais comentários, porém, estenderam-se a inúmeros outros assuntos, não necessariamente do campo das artes. – E o folhetim, ganhando cada vez mais um caráter versátil, foi se espraiando do *rez-de-chaussé* (rodapé) do *Journal des Débats* para outros periódicos franceses, até, por fim, trasladar-se para a imprensa escrita do Novo Mundo.

Desse modo, note-se, por exemplo, que a aproximação entre folhetim e teatro na coluna *Ao correr da pena*, de José de Alencar, não iria ocorrer por acaso, mas teria uma

ligação direta com as origens do próprio espaço editorial para o qual se dispôs a escrever³⁷. Seu romance de estreia, *Cinco minutos* (1856), em publicação originalmente seriada em pé de página³⁸ e tendo como cenário o teatro lírico é, também, um exemplo da influência que a atividade de folhetinista exerceria no espírito do escritor então iniciante: desde sua origem na imprensa francesa, ressalte-se, o folhetim esteve ligado de algum modo ao universo das artes dramáticas.

No Brasil, a propósito, o ano de 1830³⁹ marcaria a chegada do *feuilleton* aos periódicos nacionais, com a publicação de resenhas de livros no último terço de página do jornal *O moderador, Novo Correio do Brasil, Jornal Político, Comercial e Literário*. – Não existindo mais o primeiro número do referido periódico, tem-se a resenha, na edição seguinte, datada de 10 de abril de 1830, do primeiro volume da obra *Parnaso brasileiro, ou Coleção das melhores obras dos poetas do Brasil*, tanto inéditas como já impressas, de Januário da Cunha Barbosa (SOARES, 2014, p. 89).

No referido *O moderador*, de início publicado simultaneamente em português e francês, trazia a tradução do termo *feuilleton* por “Apêndice”, denominação geralmente usada para esse espaço editorial quando de sua aclimação em território brasileiro, como o foi pelo *Diário do Rio de Janeiro*.

Soares (2014) estabelece uma pertinente comparação entre o folhetim incipiente nos trópicos com a experiência pioneira do *Journal des Débats*:

O Moderador atualiza apenas a atividade crítica, no caso, a bibliográfica, sem se preocupar com a dinâmica cultural que [...] caracterizava o exercício folhetinesco na pena dos redatores do periódico francês. Embora na seção “Variedades” uma ou outra vez o redator contemplasse assuntos literários e teatrais, não é difícil imaginar que o pouco interesse por esses temas se deva à diretriz partidária do jornal [defesa dos interesses do Imperador do Brasil, D. Pedro I] (SOARES, 2014, p. 91)

³⁷ Curiosamente, o autor chegaria a se valer de referências ao universo dramático até mesmo para passar de um assunto a outro em um mesmo folhetim, estruturando sua crônica como se estivesse elaborando uma peça teatral. Na crônica de 17 de junho de 1855, por exemplo, ele afirma: “Mas lá ergue o pano e, como desejo ouvir o terceiro ato sem perder uma nota, deixo a minha conversa, e entrego-me todo à arte, à música” (ALENCAR, 2004, p. 385). Com essa assertiva, Alencar muda o foco narrativo do referido folhetim, passando da política ao teatro lírico.

³⁸ De 22 a 29 de dezembro de 1856.

³⁹ De acordo com Coutinho (2004), isso se daria muito mais tarde. Para ele, os primeiros folhetins publicados no Brasil eram anônimos, de modo que os primeiros a serem assinados, de 1846 a 1848, têm Luís Carlos Martins Pena como autor (COUTINHO, 2004, p. 84).

Ainda na década de 1830, entretanto, a diversificação temática dos jornais brasileiros, abrindo-se a uma paulatina pluralidade discursiva, iria pouco a pouco ganhar espaço frente à especialização doutrinária, “instrutiva”, uma marca do periodismo da época, com a introdução da literatura em suas páginas e a profusão de romances em série⁴⁰, traduzidos ou em língua local, como se verá mais adiante.

5.1 O romance-folhetim (*feuilleton-roman*): gênese na França

Multifacetado e inovador, o folhetim se desdobrou em *feuilleton-roman* (romance-folhetim), uma ousadia editorial que conquistou o público e democratizou a leitura de inúmeras obras literárias durante todo o século XIX e início do século XX, constituindo-se em uma fórmula a ser transplantada da Europa para o continente americano com um sucesso surpreendentemente duradouro, sob a fórmula “continua na próxima edição”, mantendo a atenção dos leitores e impulsionando-os a comprar sucessivas edições dos periódicos a fim de acompanhar o desenrolar de tramas quase sempre rocambolescas, ao mesmo tempo em que esse aumento da demanda contribuía para baratear os custos das tiragens dos jornais.

É necessário, desde já, ressaltar a diferença do *feuilleton-roman* do *feuilleton* em sua origem. O termo *feuilleton-roman* seria encurtado para apenas *feuilleton* (folhetim), confundindo-se assim com o termo original, e, também, com o mesmo termo usado para designar as obras literárias publicadas nesse espaço editorial, ou seja, um novo modo de publicação de romance.

Se, por um lado, o *feuilleton* nasceu da necessidade de gerar distração e prazer aos leitores os quais tinham de lidar com a maciça propaganda oficial de Napoleão I (1769-1821) e sua censura à imprensa, o *feuilleton-roman*, por sua vez, foi uma inovação vinda à tona durante uma fase de consolidação da burguesia francesa, ou seja, no período subsequente à Revolução de Julho de 1830, a qual iria expulsar o rei Carlos X (1757-1836), que havia restaurado o absolutismo deposto na Revolução de 1789.

Entre suas conseqüências, a Revolução de 1830, apoiada pela burguesia, levou ao trono o rei Luís Filipe I (1773-1850), da dinastia Orléans, reforçando os ideais do liberalismo político e econômico: não à toa, ele ficaria conhecido pelos franceses como “O rei burguês”.

⁴⁰ Soares (2014) esclarece um ponto importante sobre a publicação de ficção nos periódicos brasileiros, ressaltando não ter ela surgido, aqui, com a chegada do folhetim (leia-se espaço editorial específico no jornal): “(...) Textos de ficção já eram publicados, mesmo que esporadicamente, em periódicos brasileiros. O próprio [pasquim] *O cronista* divulgou, antes mesmo da aparição [em suas páginas] do *feuilleton* [em 5 de outubro de 1836], textos ficcionais na seção intitulada “Parte Literária, Científica e Industrial”, tais como *Werner: Episódio da Guerra de Argel*, de Napoleon d’Abrantes, a 30 de junho de 1836 (...)”. (SOARES, 2014, p. 96-97).

Na *Nota prévia* da obra *Folhetim: uma história*, assinada por Antonio Candido (1996), as fases do folhetim francês – estabelecidas pela autora da obra, Marlyse Meyer – são apontadas da seguinte forma: a primeira fase, chamada de “romântica”, abrange o período de 1836 a 1850, tendo Eugène Sue (1804-1857) como um de seus principais protagonistas⁴¹. Essa primeira fase é marcada pela consciência social dos folhetinistas. A segunda, de 1851 a 1871, dominada por Ponson du Terrail (1829-1871), criador do icônico personagem Rocambole, é apontada como o provável ponto culminante do romance-folhetim, e corresponde aos dois governos de Napoleão III (1808-1873): primeiramente como presidente de uma república autoritária e, em seguida, imperador. Por fim, a terceira fase abrange o período de 1871 a 1914, na qual Émile Richebourg (1833-1898) e Xavier de Montépin (1823-1902) tiveram destaque, escrevendo obras de grande impacto⁴². Esta última fase, entretanto, foi marcada pelo conformismo e pelo conservadorismo (na qual a figura do “herói” diluiu-se na da “vítima”, o oprimido que respeita as convenções). (CANDIDO, 1996, p. 9-12).

Acerca de tal periodização, Yasmin Jamil Nadaf, na obra *Rodapé das miscelâneas* (2002), esclarece esse contexto:

[...] do ponto de vista histórico, poder-se-ia dizer que o romance-folhetim nasceu pós-revolução burguesa de 1830 e desembocou na revolução de 1848. Neste período a sua vigência coincide ainda com a tendência à democratização manifestada pela imprensa da Monarquia de Julho, no governo de Luís Filipe, e com o estouro do Romantismo. Em seguida, ressurgiu no Império de Napoleão III (Luís Napoleão Bonaparte, sobrinho de Napoleão I), findando-se com a guerra franco-prussiana. Por fim, reaparece com a Comuna de Paris, em 1871, e se estende até a carnificina de 1914. (NADAF, 2002, p. 24).

Ainda segundo Meyer (1996), o *feuilleton-roman* surgiu na França na década de 1830 e foi concebido pelo francês Émile de Girardin (1802-1881), tendo sido *O Lazarillo de Tormes*⁴³ a primeira obra a receber o tratamento da publicação em capítulos, em 1836. Em seu livro *História dos jornais no Brasil*, Molina (2015) especifica que essa publicação se deu no jornal *La presse*, fundado em 1836 pelo próprio Girardin. Este editor também havia sido responsável, em 1828, por *Le Voleur*, o qual pilhava artigos de outros periódicos.

⁴¹ Sue iria consolidar a atividade folhetinesca na década de 1840 (juntamente com Alexandre Dumas pai) com obras como *Os mistérios de Paris* (1842-43).

⁴² A exemplo de *La porteuse de pain*, de Montépin, e *La fauvette du moulin*, de Richebourg.

⁴³ Romance anônimo espanhol do século XVI precursor das novelas picarescas (geralmente protagonizadas por uma espécie de “anti-herói”). Narra as aventuras do personagem homônimo ao título da obra, e é considerada um marco para a literatura espanhola por, em lugar de apresentar um mundo idealizado como nas obras precedentes, introduzir um tom realista à trama.

O jornal *La Presse*, por sua vez, foi copiado de imediato pela implacável concorrência. Ainda em 1836, o ex-sócio de Girardin, Armand Dutacq (1810-1856), imitou-o dando destaque ao romance-folhetim no rodapé de seu jornal *Le Siècle* (também de 1836), desse modo “criando um dos mais importantes instrumentos de difusão literária e venda de jornal do Oitocentos, ao lado dos mecanismos de barateamento de preço instituídos por *La Presse* (...). A essa altura o folhetim já se constituía um gênero jornalístico e o folhetinista em profissão” (SOARES, 2004, p. 86).

Enquanto alguns teóricos, como Meyer (1996), destacam a atuação pioneira de Girardin, outros, como Soares (2004), dão relevo à de Dutacq no momento de surgimento do romance-folhetim. De todo modo, logo após a publicação seriada da tradução de *Lazarillo de Tormes*, o certo é que Girardin, no final do mesmo ano, 1836, encomendou uma novela a ser publicada em série a Honoré de Balzac (1799-1850), a qual receberia o título de *La vieille fille*⁴⁴, também publicado no *La Presse*, que, em alguns anos, graças à implantação da ficção seriada em seu rodapé, teria suas vendas consideravelmente aumentadas.

O criador do primeiro romance-folhetim por encomenda, a propósito, também seria responsável, mais tarde (1843), pela aparição de uma curiosa *Monografia sobre a imprensa parisiense*, estudo que se tornaria um clássico da crítica à imprensa, a qual, se não existisse, para Balzac, “il faudrait ne pas l’inventer”⁴⁵ (BALZAC, 2002, p. 90).

Na *Monografia*, o responsável pelo romance-folhetim pioneiro (*La vieille fille*) irá analisar minuciosamente os periódicos e seus profissionais, advertindo que “*Les Annonces prenant la quatrième page du journal, et le feuilleton un quart de ce qui reste, les journaux n’ont plus d’espace*”⁴⁶ (BALZAC, 2002, p. 21). E criticará de modo impiedoso o já consolidado ofício de *feuilletoniste* (folhetinista)⁴⁷:

Il vit sur les feuilles comme un ver à soie, tout en s’inquiétant, comme cet insecte, de tout ce qui file. Les feuilletonistes, quoi qu’ils disent, mènent une vie joyeuse, ils règnent sur les théâtres; ils sont choyés, caressés! mais ils se plaignent du nombre croissant des premières représentations, auxquelles ils assistent en de bonnes loges, avec leurs

⁴⁴ *La vieille fille* (A solteirona) iria integrar posteriormente as *Cenas da vida provinciana* (dentro dos *Estudos de costumes*) de *A comédia humana*, tendo como protagonista uma burguesa interiorana, Rose Cormon, a qual é cortejada por dois pretendentes interesseiros (um ligado ao Antigo Regime e outro de ideologia republicana, representando assim o passado e o futuro político francês). Além dos rivais, surge um terceiro personagem, realmente enamorado de Rose, mas que, não tendo seu amor correspondido, irá cometer suicídio. Rose irá finalmente decidir-se pelo pretendente republicano, com quem irá contrair matrimônio, embora não alcance a almejada felicidade: cedo ela realizará a descoberta de ser o marido impotente.

⁴⁵ “Seria preciso não inventá-la”.

⁴⁶ “Com os anúncios tomando um quarto da edição e o folhetim ocupando um quarto do que resta, os jornais não têm espaço [para mais nada]”. [Tradução do autor].

⁴⁷ Refere-se especificamente ao autor de textos críticos e não ao autor de romance-folhetim.

maîtresses. Chose étrange! les livres les plus sérieux, les oeuvres d'art ciselées avec patience et qui ont coûté des nuits, des mois entiers, n'obtiennent pas dans les journaux la moindre attention et y trouvent un silence complet; tandis que le dernier vaudeville du dernier théâtre, les flon-flons des Variétés, nés de quelques déjeuners, enfin les pièces manufacturées aujourd'hui comme des bas ou du calicot, jouissent d'une analyse complète et périodique. (BALZAC, 2002, p. 59)

Ele [o folhetinista] vive nas folhas como um bicho da seda, preocupando-se, como esse inseto, com tudo o que fia. Os folhetinistas, independentemente do que digam, levam uma vida feliz, reinando sobre os teatros; são mimados, acariciados! Mas reclamam do número crescente das estreias, às quais assistem em bons camarotes, com suas amantes. Coisa estranha! Os livros mais sérios, as obras de arte trabalhadas com paciência e que levaram muitas noites ou meses inteiros, não obtêm dos jornais a menor atenção, mas sim um silêncio completo; enquanto, por outro lado, o último *vaudeville* do teatro menos famoso, os *flon-flons* das Variedades, em suma, as peças manufaturadas hoje com materiais baratos, desfrutam de uma análise completa e periódica. (BALZAC, 2002, p. 59). [Tradução do autor]

A crítica à imprensa, presente em muitos trabalhos de Balzac e já bastante ferina na *Mongrafia*, publicada em 1842, irá ressurgir no ano seguinte com o máximo vigor, precisamente no romance *Ilusões perdidas*, e, mais tarde, naquele que é considerado sua continuação, *Esplendores e misérias das cortesãs*, datado de 1869.

Em *Ilusões perdidas*, protagonizado pelo jovem provinciano Lucien de Rubempré, aspirante a poeta, o escritor francês apresenta os mais variados espaços sociais da Paris do Século XIX, explorando de perto o universo dos jornalistas, aos quais se refere, por meio de um de seus personagens (este também jornalista, acentuando ainda mais o tom da ironia), como “vendedores de frases”, para quem o comércio (editorial) é um meio de vida.

Nesse périplo pela sociedade elegante frequentado pelos jornalistas, Balzac registra, de modo sagaz, os bastidores da ascensão da imprensa e sua ligação com a atividade capitalista, ou melhor, o desenvolvimento do jornalismo como “mercado editorial”, por onde trafega toda uma rede de interesses que, não raro, culmina na corrupção.

Essa visão sombria da atividade jornalística ligada ao interesse, ao favor e à calúnia vai aumentando à proporção que o protagonista se envolve nessa teia (o que irá ocasionar sua ascensão e, ao mesmo tempo, sua queda), desde o momento em que os jornalistas lhe mostram, “tal qual o demônio a Jesus”, o mundo literário e suas riquezas.

Desse modo, em *Ilusões perdidas*, a repulsa à imprensa e ao jornalismo – “grande catapulta posta em movimento por pequenos ódios” (BALZAC, 1980, p. 358) –, na pluma de Balzac, vai dando lugar a afirmações como esta, em que *A comédia humana* faz lembrar as visões dantescas daquela que lhe inspirou o título, a saber, *A divina comédia*:

Os jornalistas enriquecidos serão substituídos pelos jornalistas esfomeados e pobres. A chaga é incurável, será cada vez mais maligna, cada vez mais insolente; e quanto maior for o mal, mais tolerado será, até ao dia em que se gerar a confusão nos jornais pela sua abundância, como na Babilônia. Sabemos, todos quanto somos, que os jornais irão mais longe que os reis na ingratidão, mais longe que o mais sujo comércio em especulações e em cálculos, que devorarão as nossas inteligências para venderem todas as manhãs o seu estupefaciente; mas nós escreveremos todos nele, como essas pessoas que exploram uma mina de mercúrio sabendo que morrerão nela (BALZAC, 1980, p. 341).

Retomando-se a análise do contexto do surgimento do romance-folhetim: apesar do pioneirismo de Balzac com *La vieille fille* (1836), que precedeu a publicação de *Mémoires du diable*⁴⁸, de Frédéric Soulié (1800-1847) em 1837 no *Journal des Débats*, o *feuilleton-roman* só iria adquirir sucesso considerável em 1838 com *Le capitaine Paul (O capitão Paulo)*⁴⁹, de autoria de Alexandre Dumas pai (1802-1870), obra publicada no *Le Siècle* de Dutacq e que, curiosamente, seria também o primeiro romance-folhetim publicado no Brasil, no *Jornal do Commercio*. A publicação no jornal brasileiro teve tradução de Julio César Muzzi e estendeu-se de 31 de outubro de 1838 a 27 de novembro desse mesmo ano. Meyer (1996) aponta a publicação dessa obra como exemplo da quase concomitância da publicação de romance-folhetim na França e sua imediata aparição no Brasil (MEYER, 1996, p. 32).

Outros pesquisadores, como Nadaf (2002), apontam a chegada do folhetim ao Brasil em 1839, com a publicação, no mesmo *Jornal do Commercio* (que acabava de adotar a seção *feuilleton*, utilizando o termo português “folhetim”), da obra *Edmundo e sua prima*, do

⁴⁸ Romance “negro”, narra as desventuras do barão François-Armand de Luizzi, que entra em um jogo mefistotélico: em troca de sua alma, o diabo deve lhe conceder todos os prazeres terrenos, a menos que possa provar ter conhecido uma felicidade genuína no período de uma década.

⁴⁹ A ação da história se inicia em 1779, ou seja, na França pré-revolucionária, em um porto bretão, aonde aporta um navio de nacionalidade desconhecida, conduzido por um capitão da marinha cuja vida é permeada de surpreendentes peripécias. Raptos, segredos de família, adultério e outros temas que se tornaram clássicos do romance-folhetim estão presentes no enredo.

francês Paul de Kock (1794-1871), um dos nomes de maior sucesso no gênero⁵⁰. Soares (2014) corrobora tal tese, sem deixar de lembrar, entretanto, que o referido jornal já havia publicado, na seção “Variedades”, em 1838, *O capitão Paulo*. Sem apontar títulos ou autores, Molina (2015), por sua vez, sem maiores explicações, afirma que o *Jornal do Commercio* publicou folhetins em agosto de 1828, dando-lhes pouca continuidade, o que só ocorreria a partir de 1836 (MOLINA, 2015, p. 247).

Ainda quanto ao surgimento do *feuilleton-roman* na França, é importante ressaltar que este fez parte de uma estratégia de democratização da imprensa (sem deixar de ser uma estratégia mercadológica), estendendo o alcance dos jornais a um número mais amplo de leitores e abrangendo, sobretudo, aqueles que não podiam arcar com os preços elevados das assinaturas. Para isso, fez-se necessário tanto baratear a produção com o uso da publicidade quanto tornar os textos mais acessíveis ao leitor comum, de modo que Girardin concebeu o *feuilleton-roman* aprimorando o já existente *feuilleton* (MEYER, 1996, p. 30).

Em sua obra *La culture de masse en France (1: 1860-1930)*, Dominique Kalifa (2001) corrobora tal ideia afirmando que o desenvolvimento da imprensa escrita na França acompanhou tanto um processo de regulamentação normativa da atividade periódica quanto de evolução tecnológica, a partir do avanço de novas técnicas de impressão que permitiram simultaneamente o barateamento dos custos e uma elevação das tiragens, atingindo um grande número de leitores até então excluídos:

Devancé, par l'édition d'imprimés à très bas prix, le journal symbolise [...] le passage à une production et à une consommation de masse. [...]

Cet essor est porté par deux évolutions favorables. La première concerne le droit et la législation de la presse. [...]

La seconde évolution concerne les techniques de presse. Le train d'innovations est ici continu [...], permettant aux journaux d'augmenter leurs tirages, de professionnaliser leurs contenus et d'assurer une diffusion de plus en plus large (KALIFA, 2001, p. 6-7).

Impulsionada pela edição impressa, a preços muito baixos, o jornal [...] simboliza a transição para uma produção e um consumo de massa. Este impulso é apoiado em duas evoluções favoráveis. A primeira diz respeito à lei e à legislação da imprensa. [...]

A segunda concerne às técnicas de impressão. O processo de inovação aqui é contínuo [...], permitindo aos jornais aumentarem suas impressões, profissionalizarem seu conteúdo e garantir uma difusão cada vez mais ampla (KALIFA, 2001, p. 6-7).

⁵⁰ Concorrente do *Jornal do Commercio*, o *Diário do Rio de Janeiro* iria estampar o romance *Catharina Corner*, de autoria de Alphonse Royer, no ano seguinte (janeiro de 1840), sob seção intitulada “Apêndice”, a qual, em 1841, passaria a chamar-se “folhetim”, servindo-se da rubrica já em uso no *Jornal do Commercio* desde 1839.

Aproximando-se das classes “populares” seja na forma (linguagem) ou no conteúdo (ambientação de personagens e locais), o romance-folhetim, com seus dramas mirabolantes e concatenados, tem uma ligação estreita com as classes operárias, e essa aproximação se dá tanto por buscar representá-la nas histórias como por atraí-la com as descrições dos modos de vida das classes abastadas (que também se interessavam pelos romances-folhetins), maravilhando-a ante um mundo apenas entrevisto, e que lhe parece interdito.

Nadaf (2004) põe em relevo esse choque de classes em ficção seriada:

Nos romances-folhetins que elegeram como núcleo temático esses chamados “dramas parisienses”, a população pobre e marginal e os aspectos da vida miserável e criminoso da cidade ocuparam um lugar de destaque. Os hospícios, os orfanatos, as galés, as tavernas da velha cidade e as subumanas estalagens do proletariado e seus aterrorizantes e desafortunados personagens entrecruzavam-se com os castelos e os *boulevards* e seus ricos habitantes, resultando em estórias tensas, nebulosas e apaixonantes. A esse tempo, Paris se industrializava, mas contradizia-se por trás de suas famosas e luxuosas galerias metropolitanas – vitrines de moda e de cultura para o mundo – com a miséria proletária e os dramas urbanos decorrentes desse mesmo contexto histórico (NADAF, 2004, p. 22).

O romance folhetinesco *Os mistérios de Paris* (1843), de Eugène Sue, é uma amostra clássica dessa Paris sombria e melancólica, do mesmo modo como também encarna um exemplo típico de obra literária seriada que parece herdar a tradição do romance gótico, *noir*, e que, além disso, como muitos outros romances-folhetins, guarda certa ligação com o melodrama. Conforme explica Meyer (1996):

A relação do folhetim com o melodrama que domina então, ao mesmo tempo que o drama romântico, é estreita. *Coups de théâtre* múltiplos, sempre espantosos, *chutes de rideaux* hábeis. Tanto o folhetim como o melodrama têm a ver com a forma romanesca que precede o folhetim em termos de popularidade: o chamado romance negro, ilustrado por Ann Radcliffe, e o romance na linhagem de Richardson, que lança o par jovem virtuosa e seduzida (Clarissa) e o cínico sedutor (Lovelace) (MEYER, 1996, p. 60).

Jean-Louis Bory *apud* Nadaf (NADAF, 2004, p. 23) explora essa evidência da herança do romance “gótico” apontando a cidade grande (cenário por excelência do romance-folhetim) como um espaço aterrorizante aberto às mais improváveis coincidências, um lugar

de dimensões labirínticas e reduto de intrigas onde as adegas e sepulturas atualizam os temas das masmorras dos soturnos castelos medievais, dos quais utiliza os mesmos artifícios.

Uma das cenas de maior tensão em *Os mistérios de Paris*, a propósito, é exatamente aquela em que o protagonista, Rodolphe de Gerolstein, é feito prisioneiro em um recinto subterrâneo do *cabaret Cœur-Saignant*, invadido pelas águas do rio Sena que sobem já a ponto de sufocá-lo: “*L’eau montait toujours... il n’y avait plus que cinq marches à sec. En se levant debout près de la porte, Rodolphe de son front touchait à la voûte. Il pouvait calculer le temps que durerait son agonie. Cette mort était lente, muette, affreuse*⁵¹” (SUE, 2005, p. 318).

Aproximando-se do clímax, o narrador, é claro, sabe habilmente postergar as cenas subsequentes com a técnica do corte em suspense. Não à toa, Meyer (1996) ressalta a maestria de Sue quanto ao tratamento da “nova forma de narrativa, o fragmento, na qual o corte é tudo” (Meyer, 1996, p. 78). Ao mesmo tempo, Liliane Durand-Dessert *apud* Meyer (1996) aponta uma erotização do texto por parte do criador de *Os mistérios de Paris*:

E. Sue põe em ação uma técnica de exacerbação do desejo – desejo de saber – num contexto sadomasoquista: o leitor fica preso, pela periodicidade, no “acme” de uma posição “sublime”, no sentido etimológico da palavra, isto é, encontra-se nos confins de um saber incessantemente prometido, mas sempre adiado: “Eu digo, para fazer esperar aquilo que eu escolhi não dizer” (DURAND-DESSERT *apud* Meyer, 1996, p. 78).

Ante o efeito potencialmente “narcotizante” do romance-folhetim sobre as massas exemplificado na força da obra folhetinesca de Sue, evidencia-se um dos fulcros do *feuilleton-roman*: oferecer entretenimento ao leitor dos periódicos enquanto, ao mesmo tempo, atrai (e mantém) novos leitores com a fórmula mágica criada por Girardin (“continua no próximo número”), geralmente separada por um traço simples das notícias consideradas “sérias”, como referido.

Ressalte-se, ainda, que a publicação seriada nos jornais implicou um novo jeito de fazer literatura, um novo modo de criação e produção, um *modus faciendi* que adquiriu tom declaradamente industrial: ganhando muitas vezes pelo número de linhas produzidas, os escritores deveriam ter, entre as principais habilidades requeridas, a capacidade de desenvolver um bom ritmo narrativo e prender a atenção do maior número de leitores, de

⁵¹ “A água continuava subindo... havia somente cinco degraus secos. De pé perto da porta, a testa de Rodolfo tocava a abóboda. Ele podia calcular o tempo que duraria sua agonía. Essa morte era lenta, silenciosa, aterradora” (SUE, 2005, p. 318). [Tradução do autor].

modo que ele não parasse de comprar as sucessivas edições de um determinado periódico a fim de descobrir o desenrolar das longas tramas do rodapé.

Na obra *Quadros parisienses: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848)*, o pesquisador Dolf Oehler elucidava as grandes transformações com que a obra de arte passou a ser encarada nesse mesmo período que marca a ascensão do romance-folhetim, e que está diretamente ligado ao processo de “massificação” dos leitores:

A arte é mercadoria, a literatura um negócio como outro qualquer, que deve abrir falência se for exercida sem cálculo, energia, ritmo, iniciativa, diplomacia e persistência. Nada mais diferencia o poeta do jornalista; o que Balzac continuava a verberar – a corrupção do talento através da imprensa – passa a ser aceito sem queixas. [...] A questão da qualidade da obra só surge quando esta tem boa aceitação. Mas para isso é necessário uma “originalidade voltada para o mercado”. Para ser competitivo, deve-se ter um cuidado especial com a fachada do produto artístico, cuja qualidade não é perceptível à primeira vista por um público burguês pouco dado às artes. [...] Torcer o nariz a escritores bem sucedidos como Eugène Sue ou Paul Féval não passa de uma tolice, na medida em que tais mestres do romance-folhetim roubam os compradores dos outros escritores, que a eles se julgam superiores (OEHLER, 1997, p. 47-48).

Além de estar ligado de modo umbilical à atividade jornalística, o romance-folhetim também é, portanto, sustentado pela tríade autor-veículo-público, a qual operava, até mesmo, em sentido inverso, uma vez que a própria opinião dos leitores passou a ser considerada: afinal, o autor tomava conhecimento da recepção de sua obra (geralmente por meio de cartas endereçadas aos jornais para os quais trabalhava) à proporção que publicava os capítulos de suas histórias.

As obras “folhetinescas” (produzidas expressamente para serem veiculadas de modo seriado), ademais, abriram espaço para a aparição de novos autores, com mais chances de publicar seus trabalhos nos jornais do que com editores cautelosos de custearem escritores totalmente desconhecidos. Tais obras eram produzidas já com o objetivo de atingir um público bastante amplo e, para isso, seus criadores tiveram de adequar diversos aspectos estruturais, a exemplo do corte em “suspense” – do qual Eugène Sue e Alexandre Dumas foram grandes mestres –, a agilidade de ritmo e a simplificação no tratamento dos personagens, quase sempre maniqueísta: de um lado, mocinhos; do outro, vilões.

Com todas essas características, o “continua no próximo número” venceu os anos e até mesmo os séculos, aportando no início de Século XX e atravessando boa parte dele em sintonia com a tecnologia e desembocando em novos formatos:

Amado pelos fieis leitores e odiado pela crítica literária conservadora, o romance-folhetim sustentou-se em seu país de origem até meados do século XX [...]. Do rodapé da imprensa deu saltos que nem mesmo Girardin, o seu idealizador, ousou imaginar: foi encenado nos palcos teatrais, nas telas dos cinemas quando estes passaram a existir, narrado nas rádios, e transposto em décadas mais recentes para os núcleos narrativos das novelas de televisão. (NADAF, 2002, p. 38).

Quanto aos novos formatos, é importante destacar, sobretudo, as novelas televisivas, igualmente existentes até hoje, já no século XXI: prova dessa ligação do folhetim com as novelas é que o termo *feuilleton*, o qual, como visto, foi adquirindo os mais variados significados desde seu surgimento, também virou sinônimo da novela televisiva, de enorme repercussão sobretudo na América Latina, que, segundo Meyer (1996), não à toa havia adotado o romance-folhetim “como se fora coisa sua” (MEYER, 1996, p. 417).

5.1.1 A tradição da novela literária e a chegada do romance-folhetim ao Brasil

Antes de o romance-folhetim ser transplantado da França para o Brasil, as leituras de novelas de origem francesa e inglesa (quase sempre traduzidas do francês) popularizaram-se, aqui, com o surgimento e aumento paulatino de livrarias e gabinetes de leitura – existentes no Brasil e em profusão na Inglaterra e na França –, nos quais membros ou assinantes pagavam taxas mensais para ter acesso à leitura das obras⁵².

Outro fator, entretanto, teve papel relevante na difusão de tais novelas: as oitivas (audições de ficção) dos serões familiares brasileiros oitocentistas, como explica Dolhnikoff (2017) na obra *História do Brasil Império*:

O universo de leitores era limitado, pois a maioria da população era analfabeta. No entanto, a prática da leitura em voz alta para membros da família ou para grupos que se reuniam com esse fim ampliava o número daqueles que tinham acesso ao conteúdo dos livros. (DOLHNIKOFF, 2017, p. 69).

Essas audições de ficção foram exemplificadas com precisão no livro *Como e porque sou romancista* (1893), de José de Alencar, em que este protagoniza a figura daquele que lê em voz alta para uma plateia – no caso, as visitas que acorriam à Rua do Conde, 55, endereço de sua família na corte:

⁵² No Rio de Janeiro, um dos mais notáveis gabinetes era o Real Gabinete Português de Leitura, inaugurado pela Princesa Isabel (1846-1921) em 1887, ainda hoje em funcionamento, com cerca de 350 mil volumes.

Valeu-me em casa o honroso cargo de *ledor*, com que eu desvanecia; como nunca me succedeu ao depois no magistério ou no parlamento. Era eu quem lia para minha boa mãe não sómente as cartas e os jornaes, como os volumes de uma diminuta livraria romantica formada ao gosto do tempo. [...]

Não havendo visitas de cerimonia, sentava-se minha boa mãe e sua irmã D. Florinda com os amigos que appareciam, ao redor de uma mesa redonda de jacarandá, no centro da qual havia um candieiro. Minha mãe e minha tia se occupavam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos á conversação, passava-se á leitura e era eu chamado ao lugar de honra.

Muitas vezes, confesso, essa honra me arrancava bem á contra gosto de um somno começado ou de um folguedo querido; já naquella idade a reputação é um fardo e bem pesado.

Lia-se até a hora do chá, e topicos havia tão interessantes que eu era obrigado á repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar logar ás expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum máo personagem, ou acompanhava de seus votos e sympathias o heróe perseguido (ALENCAR, 1893, p. 17-20).

Em *Como e porque sou romancista*, José de Alencar também aponta três novelas de origem francesa e inglesa que costumavam ser lidas e relidas nos serões da Rua do Conde, todas muito populares à época. O escritor destaca, ainda, que tais leituras chegariam mesmo a exercer certa influência sobre sua atividade artística:

Foi essa leitura continua e repetida de novellas e romances que primeiro imprimio em meu espirito a tendencia para essa fôrma litteraria que é entre todas a de minha predilecção?

Não me animo á resolver esta questão psychologica, mas creio que ninguem contestará a influencia das primeiras impressões.

Nosso repertorio romantico era pequeno; compunha-se de uma duzia de obras entre as quaes primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina*⁵³ e outros de que já não me recordo.

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espirito os moldes dessa estructura litteraria, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escriptor (ALENCAR, 1893, p. 21-22).

⁵³ *Amanda e Oscar* (*Children's abbey*) é uma obra inglesa publicada em 1796, de autoria de Miss Regina Maria Roche (1766-1845). *Celestina* (*Célestine, ou les époux sans l'être*), por sua vez, data de 1800, e tem autoria de Louis-François-Marie Bellin de La Liborlière (1774-1847). Tem ingredientes do romance “gótico” de Radcliffe, com elementos sobrenaturais explicados racionalmente. Já *Saint-Clair das Ilhas* (ou *Sinclair das ilhas*) tem como título original *St. Clair of the Isles: or the outlaws of Barra*. Foi escrito em 1803 e tem como autora Mrs. Elizabeth Helme (1772-1814?). Chegou ao Brasil por meio de uma tradução adaptada de Mme. De Montolieu. É um romance inglês pré-romântico, ao sabor “gótico” e inclinado ao romance histórico. A narrativa se desenvolve na Escócia de Jaime I (1394-1437). O protagonista é o chefe de clã e guerreiro Saint-Clair, o qual, banido para Barra, uma das ilhas Hébridias, na Escócia, deverá enfrentar inúmeras provações até obter a recompensa de sua bravura na figura de uma virgem que chega à ilha vestida de rapaz.

Ainda na referida obra, Alencar descreve uma cena em que se verifica o impacto da recepção de uma dessas novelas (*Amanda e Oscar*) nos ouvintes:

Uma noite, daquellas em que eu estava mais possuido do livro, lia com expressão uma das paginas mais commoventes da nossa bibliotheca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

Com a voz afogada pela commoção e a vista empanada pelas lagrimas, eu também cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto e respondia com palavras de consolo ás lamentações de minha mãe e suas amigas.

Nesse instante assomava á porta um parente nosso, o Revd. Padre Carlos Peixoto de Alencar, já assustado com o choro que ouvira ao entrar – Vendo-nos á todos naquelle estado de afflicção, ainda mais perturbou-se:

– Que aconteceu? Alguma desgraça? Perguntou arrebatadamente.

As senhoras, escondendo o rosto no lenço para occultar do Padre Carlos o pranto e evitar os seus remoques, não proferiram palavra. Tomei eu á mim responder:

– Foi o pae de Amanda que morreu! disse mostrando-lhe o livro aberto (ALENCAR, 1893, p. 20-21).

De acordo com Meyer (1996), as leituras e oitivas das “moderníssimas novelas traduzidas do francez” (entre as quais se destacam as citadas por Alencar), juntamente com a literatura tradicional, contribuíram para a formação de um público leitor, ajudando a criar neles a receptividade para um determinado tipo de história. Por outro lado, ensinaram estruturas narrativas e técnicas de construção de enredo a escritores iniciantes, como é o caso de José de Alencar, conforme visto. Esses escritores seriam, posteriormente, os responsáveis por abrir as portas ao romance nacional, iniciado em 1844 por Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) com *A moreninha* (MEYER, 1996, p. 13).

Embora Macedo seja citado por Meyer (1996) como o iniciador do romance nacional, entretanto, é preciso ressaltar que, cronologicamente, ele foi precedido por Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-1861), criador de *O filho do pescador* (1843), obra influenciada pela estrutura dos folhetins franceses permeada de momentos de intensidade dramática e enredo mirabolante.

No livro *Aspectos do romance brasileiro* (1960), José Aderaldo Castello reafirma a ideia de as origens do romance brasileiro serem um assunto ainda não resolvido. Excluindo os coloniais Nuno Marques Pereira (1652-1733) e a luso-brasileira Tereza Margarida da Silva e Orta (Século XVIII) como precursores do romance nacional, o crítico aponta-os, ao contrário, como simples casos isolados na história literária do país ou meros “antecessores”

(CASTELLO, 1960, p. 18). Por outro lado, ele situa os verdadeiros precursores e iniciadores em um período específico:

As origens do romance brasileiro datam da autonomia, ou melhor, do início do romantismo no Brasil, precisamente de 1839 a 1844 ou 45 [...] com Pereira da Silva, Justiniano José da Rocha, Joaquim Norberto, Martins Pena, Gonçalves de Magalhães, rigorosamente precursores, e Teixeira e Souza e Joaquim Manuel de Macedo, iniciadores (CASTELLO, 1960, p. 19).

Quanto aos nomes citados por Castello (1960), eles estão ligados às datas e obras a seguir. João Manuel Pereira da Silva: *O aniversário de D. Miguel*, 1828; *Religião, amor e pátria*, 1839 e *Jerônimo Côrte-Real*, 1840, as duas primeiras com a indicação “romance histórico”, tratando-se, porém, de novelas (todas em torno de temas da História portuguesa). Justiniano José da Rocha (1812-1862): *Os assassinos misteriosos ou A paixão dos diamantes*, 1839 (classificada pelo autor de “novela histórica”). Joaquim Norberto de Souza e Silva (1820-1891): *As duas órfãs*, 1841 e *Maria ou vinte anos depois*, 1843, ambas ao gosto do romance romântico sentimental. Luiz Carlos Martins Pena (1815-1848): *Duguay-Trouin* (a partir de 1840). Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882): *Amância*, 1844, conto, distante dos enredos históricos e próximo da trama de caráter sentimental (CASTELLO, 1960, p. 20-23).

Uma vez elencados os *precursores*, Castello (1960) afirma que os *iniciadores definitivos* do romance brasileiro são dois escritores, simultaneamente: Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), com a obra *O filho do pescador*, 1843, e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), com o citado *A moreninha*, 1844. Para o crítico, a fama e prestígio social do segundo, desfrutados ainda em vida, colaborou para a consagração de sua obra, ao contrário do obscuro criador de *O filho do pescador*, de origem menos privilegiada, e que teve de escrever sob encomenda para atender necessidades econômicas pessoais e exigências da “indústria” do folhetim. De todo modo, enquanto Teixeira e Souza tem predileção pela trama de capa e espada, desenvolvendo todos os seus enredos em torno de um drama amoroso, ao mesmo tempo em que “não chega a definir tipos, personagens”, apresentando apenas “personificações ou representações de vícios ou virtudes”, Macedo, a seu turno, apresentando igualmente uma predileção pelo tema do amor (geralmente surgido em meio a mal-entendidos), escreveu romances melhor elaborados que Teixeira, devido às condições apontadas (CASTELLO, 1960, p. 24-27).

Retomando-se as “moderníssimas novelas traduzidas do francez”, estas continuaram sendo lidas com a chegada do folhetim⁵⁴ ao Brasil, e são descritas por Meyer (1996) como “best-sellers europeus pré-românticos” (MEYER, 1996, p. 35), “novelas sem fronteiras” (MEYER, 1996, p. 271) ou “novelas ‘de segundo time’ franco-inglesas da segunda metade do século XVIII, início do XIX (...) as quais precederam e abriram caminho para a futura popularidade do romance-folhetim”. (MEYER, 1996, p. 14-15).

Desse modo, um dos motivos do sucesso quase imediato dessa novidade em terras brasileiras, a saber, a ficção seriada em pé de página, é, portanto, a presença das novelas literárias europeias no Brasil em momento anterior à chegada do folhetim e até mesmo à constituição do gênero “romance” no país, fomentando a formação de um número elevado de leitores:

Tão fulgurante e rápida penetração do folhetim francês sugere a constituição no Brasil, nas décadas de 1840 e 1850, de um corpo de leitores e ouvintes consumidores de novelas já em número suficiente para influir favoravelmente na vendagem do jornal que as publica e livros que as retomam.

[...] Leitores que podem constituir uma clientela para os livreiros e gabinetes de leitura, cada vez mais numerosos. É a época em que se firmam Laemmert (que continua os Bossange Aillaud), Garnier, ao lado dos antigos Albino Jordão, Crémière etc., antigos estes que continuam, imperturbáveis, a anunciar *Sinclair das Ilhas* ou até mesmo *Bertoldo e Cacasseno*. E pode-se imaginar que o romance de folhetim penetrou pela cunha já largamente aberta por essas antigas “moderníssimas novelas” [...] de que *Oscar e Amanda* e *Sinclair* são paradigmas. Mas se essas “interessantes novelas” e os folhetins são produtos civilizatórios de Paris, já está também configurada a produção nacional. *A Moreninha*, de 1844 em diante, e outras obras de Macedo encabeçam muita lista de livros oferecidos [por meio de anúncios nos jornais] sistematicamente a esse leitor que vem se formando desde as longínquas listas de 1830, 31, 35, etc., e permitem falar num público (MEYER, 1996, p. 292-293).

Outro motivo para o sucesso do folhetim no Brasil desde sua chegada é o alinhamento do país às modas e cultura francesas, que, contrapondo-se a Portugal no imaginário dos brasileiros oitocentistas, representavam a modernidade e não um incômodo passado histórico do qual se queria distanciar. Nadaf (2002) aponta as causas da quase imediata adaptação do romance-folhetim à imprensa brasileira e ao gosto do público leitor:

⁵⁴ As novelas citadas por Alencar (*Celestina*, *Oscar e Amanda* e *Sinclair das Ilhas*), ressalte-se, não foram publicadas em folhetim.

De um lado, a reestruturação da própria imprensa nacional que após a Maioridade de D. Pedro II se expandia, buscando mais qualidade e diversidade de temas para fugir das enfadonhas e até mesmo degradadas questões político-doutrinárias. De outro lado, a excepcional receptividade no Brasil, e na Corte em especial, da cultura francesa. Com a intensificação do fervor nacionalista e patriótico pós-Revolução de 7 de abril de 1831⁵⁵, o Brasil passou a acusar Portugal pelo seu atraso e paralelamente passou a absorver tudo o que vinha da França por representar progresso e modernidade (NADAF, 2002, p. 42).

Por outro lado, visto que os periódicos brasileiros costumavam imitar praticamente todos os modelos em voga da imprensa francesa, a febre do romance-folhetim na França, elevando as tiragens dos jornais gauleses já no final da década de 1830, não demoraria a cruzar o oceano e se estabelecer, de forma decidida, no Brasil.

Como já referido, a honra da publicação do primeiro romance-folhetim em terras brasileiras coube ao *Jornal do Commercio* (fundado e dirigido por franceses), independentemente da polêmica quanto à obra inaugural (*O capitão Paulo*, de Dumas pai, ou *Edmundo e sua prima*, de Paul de Kock). Além da publicação seriada, tornada verdadeiro modelo para as obras em prosa da época, note-se que os romances-folhetins também passariam muitas vezes a ganhar encadernações – a depender do sucesso obtido na imprensa escrita – e chegar às bibliotecas, consolidando ainda mais o gosto brasileiro por esse tipo de narrativa⁵⁶.

De todo modo, comparado ao livro, a leitura do romance-folhetim em seu *habitat* natural, a saber, o jornal impresso, tem muitas vantagens, constituindo-se em um tipo especial de fruição de leitura: embora o livro em edição acabada também tenha seus apelos, o romance-folhetim ganha com a capacidade de potencializar, de um modo que lhe é peculiar, o envolvimento do leitor com personagens e enredos, mediante a intensificação da ansiedade ligada ao desejo de se conhecer o desenrolar e o final das histórias: o folhetim imita a vida.

Imagine-se, ainda, a força de uma história envolvente compartilhada simultaneamente por milhares de leitores por meio da leitura dos jornais diários. Em seu livro *A opinião e as massas*, o teórico francês Gabriel Tarde (2005) esclarece esse outro tipo de impacto

⁵⁵ Marca a abdicação de D. Pedro I (1798-1834) em favor de seu filho, futuro D. Pedro II (1825-1891), bem como o fim do Primeiro Reinado (iniciado em 1822) e início do período regencial no Brasil, o qual se estenderá até o ano de 1840.

⁵⁶ Enquanto o *Jornal do Commercio* publicava as obras em partes, sua *Tipografia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve e Companhia*, situada no número 65 da Rua do Ouvidor, reunia esses romances em tomos e os republicava, anunciando-os novamente no *Jornal do Commercio*. Ou seja: lucrava-se com o livro em pedaços e lucrava-se com o livro acabado, em edição final.

provocado pela imprensa escrita, destacando o poder do que chama de *sensação da atualidade*:

O leitor [...] não suspeita em absoluto da influência exercida sobre ele pela massa dos outros leitores. Mas essa influência é incontestável. Ela se exerce, ao mesmo tempo, sobre sua curiosidade, que se torna ainda mais viva se ele a sabe ou a crê partilhada por um público mais numeroso ou mais seletivo, e sobre seu juízo, que busca conciliar-se com o da maioria ou da elite, conforme o caso. Abro um jornal que julgo ser do dia e nele leio com avidez certas notícias; depois me dou conta de que trata de um mês, ou da véspera, e ele deixa de me interessar imediatamente. De onde provém esse desgosto súbito? Os fatos relatados por acaso perderam seu interesse intrínseco? Não, mas dizemo-nos que somos os únicos a lê-los, e isso basta. Tal fato prova, pois, que nossa viva curiosidade prendia-se à ilusão inconsciente de que nosso sentimento nos era comum a um grande número de espíritos.

[...] Quando sofremos sem perceber esse invisível contágio do público de que fazemos parte, somos levados a explicá-lo pelo simples prestígio da atualidade. Se o jornal do dia nos interessa a esse ponto, é que ele nos relata fatos atuais, e seria a proximidade desses fatos, não a simultaneidade de seu conhecimento por nós e por outrem, que nos apaixonaria por seu relato. Mas analisemos bem essa *sensação da atualidade*, que é tão estranha e cuja paixão crescente é uma das características mais nítidas da vida civilizada. O que é reputado “atualidade” é apenas o que acaba de acontecer? Não, é tudo o que inspira atualmente um interesse geral, mesmo que se trate de um fato antigo (TARDE, 2005, p. 7-8).

Ressalte-se ainda que, apesar de os primeiros romances-folhetins publicados no Brasil tratarem-se de traduções francesas de escritores como Alexandre de Lavergne (1808-1879), Elie Berthet (1815-1891) e Jules Sandeau (1811-1883), e também nomes conhecidos ainda hoje como Frédéric Soulié ou Alexandre Dumas pai, aos poucos os escritores brasileiros também puderam aproveitar-se do democrático espaço de rodapé para lançarem-se à exploração da ficção seriada, embora muitas vezes apresentando certa deficiência estrutural e de enredo ou baixa qualidade técnica:

De um modo geral os folhetins nacionais são tão canhestros quanto as noveletas daqueles “precursores”⁵⁷ estudados por José Aderaldo Castello ou editados por Barbosa Lima Sobrinho, sem falar no assumido romance-folhetim do pioneiríssimo mas “tão ruinzinho que parece bom” Teixeira e Sousa. Canhestros ainda aqueles folhetins bem mais tardios, que teriam permitido supor uma certa tarimba adquirida pelos seus autores (MEYER, 1996, p. 303-304).

⁵⁷ Justiniano José da Rocha, por exemplo, além de produzir obras folhetinescas como *A paixão dos diamantes* (*Jornal do Commercio*, 1839), atuou como um dos primeiros tradutores de folhetins franceses no Brasil, traduzindo obras como *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas pai, para o *Jornal do Commercio*.

Como notória exceção, Meyer (1996) aponta determinada produção de um nome fora do eixo cultural central (o Rio de Janeiro⁵⁸), a saber, o escritor e jornalista pernambucano Joaquim Maria Carneiro Vilela (1846-1913), fundador da Academia Pernambucana de Letras e autor do romance-folhetim *A emparedada da rua Nova*, englobando diversas camadas sociais da cidade do Recife em torno de uma trama bem urdida: “Uma história de sedução, de marido e pai desonrado (...). A intriga, muito bem narrada, se desenvolve em um ambiente da burguesia recifense, sobrados e mercadores portugueses, casas de campo, submundo do crime de Recife e suas figuras bem delineadas” (MEYER, 1996, p. 310).

Exatamente por conta das referidas limitações dos demais autores de romance-folhetim feito no Brasil, Meyer (1996) afirma ser mais importante notar as influências do folhetim francês na elaboração do romance brasileiro “oficial” do que ater-se aos meros imitadores da ficção seriada: e é desse modo que entra em cena José de Alencar, “o qual envereda magnificamente pelo folhetim capa e espada com *Minas de Prata* [sic], cinematográfico até, com extraordinário senso de movimento e corte” (MEYER, 1996, p. 312).

Se a pesquisadora aponta influências temáticas do romance-folhetim francês em Macedo (*O moço loiro*, de 1845 ou *Os dois amores*, de 1848), ela parece enquadrar Alencar como o ponto alto da produção folhetinesca no Brasil, seja com *O guarani* (1857)⁵⁹, que causaria sensação entre os leitores, ou, especialmente, com *As minas de prata* (1865-1866), que segue um nível de elaboração superior à produção geral brasileira no gênero e reúne as melhores qualidades de clássicos como Eugène Sue e Alexandre Dumas:

Folhetinesca e hábil maneira de trabalhar com o subentendido e contar com a cumplicidade do leitor, senso de *coup de théâtre*, com a revelação das minas de prata, num contexto indianista. Imaginação folhetinesca nos detalhes das artimanhas, laços, fitas, setas, cordas, sem falar numa comicidade digna dos melhores filmes mudos. Folhetim “moderno”, mas entremeado com lembranças do fundo popular, por exemplo, os doze pares de França (...)

E, à maneira do melhor romance histórico de Dumas – o que se sabe hoje da história de Luís XIII, Richelieu e as cortes inglesa e francesa não vem do que se aprendeu com *Os três mosqueteiros?* – é através das *Minas de prata* que ficam as imagens do cotidiano baiano, no qual os jesuítas vilões lembram os de *O judeu errante*, de Eugène Sue, e em que as proezas de jovens baianos não desmerecem as dos bravos mosqueteiros (MEYER, 1996, p. 312).

⁵⁸ De acordo com Nadaf (2002), “Do *Jornal do Commercio*, o folhetim se espalhou para os demais jornais do Rio de Janeiro, estendendo-se para a imprensa de outras províncias do país”. (NADAF, 2002, p. 42).

⁵⁹ Publicado no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro* nesse mesmo ano.

Antes de desenvolver toda essa habilidade privilegiada e alcançar o ponto culminante da ficção brasileira seriada, entretanto, Alencar iria valer-se do rodapé dos jornais cariocas como um verdadeiro laboratório não só para a atividade jornalística, mas sobretudo para sua evolução nas Letras, como informa M. Cavalcanti Proença (1972) na obra *José de Alencar na Literatura brasileira*: “Além do valor histórico, elas [as crônicas de *Ao correr da pena*] servem como guia da evolução coerente do escritor” (PROENÇA, 1972, p. 8). Desse modo, a própria carreira literária de Alencar, ressalte-se, iria iniciar-se a partir desse espaço de honra no jornal, a saber, o folhetim, cujo caráter *sui generis* lhe abriria as portas para uma aproximação com os mais diversos experimentos da arte literária.

5.1.2.1 A crônica, um novo sinônimo para o versátil “folhetim”

Muitas vezes confundindo-se com o termo “folhetim”, podendo-se também ser encarada como uma espécie de sucessora deste, a crônica tem uma relação estreita com a ideia de tempo, como comprova sua própria etimologia (a palavra deriva do grego *kronos*⁶⁰), ressaltando sua qualidade em expor fatos contemporâneos ao momento de sua produção textual.

Arrigucci Júnior (1987) ressalta essa característica como uma das mais específicas do gênero em questão:

São vários os significados da palavra *crônica*. Todos, porém, implicam a noção de tempo [...]. Trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido – uma definição que se poderia aplicar igualmente ao discurso da História, a que um dia ela deu lugar (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 51).

Cunha (2003), por sua vez, também chama a atenção para o fato de o termo “crônica” possuir inúmeras outras acepções, variando conforme o ponto de vista de cada época:

No sentido original, a crônica pressupõe que o autor tenha conhecimento do passado, seja contemporâneo dos últimos fatos relatados e lhes saiba atribuir a devida importância histórica. O desenvolvimento da mentalidade historiográfica, a partir do Renascimento, substituiu definitivamente o termo, nesta acepção, pelo de História, como o empregado pelos autores do Império Romano.

⁶⁰ Em latim, o equivalente é *chronus*.

São igualmente considerados como “crônicas” os relatos de viagem⁶¹ nos quais descrevem os usos e costumes de um povo [...]. A partir do Século XX, e com a expansão da imprensa, a palavra adquiriu, em Portugal e no Brasil, o significado de comentário pessoal sobre acontecimentos datados, do dia-a-dia, publicado em periódicos, e tratado de maneira coloquial e arguta, variando da fineza e graça à contundência e ironia (CUNHA, 2003, p. 188).

Ainda a respeito da ligação original existente entre crônica e História, Arrigucci Júnior (1987) esclarece:

A princípio, ela [a crônica] foi crônica histórica, como a medieval: uma narração de fatos históricos segundo uma ordem cronológica, [...] e por essa via se tornou uma precursora da historiografia moderna. [...] Nessa acepção histórica, o cronista é um *narrador* da História. Como notou [Walter] Benjamin [na obra *O narrador*], o historiador escreve os fatos, buscando-lhes uma explicação, enquanto que o cronista, que o precedeu, se limitava a narrá-los, de uma perspectiva religiosa, tomando-os como modelos da história do mundo e deixando toda explicação na sombra da divindade, com seus desígnios insondáveis (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 52).

Em relação à crônica moderna, isto é, a crônica tal como a conhecemos hoje, muitos autores, como Luís Martins (1978), Massaud Moisés (1983), Marie-Ève Thérenty (2007), Barbosa Lima Sobrinho *apud* Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014) e Marcus Vinicius Nogueira Soares (2014) ligam suas origens à imprensa francesa⁶².

O primeiro, em seu artigo *Sobre a crônica* no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 1978, aponta como precursores do gênero os nomes de Alain (1868-1951), pseudônimo de Émile-Auguste Chartier (autor de crônicas denominadas *Propos* no jornal *La dépêche de Rouen et Normandie*) e Maurice Boissard (1872-1956), pseudônimo de Paul Léautaud (responsável pela coluna *Chornique dramatique* no jornal *Mercure de France*).

Sobrinho *apud* Soares (2014), por sua vez, cita nomes diferentes:

[Barbosa Lima Sobrinho] corrobora a tese de Charles-Marc des Granges, segundo a qual a criação do gênero deve-se ao dramaturgo e liberalista francês Victor-Joseph Etienne de Jouy, que colaborou nos mais importantes jornais entre o final do século XVIII e primeira metade do XIX – ele morre em 1848. Sobrinho ainda cita outro

⁶¹ Analisando a evolução da crônica no Brasil, Soares (2014), por sua vez, distingue o gênero “crônica” do gênero “relatos de viagem”. Soares não aponta, por exemplo, a “Carta” de Pero Vaz de Caminha como a primeira manifestação da crônica, neste país, por tratar-se de uma “carta-diário”, vinculada a um outro gênero, bastante representativo da cultura portuguesa: as narrativas de viagens.

⁶² Pressuposto com o qual o presente trabalho concorda, sobretudo quanto aos apontamentos de Moisés (1983) e Thérenty (2007).

historiador francês, Frédéric Loliée, que, apesar de atribuir à precedência não a Jouy mas a Delphine de Girardin, responsável pelos folhetins de *La Presse* entre 1836 e 1848, elabora interessante definição do trabalho cronístico (SOARES, 2014, p. 25-26).

Na obra *A criação literária* (1983), o crítico Massaud Moisés, assim como Balzac (ver capítulo 2), destaca a relevância do trabalho pioneiro de Geoffroy, ligando-o ao próprio surgimento da crônica “moderna”, ou seja, a crônica conforme o século XIX a concebeu. Note-se, aqui, uma nova acepção adquirida pelo termo *folhetim*, passando a ser sinônimo de “crônica”:

Fazendo a crítica diária da atividade dramática, esse professor de Retórica [Geoffroy] na verdade cultivava uma forma ainda embrionária de crônica, evidente no fato de reunir os seus artigos em seis volumes, sob o título de *Cours de Littérature Dramatique* (1819-1820). Apesar de tudo, encontrou numerosos imitadores, inclusive neste lado do Atlântico, surgidos após 1836 e que traduziam o termo francês por “folhetim”, mas já na segunda metade da centúria o vocábulo “crônica” começou a ser largamente utilizado (também na acepção de “narrativa histórica”⁶³): não poucos escritores do tempo, desde Alencar e atingindo o apogeu em Machado de Assis, cultivaram a nova modalidade de intervenção literária (MOISÉS, 1983, p. 245).

Ainda quanto ao surgimento da crônica como gênero, Marie-Ève Thérénty (2007), em sua obra *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe. siècle* traz mais uma vez à tona a figura de Émile de Girardin, porém, desta vez, em papel secundário, uma vez que a produção de sua esposa, a francesa Delphine de Girardin (1804-1855), no jornal *La Presse*, aparece como o trabalho fundador do gênero cronístico (THÉRENTY, 2007, p. 241).

De todo modo, a vinculação entre crônica (tal como concebida desde o século XIX) e jornalismo é indissociável. Não à toa, ela é o único gênero produzido basicamente com o objetivo de ser veiculado na imprensa escrita: lírica, humorística ou tendente ao ensaio, consiste em um espaço predefinido em que, por meio de uma linguagem simples e coloquial, o autor vai criando familiaridade com os leitores do periódico para o qual escreve.

⁶³ Note-se que uma parte da crônica publicada por Alencar em 21 de janeiro de 1855 traz exatamente esse viés: usando um tom bastante épico, o escritor menciona vultos históricos ligados ao desenvolvimento do Rio de Janeiro como cidade, como Nicolas Durand de Villegagnon (1510-1571), Estácio de Sá (1520-1567), fundador da cidade, e D. Pedro I (1798-1834), a respeito de quem finaliza esse périplo ao passado: “Lançando os olhos sobre esta cidade, que ele [D. Pedro I] tanto amara, seu rosto expandiu-se. Viu o comércio e a indústria florescerem, criando esses grandes capitais que alimentam as empresas úteis para o país. Viu o amor e a dedicação nos degraus daquele trono em que se sentara. Viu por toda a parte a paz e a prosperidade.” (ALENCAR, 2004, p. 207).

Sua própria literariedade, a propósito, já foi alvo de muitos debates. Para alguns críticos, ela é detentora de um *status* de inferioridade no panorama da literatura ou até mesmo chega a ser dele excluída, como é a opinião de Francisco de Assis Almeida Brasil *apud* Soares (2014), para quem ela não é literatura⁶⁴.

Segundo Soares (2014), entretanto, a crônica é, antes de tudo, um gênero jornalístico, uma vez que mantém, ainda hoje, sua ligação com o meio de comunicação de onde se originou: “próxima aos fatos ou distante deles, [...] não perde o vínculo com a dinâmica do meio de comunicação do qual emergiu no século XIX e através do qual continua sendo difundida até hoje, mesmo que não exclusivamente: o jornal” (SOARES, 2014, p. 241). Para o pesquisador, o problema da literariedade do gênero surge quando a crônica sai das páginas dos jornais para reaparecer em outro suporte, a saber, o livro, “reivindicando, assim, o estatuto de obra literária, o que, para os detratores da crônica, contradiz a própria natureza do gênero” (SOARES, 2014, p. 55).

Ao esclarecer os termos “crônica” e “folhetim”, muitas vezes usados adequadamente como sinônimos⁶⁵, bem como distingui-los do “ensaio”, Afrânio Coutinho (2004), em sua obra *A literatura no Brasil*, também destaca a indissociação da crônica à atividade jornalística, com a ressalva de que ela somente será considerada gênero literário quando apresentar qualidade literária, “libertando-se de sua condição circunstancial pelo estilo e individualidade do autor” (COUTINHO, 2004, p. 123).

Ao exemplificar a crônica como gênero literário, Coutinho (2004) esclarece que esse gênero é representativo de um dos aspectos brasileiros mais típicos porque participa, ao mesmo tempo, de duas tendências muito comuns ao temperamento nacional: o espírito lírico e o espírito crítico. Desse modo, Coutinho (2004) cita José de Alencar, e o aponta como aquele que imprimiu ao gênero a mais alta categoria intelectual:

A crônica brasileira propriamente dita começou com Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889) em folhetim no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro (2 de dezembro de 1852). Também no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro assinou ele o folhetim semanal até 1854. É o advento dos românticos.

Na época, foi José de Alencar que imprimiu à crônica a mais alta categoria intelectual. Foi ele quem substituiu Francisco Otaviano no folhetim do *Correio Mercantil* (1854). (COUTINHO, 2004, p. 124).

⁶⁴ Tal ideia é defendida por Assis Almeida Brasil em artigo publicado em 7 de agosto de 1963 na seção *Literatura do Caderno B do Jornal do Brasil*.

⁶⁵ “Folhetim é como se dizia, em meados do século XIX, o que era até então crônica” (SOARES, 2014, p. 168).

No artigo *Alencar fundador da crônica*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 18 de setembro de 1960, Alceu Amoroso Lima, por sua vez, partilha da precedência cronológica de Otaviano, porém, a seu ver, é José de Alencar o verdadeiro iniciador da crônica no Brasil (LIMA *apud* COUTINHO, 2004, p. 84).

Ainda em *A literatura no Brasil*, segundo pondera Coutinho (2004), houve em nosso país uma verdadeira convergência entre o homem de imprensa e o literato (da qual o próprio Alencar, mais uma vez, é o exemplo típico), de tal modo que o romance urbano ou de costumes acabou sendo um desdobramento do gênero “crônica”:

Cronistas também foram os primeiros romancistas, notando-se que o romance urbano ou de costumes era por assim dizer um desenvolvimento natural da crônica. [...] Esse fenômeno de hibridismo, isto é, a crônica ou folhetim desdobrada em romance, mas deixando transparecer vivamente as suas características, seja no estilo nervoso do escritor, seja no entrecho de um ou outro capítulo, tornou-se mais ou menos comum [...]. Para isso concorreu naturalmente a circunstância de que ambos os gêneros iam convergir nos jornais sob o mesmo título geral de folhetim. Folhetim era a crônica, mas também a novela ou romance, quando publicado em jornal (COUTINHO, 2004, p. 124).

Soares (2014) também ressalta o fato de Coutinho, diferente de pesquisadores como Francisco de Assis Almeida Brasil, levar em conta o vínculo existente entre a crônica e o jornalismo, e endossa a interseção entre romance e crônica nos veículos de comunicação:

Confrontar, por exemplo, a crônica com o romance pode ser revelador de certa proximidade formal, sobretudo quando destacamos a modalidade seriada de romances, aquela que se consagrou nos jornais oitocentistas, sob a rubrica de romance-folhetim. É claro que se pode argumentar que o romance, ao contrário da crônica, não é um gênero jornalístico, que sua história, ainda que tenha surgido de condições semelhantes às que deram origem ao jornal, não coincide com a deste, e que, na verdade, são percursos históricos que só se aproximam no século XIX. No entanto, quando esse cruzamento ocorre, o romance passa a incorporar características do meio através do qual se torna público a determinada comunidade de leitores e, a partir daí, muito do que se produziu durante esse período foi elaborado tendo em vista o modo como seria publicado, se em fatias ou na forma acabada do livro. [...] Muito do que diz respeito à contribuição do romance ao imaginário social oitocentista passa pelo circuito comunicativo dos periódicos, inclusive do ponto de vista dos nacionalismos, e, nesse trânsito, acaba interagindo com o universo da crônica (SOARES, 2014, p. 38-39).

Também destacando a interseção entre crônica e romance, Arrigucci Júnior (1987), por sua vez, evidencia o fato de que muitos escritores da imprensa oitocentista brasileira tiveram no espaço editorial do folhetim um exercício preparatório para se chegar à produção de um gênero como o romance:

O próprio cronista [do século XIX] estava assim metido num processo histórico cuja dimensão geral era extremamente complexa e difícil de apreender, tendendo a escapar-lhe, mas cujos resultados muitas vezes discordantes se impunham à sua observação, pedindo tratamento artístico novo. Chamado a se situar diante de fatos tão discrepantes, dá de início a impressão de tateio sobre a matéria moderna do jornal, feita de novidades fugitivas, como se estivesse experimentando a mão. E de fato os escritores como que se preparavam, por esse meio [o folhetim], para um gênero maior e na aparência mais seguro por seu próprio inacabamento – o romance. Era ele a poderosa forma moderna de narrativa, a épica da burguesia (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 58).

Ainda a respeito do encontro entre literatura e jornalismo proporcionada pela imprensa brasileira oitocentista, Arrigucci Júnior (1987) avalia o comportamento dos escritores diante das novidades editoriais da época:

A crônica tem um ar de aprendizado de uma matéria literária nova e complicada, pelo grau de heterogeneidade e discrepância de seus componentes, exigindo também novos meios linguísticos de penetração e organização artística: é que nela afloravam em meio ao material do passado, herança persistente da sociedade tradicional, as novidades burguesas trazidas pelo processo de modernização do país, de que o jornal era um dos instrumentos (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 57).

Considerada muitas vezes “gênero menor” por aproximar-se da linguagem falada, a crônica alcançou, de todo modo, visível prestígio na sociedade brasileira durante a era romântica, relevância mantida ainda hoje para muitos leitores.

Inspirados na imprensa francesa, como referido, os jornais da corte carioca passaram a apresentar um rodapé⁶⁶ no qual os escritores relatavam fatos corriqueiros da semana, evidenciando uma atividade precursora da crônica tal como a conhecemos atualmente, e, ao

⁶⁶ Soares (2014) ressalta, entretanto, que “nem sempre as crônicas eram publicadas na seção folhetim, como no caso de (...) ‘Cartas ao amigo ausente’, de José Maria da Silva Paranhos, assim como nem toda seção que recebia a designação folhetim encontrava-se ao pé de página, o que (...) reforça mais a importância, ainda que não exclusiva, da seção folhetim no desenvolvimento da crônica e do discurso por ela veiculado e que nela se constitui”. (SOARES, 2014, p. 74-75).

mesmo tempo, passaram a publicar também, nesses mesmos espaços, obras da autoria de seus colaboradores em capítulos e geralmente sob pseudônimo.

No ensaio *A vida ao rés-do-chão*, integrante da obra *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, Antonio Candido (1992) esclarece esse percurso evolutivo, bem como o motivo de a crônica conseguir alcançar *status* de gênero genuinamente brasileiro:

[A crônica] não nasceu propriamente com o jornal, mas só quando este se tornou cotidiano, de tiragem relativamente grande e teor acessível. [...] No Brasil ela tem uma boa história, e até se poderia dizer que sob vários aspectos é um gênero brasileiro, pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu. Antes de ser crônica propriamente dita foi “folhetim”, ou seja, um artigo de rodapé sobre as questões do dia – políticas, sociais, artísticas, literárias. Assim eram os da secção “Ao correr da pena”, título significativo a cuja sombra José de Alencar escrevia semanalmente para o *Correio Mercantil*, de 1854 a 1855. Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje (CANDIDO, 1992, p. 15).

Ainda no referido ensaio, Antonio Candido (1992), muito embora afirme não ser a crônica um “gênero maior” (CANDIDO, 1992, p. 13), defende-a de acusações de superficialidade, creditando-lhe um caráter instrutivo, que inspira e faz amadurecer a visão sobre o mundo. E dá uma pista sobre o fato de a crônica ter o poder de atrair tanto a atenção do público, mesmo em épocas tão diferentes:

Por meio dos assuntos, da composição aparentemente solta, do ar de coisa sem necessidade que costuma assumir, ela se ajusta à sensibilidade de todo o dia. Principalmente porque elabora uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural. Na sua despreensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 1992, p. 13-14).

Na apresentação da obra *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*, os autores Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves e Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2005) mencionam o posicionamento (até certo ponto ambíguo) de Candido:

Mesmo críticos atentos ao seu valor, como Antonio Candido, acabaram muitas vezes por reconhecer nelas [nas crônicas] um ‘gênero menor’. Ainda que veja com bons olhos tal definição, que as aproxima do interesse dos leitores, ele as caracteriza como um tipo ligeiro e desprezioso de literatura, feita às pressas e sem cuidado, para o consumo diário dos jornais” (CHALHOUB; SOUZA NEVES; PEREIRA, 2005, p. 10).

Discordando de ser a crônica um “gênero menor” por conta, dentre outros, dos aspectos positivos destacados pelo próprio Candido (1992), portanto, a presente pesquisa acredita que ela pode servir ao escritor como um exercício de observação da vida e do outro, ao lhe proporcionar uma ampla gama de habilidades advindas do contato direto com as experiências mais variadas.

Ressalte-se, por fim, que o fazer periódico propiciado pela crônica pode, ademais, auxiliar o escritor a filtrar o cotidiano e prover material para uma obra de maior extensão (um romance) ainda mais embasada na realidade: a estreia de José de Alencar como ficcionista, por exemplo, foi propiciada por sua atividade anterior como cronista.

6. OS PRIMEIROS PASSOS DE UM AUTOR NA CORTE CARIOCA

Após concluir o curso jurídico em São Paulo, formando-se em Direito no dia 29 de outubro do ano de 1850, Alencar passaria a viver no Rio de Janeiro, onde logo se veria atuando como advogado junto ao renomado jurista português Caetano Alberto Soares, dono de um dos escritórios mais renomados da Corte. Isto se deu em 1851. No início do ano seguinte, Alencar iria abrir seu próprio escritório, em sociedade com o pai do crítico Araripe Júnior, na Rua do Hospício. De todo modo, a aridez do trabalho parece encantar pouco o neófito, que, mesmo assim, inicialmente irá desempenhar tais funções pelo período de quatro anos, ocasião em que receberá um convite da parte de Francisco Otaviano.

Na biografia *A vida de José de Alencar*, Viana Filho (2008) esclarece esse período da vida profissional de Alencar:

“Eis-me de repente lançado no turbilhão do mundo”, [Alencar] escreveria mais tarde, lembrando os primeiros passos. E nesse turbilhão as portas do poder lhe estavam fechadas com a ascensão dos Conservadores, em 1848⁶⁷. Para aguardar melhores tempos, o novo bacharel rumou para a advocacia, ingressando no escritório de Caetano Alberto Soares, jurista conceituado, e por algum tempo presidente do Instituto dos Advogados. E, segundo Joaquim Nabuco, teria também estagiado, com Francisco Otaviano, Áreas, e Olímpio Machado, todos eles seus contemporâneos na Faculdade, no escritório de Carvalho Moreira, o futuro Barão de Penedo. Embora permanecesse na advocacia durante toda a vida, não seria essa sua vocação. Contudo, infenso à obscuridade, Alencar, com a tenacidade que sempre o acompanhou, afirmar-se-ia reiteradamente pelos conhecimentos jurídicos. Durante quatro anos ele aguardou encontrar o seu caminho. Este chegou pela mão de Francisco Otaviano (VIANA FILHO, 2008, p. 64).

Companheiro de Alencar desde os tempos em que este cursava os estudos preparatórios para o curso jurídico em São Paulo e dono de uma vasta biblioteca⁶⁸ onde o escritor cearense travou contato pela primeira vez com autores franceses como Balzac, o advogado e poeta Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889), que ganharia o epíteto “Pena de Ouro” por sua atuação lítero-jornalística, acompanhou os passos literários de Alencar desde a fundação da revista semanal *Ensaio literários*, lançada pelo cearense em

⁶⁷ Data de eclosão da Revolução Liberal Praieira, da qual o pai de Alencar, a esse tempo com pouco prestígio político, é apontado como um de seus apoiadores.

⁶⁸ Em *Como e porque sou romancista*, Alencar esclarece: “Naquelle tempo o commercio dos livros era como ainda hoje artigo de luxo; todavia, apesar de mais baratas, as obras litterarias tinham menor circulação. Provinha isso da escassez das communições com a Europa, e da maior raridade de livrarias e gabinetes de leitura. (...) Uma das livrarias, a que maior cabedal trazia á nossa commum biblioteca, era de Francisco Octaviano, que herdou do pai uma escolhida colecção das obras dos melhores escriptores da literatura moderna, a qual o jovem poeta não se descuidava de enriquecer com as ultimas publicações. (...)” (ALENCAR, 1983, p. 28).

1846 com a colaboração de outros estudantes, como José Machado Coelho de Castro e João Guilherme Whitaker⁶⁹.

Seria Otaviano, também, um dos principais responsáveis pela estreia de Alencar na imprensa carioca, como se verá mais adiante. Faz-se necessário, desde já, esclarecer a importância da proximidade propiciada por Otaviano entre o jovem leitor Alencar e a obra de Honoré de Balzac, a qual, reunida sob o título *A comédia humana*, iria trazer considerável impacto à formação do escritor cearense em seu futuro trabalho como “pintor” da paisagem social brasileira do século XIX.

Vasto painel da sociedade francesa, *A Comédia Humana* (assim nomeada em contraposição à *Divina Comédia* de Dante Alighieri [1265-1321], ou seja, uma construção de caráter sociológico em face de uma obra com bases teológicas) abrangia todos os segmentos sociais, transformando seu autor num verdadeiro “historiador de seu próprio tempo, o psicólogo e o fisiologista, o pintor e o médico, o juiz e o poeta desse monstruoso organismo que se chama Paris, a França, o mundo”⁷⁰ (ZWEIG, 1950, p. 129).

Contendo mais de dois mil personagens, o projeto da obra, tal como concebido por Balzac, dividia-se em três partes (*Estudos de costumes*, *Estudos filosóficos* e *Estudos analíticos*), subdivididas, por sua vez, em *Cenas da vida privada*, *Cenas da vida na província*, *Cenas da vida parisiense*, *Cenas da vida política*, *Cenas da vida militar* e *Cenas da vida rural*. O autor pretendia, ademais, englobar vários períodos históricos importantes da história da França, apresentando a sociedade da Revolução Francesa, do Império, da Restauração e da Monarquia de Julho, com incursões a períodos anteriores a todos estes, a exemplo da Renascença⁷¹.

Pôr em relevo a realidade histórica, abranger diferentes camadas sociais e apresentar as mais variadas realidades espaciais de seu país: eis o objetivo de Balzac. No prefácio do romance *Sonhos d'ouro* (1872), com uma proposta similar, Alencar irá explicitar seu projeto literário, no qual visa abranger todas as regiões do Brasil (assim como Balzac pretendia mostrar a França em sua integridade, das grandes cidades à área rural), apresentar os diversos

⁶⁹ Na referida revista acadêmica, Alencar publicou, em 1848, um estudo sobre a carnaúba, palmeira típica do Ceará (LIRA NETO, 2006, p. 78). De acordo com Menezes (1965), nesta mesma revista o autor publicou ainda *A pátria de Camarão*, “biografia do índio Antônio Filipe Camarão, o Poti de *Iracema*” (MENEZES, 1965, p. 402).

⁷⁰ “Devenir l'historien de son propre temps, le psychologue et le physiologue, le peintre et le médecin, le juge et le poète de ce monstrueux organisme qui s'appelle Paris, la France, le monde” [Tradução do autor].

⁷¹ A morte de Balzac (1850) se deu antes que ele pudesse ver seu trabalho finalizado, isto é, antes da impressão de sua obra completa em 26 tomos, tal como exposto em seu catálogo inicial. Entre 1842 e 1848 apareceram os 17 volumes da primeira edição de *A Comédia Humana*, a única publicada em vida pelo autor (que já havia publicado várias obras em período anterior, porém sem a ideia de uni-las sob o referido título. De início, ele pretendeu nomear o conjunto de *Études Sociales* [*Estudos sociais*]).

modos de vida, a diversificação da linguagem e as mais variadas tradições que pudessem conviver dentro deste vasto território (claros exemplos disso podem ser percebidos nos títulos *Iracema*, *O gaúcho* e *O sertanejo*, dentre outros).

Na obra *José de Alencar: ensaio de interpretação*, Massaud Moisés (1968) confirma essa proximidade: “Queiramos ou não, há de ter havido influxo da *Comédia Humana* no espírito de Alencar quando se propôs a levantar um painel de amplas e variadas proporções” (MOISÉS, 1968, p. 32). Ainda segundo o crítico, Alencar parece “seguir as pegadas de Balzac, um dos seus numes preferidos” (MOISÉS, 1968, p. 22). Conforme esclarece:

Cinco Minutos, *A Viuvinha*, *Diva*, *Lucíola*, *Senhora*, *A Pata da Gazela*, *Sonhos d’Ouro*, *Encarnação* enquadram-se nessa “comédia humana” fluminense dos meados do século XIX. Obedientes ao figurino romântico, em voga àquela altura, esses romances empregam os mesmos expedientes narrativos [encontrados nas obras que compõem *A comédia humana*] (MOISÉS, 1968, p. 22).

Mendes (1969), por sua vez, na obra *José de Alencar: romances urbanos*, reafirma a tese de Moisés (1968), destacando que a obra alencarina costuma ser dividida em três grupos gerais, a saber, os romances urbanos, os romances históricos (a englobar os indianistas) e os romances regionalistas: “Leitor assíduo de Balzac, assaltara-o o mesmo ideal, monumental e amplo, que levara o autor de *A Comédia Humana* a traçar, numa série de romances, todo o mural da vida francesa” (MENDES, 1969, p. 8). E esclarece:

Nas páginas de seus romances urbanos [Alencar] fixou um quadro multifário e vivo da sociedade em que viveu e que frequentou. Nelas se encontram descrições vivas e coloridas da paisagem da natureza e das ruas de uma cidade em desenvolvimento [o Rio de Janeiro], da vida social, artística e literária, do mundo dos negócios e das finanças, das danças, saraus e espetáculos, e até da vida galante (MENDES, 1969, p. 14).

Ao mencionar a classificação da obra de Alencar apresentada no prefácio de *Sonhos d’ouro*, Proença (1972) defende-a da atitude de muitos críticos (não citados nominalmente), os quais não concordam com ela nem a admitem, “salvo como desejo de imitar Balzac” (PROENÇA, 1972, p. 27). Mesmo que o plano geral da obra alencarina tenha sido elaborada ulteriormente a boa parte da produção do autor, entretanto, Proença (1972) aponta sua coerência: “O plano balzaquiano também só foi escrito após escritos os primeiros volumes. [...] Fora de dúvida é que, independente de esquematização prévia, a observação logo revelou

que os romances se lhe ajustavam, identificados por marcas de parentesco” (PROENÇA, 1972, p. 27).

Uma vez destacada a importância de Balzac em sua formação, também é preciso ressaltar, ao se abordar o início da atuação do escritor cearense como folhetinista (ou cronista), o nome de dois de seus precursores nessa atividade, e que teriam iniciado, para alguns críticos, a crônica brasileira moderna: o estadista José Maria da Silva Paranhos (1819-1880) e o já referido Francisco Otaviano.

A respeito da produção de Paranhos (futuro Visconde do Rio Branco), responsável pelos textos intitulados *Cartas ao amigo ausente* no *Jornal do Commercio* em 1850 e 1851, Coutinho (2004), em seu estudo *Literatura e jornalismo* (capítulo integrante da obra *A literatura no Brasil*), afirma que embora tal série não tenha sido publicada no formato tradicional do rodapé, elas devem ser classificadas nesse gênero (o folhetim). Para o pesquisador, ademais, “trata-se realmente de excelentes folhetins, ou *revistas*, que era como também se chamava o gênero, versando a vida social, a vida política – nacional e estrangeira –, a vida literária, especialmente de teatro. Foram reeditadas em 1953 (...)” (COUTINHO, 2004, p. 85).

De acordo com Soares (2014), o formato epistolar usado por Paranhos nesses textos, remetendo a filósofos franceses como Montesquieu e Pascal, “serve apenas de motivo para passar em revista os fatos notáveis da semana nos mais diversos campos da vida social e cultural da cidade do Rio de Janeiro” (SOARES, 2014, p. 151).

Nessa explanação, pode-se notar não ser o trabalho de Paranhos muito diferente do que Alencar desenvolveria, mais tarde, em seu *Ao correr da pena*: bastante descritivo e satírico, o estadista, do mesmo modo que o escritor cearense, ocupava-se de temas como melhorias urbanas como construção de estradas e iluminação pública, sem excluir, por outro lado, os bailes da corte carioca e os espetáculos líricos (sentindo-se atraído, quanto a este último, mais por políticas governamentais do que por uma análise dos espetáculos). Ainda segundo Soares (2014): “Não só de política vivia o ‘historiar’ empreendido pelo notável estadista. O desenvolvimento das condições de vida nas cidades brasileiras, em especial na corte, interessava-o constantemente” (SOARES, 2014, p. 153).

Além do trabalho de Paranhos, igualmente avaliado por Soares (2014), Coutinho (2004) põe em relevo a atuação de Martins Pena (Luís Carlos Martins Pena), ressaltando o fato de ser um trabalho especializado e restrito ao teatro. Por esse motivo, o pesquisador concede a Francisco Otaviano o verdadeiro título de precursor da crônica brasileira:

O verdadeiro criador do folhetim versando os diversos acontecimentos da semana e bordando sobre eles comentários leves foi realmente Otaviano. A ele sucedeu Justiniano José da Rocha, por pouco tempo, porém. Em 1861 é Joaquim Manuel de Macedo que ocupa o mesmo rodapé. Sob essa forma apareceram duas de suas obras: *Um passeio pela cidade do Rio de Janeiro* e *Memórias da Rua do Ouvidor*. Seguiram-se, no mesmo jornal [o *Jornal do Commercio*], Ferreira de Meneses, Raul Pompéia, Urbano Duarte. Entretanto, passava Otaviano a sua atividade jornalística para o *Correio Mercantil*, cuja direção assumiu em 1854, e prosseguiu no gênero lançando alguns folhetins [...]. Ali teve como sucessor e por sua própria indicação, a José de Alencar. Deriva desses folhetins o volume *Ao correr da pena* (COUTINHO, 2014, p. 84).

Ressalte-se que a década de 1850, na qual foram publicados os folhetins de Otaviano e de Alencar, marca a consolidação da crônica no Brasil, iniciada com a aparição dos textos em rodapé a partir de 1830, conforme mencionado anteriormente. Chamando a atenção para a transmutação da crítica das diversas atividades culturais (teatro, música, literatura) em prática jornalística a partir do surgimento do espaço editorial do *feuilleton* nos periódicos, ocupando-o (assim como aconteceu com o romance), como se fosse dele originário, Soares (2014) esclarece:

A crítica vai, sem dúvida, se constituir em uma das forças motrizes desse gênero [o folhetim, a crônica], mas foi necessário que a voz deixasse de ser apenas crítica e passasse a ser, também, como diria Alencar, volúvel, para que no interior da seção ao pé da página, e não só nela, uma nova modalidade jornalística fosse engendrada, o que só vai ocorrer no início da década de 1850: “O folhetim, até então dividido em gêneros (teatral, romance, baile, político, etc.), transforma-se em peça digressiva, que aborda os mais variados assuntos em um mesmo texto⁷²” (SOARES, 2014, p. 147-148).

Soares (2014) chama a atenção para o fato de que o trabalho de ambos os autores, Paranhos e Otaviano, embora apontados como precursores, foram a seu turno precedidos pelos seguintes semanários, com publicações muito semelhantes às da seção “folhetim” encontrada nos jornais, com uma grande profusão de textos que procuravam cobrir os eventos mais importantes da semana e reverberavam uma busca social pelo entretenimento: *O álbum semanal, cronológico, literário, crítico e de modas* (final de 1851); *O jornal das senhoras, modas, literatura, belas-artes, teatros e críticas* (1852) e o *Novo correio de modas, novelas,*

⁷² Citação de Luís Antônio Giron em *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo, Edusp; Rio de Janeiro, Ediouro, 2004, p. 173.

poesias, viagens, recordações históricas, anedotas e charadas (1852). Nestes semanários, a seção folhetim não existia, embora chegassem a possuir, como o *Novo correio*, seções publicadas sob a rubrica “Folhetim da quinzena”, ou a “Crônica dos salões”, a “Crônica teatral”, a “Crônica da Semana” e a “Crônica da quinzena”, como o *Jornal das Senhoras* (SOARES, 2014, p. 148-170).

Inexistindo nos semanários uma seção “folhetim” seguindo exatamente o modelo tradicional dos jornais, ou seja, adotando o uso do rodapé, e tendo Paranhos publicado suas *Cartas ao amigo ausente* em outros espaços do *Jornal do Commercio*, portanto, Coutinho (2004) é levado a apontar Francisco Otaviano como o verdadeiro precursor do gênero em terras brasileiras. Polêmicas à parte, a atuação de Otaviano como folhetinista, por meio dos artigos publicados a partir de dezembro de 1852 sob a rubrica *A semana*, no rodapé do *Jornal do Commercio*, teve grande relevância por diversos motivos, da qualidade do texto à abordagem do conteúdo.

A estreia de Otaviano como folhetinista, cerca de um ano após o término da atividade cronística de Paranhos no *Jornal do Commercio*, ocorreu em 12 de dezembro de 1852 no rodapé desse mesmo jornal, no qual o literato publicou seu artigo inicial da série *A semana*. Soares (2014) elenca os assuntos abordados nesse texto de estreia:

As eleições gerais, os bailes de fim de estação, a inauguração, em Botafogo, do Hospício dos Alienados, a apresentação de *Lúcia de Lammermoor* (...) e, por fim, uma reflexão lírica que culmina com a transcrição de um poema (SOARES, 2014, p. 178).

Diferindo de Paranhos sobretudo pela digressão poética e pela crítica literária, Otaviano tinha enorme habilidade em organizar a multiplicidade temática em um mesmo texto, e, ainda de acordo com Soares (2014), era capaz além disso de reunir em seus artigos “os aspectos mais típicos dos semanários de moda e entretenimento com os que preponderam nos diários: daqueles, o gracioso, o lirismo, o tom mais desanuviado; destes, a maior amplitude de notícias, o comentário crítico envolvendo as diversas artes e o debate político” (SOARES, 2014, p. 197-198).

6.1 A atuação no *Correio Mercantil* em 1854 e 1855 (coluna *Ao correr da pena*)

Contando com a confiança em seu talento e o apoio do antigo colega dos tempos de estudante em São Paulo, conforme já referido, Alencar conseguiria lançar-se como folhetinista na imprensa carioca: após Otaviano deixar o *Jornal do Commercio* para trabalhar

na direção do *Correio Mercantil* uma vez tornado noivo da filha do proprietário⁷³ deste último, ele indicou Alencar para ocupar seu lugar nas *Páginas menores*⁷⁴.

O *Jornal do Commercio*, entretanto, recusou o cearense, preferindo o nome de Justiniano da Rocha, e, pouco depois, voltou atrás nessa decisão, embora já tarde demais, uma vez que Alencar acabou recebendo um outro convite de Otaviano, dessa vez para substituí-lo na redação do rodapé de primeira página, aos domingos, do *Correio Mercantil*: em suma, o folhetim deste periódico, chamado de *Páginas menores*.

De acordo com Coutinho (2004), as intenções de Otaviano à frente da direção do referido jornal eram bastante ambiciosas, o que corrobora a tese de que a escolha para a formação da equipe da nova redação era baseada em critérios que iam muito além das afinidades pessoais:

Além de sua atuação direta como escritor, Otaviano [...] quis fazer o seu jornal (O *Correio Mercantil*) não somente o órgão de seu partido, mas o centro da atividade intelectual dos políticos, o cérebro dos liberais, tornando “o escritório dessa folha o principal centro literário e artístico do Rio de Janeiro” (COUTINHO, 2014, p. 81).

Criadas em julho de 1854 por Francisco Otaviano, as *Páginas menores*, título estampado no rodapé do *Correio Mercantil*, receberam tal designação por serem uma tradução aproximada do termo francês *feuilleton*. Soares (2004) esclarece a designação recebida pelas *Páginas menores*, reveladora do tipo de abordagem e do conteúdo do texto que os leitores iriam poder encontrar ali:

A designação “Páginas Menores” corresponderia à versão quase literal do vocábulo francês *feuilleton* – “folhazinha”, como sugeriu, em 1836, Justiniano José da Rocha, especulando sobre as possíveis traduções do termo: assim como sucedeu na matriz francesa, o sintagma assinala o espaço reduzido na página, e, ao mesmo tempo, destacável em sua disposição horizontal, o que lhe conferia certo grau de autonomia, como se fosse um pequeno jornal no interior de um outro, de certo

⁷³ Joaquim Francisco Alves Branco Muniz Barreto, que Viana Filho (2008) aponta entre os “amigos do jornal” criticados por Alencar no folhetim que ocasionaria seu pedido de demissão.

⁷⁴ *Páginas menores* era o nome da seção publicada no rodapé da primeira página do jornal, aos domingos, criada para substituir a *Pacotilha*, existente desde 1851, e que por sua vez era a própria edição do jornal de domingo, apresentando também, no seu rodapé, um folhetim, a saber, o *Folhetim da Pacotilha*, cuja aparição final se deu em 25 de junho de 1854 apresentando a continuação de *Memórias de um caixeiro*, assinado por Braz Fogacho. A *Pacotilha* trazia, sobretudo, artigos de crítica política contra os conservadores, então no poder. De acordo com Marques (2017), “Com a articulação da Conciliação partidária, que em linhas gerais abria a possibilidade de incorporação de alguns membros moderados do Partido Liberal ao Gabinete Conservador, liderado pelo Marquês de Paraná, o *Correio Mercantil*, que defendia a política conciliatória, resolveu acabar com a *Pacotilha*, substituindo-a pela nova seção *Páginas Menores*, em 9 de julho de 1854” (MARQUES, 2017, p. 12).

modo preconizando o que hoje se entende por caderno cultural, como o “Suplemento Literário” da *Folha da Manhã* e de *O Estado de S. Paulo* [...]” (SOARES, 2004, p. 47).

No espaço das *Páginas menores*, onde se reuniam textos de diversas autorias (entre elas achava-se a colaboração de A., ou seja, Manuel Antônio de Almeida), podiam ser encontradas diversas subseções como a *Revista dos Teatros*, e entre elas surgiu também, em 3 de setembro de 1854, a chamada *Ao correr da pena*, apresentada com o caráter de “revista hebdomadária”, onde seriam retratados os acontecimentos da semana. Pouco depois, a coluna de Alencar iria ocupar toda a seção das *Páginas menores*, o que se conservaria até o momento de seu desligamento do periódico, em 8 de julho de 1855.

Se esta data (3 de setembro) marca a estreia de Alencar como folhetinista, porém, é preciso ter em mente que sua estreia na imprensa carioca data de um período anterior, ocorrendo no mesmo *Correio Mercantil* com a publicação (paga) de um estudo crítico sobre a obra poética *Dores e flores* (1851), do português naturalizado brasileiro Augusto Emílio Zaluar (1826-1882), conforme lembra oportunamente Menezes (1965).

Tal estudo foi publicado em duas partes no *Correio Mercantil*, na seção das *Publicações a pedido*, em 30 de julho e 23 de agosto de 1851, trazendo, somente nesta última, a assinatura “Alencar”. Em seu trabalho *Diálogos de além-mar: um artigo inédito de José de Alencar* (2015), Marques ressalta que “a primeira referência encontrada sobre a existência deste texto do jovem Alencar aparece no quinto tomo do *Dicionário Bibliográfico Português*, de Inocêncio Francisco da Silva, publicado em 1860” (MARQUES, 2015, p. 179).

Mais tarde⁷⁵, após a publicação do texto sobre *Dores e flores* no *Correio Mercantil*, apareceu uma série de artigos jurídicos na seção *Forum* deste mesmo periódico, na qual, sob o pseudônimo *Al.* (somente na última constando a assinatura “Alencar”), o cearense analisa dessa vez⁷⁶, em cinco artigos, a Reforma do Sistema Hipotecário empreendida pela Câmara, em 1854, discussão em que o próprio imperador D. Pedro II mostrou-se bastante interessado (MENEZES, 1965, p. 79-80).

Se o primeiro texto de Alencar na imprensa data de 1851, seguido, mais tarde, de artigos jurídicos de 1854, ano em que assumiu sua posição “oficial” de folhetinista, tudo isso no *Correio Mercantil*, como explicar o posicionamento do próprio autor quando da polêmica com Joaquim Nabuco (1849-1910) nas páginas do jornal *O Globo*, em 1875, na qual ele viria

⁷⁵ Entre maio e junho de 1854, conforme esclarece Marques (MARQUES, 2017, p. 11).

⁷⁶ Note-se a alternância do tema literário com o tema político, o que não deixaria de ser recorrente na obra de Alencar.

a afirmar que o *Diário do Rio de Janeiro* foi o primeiro a convidá-lo a atuar como folhetinista, em 1854?

A polêmica em questão concerne a uma série de ataques deliberados do jovem Joaquim Nabuco, então com 26 anos, a José de Alencar, ressentido com o fracasso de público de sua peça *O jesuíta*. Enquanto o primeiro utilizava-se de sua coluna *Aos domingos* no jornal *O Globo*, o escritor cearense se defendia na coluna *Às quintas*, no mesmo periódico, dando origem a uma série de inflamadas réplicas e tréplicas, que iniciou-se com um artigo de Nabuco sobre *O jesuíta* em 22 de setembro de 1875 e findou-se com um de Alencar em 20 de novembro do mesmo ano.

Em meio a tais ataques, Nabuco afirma, no jornal *O Globo* de 10 de outubro de 1875:

Sou obrigado a pensar que o Sr. Otaviano não lhe deu a sua pena dos grandes dias, mas uma dessas muitas penas, não de cisne mas de ganso, que ele distribui aos que começam, para animá-los (NABUCO *apud* COUTINHO, 1978, p. 71).

Nestes termos, Alencar é acusado de “omitir [...] o nome do Sr. Otaviano entre os que ‘lhe ofereceram as primeiras palmas’ ou, para empregar a expressão de que ele serviu-se no recinto mesmo da Câmara, “os louros de sua carreira literária” (NABUCO *apud* COUTINHO, 1978, p. 71). E isto é apenas o pretexto para Nabuco desferir golpe muito mais ferino no adversário: “A gratidão não é peso suave para todos, mas o Sr. Alencar devia não esquecer que foi o Sr. Otaviano quem o armou cavaleiro” (NABUCO *apud* COUTINHO, 1978, p. 71).

Defendendo-se de ter sido um mero apadrinhado de Otaviano, Alencar rebate, na edição de *O Globo* de 14 de outubro de 1875:

Minha carreira literária data da academia, onde redigi uma revista com diversos colegas. Prescindindo, porém, desse estágio, ainda não é exato o crítico afirmar que estreei-me na corte como folhetinista do *Correio Mercantil*.

Foi o *Diário do Rio* a primeira das folhas que lembrou-se de convidar-me para seu folhetinista em 1854, se não me engano. Escrevi para este jornal algumas revistas. A primeira valeu-me uma carta particular de animação que dirigiu-me Otaviano nos termos mais afetuosos (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 79).

Defendendo-se se assim, Alencar lembrava uma atuação anterior àquela de setembro de 1854 em que estreou como folhetinista no *Correio Mercantil*, explicando o motivo de ter sido convidado por Otaviano. Ressalte-se, ademais, que ao aceitar o convite de Otaviano para

o *Correio Mercantil* Alencar recusou um convite com maior vantagem pecuniária advinda do *Jornal do Commercio*.

Quanto à atuação de Alencar no *Diário do Rio de Janeiro* mencionada em *O Globo* de 14 de outubro de 1875, Marques (2017) esclarece que ela diz respeito aos meses de julho e agosto de 1854, nos quais o autor cearense publicou anonimamente, aos domingos, um total de quatro folhetins⁷⁷, sob o título de *Álbum*. De um lado, o pesquisador corrobora a tese de ter sido possivelmente a repercussão pública desses trabalhos que levaria Otaviano a indicar Alencar para substituí-lo no *Jornal do Commercio* (em seguida, no *Correio Mercantil*); de outro, Marques acredita também que o sucesso obtido junto ao público com os folhetins de *Ao correr da pena* colaboraram para o início da fama literária de Alencar (MARQUES, 2017, p. 11-13).

Retomando-se a aparição “oficial” de Alencar, dessa vez como folhetinista do *Correio Mercantil*, ressalte-se que em seu livro *Perfil literário de José de Alencar*, Tristão de Alencar Araripe Júnior (1980), neto de Bárbara de Alencar, afirma que a estreia de José de Alencar, seu primo legítimo, no lugar de honra do principal jornal da Corte, foi uma surpresa para muita gente, e explica o motivo disso:

A passagem de José de Alencar pelos bancos acadêmicos foi quase obscura. [...] Nenhum ruído fez entre os colegas, e só os íntimos [como Otaviano] conheciam a vastidão da inteligência que se aninhava em corpo tão frágil. O autor do *Guarani* nunca procurou, nesses tempos, sobressair. Tinha levado para São Paulo a imaginação e a sensibilidade profundamente abaladas pelos romances que sua mãe o fazia ler para distrair-se; e, enquanto os companheiros se ocupavam nessas intermináveis polêmicas, nessas justas interessantes, [...] ele, Xisto V de nova espécie, escondia-se para ruminar seus planos de glória futura (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 134-135).

Na verdade, uma vez encarregado de cuidar das *Páginas menores*, aos vinte e cinco anos, Alencar acabava de encontrar um espaço privilegiado para tornar o seu nome conhecido na Corte, e até mesmo – quem diria – poder queixar-se de um primeiro amor mal resolvido, envolvendo a flor dos salões Chiquinha Nogueira da Gama, cuja recusa teria um forte impacto em seu temperamento e muitas reverberações de tema em sua escrita (ver também item 6.1.2 – *O poeta*).

⁷⁷ Ainda de acordo com Marques (2017), “A atribuição de autoria dos quatro folhetins do *Diário do Rio de Janeiro* a José de Alencar foi feita, pela primeira vez, pelo jornalista Lira Neto. Apesar do biógrafo afirmar que o primeiro folhetim saiu “em 25 de julho de 1854”, na verdade, ele saiu dois dias antes, em 23 de julho. Os demais saíram respectivamente nos dias 30 de julho, 6 e 13 de agosto de 1854. (MARQUES, 2017, p. 12).

Se, para o leitor de hoje, a coluna de jornal não parece ter tanto poder para elevar o nome de um autor desconhecido à fama e glória literária, na época de Alencar essa realidade era bastante diferente, como ressaltam Sidney Chalhoub, Margarida de Souza Neves e Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2005):

Apesar das baixas taxas de escolaridade e alfabetização, [os jornais] já se mostravam em fins do século XIX capazes de atingir, com sua influência, os mais diversos grupos sociais – fato explicado por hábitos como a leitura em voz alta e pela rápida difusão oral daquilo que era publicado. Ao alargar os horizontes de seus possíveis leitores, proporcionavam aos seus autores prestígio e reconhecimento. (CHALHOUB; SOUZA NEVES; PEREIRA, 2005, p. 16).

Retomando-se a estreia de Alencar nas *Páginas menores*, o autor se serve de uma fábula para explicar como se deu a transição entre ele e seu antecessor no espaço editorial do rodapé do jornal, bem como o motivo do nome de sua coluna (ver item 6.1.1. – *O fabulista*), concedendo uma mostra do que estaria por vir em *Ao correr da pena*, onde a despeito da miscelânea temática a cidade do Rio de Janeiro seria, tantas vezes, a personagem principal.

Utilizando-se de ganchos e trocadilhos para falar de assuntos os mais variados possíveis, da referida “Questão do Oriente”, trazida pelos paquetes, ao fracasso da apresentação de um tenor em Londres (Giovanni Matteo Mario), a pena alencarina desliza ligeira já reunindo, nas semanas seguintes, uma série de relatos sobre eventos aos quais iria comparecer a fim de retratá-los no jornal, como a primeira corrida do *Jockey Club*, no Prado Fluminense, em São Cristóvão, apresentada com um impressionante lirismo (ver item 6.1 – *O literato*).

A quarta⁷⁸ crônica publicada por Alencar, em 24 de setembro de 1854, na qual também consta a referida corrida e a inauguração do Instituto dos Cegos, tem um caráter bastante relevante, por conter uma curiosa reflexão sobre o gênero no qual o novo folhetinista havia acabado de estrear:

É uma felicidade que não me tenha ainda dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam – folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de candeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que,

⁷⁸ A segunda, datada de 10 de setembro de 1854, só seria reunida em livro no ano de 2017. A terceira, por sua vez, anuncia com ironia a chegada da primavera (“A poeira, o calor, as trovoadas, os casamentos e as moléstias, tudo anuncia que entramos na quadra feiticeira dos brincos e dos amores” – ALENCAR, 2004, p. 14), ocupando-se de temas mais amenos como o não comparecimento de uma artista (Charton) a um espetáculo em que seria protagonista.

com as anotações de certos críticos que eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrada ideia (ALENCAR, 2004, p. 25).

Ainda no mesmo texto, Alencar aponta as possíveis críticas a que um folhetinista estaria sujeito, ressaltando, ainda a impossibilidade de se definir o campo de abrangência que o folhetim poderia abordar:

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

O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas ao domingo, as velhas porque não falou na decadência das novenas, as moças porque não disse claramente qual era a mais bonita, o negociante porque não tratou das cotações da praça, e finalmente o literato porque o homem não achou a mesma ideia brilhante que ele ruminava no seu alto bestunto (ALENCAR, 2004, p. 26-27).

A crônica seguinte, de 1.º de outubro de 1954, é iniciada com uma curiosa imagem a lembrar Balzac, para quem “o acaso é o maior romancista da humanidade”. Nela, Alencar afirma: “O acaso é um menino cheio de caprichos que nos dirige a seu modo, sem ter ao menos a delicadeza de nos consultar de vez em quando” (ALENCAR, 2004, p. 33). Desenvolvendo o texto como se estivesse escrevendo uma carta ao redator (conferindo um efeito ainda mais cômico à sua narrativa), o cronista faz uma reflexão sobre a máxima “Não há domingo sem missa nem segunda-feira sem preguiça”, na qual afirma que os redatores dos grandes jornais “subtraíram à missa o folhetim” (ALENCAR, 2004, p. 35).

Aproveitando a deixa, Alencar discorre sobre ser folhetinista na segunda-feira (como se sabe, o folhetim era geralmente publicado aos domingos), retomando uma reflexão sobre tal ofício apresentada na crônica anterior (24 de setembro de 1854) e, pode-se dizer, seguindo o estilo balzaquiano, tal estivesse dissecando a *fisiologia* do folhetinista:

A respeito do folhetinista não falemos. Na segunda-feira tem a cabeça que é um caos de recordações, de fatos, de anedotas e observações curiosas. A imaginação toma ares de pintor chinês, e começa a

desenhar-lhe flores e arabescos de um colorido magnífico. As ideias dançam uma contradança no Cassino. A memória passeia no meio do salão, de braço dado com a ironia, gracejando e fazendo reflexões a propósito.

Enfim os cinco sentidos põem-se ao fresco, e largam-se a passear cada um para seu lado. O ouvido a *flâner* recorda a cabaleta do *Trovatore*. O paladar e o olfato sentam-se comodamente à mesa da ceia. O olhar erige-se em daguerreotipeiro e diverte-se em tirar retratos *d'après nature*. E o tato vai estudar praticamente o magnetismo, para descobrir as causas misteriosas dos estremecimentos que produz a pressão doce e tépida de uma mãozinha delicada.

À vista disto, meu caro redator, já vê que segunda-feira é um dia inteiramente perdido, e que só vem na folhinha para encher o número dos sete que formam a semana, assim como sucede nas listas tríplexes para senador⁷⁹ (ALENCAR, 2004, p. 36).

Desse modo, ele indagará ao redator ao qual se dirige: “Não acha que é um impossível físico e moral fazer uma semana inteira com um dia somente, quando para isto é necessário em toda a folhinha sete dias e sete noites”? (ALENCAR, 2004, p. 44-45). Recorde-se, ainda uma vez, o objetivo dos folhetins de elencar os acontecimentos da semana.

Digressões à parte, o duro ofício de folhetinista implicava ainda, como referido, um outro esforço para Alencar, visto ser expansivo com a sua pena mas retraído ao convívio social. Este esforço dizia respeito ao dever de frequentar os salões aristocráticos à procura de assuntos sobre os quais comentar, ingrato mister que, ademais, não protegeria o jornalista das ameaças de Cupido e infortúnios na vida pessoal. Menezes (1965) esclarece esse momento decisivo para o principiante:

Apesar de comparecer, por dever de ofício, aos salões de baile, à cata de assunto, Alencar não gosta da valsa, “a dança da moda, exaltada pelos poetas românticos”. Além do mais não tem sorte com as namoradas, pois mete medo às moças com o aspecto sisudo, aqueles óculos, a barba negra e cerrada, o ar carrancudo, casmurro, conselheiral... Um espantalho.

Na ocasião (segundo Wanderley Pinho, no seu *Salões e Damas do Segundo Reinado*) nasce a grande paixão infeliz do jornalista pela filha do Visconde Nogueira da Gama, presidente do Cassino Fluminense. Chama-se a moça Francisca Calmon Nogueira Vale da Gama, e é rica. O caso [o início da paixão de Alencar por Francisca, a Chiquinha] ocorre no salão do conselheiro Nabuco de Araújo, no Flamengo, numa quarta-feira, dia de recepção. Frequenta-o o jovem escritor, naqueles começos de 1855, justamente quando escreve para o *Correio*. Não sendo exímio na arte de dançar, é preterido por outro,

⁷⁹ Note-se que ironicamente, bem mais tarde, em 1869, Alencar seria eleito em primeiro lugar ao cargo de senador na lista dos mais votados. Entretanto, não assumiria o posto por ser rejeitado pelo Imperador D. Pedro II. De acordo com Menezes (1965), este seria um dos “maiores golpes sofridos em vida por Alencar” (MENEZES, 1965, p. 284).

numa contradação. Sente-se ofendido e dá por terminado o namoro [o flerte com Chiquinha], namoro de homem “acanhado, irascível, péssimo valsista, mas apaixonado, ardente, sonhador, multiplicando pela sensibilidade os sofrimentos das contrariedades menores” (MENEZES, 1965, p. 88).

Biógrafo de Alencar, Viana Filho (2008) esclarece que a esse tempo Chiquinha da Gama, herdeira de uma fortuna baseada no cultivo do café, tinha seus olhos voltados para o filho do visconde de Nova Friburgo, o jovem Clemente Pinto, enlace não aprovado pela família e que, a despeito disso, também não abriria o caminho para Alencar, o qual se veria diante de uma ferida para – quem sabe – toda uma vida:

Para Alencar restou desse amor inatingido a decepção, que lhe amargurou o temperamento orgulhoso, sempre suscetível. A cicatriz perdurou longamente. Era talvez o seu primeiro romance, e também o único que não escreveu. Wanderley Pinho [autor de *Salões e damas do Segundo Reinado*], ao revelar esse amor malogrado, admitiu que Alencar, ferido pela indiferença da mulher amada, libertara-se das tristes lembranças vazando-as nas páginas de *Diva e Senhora*, cujos personagens femininos seriam réplicas do humilhado romancista à bela e insensível herdeira. Esta, em oposição da família ao seu enlace com o jovem Clemente Pinto, preferiu partir para a Europa em março de 1855. Viagem que Alencar assinalou num folhetim [o de 18 de março de 1855] dizendo que “tudo parte, tudo vai mar em fora, ver novos climas, correr terras para ter na volta o que contar”. Que contaria a formosa Nogueira da Gama ao regressar do Velho Mundo? Abrir-se-lhe-ia o coração ao romancista? Jamais. Anos depois, bela e infortunada, ela, em 1862, viajou para casar, em Portugal, com o visconde de Penamacor, descendente de D. João de Castro, e dono da quinta histórica da Penha Verde, em Sintra. Casamento pomposo, rico, mas no qual não encontraria a felicidade que Alencar, o escritor pobre, almejava dar-lhe. Nos romances os desfechos eram mais fáceis do que na vida (VIANA FILHO, 2008, p. 67-68).

Se, de um lado tem-se teatros, bailes, valsas preteridas, eventos sociais do Segundo Reinado e amores perdidos, de outro a vida intensa do folhetinista encontra tempo para abraçar a política e, é claro, a opinião polêmica. Na mesma crônica de 18 de março de 1855 em que faz referência velada à partida da amada Chiquinha da Gama à Europa, por exemplo, ele faz uma polêmica reflexão sobre o Poder Judiciário e os agentes públicos, onde chega a sugerir que o governo não lhes pague ordenado algum, a fim de que sejam ressarcidos diretamente pelas partes interessadas nos serviços jurídicos (ver item 6.2 – *O político*).

Tal tom de crítica, a despeito de poder parecer tanto surpreendente nos dias de hoje, para alguns, não foi tão contundente, entretanto, se comparado aos ataques diretos ao

capitalismo incipiente e ao mercado de capitais nas crônicas de Alencar, tema que o inspiraria a escrever, em 1857, o romance *A viúvinha* (ver também item 7.2 – *A gênese de A viúvinha*).

Em seu livro *José de Alencar e o teatro*, João Roberto Faria (1987) explica esse contexto:

[Alencar] julgava perigosa a descurada ascensão do capitalismo, que, todavia, se tornara irreversível desde que o Código Comercial (Lei nº 556, 25 de janeiro de 1850, assinada por Eusébio de Queirós) fora aprovado. As especulações desenfreadas tomaram conta da Bolsa do Rio de Janeiro e as concessões foram abundantes. Através dos folhetins Alencar ponderava que o Governo devia fiscalizar intensamente os beneficiados e não conceder privilégios excessivos (FARIA, 1987, p. 11).

Na obra *José de Alencar e sua época*, o pesquisador Raimundo Magalhães Júnior (1971) também reforça a agitação envolvendo a atividade capitalista na corte carioca da segunda metade do século XIX, explicando um outro motivo de sua ascensão: “Os negócios na Bolsa do Rio de Janeiro, então denominada Praça do Comércio, intensificavam-se desde a aprovação, a 26 de julho de 1851, do regulamento dos corretores que nela atuavam” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 37).

O pesquisador esclarece, também, sobre o excesso de concessões governamentais de que trata Faria (1995), e que estão ligadas a grandes obras de engenharia, como o privilégio dado a Irineu Evangelista de Sousa (futuro Visconde de Mauá) de, pelo período de dez anos, explorar a navegação a vapor entre o Rio de Janeiro e a praia do município de Estrela, a partir do qual se deveria começar uma ferrovia a ser construída pelo próprio concessionário (Irineu) até os domínios de Petrópolis. Ao futuro Visconde de Mauá seria concedido, ainda, dentre outros privilégios, o direito exclusivo de, por 80 anos, explorar uma estrada de ferro de Petrópolis até o Porto Novo do Cunha, além da concessão para incorporação de um banco de depósito, descontos e emissão na corte (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 37).

Igualmente reafirmando o ceticismo de Alencar – ou, até mesmo, a suspeição deste – para com todas essas benesses concedidas pelo poder público, Magalhães Júnior (1971) aponta o folhetinista cearense como o precursor das empresas estatais (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 39), baseando-se, sobretudo, em afirmações como a que vem a seguir, a constar na crônica de 4 de março de 1855, na qual Alencar afirma, categórico:

Podia o governo aproveitar [...] o espírito de empresa e associação que tão rapidamente se desenvolveu no nosso comércio.

Por que, em vez de esperar que os interesses individuais especulem sobre a utilidade pública, não promove ele mesmo a criação das companhias que entender convenientes para o país? (ALENCAR, 2004, p. 235-236).

Ressalte-se ainda, por fim, o plano político-social internacional, cuja compreensão ajuda a esclarecer as grandes transformações dessa época, conforme Mendes (1969) se ocupa de elencar:

No plano internacional, a vida de Alencar coincide com a queda da monarquia na França, com o movimento literário e político do Romantismo, com a derrocada do império de Napoleão III [...]. Inicia-se a era das grandes invenções mecânicas e do desenvolvimento e fortalecimento do capitalismo. Surge em 1848 o *Manifesto Comunista* de Marx e Engels (MENDES, 1969, p. 7).

Retomando-se as crônicas alencarinas, na crônica de 8 de julho de 1855, Alencar desfere um verdadeiro golpe contra a especulação financeira, o qual, não à toa, ocasionaria seu rompimento com o *Correio Mercantil*, sem, contudo, romper sua relação com Otaviano:

Dantes os homens tinham as suas ações na alma e no coração; agora têm-nas no bolso ou na carteira. Por isso naquele tempo se premiavam, ao passo que atualmente se compram. Outrora eram escritas em feitos brilhantes nas páginas da história, ou da crônica gloriosa de um país; hoje são escritas num pedaço de papel dado por uma comissão de cinco membros. Aquelas ações do tempo antigo eram avaliadas pela consciência, espécie de cadinho que já caiu em desuso; as de hoje são cotadas na praça e apreciadas conforme o juro e interesse que prometem

 (ALENCAR, 2004, p. 408-409).

O referido trecho, seguido de uma sequência pontilhada, indicando a supressão do texto contra sua vontade, ou seja, a censura, fá-lo apressar-se em se despedir das páginas do *Correio Mercantil*, enviando uma carta a Francisco Otaviano na qual esclarece que não continuará a publicação de sua coluna devido ao fato de seu artigo ter saído “estropiado”.

Magalhães Júnior (1971) esclarece o episódio:

Teria ido Alencar mais longe, nessa crítica acerba, até aí impessoal mas na verdade abrangendo todas as pessoas chamadas a saldar a primeira cota das ações da ferrovia, se não tivesse sido podada uma parte de seu artigo com a qual não concordava Otaviano e que, por isso mesmo, foi substituída por duas linhas de pontos. Alencar deve

ter recebido aviso prévio sobre o corte, ao qual se submeteu, no momento, mas apresentando desde logo a sua demissão, cujo motivo explicou, na parte final do folhetim. Mas, no dia seguinte, teve a surpresa de ver que aí também tinha funcionado a tesoura da censura interna do *Correio Mercantil* (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p.44)

Esta segunda censura sofrida, segundo Magalhães Júnior (1971), diz respeito à parte final do texto, na qual Alencar esclarecia aos leitores sua incompatibilidade com a direção do periódico (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 45).

Ainda nessa mesma crônica em que critica os acionistas da Estrada de Ferro D. Pedro II, Alencar defende as ideias liberais, atacando o Desembargador Saião Lobato, futuro Visconde de Niterói, membro do Partido Conservador. Após desferir o golpe final, é desta forma que encerra essa crônica de 8 de julho de 1855, despedindo-se de sua *pena*:

E agora, vem, minha boa pena de folhetinista, minha amiga de tantos dias, companheira inseparável dos meus prazeres, confidente de meus segredos, de minhas mágoas, dos meus prazeres.
Vem! Quero dizer-te *adeus*! Vamos separar-nos, e talvez para sempre! [...] Oh! Tenho muita saudade! Sempre me lembrarei dessas nossas conversas íntimas ao canto de uma mesa, com os olhos no ponteiro do relógio, aproveitando as últimas claridades do crepúsculo para recordar ainda algum fato esquecido.
Mas é necessário. Faço-te este sacrifício, bem que me pese, bem que me levem a mal os meus melhores amigos.
Os outros te esquecerão, mas eu me lembrarei sempre de ti: basta isto para consolar-te (ALENCAR, 2004, p. 413-414).

Observando melhor o referido trecho, do qual se depreende claramente o afeto de Alencar para com sua coluna no *Correio Mercantil*, é possível perceber que o desligamento do periódico se deu muito a contragosto: Alencar teria sido levado a agir por um imperioso dever ético de não ceder ante ao cerceamento de sua liberdade de expressão por imposição de terceiros. Ao se ler: “Faço-te este sacrifício, bem que me pese, bem que me levem a mal os meus melhores amigos”, é possível ouvir Alencar dizer, em outras palavras, algo como “tomo esta decisão embora contra a minha vontade, arriscando-me a perder a amizade de Otaviano”.

De todo modo, não se deve desconsiderar completamente a hipótese de que o próprio Alencar, demitindo-se, apenas estava se antecipando a um iminente movimento impositivo de seus chefes, visivelmente contrariados com o conteúdo da crônica de 8 de julho de 1855, e que, segundo Barbosa, não esperariam a reação de Alencar em se mostrar ultrajado ao ter o texto censurado:

As palavras de despedida, encerrando a crônica, fazem supor a demissão do cronista depois de uma “entente cordiale” [conversa cordial] com Otaviano. Mas este jornal jamais podia contar com a reação do amigo justamente ofendido no que há de mais sagrado no ofício de jornalista: a liberdade de pensamento (BARBOSA, 1956, p. 20).

Já em relação à frase final (“Os outros te esquecerão, mas eu me lembrarei sempre de ti”), como se verá mais adiante, ela diria respeito a uma promessa efetivamente cumprida, embora aparentemente nada fácil: como imaginar que, ao passar a trabalhar em um jornal concorrente (o *Diário do Rio de Janeiro*), Alencar conseguiria a proeza de trasladar para este o título em que começara a exercer a atividade de folhetinista?

Ainda quanto ao pedido de demissão, segue, abaixo, a transcrição da missiva enviada por Alencar (ainda em 8 de julho de 1855) explicando seu desligamento do periódico⁸⁰. A missiva foi publicada logo no dia seguinte, isto é, 9 de julho de 1855, em pleno ardor da polêmica:

À redação do *Correio Mercantil*

Tendo saído inteiramente estropiado o meu artigo de hoje, é necessário que eu declare o motivo por que entendi não dever continuar a publicação da *Revista Semanal* desta folha, visto como desapareceram algumas frases que o indicavam claramente.

Sempre entendi que a *Revista Semanal* de uma folha é independente e não tem solidariedade com o pensamento geral da redação; principalmente quando o escritor costuma tomar a responsabilidade de seus artigos, assinando-os.

A redação do *Correio Mercantil* é de opinião contrária; por isso, não sendo conveniente que eu continuasse “a hostilizar os seus amigos”, resolvi acabar com o *Correr da pena*, para não comprometê-lo gravemente.

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

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

Sou, com a maior estima e consideração, [...]

José de Alencar

⁸⁰ Bem mais tarde, no artigo de 14 de outubro de 1875 na sua coluna *Às quintas* do jornal *O Globo*, Alencar iria recordar a polêmica em questão: “Criei o *Correr da pena*. Durante oito meses usei da liberdade de escritor na plenitude que eu apreciei sempre, como a primeira das recompensas. Logo que vi-me tolhido, retirei-me, e na mesma noite; não esperei pela manhã”.

(ALENCAR *apud* MENEZES, 1977, p. 46-47)

Francisco de Assis Barbosa (1956) explica quem seriam os “amigos do jornal” a quem Alencar pode ter hostilizado, contrariando os interesses da direção do *Correio Mercantil*: “Certamente os dirigentes das companhias, ou os que, dentro do governo, cruzam os braços à agiotagem e à especulação” (BARBOSA, 1956, p. 20). Viana Filho (2008), por sua vez, aponta o próprio sogro de Otaviano, Muniz Barreto (o proprietário do jornal), concessionário da construção da estrada de ferro da Bahia para o São Francisco (VIANA FILHO, 2008, p. 70).

Uma vez abandonadas as *Páginas menores* do *Correio Mercantil*, Alencar não deixaria de revelar, anos mais tarde, a existência de um notável ressentimento entre ele e o referido periódico: após a aparição de *O guarani* (1857), no folhetim do concorrente *Diário do Rio de Janeiro*, o *Correio Mercantil* recusou-se a apontar em Alencar o mérito da criação de uma literatura genuinamente nacional. Em *Como e porque sou romancista*, Alencar afirma, visivelmente desapontado:

Não se comprehende porem que uma folha brasileira, como era o *Correio Mercantil*, annunciando a publicação de *Calabar*, insistisse na idéa de ser essa obra uma primeira licção do romance nacional dada aos escriptores brasileiros, e não advertisse que dois anos antes um compatriota e seu ex-redactor se havia estreado nessa provincia litteraria.

“Ha muito que o author pensava na tentativa de criar no Brasil para o Brasil um genero de litteratura para que elle parece tão affeito e que lhe pode fazer serviços reaes”. Quando Mendes Leal escrevia em Lisboa estas palavras, o romance americano já não era uma novidade para nós; e tinha no *Guarany* [*O guarani*] um exemplar, não arreado dos primores do *Calabar*, porem incontestavelmente mais brasileiro (ALENCAR, 1893, p. 49-50).

Essa não seria a única queixa de Alencar contra o *Correio Mercantil*, que lhe traria outros dissabores, ao longo dos anos. Ainda em *Como e porque sou romancista*, ele desabafa sobre a indiferença do jornal em que estreou como folhetinista quanto à recepção de outra obra sua:

O apparecimento de meu novo livro [Lucíola] fez-se com a etiqueta, ainda hoje em voga, dos annuncios e remessa de exemplares á redacção dos jornaes. Entretanto toda a imprensa diária resumiu-se nesta noticia de um laconismo esmagador, publicada pelo *Correio Mercantil*: “Sahiu á luz um livro intitulado *Luciola*.” Uma folha de

caricaturas trouxe algumas linhas pondo ao romance taxas de francezia.

Ha de ter ouvido algures, que eu sou um mimoso do publico, cortejado pela imprensa, cercado de uma voga de favor, vivendo da falsa e ridícula idolatria á um nome official. Ahi tem as provas cabaes; e por ellas avalie dessa nova conspiração do despeito que vera substituir a antiga conspiração do silencio e da indiferença (ALENCAR, 1893, p. 51).

Bem mais tarde, após uma longa atuação na imprensa (se não se considerar apenas o seu trabalho como folhetinista), tendo de muitas vezes custear a publicação de seus livros (como *Iracema*, em 1865), Alencar continuaria a fazer outros tipos de críticas contra a falta de apoiadores. Finalmente, em 1870, ele afirmaria haver encontrado um editor, o Sr. B. Garnier, que lhe ofereceu um contrato vantajoso.

De todo modo, o autor se serve de sua autobiografia *Como e porque sou romancista* para denunciar e criticar a situação do escritor de ficção no Brasil, onde, para ele, o bom livro sempre será impreterivelmente um desastre financeiro para os escritores: “Que paiz é este onde forja-se uma falsidade [afirmar que Alencar enriqueceu com suas obras], e para quê? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência”! (ALENCAR, 1893, p. 56).

6.1.1 A atuação no Diário do Rio de Janeiro em 1855 (coluna Ao correr da pena)

Mesmo cessando as publicações de *Ao correr da pena* no *Correio Mercantil* em 8 de julho de 1855, ainda no sábado de 14 de julho desse mesmo ano Alencar realizava uma outra publicação no periódico em que trabalhara, conforme esclarece o pesquisador Magalhães Júnior (1971): “[Na referida data,] saía um rodapé de *O foro*, preparado por José de Alencar e no qual ele assinava, por extenso, uma *Bibliografia Jurídica*. Tal seção devia ter sido entregue à redação antes de seu rompimento com Otaviano” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 46).

Com a saída do jornal dirigido pelo colega literato, isto é, após a publicação da primeira série dos folhetins *Ao correr da pena* no *Correio Mercantil* (reunindo 45 textos ao todo⁸¹), Alencar volta a atuar por breve período na advocacia. Alencar *apud* Menezes afirma ter publicado⁸², a esse tempo, dois folhetins no *Jornal do Commercio*, um dos quais sobre o frei Francisco de Monte Alverne (ALENCAR *apud* MENEZES, 1965, p. 96).

⁸¹ Para a contagem de tal número, considere-se os 37 textos comumente apontados pela crítica e, também, os oito textos que só seriam reunidos em volume no ano de 2017 por Wilton José Marques.

⁸² Presumivelmente entre julho e setembro de 1855.

De acordo com Menezes, o escritor cearense teria, na verdade, recusado um convite para atuar no *Jornal do Commercio*, sem, entretanto, deixar de publicar algumas colaborações no referido periódico⁸³, elencadas a seguir: *Um conto de fada* (sobre Thalberg), em 27 de julho de 1855; *Emmy la Grua* (Divina Comédia), em 8 de agosto de 1855, e *Otelo*, estreia de Mlle. E. de la Grua, em 13 de agosto de 1855. (MENEZES, 1965, p. 96-97).

As crônicas do *Jornal do Commercio*, naturalmente, não foram publicadas por Alencar sob a rubrica *Ao correr da pena*, o que só voltaria a ocorrer em outubro de 1855, ao assumir o cargo de gerente e redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*: à frente da direção do periódico, fez voltar a correr, de modo menos intermitente, a sua pena de folhetinista⁸⁴.

Desse modo, conforme o motivo expresso na carta enviada por Alencar a Otaviano quando do incidente da crônica censurada no *Correio Mercantil*, os leitores do concorrente *Diário do Rio de Janeiro* puderam apreciar a reaparição do título *Ao correr da pena*, pelo qual Alencar não deixava de revelar profundo apreço.

Com o prestígio obtido junto ao trabalho no *Correio Mercantil*, portanto, Alencar alçou a posição de redator-gerente do *Diário do Rio de Janeiro*, onde permaneceria de outubro de 1855 a julho de 1858 e onde, também, publicaria em capítulos, ao longo dos meses, seus primeiros romances, *Cinco minutos* (1856), *O guarani* (1857) e *A viuvinha* (1857), bem como as polêmicas cartas sobre *A confederação dos tamoios*, reunidas em livro no ano de 1856.

Mesmo com todas as obrigações impostas pelo cargo de redator-gerente, José de Alencar escreveu a segunda série dos folhetins *Ao correr da pena* (apenas 7 textos, ao todo) entre 7 de outubro de 1855 e 25 de novembro de 1855. Mais tarde (1857), dividindo as obrigações relativas não só às publicações do *Diário do Rio de Janeiro* como também às da administração da empresa jornalística, Alencar teria uma rotina surpreendentemente exaustiva ao avocar a tarefa de autor de romance-folhetim, e da qual é possível ter uma ideia, novamente, graças ao seu próprio relato em *Como e porque sou romancista*:

Meu tempo dividia-se desta forma. Accordava por assim dizer na meza do trabalho; e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para enviar-o á typographia. Depois do almoço entrava por novo capítulo, que deixava em meio. Sahia então para fazer algum exercício antes do jantar no Hotel de Europa. A tarde, até nove ou dez

⁸³ Somando-se aos textos já referidos por Alencar, no qual se inclui aquele sobre Monte Alverne.

⁸⁴ Ainda segundo Menezes (1965), a redação do *Diário do Rio de Janeiro* funcionava na Rua do Ouvidor, diante do número 89 ou 97, sobre a loja e ateliê de Madame Josephine, costureira e modista. (MENEZES, 1965, p. 97).

horas da noite, passava no escriptorio da redacção, onde escrevia o artigo edictorial e o mais que era preciso.

O resto do serão era repousar o espirito dessa árdua tarefa jornalreira, em alguma distração, como o teatro e as sociedades (ALENCAR, 1893, p. 44-45).

Meyer (1992) faz uma avaliação desse período, a partir do retorno de Alencar à atividade de folhetinista, no *Diário do Rio de Janeiro*, em outubro de 1855, comparando-o com o folhetinista que ele fora no *Correio Mercantil* e assinalando a transformação, ao longo dos anos no *Diário do Rio de Janeiro*, do jornalista em homem de letras:

Nota-se que a escrita [de Alencar] se fez mais ágil, encurtados os períodos, aguçada a verbum crítica, prosa desenvolta, irônica, lírica, soltos os diálogos que entremeiam as considerações destinadas a plurifocado destinatário. Quando encosta a pena será, para no espaço de dois anos, dispará-la em múltiplas direções, o jornalista transformou-se no homem de letras, e a pena retorna... ao folhetim. O folhetim literário da série de “Cartas sobre *A confederação dos tamoios*” (1856); o folhetim-romance, ainda que não seja este forçosamente folhetinesco [com as características emblemáticas do romance-folhetim] (MEYER, 1992, p. 108).

Voltando à atuação na nova série de *Ao correr da pena*, dessa vez Alencar passa a se queixar constantemente da falta de novidades, parecendo perder o fôlego com o folhetim, naturalmente, por ter de dividir o tempo dedicado a outros afazeres dentro do *Diário do Rio de Janeiro*: até mesmo seu tema mais recorrente, o teatro lírico, parece enfastiá-lo.

Todo esse desânimo contrasta com as frases iniciais da crônica de abertura dessa nova etapa, em tom bastante efusivo: “Correi, correi de novo, minha boa pena de folhetinista! És livre, como tuas irmãs, que cortam os ares nas asas ligeiras; abri o voo, lançai-vos no espaço. Avante” (ALENCAR, 2004, p. 415).

Imediatamente a seguir, nesse mesmo texto inaugural da nova safra, publicado a 7 de outubro de 1855, o leitor percebe um tom flagrantemente queixoso:

Mas como estão mudados os tempos; como são diferentes os dias de agora, daquelas semanas em que brincavas [a pena de escrever] sorrindo com os bailes, com as moças, com a música, com tudo o que era belo e sedutor! Então tudo eram flores”! (ALENCAR, 2004, p. 415).

Afirmando que os corações ricos de virtude e sentimento são os oásis deste tempo, Alencar dirige sua crônica às leitoras, fala de flores e dá conselhos como “Não deixeis de

sorrir”, em meio aos quais trata da apresentação de *Norma* no Teatro Lírico, onde surge uma nova *prima-dona*, Emmy La Grua (de quem Alencar já havia tratado no *Jornal do Commercio*, em 8 de agosto de 1855).

Somente no final do texto reaparece o vigor reflexivo do escritor, ao enveredar sobre assunto relativo aos críticos de arte, e que tem um real interesse para o leitor de hoje, conhecedor de todas as agruras pelas quais Alencar passou em relação a muitas apreciações dos avaliadores de sua obra artística:

Por mim, não concebo que um crítico possa dizer ao poeta, ao artista, ao gênio, enfim como Deus disse ao mar: – *Vós não passareis daqui*. Desde o momento em que o homem, nos voos de sua inteligência se eleva acima das circunstâncias ordinárias da vida, desde que o seu pensamento se lança no espaço, possuído desse desejo ardente, dessa inspiração insaciável de atingir ao sublime, não é possível marcar-lhe um dique, um ponto que lhe sirva de marco. Ide dizer ao poeta que não deixe correr a sua imaginação pelos espaços infinitos da fantasia, ide dizer ao pintor que force o seu pincel quando corre inspirado sobre a tela, e eles vos responderão que o pensamento que os anima neste instante escraviza e esmaga a sua vontade; que a alma e o corpo cedem à força da inspiração que os arrebatava neste momento. Como o poeta, como o pintor, é o artista dramático, quando se acha possuído de seu papel, quando sente abrasar-se-lhe nas veias o fogo sagrado (ALENCAR, 2004, p. 421).

O texto seguinte, de 21 de outubro de 1855, retoma o tom predominantemente queixoso. Vítima da falta de assunto, Alencar começa o seu folhetim discorrendo sobre o próprio material de trabalho, a saber, o tinteiro: “(...) talvez aquela meia-onça de líquido negro contivesse o germe de muita coisa grande e importante; e que cada uma gota daquele lago tranquilo e sereno podia produzir uma inundação e um cataclismo” (ALENCAR, 2004, p. 423). Assim, segue devaneando sobre o que pena e tinta teriam o poder de fazer, exemplificando que Napoleão declararia guerra e Rotschild criaria uma chuva de ouro. Por fim, reflete: “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, 2004, p. 425).

Logo a seguir, Alencar acorda do sonho e afirma que sua pena já não serve para falar do teatro lírico ou poesia, pois são tempos onde só se fala de pão, farinha de trigo, epidemia e socorros públicos: “A minha pena porém já não presta para essas coisas; de travessa, de ligeira, e alegre que foi em algum tempo, tornou-se grave e sisuda, e olha por cima do ombro

para todas essas pequenas futilidades do espírito humano” (ALENCAR, 2004, p. 425). E indaga, pessimista: “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”? (ALENCAR, 2004, p. 426).

Na dúvida, Alencar volta sua atenção para o Teatro Lírico, “que é atualmente o ponto de reunião mais interessante desta bela capital” (ALENCAR, 2004, p. 427), relatando a aguardada chegada do tenor Tamberlick e da artista francesa Julienne Dejean. E finaliza o texto com uma irônica espiada ao fundo do seu tinteiro, esperando encontrar “notícias que (...) compensem da insipidez destas páginas ingratas”. (ALENCAR, 2004, p. 429).

No texto de 28 de outubro de 1855, Alencar é ainda mais explícito quanto a assumir a falta de inspiração para compor o seu folhetim, e na crônica de 4 de novembro de 1855 chega a discorrer sobre o ponto de interrogação, que compara com um anzol de pescar, ou seja, volta-se para a metalinguagem a fim de fugir do vazio temático, o qual chega a combater mencionando a Tomada de Sebastopol – local ao qual se referira em 10 de dezembro de 1854 como “sentinela avançada da Rússia” –, retomando a ironia e o bom humor.

Os dois folhetins seguintes, de 11 e 18 de novembro de 1855, embora muito criativos, costumam discorrer ainda sobre a falta de assunto. No de 18 de novembro de 1855, por exemplo, ele termina por admitir que “Esta semana que acabou apresentou uma face curiosa pelo lado da insipidez” (ALENCAR, 2004, p. 463). Após elogiar e censurar as cantoras líricas costumeiramente presentes em sua coluna, ele acaba por censurar o próprio leitor de seu folhetim, exatamente por “não ter empregado melhor o seu tempo” (ALENCAR, 2004, p. 467).

Já o derradeiro folhetim de Alencar para o *Diário do Rio de Janeiro* em 1855 aparece em 25 de novembro, trazendo queixumes finais. Nesta última crônica do ano, Alencar fala de flores, embora em tom melancólico: “A *flor* é a poesia, mas o *fruto* é a realidade, é a única verdade da vida. Enquanto pois os poetas vivem à busca de *flores*, os homens sérios e graves, os homens práticos, só tratam de colher os *frutos*” (ALENCAR, 2004, p. 470).

A seguir, porém, desabafa, mostrando-se cansado com a sua atividade de folhetinista:

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. Poderia dizer-lhes que depois da epidemia vai-se revelando uma outra epidemia de divertimentos, realmente assustadora (ALENCAR, 2004, p. 471).

A referida “outra epidemia” diz respeito a um “Clube artístico” e a bailes de máscara no Teatro Lírico, que estariam para chegar ao Rio de Janeiro. Alencar afirma que, quando isso acontecer, os folhetinistas não terão de escrever, mas apenas ir aos bailes, passeios e teatros, a fim de “colher as flores de que hão de formar o seu *bouquet* de domingo. Enquanto porém não chega esta bela quadra, (...) não há remédio senão contentarmo-nos com o que temos, e em vez de rosas, apresentar ao leitor as folhas secas do ano” (ALENCAR, 2004, p. 471-472).

Mais surpreendente ainda para o leitor da primeira safra de *Ao correr da pena* é flagrar o folhetinista desprezando um de seus temas até então favoritos como folhetinista, isto é, o teatro lírico:

A respeito de teatro, não falemos; é uma casa em cujo pórtico [...] a prudência parece ter gravado a inscrição de Dante: – *Guarda e passa*. Se desprezai o aviso e entraís, daí a pouco tereis razão de arrepender-vos.

Sentai-vos em uma cadeira qualquer: a vossa direita está um gruísta; a vossa esquerda um chartonista (ALENCAR, 2004, p. 472).

O cansaço e a desilusão de Alencar com o gênero folhetinesco parecia coincidir com o tédio que passara a sentir na até então festejada corte carioca; sua crônica de despedida do *Diário do Rio de Janeiro* em 1855 termina, tal como no início de sua atividade jornalística, tratando do teatro lírico, porém, desta vez, com grande desencanto, ao imaginar uma disputa entre os *dilettanti* de Emmy la Grua e – quem diria – a Charton: “Agora acrescentai (...) as desafinações do Dufrene, a rouquidão do Gentili, os cochilos do contra-regra, e fazei ideia do divertimento de uma noite de teatro” (ALENCAR, 2004, p. 473).

6.1.2.1. A atuação no Diário do Rio de Janeiro em 1856 (colunas Folhas Soltas, Folhetim e Revista)

No prefácio do livro *Crônicas escolhidas*, intitulado *Alencar conversa com as suas leitoras*, João Roberto Faria (1995) esclarece que, por conta das enormes responsabilidades de Alencar à frente do *Diário do Rio de Janeiro*, o jornalista despediu-se dos artigos “leves”, a fim de cuidar com exclusividade dos artigos de fundo (artigos de orientação política), considerados mais “sérios”.

O inquieto jornalista, entretanto, realizou um novo movimento do qual poucos esperariam de sua gasta pena, como informa Faria (1995):

Surpreendentemente, ele voltou ao gênero no ano de 1856, escrevendo mais quatorze folhetins, aos quais deu três títulos – *Folhas soltas*,

Folhetim, Revista – e dois subtítulos – Conversa com os meus leitores, Conversa com as minhas leitoras (FARIA, 1995, p. 13).

Para Faria (1995), a diferença existente entre os textos de 1856 e os anteriores é que as *Folhas soltas* eram escritas sem regularidade semanal e não tinham compromisso com os preceitos do gênero: “Os folhetins de *Ao correr da pena* eram mais abrangentes, incisivos e muitas vezes brilhantes nas análises de fatos políticos e econômicos” (FARIA, 1995, p. 13). No artigo *Alencar: a semana em revista*, integrante da obra *A crônica*, Faria (1992) destaca outro ponto importante quanto às diferenças entre o Alencar de *Ao correr da pena* e o Alencar folhetinista em 1856:

Os primeiros eram assinados por um folhetinista estreado, que não media esforços para projetar-se no meio intelectual e social da corte. Já as “folhas soltas” [os folhetins de 1856], escritas sem a regularidade semanal, traziam a chancela de um jornalista consagrado, de um redator-gerente que por vezes se permitia o devaneio (FARIA, 1992, p. 311).

Uma vez apto a abordar temas mais sérios nos editoriais, portanto, Alencar deu asas soltas à imaginação:

Daí o tom ameno e brincalhão, de conversa entre amigos, desses textos leves e despreziosos, que seguramente serão apreciados por quem gosta de uma prosa ágil, inteligente e bem-humorada (FARIA, 1995, p. 13).

Inéditos em livro até o ano de 1995, nove dos quatorze textos mencionados, ainda segundo Faria (1995), foram reunidos no referido volume *Crônicas escolhidas*: embora muitos deles tragam os habituais queixumes contra a falta de assunto e a monotonia social do Rio de Janeiro, neles é possível verificar, por outro lado, um diálogo indireto com o romance *Cinco minutos* (1856, mesmo ano de publicação das referidas crônicas), tratando de temas como vestuário e códigos femininos, como se verá mais adiante⁸⁵.

Ainda quanto à publicação em livro das crônicas do autor cearense, ressalte-se: no ano de 2017 ocorreu a publicação de *Ao correr da pena: folhetins inéditos*, com estabelecimento de texto e introdução do pesquisador Wilton José Marques, o qual reuniu pela primeira vez em livro mais oito folhetins alencarinos, impressos no jornal *Correio Mercantil* nas datas a

⁸⁵ Os nove textos inéditos em livro mencionados por Faria são datados de 25 de fevereiro de 1856; 3 de março de 1856; 6 de março de 1856; 13 de março de 1856; 27 de março de 1856; 26 de maio de 1856; 2 de junho de 1856; 9 a 10 dezembro de 1856 e 18 de dezembro de 1856. Quanto aos cinco textos restantes, eles foram especificados na *Introdução* do presente estudo.

seguir: 10 de setembro e 8 de outubro de 1854; 28 de janeiro, 4 de fevereiro, 11 de fevereiro, 18 de fevereiro, 8 de abril e 1 de julho de 1855.

A profusão de textos de Alencar como folhetinista, a propósito, não deixa de surpreender, à proporção que passa a ser mais estudada, ao longo dos anos. Conforme referido, a presente pesquisa, intitulada *José de Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)*, conseguiu localizar dois folhetins igualmente inéditos em livro, porém, não no *Correio Mercantil*, mas no *Diário do Rio de Janeiro*, onde foram publicados no ano de 1856: o de 17 de abril de 1856 (assinado como *Al*), intitulado *Conversa com os meus leitores*, e o de 31 de julho de 1856, assinado como *Ig* e intitulado *Apólogos* (Ver Anexo A – *Folhetins de José de Alencar inéditos em livro*).

7. O FOLHETIM ALENCARINO: EXERCÍCIO DE UMA VOCAÇÃO LITERÁRIA E POLÍTICA

A imagem clássica da atuação do típico folhetinista da imprensa carioca oitocentista foi cunhada pelo próprio José de Alencar. Na crônica de 24 de setembro de 1854, ele compara tal atividade ao voo de um colibri, metáfora que se tornaria célebre:

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 [...] Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho! (ALENCAR, 2004, p. 25-26).

Apesar da poesia evocada, o escritor cearense, ainda nessa mesma crônica, trata imediatamente de quebrar seu encanto, a fim de manter a honestidade para com seu leitor:

Depois que o mísero folhetinista por força de vontade conseguiu atingir a este último esforço da volubilidade, [...] deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel, livre como o espaço. Cuida que é uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se (ALENCAR, 2004, p. 26).

Digressões à parte, a imagem do colibri seria retomada, posteriormente, por Machado de Assis, para quem o folhetinista também equivale a esta ave:

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. [...] O folhetinista, na sociedade, ocupa o lugar do colibri na esfera vegetal: salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo mundo lhe pertence; até mesmo a política (ASSIS, 2009, p. 55-56).

Se, por um lado, a evocação de um ser etéreo, ligeiro e leve como o beija-flor, a fruir aqui e ali o néctar das mais variadas flores, serve para explicitar a desenvoltura necessária para a atividade em questão, a qual abrange os mais diversos temas e abordagens, por outro lado, no caso de Alencar, ela também serve para explicitar sua atuação jornalística.

Afinal, como verdadeiro colibri, ele não apenas sai à procura de “sugar” o lado interessante da vida nos mais variados assuntos e ambientes, como também se lança à exploração de diversos gêneros textuais, revelando as mais improváveis facetas ao alçar voo em sua carreira artística: dentre outras, ele atua como poeta, fabulista, *flâneur*, pensador, romancista...

A propósito, ao contrário do que se possa pensar erroneamente em uma avaliação superficial de suas obras ficcionais, a atuação de Alencar como romancista não denota uma personalidade artística puramente sonhadora, devotada simplesmente ao exercício da exploração imaginativa.

Muito ao contrário, mesmo apontado pelo cânone como um nome essencialmente ligado aos ideais do Romantismo, sua articulação com a arte narrativa também é desenvolvida a partir de um contato muito próximo com a realidade, de uma observação direta do cotidiano e até mesmo da crítica social, para os quais colaborou, sobremaneira, sua atividade de folhetinista e colunista da corte, acompanhando de perto fatos e personagens do dia a dia da sociedade carioca, nos anos de 1854 a 1856.

Por outro lado, se nessa aproximação inicial o autor pôde produzir textos que não deixam nada a dever aos seus romances da mais elaborada qualidade estética e aceitação de público, como é o caso de sua descrição do último sermão de Monte Alverne, na crônica de 22 de outubro de 1854, ele também apropriou-se do rodapé dos jornais para exercitar esse mesmo lirismo em textos de caráter leve como o de 3 de setembro de 1854, com o qual estreia no gênero. Nele, Alencar permite entrever até mesmo um lado de fabulista ao iniciar sua narrativa como um conto de fada, retomando esse mesmo tom, embora melancólico, por exemplo, na abertura do texto que marca a segunda série de *Ao correr da pena*, já em exercício no *Diário do Rio de Janeiro*, em 7 de outubro de 1855.

Em suma, pode-se dizer que, em *Ao correr da pena*, Alencar não se resignava a ser apenas cronista; o rodapé do jornal é o espaço onde ele já irá explorar o universo literário ficcional, baseado na realidade com a qual tomara contato a partir de suas prerrogativas de jornalista. Dentro de tal âmbito, pode-se encontrar diversas facetas de sua experimentação literária, como poesias enxertadas em diversos textos (algumas delas atribuídas a supostas cartas anônimas ou a terceiros, como se verá mais adiante) e até mesmo textos⁸⁶ reproduzindo os primeiros atos de uma peça teatral – a resultar na comédia *O Rio de Janeiro, Verso e reverso* – que, futuramente, em 1857, ele iria levar aos palcos.

Na pesquisa acadêmica *A literatura no jornal: José de Alencar e os folhetins de Ao correr da pena (1854-1855)*, tese apresentada em 2011 à Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (São José do Rio Preto – SP), Douglas Ricardo Herminio Reis corrobora essa ideia de ser o folhetim um espaço editorial receptivo à experimentação de gêneros textuais, e da qual se serviu Alencar em sua coluna *Ao correr da pena*:

⁸⁶ As crônicas de 12 de junho de 1856 e 1º de julho do mesmo ano.

A literatura também se adapta ao suporte e passa a usar da página do jornal como campo de experimentação, seja no aprimoramento de expedientes narrativos, como, por exemplo, na economia das descrições e no senso de corte desenvolvido pelos escritores nas páginas dos diários, seja na experimentação de diversas formas narrativas e sua receptividade junto ao público leitor – como Alencar procedeu, por exemplo, ao apresentar uma “peça” de teatro a seus leitores em um de seus folhetins –, seja no incessante diálogo com o alto da página e sua tentativa de organizar o mundo sob uma ou mais rubricas (REIS, 2011, p. 221).

Alencar ainda iria utilizar-se do espaço privilegiado do folhetim, ademais, para atuar como crítico teatral, esteta e teórico, discutindo questões relevantes sobre a língua portuguesa e o nacionalismo literário, sobre as quais, posteriormente, seriam baseadas obras futuras, como *O guarani* (1857) ou *Iracema* (1865).

Em paralelo a toda essa atuação efetiva, externando muitas vezes uma veia polemist, o espaço editorial do folhetim também se revela como a grande arena para embates políticos, tratando de temas como o deficiente asseio e limpeza públicos (uma preocupação constante de Alencar), a questão imigratória (da qual mostrava-se então a favor, aceitando a ideia de o país receber mão-de-obra estrangeira para as lavouras brasileiras), os agentes do Poder Judiciário (que a seu ver não deveriam ser pagos diretamente pelos cofres públicos), a política internacional (abordando a Guerra da Crimeia⁸⁷ e os riscos da deflagração da Guerra do Paraguai), e – o mais importante – a abolição dos escravos (que também passa a defender, muito embora posteriormente mude totalmente de postura).

7.1 O literato

Entre as variadas facetas reveladas pelo Alencar folhetinista, uma das mais evidentes, a destacar-se aos olhos do leitor antes de todas as outras, é a de literato (a qual, por sua vez, parece penetrar um outro prisma, revelando o fabulista, o ficcionista, o dramaturgo e o poeta). Tal percepção se dá não apenas pela fluidez e originalidade do estilo ou pelo refinamento da observação acurada para com os pormenores do dia a dia, em que os pequenos e grandes eventos da sociedade carioca são transpostos às vezes em textos de pura prosa poética, mas também pela capacidade de refletir sobre as propriedades do idioma no qual se serve para sua

⁸⁷ Conflito bélico (1853-1856) ligado ao expansionismo russo, envolvendo a península da Crimeia, no Mar Negro, o Sul da Rússia e parte dos Bálcãs. Envolveu, de um lado, o Império Russo e, de outro, uma aliança formada por França, Reino Unido, Reino da Sardenha e Império Otomano, contando, ademais, com o apoio do Império Austríaco.

prática diária, jogando com as palavras como quem estivesse consciente do pleno domínio exercido sobre elas, bem como do efeito a fazer reverberar no leitor.

Com a versatilidade de um novo gênero a ser descoberto e testado, o folhetim se mostra para Alencar, à proporção que este começa a ganhar intimidade com o rodapé do jornal, como uma espécie de laboratório para a exploração artística: prova disso é que nesse espaço editorial ele irá não apenas escrever páginas memoráveis e dignas de sua melhor ficção, como também irá lançar-se como esteta ao discutir o que seria uma literatura e língua nacionais, adentrado a arena da crítica literária (vide as cartas sobre *A confederação dos tamoios*, lançada nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* em 1856), ao mesmo tempo em que não deixa de inserir uma série de poemas em meio à sua crônica cotidiana – iniciada como verdadeiro fabulista, em 3 de setembro de 1854 –, e, sem causar não menos surpresa, estampar os primeiros atos de sua primeira comédia teatral no espaço reservado ao seu folhetim semanal.

Um dos melhores exemplos de sua verve literária nos folhetins *Ao correr da pena*, a propósito, pode ser encontrado na crônica de 22 de outubro de 1854, no *Correio Mercantil*, na qual descreve o último sermão do frei Francisco de Monte Alverne com uma lírica muito mais próxima de uma página de romance do que propriamente de uma crônica de domingo. Menezes (1965) explica o motivo da solenidade do evento:

Naquele 1854, Pedro II, protetor dos homens de espírito, vai visitá-lo [Monte Alverne, recolhido havia vinte anos no Convento de Santo Antônio devido à cegueira, sem jamais reaparecer em público]. Estamos no mês de agosto. Conversam longamente, e o assunto da predileção de ambos é o passado, a lembrar os sermões extraordinários [proferidos por Monte Alverne] na Capela Imperial, no tempo do Primeiro reinado.

Ao final do cavaquear que vai longo, D. Pedro lhe diz o motivo da visita: aproxima-se a festa de S. Pedro de Alcântara, que transcorre a 19 de outubro, e deseja S. M. que a oração seja pronunciada por Monte Alverne. O grande orador se esquivava quanto pode. Ao final, o Imperador o convence de que deve pensar melhor e lhe dar uma resposta depois. Retira-se, após animá-lo com palavras de consolo e afeto. [...]

E, afinal, [o Imperador] ganha a partida. Compromete-se o franciscano a aparecer em público, naquele dia de São Pedro, após vinte anos de reclusão (MENEZES, 1995, p. 85-86).

Um dos grandes acontecimentos do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, portanto, o evento exigiria um relato à sua altura. Tendo Alencar iniciado sua coluna *Ao correr da pena* há pouco mais de um mês, em 3 de setembro de 1854, substituindo o “Pena de

Ouro” do Império – Otaviano –, tratava-se de uma verdadeira provação para o seu trabalho de cronista.

De acordo com Antonio Candido em seu livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*, Frei Francisco do Monte Alverne foi uma das grandes influências da primeira geração romântica brasileira (apontando, ele mesmo, traços anunciadores do Romantismo), praticando “um tipo de oratória que influiria na expressão e ritmo da prosa romântica” e, também, introduzindo “no sentimento religioso, para além da devoção tradicional, o culto da religião como estado de alma, modo de sensibilidade” (CANDIDO, 2014, p. 303).

Ante a vultosa tarefa, Alencar não desapontou os leitores; muito ao contrário, conseguiu provar estar muito bem preparado não só para retratar aquele esperado e inimaginável acontecimento, como também os que estariam por vir. Já na abertura da crônica de 22 de outubro de 1854, o tom é decididamente literário, como se o folhetinista estivesse se preparando para o impacto de algo a deixar marcas indelévels em seu espírito:

O tempo serenou; as nuvens abriram-se, e deixam ver a espaços uma pequena nesga de céu azul, por onde passa algum raio de sol desmaiado, que, ainda como que entorpecido com o frio e com a umidade da chuva, vem espreguiçar-se indolentemente sobre as alvas pedras das calçadas. [...]

A igreja [a Capela Imperial] ressumbra a severa e imponente majestade dos templos católicos. Em face dessas grandes sombras que se projetam pelas naves, da luz fraca e vacilante dos círios lutando com a claridade do dia que penetra pelas altas abóbadas, do silêncio e das pompas solenes de uma religião verdadeira, sente-se o espírito tomado de um grave recolhimento.

Perdido no esvão de uma nave escura, [...] assisti com o espírito do verdadeiro cristão a essa festa religiosa, que apresentava o que quer seja fora do comum (ALENCAR, 2004, p. 55-56).

Logo a seguir, como o bom romancista que viria a se consagrar, Alencar cria no leitor um estado de suspense, o qual diz respeito à ansiedade dos convivas para com o momento da aparição pública de um frade que, há duas décadas, recolhera-se do convívio em sociedade:

Os olhos se voltavam para o púlpito [...].

Cessaram de todo as orações. Recresce a expectativa e a ansiedade; mas cada um se retrai na mudez da concentração. Os gestos se reprimem, contêm-se as respirações anelantes. O silêncio vai descendo frouxa e lentamente do alto das abóbadas ao longo das paredes, e sepulta de repente o vasto âmbito do templo.

Chegou o momento. Todos os olhos estão fixos, todos os espíritos atentos (ALENCAR, 2004, p. 57).

A partir desse ponto, o hábil folhetinista apresenta a esperada aparição da figura do frade:

No vão escuro da estreita arcada do púlpito assomou um vulto. É um velho cego, quebrado pelos anos, vergado pela idade. Nessa bela cabeça quase calva e encanecida pousa-lhe o espírito da religião sob a tríplice auréola da inteligência, da velhice e da desgraça. [...] Ajoelhou. Curvou a cabeça sobre a borda do púlpito, e, revolvendo as cinzas de um longo passado, murmurou uma oração, um mistério entre ele e Deus (ALENCAR, 2004, p. 57-58).

E narra a pregação de Monte Alverne, ainda recorrendo à prosa poética:

O velho ergueu a cabeça; alçou o porte; a sua fisionomia animou-se. O braço descarnado abriu um gesto incisivo; os lábios, quebrantando o silêncio de vinte anos, lançaram aquela palavra sonora, que encheu o recinto, e que foi acordar os ecos adormecidos de outros tempos. Fr. Francisco de Monte Alverne pregava! Já não era um velho cego, que a desgraça e a religião mandava respeitar. Era o orador brilhante, o pregador sagrado, que impunha a admiração com a sua eloquência viva e animada, cheia de grandes pensamentos e de imagens soberbas (ALENCAR, 2004, p. 58).

Logo a seguir, Alencar aproveita a deixa para inserir em sua crônica uma espécie de nota informativa, sem comprometer, porém, a fluidez discursiva, ressaltando que “o digno professor de eloquência do Colégio de Pedro II, desejando dar aos seus discípulos uma lição prática de oratória, assistiu com eles, e acompanhado do respeitável diretor daquele estabelecimento, ao belo discurso de Monte Alverne” (ALENCAR, 2004, p. 59). A fim de encerrar a abordagem sobre o evento, Alencar ressalta que a tarefa de retratá-lo poderia estar acima de suas forças; desse modo, ele adquire um tom mais comedido, voltando-se para detalhes menos excepcionais do cotidiano:

Não me animo a dizer mais sobre um assunto magnífico, porém esgotado por uma dessas penas que com dois traços esboçam um quadro, como a palavra de Monte Alverne com um gesto e uma frase. Contudo, se este descuido de escritor carece de desculpas, parece-me que tenho uma muito valiosa na importância do fato que preocupou os espíritos durante os últimos dias da semana, e deu tema a todas as conversações.

Parece, porém, que a chuva só quis dar tempo a que a cidade do Rio de Janeiro pudesse ouvir ilustre pregador, sem que o rumor das goteiras perturbasse o silêncio da igreja (ALENCAR, 2004, p. 60).

Por fim, Alencar usa o tema da chuva como pretexto para passar de literato a colunista social (mais um dos papéis desempenhados à força das prerrogativas de folhetinista⁸⁸), noticiando o enterro da Baronesa de Rio Bonito; desse modo, a literariedade com a qual se dispôs a descrever a solenidade da pregação de Monte Alverne cede lugar à crônica diária, costumeira, de caráter mais mundano:

À tarde o tempo anuviou-se, e a água caía a jorros. Entretanto isto não impediu que a alta sociedade e todas as notabilidades políticas e comerciais, em trajes funerários, concorressem ao enterro de uma senhora virtuosa, estimada por quantos a tratavam, conhecida pelos pobres e pelas casas pias.

A Sra. Baronesa do Rio Bonito contava muitas afeições, não só pelas suas virtudes, como pela estimação geral de que gozam seus filhos. O grande concurso de carros que acompanharam o seu préstito fúnebre em uma tarde desabrida é o mais solene testemunho desse fato.

Entre as pessoas que carregaram o seu caixão notaram-se o Sr. Presidente do Conselho, o Sr. Ministro do Império e alguns Diretores do Banco do Brasil. É o apanágio da virtude, e o único consolo da morte. Ante os despojos exânimes de uma alma bem formada se inclinam sem humilhar-se todas as grandezas da terra (ALENCAR, 2004, p. 60-61).

Ainda a respeito da crônica sobre Monte Alverne, ressalte-se que, mesmo antes de sua publicação, precedendo-a por alguns meses, uma curiosa afirmação de Alencar veio a público, mais precisamente no folhetim de 25 de março de 1855. Nela, ao criticar o desaparecimento dos conventos e dos moços devotados como o foram Monte Alverne, um dos “representantes ainda daqueles tempos de prestígio e de ilustração, em que a solidão do claustro era iluminada pelo fogo do céu” (ALENCAR, 2004, p. 260), o folhetinista afirma:

Para mim o frade é um tipo da história, que passou como o antigo sacerdote, como os filósofos, os escolásticos, os eremitas, os

⁸⁸ Esse colunismo seria retomado muitas vezes nas páginas de *Ao correr da pena*, com o relato de eventos e personagens importantes da alta administração pública. Outros exemplos do desempenho de tal tarefa se acham na crônica de 3 de dezembro de 1854 (na qual narra a inauguração do novo retrato de D. Pedro II na Câmara Municipal); na de 1º de outubro de 1855 (informando a posse do desembargador Figueira de Melo como Chefe de Polícia da corte), e no folhetim de 18 de março de 1855, no qual Alencar relata enfermidade acometida ao Conselheiro Eusébio de Queirós e também revela um lado ferino, mencionando a “missa por alma do Deputado Aprígio”. Na ocasião, Alencar afirma ter sido o evento muito pouco concorrido, embora o aviso para a missa ter sido publicado “pela folha oficial, que a anunciou nas suas colunas como um holocausto do governo” (ALENCAR, 2004, p. 250). Segundo crê, os amigos do falecido devem ter acreditado que o evento era destinado apenas para sumidades do Império, e portanto não compareceram. O folhetinista sugere, assim, que eles se reúnam e paguem uma nova missa pela sua alma: “Não há remédio, pois, senão reunirem-se os amigos do Dr. Aprígio, e pagarem à sua memória o devido tributo de saudade e estima, fazendo dizer uma missa solene, ou um officio sem caráter político, sem reserva de pessoas; a este ato estamos certos que assistirá um numeroso concurso das pessoas mais distintas desta corte”. (ALENCAR, 2004, p. 250).

cavaleiros, os maçons, e que, tendo feito o seu tempo, pertencem às lendas e às crônicas (ALENCAR, 2004, p. 261).

Tal convicção, a propósito, surgira muito cedo em Alencar, que já havia produzido uma curiosa “crônica colonial” ambientada no Rio de Janeiro do século XVII (a ação é iniciada mais precisamente em 1608), repleta de aventureiros e corsários. Nesta obra ficcional curta, a que Alencar se refere como “conto” em sua nota “Ao leitor” datada de 1873 (mantida em edição da Editora José Olympio de 1951), o escritor trata da curiosa figura de um místico misterioso que subtraía-se ao convívio em sociedade.

Esse texto (na verdade, uma novela), foi escrito nos tempos em que estudara na Faculdade de Direito em Olinda, para a qual se transferiu a fim de ficar mais perto do pai enfermo, no Ceará, no ano de 1848, matriculando-se no terceiro ano. De posse da certidão de aptidão para cursar o quarto ano, ele retornaria à corte com o esboço desta novela e de uma outra, conforme explica o jornalista e biógrafo Lira Neto (2006):

Na mala, os esboços de duas novelas, escritas nas madrugadas de vigília em Pernambuco, mas que só seriam publicadas, com alguns retoques, cerca de 25 anos depois, enfaixados em um único volume, intitulado *Alfarrábios*. As duas histórias [*O ermitão da Glória* e *A alma do Lázaro*], sintomaticamente, falavam de personagens atormentados pela solidão e apartados da vida em sociedade (LIRA NETO, 2006, p. 79).

Ante tais reflexões, é natural imaginar o profundo impacto da figura de Monte Alverne no jovem folhetinista Alencar, o qual, em seu *O ermitão da Glória*, escrito em 1848 e retomado mais tarde (a publicação se daria em 1873), curiosamente havia descrito um místico de modo relativamente semelhante à do frei referido em sua famosa crônica, na qual, ainda tratando do último sermão de Monte Alverne, afirma, no momento da aparição do eclesiástico: “O rosto pálido e emagrecido cobre-se desse vago, dessa oscilação do homem que caminha nas trevas. Entre as mangas do burel de seu hábito de franciscano cruzam-se os braços nus e descarnados” (ALENCAR, 2004, p. 57).

Compare-se o trecho acima com o que vem a seguir, em *O ermitão da Glória*:

Começou a correr pela cidade a nova de um ermitão que aparecera no outeiro do Catete [posteriormente, outeiro da Glória], e fazia ali vida de solitário, [...] fugindo por todos os modos à comunicação com o mundo. [...]
Trajava uma esclavina de burel pardo que lhe deixava ver os braços e artelhos. A longa barba grisalha lhe descia até o peito, misturado aos

cabelos caídos sobre as espáduas e como ela hirtos, assanhados e cheios de maravilhas (ALENCAR, 1951, p. 220).

Independentemente de tratar-se de mera coincidência, na verdade os homens devotos como Monte Alverne passaram desde cedo a chamar a atenção de Alencar (filho, ele mesmo, de um padre), que, não à toa, em crônica posterior ao relato sobre Monte Alverne, datada de 5 de novembro de 1854, chegou a afirmar que “A vida humana se resume na religião”:

A religião, essa sublime epopeia do coração humano, tem um símbolo para cada sentimento, uma imagem para todos os acidentes da nossa existência.

É aos pés do altar que o homem vê abrir-se para ele a fonte de todas as supremas venturas deste mundo – a família; e, quando o sopro da desgraça vai desfolhando uma a uma as flores da vida, é ainda aos pés do altar que achamos o consolo para as grandes dores, a esperança nos maiores infortúnios [...]

A vida humana se resume na religião; nela se acha a essência de todos os grandes sentimentos do homem e de todas as grandes coisas do mundo (Alencar, 2004, p. 82-84).

De todo modo, além da crônica sobre o último sermão de Monte Alverne e as digressões sobre o sentimento religioso, outros textos também iriam se inclinar, de modo decidido, para a descrição literária, muito embora não dissessem respeito a momentos tão graves e solenes, como é o caso da primeira corrida do *Jockey Club*, na crônica de 24 de setembro de 1854, na qual Alencar inicia tratando da atmosfera do momento, assim como fizera na abertura do texto sobre Monte Alverne:

Fazia uma bela manhã: céu azul, sol brilhante, viração fresca, ar puro e sereno. O dia estava soberbo. Ao longe o campo corria entre a sombra das árvores e o verde dos montes; e as brisas de terra vinham impregnadas da deliciosa fragrância das relvas e das folhas, que predispõe o espírito para as emoções plácidas e serenas. (ALENCAR, 2004, p. 21-22).

Além da corrida no *Jockey Club*, note-se, por exemplo, a forma como é narrada por Alencar um incêndio na cidade do Rio de Janeiro, na crônica de 20 de maio de 1855:

Os sinos dobravam, o povo apinhava-se em torno, a chama enroscava-se ao longo das paredes como uma serpente de fogo, e o incêndio lançava sobre toda esta cena um clarão avermelhado e sinistro. Fizeram-se atos de heroísmo e de coragem, ações de bravura que passaram despercebidas no meio desta luta terrível do homem com o elemento. [...] No dia seguinte apenas restava de tudo isto um acervo de ruínas ainda fumegantes, um epitáfio escrito pelo fogo, e que todos

os passantes iam ler naquelas cinzas ardentes” (ALENCAR, 2004, p. 332-333).

Note-se, ainda, esta descrição de uma festa em Botafogo, em 24 de junho de 1855:

Daí a pouco fechou-se a noite; e no meio da escuridão e das trevas sobressaía uma multidão de luzes, refletindo-se sobre as águas do mar. Ranchos de moças a passearem, bandas de música tocando nos coretos, senhoras elegantes debruçadas nas janelas iluminadas, muita concorrência, muita alegria e muita animação; tudo isto tornava a festa encantadora [...]

Às dez horas, pouco mais ou menos, tudo estava acabado. A praia ficara deserta; e nas águas tranquilas da baía, apenas as nereidas murmuravam, conversando baixinho sobre o acontecimento extraordinário que viera perturbar os seus calmos domínios (ALENCAR, 2004, p. 392-393).

Ainda a respeito de Botafogo, é importante ressaltar uma crônica anterior, datada de 15 de abril de 1855, na qual há a transcrição de um diálogo supostamente ouvido, em parte, por Alencar, nesta praia. Ela é acompanhada de uma descrição bastante literária, de tal modo que mais se assemelha à “intrusão” de um trecho de romance dentro da crônica semanal do autor, deixando entrever, claramente, no cronista, o romancista em formação:

Fostes sexta-feira à noite a Botafogo?

Vistes como estava brilhante a linda praia, com a sua bela iluminação, com as suas alegres serenatas, e com os bandos de passeadores que circulavam em frente do palácio? [...]

As auras da noite, que agitavam aqueles cabelos aveludados, que roçavam por aqueles lábios maliciosos, que passavam carregados de ruído, de músicas, de perfumes, trouxeram-me no meio dos rumores da festa ao lugar onde estavam umas palavras soltas que pareciam a continuação de uma conversa interrompida.

A primeira voz que me chegou ao ouvido era doce e melodiosa, era de moça, e pelo timbre devia ser de uma boquinha bonita.

– Está tudo muito lindo, dizia a voz; mas acho que falta uma coisa.

– O quê? perguntou o cavalheiro, que naturalmente dava o braço, não à voz, mas à dona da voz.

– Devia haver um *fogo de artifício*.

– E o há com efeito.

– Mas onde? Não vejo.

– Nem o pode ver, porque está nos seus olhos.

– Engraçado!... (ALENCAR, 2004, p. 280-282).

Ressalte-se, ainda, que o próprio espaço físico do jornal reservado ao folhetim alencarino, a propósito, cedendo o espaço da crônica à publicação de seu romance de estreia,

em 1856, é um outro indicativo da proximidade entre atividade jornalística e ficção na imprensa oitocentista (ver item 3.1 – *A influência da imprensa francesa*).

Conforme já referido na *Introdução* deste estudo, a proximidade entre folhetim (leia-se rodapé de jornal) e um outro suporte, o livro, no caso de Alencar, também era muito maior do que se poderia supor a uma primeira vista. Na crônica de 11 de novembro de 1855, queixando-se da falta de assunto – preocupação a atormentar todos os que se lançavam à exploração do gênero –, o jornalista afirma que na referida data não irá escrever a sua “revista” em sua coluna no jornal, mas um romance:

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: excetua-se os romances domésticos, que não têm hora certa, e que regulam-se pelo capricho do autor (ALENCAR, 2004, p. 451-452).

Com tal ironia, Alencar passa a narrar uma história à moda de um conto curto, com referência ao canto de um cisne, ao final do qual afirma que, depois de ter escrito um romance (o próprio conto curto a que se fez referência), “é duro fazer uma crônica, ainda mesmo de uma semana como esta, em que nada de bom há de dizer”. (ALENCAR, 2004, p. 456).

Com um pouco mais de criatividade, o penúltimo folhetim da segunda fase de *Ao correr da pena* publicado por Alencar no *Diário do Rio de Janeiro*, em 18 de novembro de 1855, traz a notícia de que Alencar vai dar ao leitor um livro-folhetim. Desse modo, ele apresenta uma espécie de fluxograma de sua obra (o livro-folhetim em questão), com título, subtítulo, dedicatória, prólogo e introdução, mostrando em tons jocosos como se dá a elaboração de um livro:

LIVRO DA SEMANA
ou
HISTÓRIA CIRCUNSTANCIADA DO QUE SE
PASSOU
DE MAIS IMPORTANTE
nesta
CIDADE DO RIO DE JANEIRO
desde
O DIA II DO CORRENTE MÊS, EM QUE SUBIU
AOS ARES COM GERAL ADMIRAÇÃO,
O BALÃO AEROSTÁTICO
ATÉ O DIA DE HOJE 18
compreendendo
todos os acontecimentos mais notáveis
da semana, não só a respeito de

teatros e divertimentos,
 como em relação à po-
 lítica, às artes
 e ciências
OBRA CURIOSÍSSIMA
 em todos os sentidos
 Escrita
 no ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo
 de 1855
 Por
UMA TESTEMUNHA OCULAR
RIO DE JANEIRO
MDCCCLV

Tipografia do *Diário*
 do *Rio de Janeiro*.
 (ALENCAR, 2004, p. 460-461)

O título e subtítulo acima, por sua vez, são seguidos de uma explanação sobre a dedicatória (“Uma dedicatória deve ser simples e verdadeira” – ALENCAR, 2004, p. 461), e de um prólogo (“É o *bom-dia* de um escritor ao seu leitor, é o *aperto de mão* amigável de um sujeito que é apresentado a outro a quem não conhecia” – ALENCAR, 2004, p. 462). Desse modo, ambos são complementados com uma introdução na qual afirma que “começará pelo começo” para então chegar ao primeiro capítulo, “que é uma espécie de segunda introdução” (ALENCAR, 2004, p. 464), ao qual se seguirá um sumário explicando o conteúdo dos capítulos de 1 a 10. – Ironias à parte, tais trechos não deixam de revelar o exercício consciente de aproximação entre folhetim e atividade literária exercida por parte de Alencar, preparando o terreno para o lançamento, em 1856, de um romance-folhetim de verdade.

7.1.1 O fabulista

Outras facetas improváveis reveladas por Alencar em suas crônicas é o de fabulista, a qual se torna aparente desde o primeiro momento em que se lança à tarefa de iniciar sua atividade folhetesca, em 3 de setembro de 1854, servindo-se, para isso, de um “conto de fada”. Na abertura do texto de estreia, em 3 de setembro de 1854, marcando a mudança do nome da subseção *Revista da Semana*, da qual Otaviano era responsável, para *Ao correr da pena*⁸⁹, que passaria a ficar a cargo de Alencar, o leitor deparou-se com uma curiosa fábula, a

⁸⁹ É importante lembrar que a seção *Páginas menores*, por sua vez, substituíra a *Pacotilha*, conforme já referido. O trabalho de Alencar, em *Ao correr da pena*, seria dar continuidade ao que Otaviano já realizava, na seção *Revista da Semana*, apresentando ao leitor, portanto, os eventos dos últimos sete dias.

que o autor apresentou como “conto fantástico”, advertindo desde o início que “Escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos” (ALENCAR, 2004, p. 5).

Dessa forma, ele discorre sobre um ser etéreo, uma fada – “que chamareis como quiserdes, a poesia ou a imaginação” (ALENCAR, 2004, p. 6) –, a qual tomou a forma de uma pena com poderes mágicos. Apresentando-se como “um obscuro amigo”, o qual recebeu a “pena de ouro” do “herói do conto” – Otaviano –, Alencar descreve da seguinte forma a transição entre ambos, explicando o motivo de ter escolhido o título *Ao correr da pena* para sua coluna:

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 feiticeiros [de Otaviano], 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, o que serviria de consolo ao espírito mais prosaico. Por fim de contas, o outro [Alencar refere-se a si mesmo], depois de riscar muito papel e de rasgar muito original, convenceu-se que, a escrever alguma coisa com aquela fada [a pena] que o aborrecia, não podia ser de outra maneira senão – *Ao correr da pena* (ALENCAR, 2004, p.7-8).

Com essas palavras, pode-se notar que o título da coluna diz respeito ao modo com que ela é escrita (e que é diferente do estilo de Otaviano, largamente elogiado pelo folhetinista iniciante em seu “conto fantástico”). Ante tal contexto, isso pode ser entendido não só como a atuação em um novo gênero que requer leveza, mas também como uma certa denotação de modéstia da parte de Alencar ante o seu antecessor no posto, o qual, diferente dele, já tinha todo um trabalho reconhecido na imprensa.

Quanto ao estilo do neófito, o uso de trocadilhos e de palavras homônimas com sentidos diferentes, a conferir bastante senso de humor ao texto, já aparece desde esta primeira crônica. Do mesmo modo, o tom farsesco também se revela muito cedo:

De feito, [o jovem da história narrada, o próprio Alencar] começou a escrever ao correr da pena, e como se trata de conto fantástico, não vos admireis decerto se vos achardes de repente e sem esperar a ler o que ele escreveu. [...] Quanto ao artigo [a própria história narrada], correi os olhos, como já vos disse, deixai correr a pena; e posso assegurar-vos que, ainda assim, nem uns nem a outra correrão tão rapidamente como os ministros espanhóis diante das pedradas e do motim revolucionário de Madri (ALENCAR, 2004, p. 8).

Em crônica posterior, a última a publicar no ano de 1854, a saber, no dia 31 de dezembro, Alencar aproxima-se novamente da atuação como fabulista, criando um diálogo entre ele mesmo e o ano que findava, referindo-se novamente ao folhetim do dia como “conto fantástico”. Na verdade, tratava-se de pretexto para a exploração de assuntos de cunho político, sem deixar de lado elementos de estruturação teatral, conforme se verifica na caracterização do “Ano de 1854” e sua personificação em um “homem idoso” que emagrece à proporção que as horas vão passando, fazendo lembrar o contexto da aparição de fantasmas ao avaro e mau humorado Ebenezer Scrooge em *Um conto de natal* (1843), de Charles Dickens (1812-1870)⁹⁰.

No texto de *Ao correr da pena*, Alencar narra a visita do “Ano de 1854” à sua casa: “Havia naquele carão um não-sei-quê, um certo ar de ministro demitido, de deputado que não foi reeleito, ou de diplomata em disponibilidade” (ALENCAR, 2004, p. 167). Na ocasião, o “Ano de 1854” explica o motivo da visita afirmando que ela se deveu ao fato de Alencar ser folhetinista: “Ora, os folhetinistas costumam sempre fazer a despedida ao ano que finda, e emitir o seu juízo a respeito dos fatos” (ALENCAR, 2004, p. 168). Assim, o “Ano de 1854” começa a enumerar os fatos que marcaram o período, a começar pela “estrada de Mauá, o primeiro caminho de ferro que se abriu no Brasil” (ALENCAR, 2004, p. 169).

Alencar, entretanto, rebate, cobrando a estrada de ferro do Vale do Paraíba, que já devia estar sendo construída. O “Ano de 1854”, por sua vez, prossegue afirmando ter sido o primeiro a empregar toda a solicitude no asseio e limpeza da cidade, ao que Alencar discorda, uma vez que, quanto a isso, os dois têm contas a ajustar: “defendi-o contra aqueles que o atacaram; mas hoje vejo que tudo aquilo quase não passou de palavras, e que as ruas continuam a ser charcos de lama” (ALENCAR, 2004, p. 170).

Desse modo, o “Ano de 1854” volta a se defender apontando a iluminação a gás, que, para Alencar, já é ideia do ano de 1853. Mesmo assim, o folhetinista decide-se a creditá-la a 1854, não sem ressalvas: “Mas, como eu não possuo ações da companhia do gás, há de permitir que tome uma nota nos meus apontamentos: ‘iluminação a gás, ainda não satisfatória e muito cara’.” (ALENCAR, 2004, p. 171). A seguir, vem à pauta o projeto da Rua do Cano, obra não iniciada, embora prevista. Segue à baila a reorganização da Academia das Belas-

⁹⁰ A seguinte passagem também é reveladora da aproximação entre o estado de espírito do narrador do texto de *Ao correr da pena* e o do personagem de Dickens (cujo mau humor é sua marca mais característica): “Podeis imaginar com que mau humor, e com que terrível disposição de espírito, me preparei para receber a tal visita” (ALENCAR, 2004, p. 167).

Artes e as condecorações do dia 2 de dezembro (a chamada “condecoração das graças” referida em folhetim de 3 de dezembro de 1854).

Vem, a seguir, a menção à ameaça do cólera durante o ano em questão, momento em que o diálogo adquire um tom mais descontraído e abre espaço para uma confabulação sobre a passagem do tempo – Alencar refere-se ao emagrecimento surpreendente do interlocutor à proporção que tal conversa avança, simbolizando a proximidade de seu desaparecimento com a aproximação do ano de 1855, ao melhor estilo dos contos de fada:

Deu meia-noite. Senti um estalar de juntas. Voltei os olhos para o sujeito. À última pancada do relógio, um outro homem se destacou do primeiro e desapareceu. [...]

Fiquei pasmo. Decididamente passava-se naquele momento alguma coisa de fantástico e de sobrenatural.

Entretanto o sujeito, calmo mas repentinamente emagrecido, olhava-me com um semblante tranquilo, um pouco melancólico. Compreendeu o meu espanto, e respondeu à pergunta muda que lhe fazia o meu olhar espantado:

– É o dia 29, que acabou, e que se foi embora. Só me restam agora dois dias de vida (ALENCAR, 2004, p. 178).

Para explicar a excentricidade de tal abordagem em seu folhetim, Alencar afirma ter lido, pouco antes de lançar-se à escrita dele, alguns contos do escritor alemão Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822), o criador de *O Quebra-Nozes e o Rei dos Camundongos* (1816), sugerindo, por fim, aos leitores: “*Nihil admirari*” (ALENCAR, 2004, p. 179). A sugestão contida em tal frase latina – cuja tradução é “Não vos admireis com nada” –, tanto pode ter a ver com a explanação buscada por Alencar como com a própria estrutura da fábula, a qual encerra um mundo onde tudo é possível acontecer.

Mais tarde, já no ano de 1855, Alencar volta a utilizar-se da fábula como pretexto para produzir sua crônica semanal, nos folhetins de 27 de maio e 4 de novembro. No primeiro, ele humaniza a sua pena e seu tinteiro, em uma passagem reveladora sobre o escritor às voltas com seus instrumentos de trabalho, que, nessa nova fábula, se rebelam.

Em um tom jocoso, o folhetinista se dispõe a contar como se escreve sem tinta, afirmando estar na casa de um amigo onde pretendia escrever seu folhetim, ocasião em que foi surpreendido por um acontecimento fantástico: “A pena [de escrever] se tinha declarado em oposição aberta; o tinteiro era ministerial *quand même*. [...] Resignei-me a ouvir os prós e os contras deste meu pequeno parlamento” (ALENCAR, 2004, p. 341). Por conta disso, volta-se para casa a fim de escrever em paz, mas também não consegue, pois a pena estava

“amuada” e o tinteiro “tinha um certo ar político”; desse modo, ele passa a se voltar para os próprios apetrechos de trabalho, dando-lhes vida:

Ora, é preciso que saibam que há completa disparidade entre esses dois companheiros fiéis das minhas vigílias e dos meus trabalhos.

O meu tinteiro é gordo e barrigudo como um capitão-mor de província. A minha pena é esbelta e delicada como uma mocinha de quinze anos.

Um é sisudo, merencório e tristonho; a outra é descuidosa, alegre, e às vezes tão travessa que me vejo obrigado a ralhar com ela para fazê-la ter modo.

Entretanto, apesar desta diferença de gênios, combinavam-se e viviam perfeitamente. Tinha-os unido o ano passado, e a lua de mel ainda durava. Eram o exemplo dos bem casados.

Façam, portanto, ideia do meu desapontamento quando comecei a perceber que havia entre eles o que quer que fosse.

Era nada menos do que a repetição da primeira cena [pena e tinteiro brigados, como os encontrados na casa do amigo onde pretendia escrever a crônica].

Felizmente não veio acompanhada de discussões parlamentares, mesmo porque na minha mesa de escrever não admito o sistema constitucional.

É o governo absoluto puro. Algumas vezes concedo o direito de petição; no mais, é justiça a Salomão, pronta e imediata.

A minha pena, como as penas do meu amigo, como todas as penas de brio e pundonor, tinha declarado guerra aos tinteiros do mundo (ALENCAR, 2004, p. 343-344).

Adiante, Alencar informa a resolução adotada a fim de dirimir a querela entre pena e tinteiro, e que diz respeito a um ato extremo:

Atirei o meu tinteiro pela janela fora. A pena saltou, de tão alegre e contentinha que ficou. Fez-me mil carícias, sorriu, coqueteou, e por fim, fazendo-me um gestozinho de Charton no *Barbeiro de Sevilha*, um gestozinho que me mandava esperar, lançou-se sobre o papel e começou a correr. Escrevia sem tinta (ALENCAR, 2004, p. 344).

E só desse modo Alencar pôde, enfim, narrar os fatos da semana. Já no folhetim de 4 de novembro de 1855, perto de encerrar os folhetins de *Ao correr da pena*, Alencar dá mais um bom exemplo do seu lado fabulista, apresentando um “conto” prometido aos leitores desde o folhetim anterior, em 28 de outubro de 1855, da seguinte forma: “Vou contar-vos uma história muito linda, um verdadeiro conto de fada. Não sei se minha pena se lembrará dessas coisas de outro tempo, desses contos árabes tão cheios de poesia oriental (...)” (ALENCAR, 2004, p. 439).

Cumprindo a promessa somente em 4 de novembro, Alencar retoma a sua fábula, na qual um ser etéreo – novamente, uma fada – dá uma porção de boa aparência a mulheres de nacionalidades distintas. Nela, o escritor pretende contar sobre como surgiu a beleza da mulher brasileira, em texto recuado – destacado – do restante de sua crônica domingueira, constituindo-se, a rigor, em uma fábula “independente” dentro de um folhetim.

Alencar lembra ser esta “a história que vos prometi contar domingo [passado], quando vos falava das nossas patricias. Ainda sei outras tão lindas como esta, mas que a pena a correr não pode demorar-se para contá-las” (ALENCAR, 2004, p. 448). E assim transita, com maestria, da graça de sua fábula às apresentações teatrais em voga no Rio de Janeiro, findando seu texto com uma questão mais séria, a saber, a “questão do Oriente”, noticiando a Tomada de Sebastopol trazida pelos paquetes, ainda que em tom irônico e bem humorado: “Escrevendo-a, não traço unicamente a crônica da semana, mas a história do mundo durante um ano” (ALENCAR, 2004, p. 450).

Desse modo, ressalte-se, ainda, que a atuação de Alencar como fabulista em suas crônicas não ficaria restrita a estas. Na dissertação *Contos de fadas e casamento na prosa romântica de José de Alencar*, apresentada à Universidade Federal do Ceará em 2007, a pesquisadora Francisca Patrícia Pompeu (2007) aborda uma faceta fabulista do escritor cearense em seus romances, apresentando um estudo comparativo entre as obras do autor (entre elas, *Cinco minutos* e *A viuvinha*) e as narrativas dos irmãos Grimm (Jacob Ludwig Karl Grimm [1785-1863] e Wilhelm Karl Grimm [1786-1859]), reconhecendo que o discurso romântico nessas histórias tinha como escopo a legitimação dos valores da sociedade burguesa, a exemplo da valorização do núcleo familiar e da afetividade.

Para tanto, e com o pressuposto de que “é clara a admiração de Alencar pelos contos infantis” (POMPEU, 2007, p. 81), a autora se foca principalmente no tradicional epílogo das histórias, que diz respeito ao casamento (pré-requisito para a felicidade, como ideia romântica) e ao final feliz: “Para chegar a esse final, os heróis precisarão, antes [como em muitos contos de fada], vencer os mais diversos obstáculos e se fazerem dignos da tão sonhada recompensa” (POMPEU, 2007, p. 76). Conforme esclarece:

Os obstáculos são presença constante nos contos de fadas: o príncipe precisa alcançar a torre mais alta para encontrar a princesa; Cinderela precisa separar ervilhas para poder ir ao baile etc. O mesmo podemos observar em alguns textos alencarinos. Em *Cinco minutos*, o herói precisou enfrentar diversos obstáculos para alcançar sua amada; em *A viuvinha*, o protagonista teve que honrar o nome de seu pai para merecer o amor de sua esposa (POMPEU, 2007, p. 91).

Para a pesquisadora, o herói (tanto nos contos de fada como nos romances alencarinos) costuma ser motivado por um desejo, resultante de uma carência sentimental, a qual, para ser alcançada, exige a superação de muitos obstáculos, que simbolizam um rito de iniciação, no qual “provaria estar o herói, ou heroína, prontos para ascender a uma nova etapa de suas vidas” (POMPEU, 2007, p. 94).

Ante o exposto, pode-se notar que a faceta fabulista de Alencar nas crônicas de *Ao correr da pena*, mesmo passível de surpreender o leitor de hoje, parece aproximar ainda mais sua atividade de folhetinista aos primeiros romances do autor: a atmosfera dos contos de fada cultivada em suas crônicas, sem nenhum passe de mágica, desenvolveu-se nelas antes de chegar aos seus romances-folhetins.

7.1.2.1 O poeta

Embora igualmente renomado por sua fluente prosa poética, um lado pouco conhecido de Alencar, mesmo para o leitor de hoje, são os versos que ele publicara em sua coluna no rodapé dos jornais cariocas *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, muito embora utilizando-se, não raro, de vários subterfúgios para estampar seus poemas, geralmente atribuindo-os a terceiros ou a linhas transcritas de cartas anônimas.

Os primeiros versos a aparecer em *Ao correr da pena* datam de 21 de janeiro de 1855, trazendo, entretanto, a assinatura do desembargador e político Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado (1773-1845), autor de um poema escrito por ocasião do falecimento do escritor português Almeida Garrett (1799-1854), que muito sensibilizou Alencar.

Na coluna de 28 de janeiro de 1855, entretanto, Alencar surpreende os leitores com a publicação, no meio de sua crônica habitual, de uns “versinhos muito simples, que foram escritos há cerca de dois meses numa bela noite límpida e estrelada, e num momento de desfastio” (ALENCAR, 2017, p. 103).

O título dos versos – *Ao correr dos olhos* – é bastante sugestivo para o leitor de *Ao correr da pena* e, embora Alencar não esclareça de quem seriam os insensíveis “olhos negros” retratados nos versos, não é difícil identificar a figura de Francisca Nogueira da Gama, sua amada Chiquinha, cuja partida para a Europa seria relatada em cerca de dois meses⁹¹:

Ao correr dos olhos

⁹¹ Mais precisamente, na crônica de 18 de março de 1855 (ver tópico 3.1 *A atuação no Correio Mercantil em 1854 e 1855 (coluna Ao correr da pena)*).

Eu tenho nuns olhos negros
 Desta minha alma o condão;
 É por eles que ainda vivo,
 E que morro de paixão.
 São negros, negros, tão lindos
 Porém que maus que eles são!

Muito maus! Nunca me dizem
 O que bem sabem dizer;
 Não me dão uma esperança
 E nem m'a deixam perder.
 Andam sempre me enganando,
 Têm garbo em ver-me sofrer.

Por mais terno que os suplique
 Não se condoem de mim;
 Às vezes fitam-me a furto,
 Porém nunca dizem sim.
 Ah! Olhos negros tão maus
 Nunca vi outros assim!

Não quero mais esses olhos;
 Amo agora umas estrelas
 Que entendem o meu silêncio
 E me sorriem tão belas,
 Que quando me sinto triste
 Espero a noite p'ra vê-las.
 (ALENCAR, 2017, p. 103-104)

Conforme esclarece Marques (2017), a crônica na qual foram publicados estes versos possivelmente foi excluída da edição de 1874 de *Ao correr da pena* por estar ligada a uma decepção amorosa de Alencar. Isto não deixa de levar a uma reflexão sobre as fronteiras nem sempre sutis entre a vida e a arte, entre obra e autor, tal como explorada na obra *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*, em que Dominique Maingueneau (2001) afirma:

Na realidade, a obra não está fora de seu “contexto” biográfico, não é o belo reflexo de eventos independentes dela. Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor. O que se deve levar em consideração não é a obra fora da vida, nem a vida fora da obra, mas sua difícil união (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

Ainda nessa mesma crônica, datada de 28 de janeiro de 1855, Alencar dá mais um exemplo de sua verve poética sem esconder-se sob o disfarce de qualquer subterfúgio, explicitando até mesmo o momento de tal gênese:

A última vez que fui ao teatro representava-se o *Trovador*. Lembrome que por sinal veio-me um desejo invencível de fazer versos. Procurei um assunto, e só via matéria para epigramas: fiz de fato alguns, mas não estou agora para escrevê-los.

Afinal no quarto ato, já me tinha esquecido de versos e de poesia, quando a Charton cantou ou antes soluçou aquela exclamação admirável. *Di lei scordarmi!*...

Esta única frase era um poema; ou fiz apenas uns maus versos (ALENCAR, 2017, p. 107).

Uma vez explicado o modo como surgiram os seus “maus versos” – na verdade, mais uma homenagem a uma cantora lírica a quem admirava –, Alencar apresenta-os ao leitor de *Ao correr da pena*:

Di lei scordarmi!
(à Charton)

Solta do lábio inspirado
Esta palavra sublime!
Tanto amor como ela exprime
Nunca mulher o sentiu.
Nunca! Teu lábio mentiu.

Quando a voz num grito d’alma
Convulsa te parte o seio,
Hesito!... E eu mesmo creio
Nessa divina mentira
Que o gênio d’arte te inspira!

Mas se contemplo outra imagem
Esquecida n’um momento;
Como pode o pensamento
Conceber tanta paixão
N’um corpo sem coração?
(ALENCAR, 2017, p. 107)

Já no folhetim de 18 de fevereiro de 1855, também excluído da primeira edição em livro de *Ao correr da pena* (1874), ele finaliza seu folhetim renunciando ao amor de uma dama de grandes olhos negros, que é, muito provavelmente, a mesma Chiquinha:

Ainda és bela! No teu lábio altivo
Desfolha amor um lúbrico sorriso,
Dos grandes olhos negros que fascinam
Prometes n’um volver o paraíso.

Mas que importa? Para mim és uma estátua,
Legenda triste de infeliz passado,
Ou a sombra erradia de minha alma

Extinta por um dia haver-te amado.

Pode a teus pés curvar-se o mundo inteiro,
Podem render-te os homens vassalagem,
Que eu contemplo de longe sobranceiro
D'uma mulher que amei a fria imagem.

Talvez um dia quando não restarem
Nem vestígios daquele santo amor,
Eu venha, como os outros, já sem crença
Revelar-te o mistério d'uma flor.

Assim de longe terra o peregrino
Se volta à doce pátria que perdera,
Ajoelha ante a lousa de seus pais
Nas ruínas da casa onde nascera.
(ALENCAR, 2017, p. 135-136)

Mais tarde, em 22 de abril de 1855, Alencar reproduz um outro poema, desta vez de autoria do Conselheiro João Duarte Lisboa Serra (1818-1855), um ex-presidente da província da Bahia que também vinha de falecer (o texto constava em uma carta que Alencar recebera pouco tempo antes disso).

A partir de 17 de junho de 1855 surgem poemas sem autoria definida. Na referida data, Alencar apresenta um poema em francês, assinado apenas com um pseudônimo, *Elle*⁹², o qual afirma transcrever diretamente de uma carta anônima que lhe foi endereçada⁹³, recebida quando se dirigia ao teatro. Na verdade, como se verá mais adiante, os versos em questão podem dizer respeito a um estratagema de Alencar para estrear-se no campo da ficção:

DANS UN ALBUM (EM UM ÁLBUM)

*Dans votre album, où la jeune amitié laisse (Em um álbum, onde a jovem amizade deixa)
Des songes de bonheur, des projets d'avenir, (Sonhos de felicidade, projetos de futuro,)
Pourquoi vouloir, ami, que ma sombre tristesse (Por que desejar, amigo, que minha sombria tristeza)
Vienne jeter son deuil sur aussi doux loisir? (Venha projetar seu luto sobre tão doce prazer?)*

*Vous ne savez donc pas que le rire de ma lèvre (Você não sabe que o riso dos meus lábios)
Déjà depuis longtemps ne va plus à mon cœur; (Há muito tempo não chega ao meu coração;)
Et que de ce bonheur dont, hélas, on me sèvre, (E que dessa felicidade a qual, infelizmente, me tiram,)
Je crains même d'écrire le nom si séducteur! (Temo até escrever o nome tão sedutor!)*

⁹² O pronome “Ela”, em francês, embora Alencar também se interrogue se isto esconderia as iniciais de seu verdadeiro autor.

⁹³ Sobre esse tema, ver também item 7.1 – *A gênese de Cinco minutos (1856)*.

Moi aussi, j'ai connu ces jours pleins d'espérance (Eu também conheci estes dias cheios de esperança)
Quand je croyais à tout, aux promesses, au devoir, (Quando acreditava em tudo, nas promessas, no dever,)
Leur souvenir en moi éveille la souffrance, (A lembrança deles em mim desperta o sofrimento,)
Car ils ne m'ont laissé qu'un brulant désespoir. (Pois eles só me deixaram um ardente desespero.)

Ce n'est donc pas la froide indifférence (Não é portanto a fria indiferença)
Qui m'empêchait d'écrire un mot de souvenir; (Que me impedia de escrever uma palavra como lembrança;)
Mais je ne voulais pas, vous dont la vie commence, (Mas eu não queria, a você para quem a vida começa,)
Que sitôt vous sussiez que vivre c'est souffrir! (Que tão cedo você descobrisse que viver é sofrer!)

Elle... (Ela...)
Rio de Janeiro
 (ALENCAR, 2004, p. 388-389)

Já em 24 de junho de 1855, Alencar relata o recebimento de uma nova carta anônima, alertando aos leitores que, dessa vez, reservará para si mesmo a carta, dando aos leitores unicamente os versos:

CONFIDENCES (Confidências)

Si tu vois une femme au sourir caressant, (Se você vir uma mulher de sorriso carinhoso,)
Au limpide regard, à la marche assurée, (De olhar límpido e andar seguro,)
Et dont l'air de triomphe est toujours ravissant, (E cujo ar de triunfo é sempre notável,)
C'est qu'elle aime déjà, et sait qu'elle est aimée. (É porque ela já ama, e sabe que é amada.)

Si tu vois une femme à la marche incertaine, (Si você vir uma mulher de andar hesitante,)
Au long regard abaissé, à la voix animée, (De olhar baixo, de voz animada,)
Et ne se livrant jamais à une joie soudaine (Sem jamais se entregar a uma alegria repentina)
C'est qu'elle aime, et doute si elle sera aimée. (É porque ela ama, e duvida se será amada)

Mais, si tu vois celle au regard triste et morne, (Mas se você vir uma com olhar triste e sombrio,)
Dont les mouvements brusques et la voix saccadée (Com movimentos bruscos e voz irregular)
Viennent montrer encore tout l'amour qu'elle (Isso vem mostrar todo o amor que ela
[donne (dá)
A celui qui l'aime, et qui l'a délaissée, (Àquele que a ama, e que a abandonou,)

Oh! ne ris pas, ami! sa douleur est poignante, (Oh! Não ria, amigo! Sua dor é pungente,)
Elle ne croit plus à rien; sa raison égarée (Ela não acredita mais em nada; sua razão perdida)
Fait qu'elle ne désire que d'arriver mourante (Faz com que ela não deseje senão morrer)
Aux pieds de celui qui est toute sa pensée. (Aos pés daquele que é todo o seu pensamento.)

Puisque jamais, jamais, cette voix si aimée (Visto que jamais, jamais, essa voz tão amada)
Ne parlera plus pour elle le langage du cœur, (Não falará mais para ela a linguagem do coração,)
Elle sait que désormais le triste cours de sa vie (Ela sabe que doravante o triste curso de sua vida)
Ne sera plus marqué par un jour de bonheur. (Não será mais marcado por um só dia feliz)

Car il est vrai que les fêtes de ce monde (Pois é verdade que as festas deste mundo)

*Passent sur la douleur sans jamais la guérir; (Atravessam a dor sem jamais curá-la;)
Et que celui qui souffre une peine profonde, (E que aquele que sofre uma dor profunda,)
Peut assister aux joies sans jamais les sentir. (Pode assistir às alegrias sem jamais senti-las.)*

Elle... (Ela...)

Rio de Janeiro, 1855.

(ALENCAR, 2004, p. 402-403)

Mais tarde, em 4 de novembro de 1855, já cessadas as aparições dos poemas de *Elle* (que afinal talvez queira dizer *Ele* e não *Ela*, tratando-se do próprio José de Alencar), o folhetinista afirma transcrever “uma poesia que li, não sei onde, e que só tem um defeito: o de ser uma pergunta sem resposta” (ALENCAR, 2004, p. 444). Ou seja: possivelmente, o poema é do próprio punho de Alencar, mais uma vez usando um estratagema para tentar se manter incógnito como poeta aos olhos de seus leitores. Dessa vez, o texto é apresentado em língua portuguesa:

A EMMY LA GRUA

A brisa furtiva
Que geme de amor,
Que beija lasciva
O seio da flor,
Colhe em teus beijos
O brando suspiro,
Os doces bafejos
De que eu me inspiro?

A onda ligeira
Que treme e palpita,
Que de feiticeira
Murmura e saltita,
Viu-te no sorrir
Que o lábio desata
Brincar e fugir
A doce volata?

A corda da lira
Que mal estremece,
E ténue suspira
Um som que entristece,
Bebe em teu pranto
O débil queixume,
Guarda de teu canto
O eco, o perfume?

Tens nos lábios teus
A flor da harmonia,
Que das como Deus,
Aos sons melodia,

Acento divino,
 À vaga o seu friso,
 Às auras um hino,
 E a tudo o sorriso?

Dos anjos soubeste
 As notas sublimes
 D'harpa celeste,
 Com que tudo exprimes;
 Ou deu-te o amor
 A chama sagrada,
 O grito da dor,
 A voz inspirada?
 (ALENCAR, 2004, p. 444-446)

Além dos já referidos neste tópico, mencionem-se ainda dois poemas transcritos por Raimundo de Menezes (1965) na obra *José de Alencar: literato e político*, intituladas *Estrela da tarde*⁹⁴ e *Zelos*⁹⁵. De acordo com o biógrafo, o escritor cearense também iria compor versos em 1857, guardando-os em sua gaveta. Eles só seriam publicados doze anos após sua morte, no jornal *Cidade do Rio*, em 25 de fevereiro de 1889.

7.2 O crítico teatral

Em 1854, ano no qual José de Alencar estreou seus folhetins na coluna *Ao correr da pena*, no *Correio Mercantil*, o Rio de Janeiro contava com dois templos da cena cultural da chamada “boa sociedade”, a saber, o Teatro Lírico Fluminense – dominado pela ópera italiana –, e o Teatro São Pedro de Alcântara, com *vaudevilles* e melodramas franceses e portugueses. A favor de um ou de outro, e com muitas disputas internas quanto à preferência pelas artistas a se apresentarem em cada um deles, a alta sociedade do Segundo Reinado tinha no teatro o seu principal meio de entretenimento artístico.

Na obra *José de Alencar e o teatro* (1987), o pesquisador João Roberto Faria esclarece tal contexto:

⁹⁴Boa noite, minha estrela! Vem consolar-me, estou triste; Volve a face; – quero vê-la... Ontem, acá, nem me sorrreste!/Por entre as alvas cortinas/Das nuvens no branco seio/A meiga fronte reclinas/Sempre com tanto receio!/Os anjos puros de Deus/Amam, apesar de inocentes;/Mas tu, nem dos olhos meus/A meiga prece consentes./Em que te ofende o olhar/Que só de longe te implora?/Ao menos deixa te amar/Não ames, estrela, embora./Já é tarde... Vais dormir?/Adeus, mas volta amanhã.../Ah! Foges sem me sorrir!/Boa noite, minha irmã! (ALENCAR *apud* MENEZES, 1965, p. 121-122).

⁹⁵Tenho ciúme/Do ar que gira/E que respira/O teu perfume./Tenho ciúme/Da luz que bebe/Dos olhos d'Hebe/O brando lume./Tenho ciúme/Desse retiro/Que ouve o suspiro/Do teu queixume./Tenho ciúme/Da flor, senhora,/Que em ti adora/Celeste nume./Tenho ciúme/De quanto existe/Que me faz triste/E me consome (ALENCAR *apud* MENEZES, 1965, p. 122).

No Lírico, as cantoras Casaloni e Charton dividiam os aplausos e pateadas dos diletantes, representando óperas de Rossini (*O Barbeiro de Sevilha, Semíramis*⁹⁶), Verdi (*O Trovador, Ernani*) e Bellini (*Os Puritanos, A Sonâmbula*), entre outros. No São Pedro, João Caetano, empresário e primeiro ator, sem se preocupar com a renovação e atualização do repertório da sua companhia dramática, repetia velhas comédias e alguns sucessos da sua carreira: *A Nova Castro*, de João Batista Gomes Júnior; *Os dois renegados*, de José da Silva Mendes Leal; *Antonio José ou O Poeta e a Inquisição*, de Gonçalves de Magalhães; *A Gargalhada*, de Jacques Arago; *D. César de Bazan*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir; *A Dama de S. Tropez*, de Bourgeois e Adplphe Dennery (FARIA, 1987, p. 1-2).

Naturalmente, como folhetinista de um importante veículo da imprensa da corte, fazia-se necessário que Alencar também frequentasse tais lugares, afinal, o teatro não deixava de ser o fulcro da cena cultural de sua época e de seu lugar. Já na crônica de estreia no *Correio Mercantil*, datada de 3 de setembro de 1854, ele faz uma menção aos *dilettanti* (diletantes), em tom de crítica, afirmando que esses amantes das artes “se contentam em fazerem um barulho insuportável no teatro, desaprovando pobres artistas sem mérito, e deixando em paz os únicos responsáveis por semelhantes atos” (ALENCAR, 2004, p. 9).

Ainda no mesmo texto, em que dá provas de sua versatilidade temática tratando da Guerra da Crimeia (à qual também se refere como “Questão do Oriente”), Alencar termina por criticar uma resolução relativa aos números dos bilhetes de teatro posta em vigor, com a mesma fina ironia da qual se serviria para tratar de assuntos referentes aos espetáculos teatrais:

Quando vi pela primeira vez enfileirados pelos recostos das cadeiras aqueles batalhões de números brancos, que sem licença e com a maior sem-cerimônia do mundo se iam retratando a daguerreotipo nas costas das nossas pobres casacas, julguei que aquilo seria uma medida policial, por meio do qual os agentes ocultos poderiam seguir fora do teatro algum indiciado ou suspeito de importância, que fosse reconhecido no salão. Mas nunca pensei que, depois de numerarem os bancos as casacas dos *dilettanti*, quisessem ainda numerar-lhes os assentos, e obrigar um homem a comprar por dois mil-réis o direito de estar preso numa cadeira e adstrito a um número como um servo da gleba (ALENCAR, 2004, p. 11-12).

Longe de ater-se a pormenores, entretanto, a atitude analítica de Alencar denotava preocupações muito mais graves, como atesta a crônica de 19 de novembro de 1854, na qual critica o fato de as apresentações não terem nenhuma “cor local”:

⁹⁶ Em 2014, a escritora cearense Ana Miranda publicou uma obra de ficção trazendo José de Alencar como personagem, à qual deu esse mesmo título: *Semíramis*.

Uma das coisas que têm obstado a fundação de um teatro nacional é o receio da inutilidade a que será condenado este edifício [o Teatro São Pedro de Alcântara, que apresentava dificuldades estruturais físicas], com o qual decerto se deve despende avultada soma. O governo não só conhece a falta de artistas, como sente a dificuldade de criá-los, não havendo elementos dispostos para esse fim.

Não temos uma companhia regular, nem esperanças de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa em nossa língua [o Teatro São Pedro de Alcântara] ocupa-se com *vaudevilles* e comédias trazidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional.

Deste modo ficamos reduzidos unicamente ao teatro italiano, para onde somos obrigados, se não preferirmos ficar em casa, a dirigirmo-nos todas as noites de representação, quer *cante* a Casaloni, quer *encante* a Charton, quer *descantem* as coristas. Tudo é muito bom, visto que não há melhor (ALENCAR, 2004, p. 109-110).

De acordo com João Roberto Faria na obra *José de Alencar e o teatro* (1987), o então folhetinista do *Correio Mercantil* apresentava uma preocupação crescente com o processo de “desnacionalização que vitimava o teatro brasileiro” (o qual carecia de bons textos dramáticos e bons atores), creditando suas esperanças em João Caetano, o único nome nacional então detentor das condições para dirigir a criação de uma escola de arte dramática capaz de pôr em marcha tal renovação cênica. (FARIA, 1987, p. 2).

Tal esperança, entretanto, não viria se concretizar a contento. Como esclarece Faria:

João Caetano não ignorou a reivindicação que era de Alencar e da imprensa da época. Mas fê-lo muito tarde. No acervo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro há uma cópia de um plano de Escola Dramática elaborado pelo ator em julho de 1857. Informa-nos, todavia, Décio de Almeida Prado, que esse projeto, apresentado ao Governo, foi rapidamente arquivado [...]. Alencar não poupou críticas ao individualismo e, conseqüentemente, à falta de sentimento nacionalista de João Caetano. [...] Alencar, nesse momento, partilha com toda uma nova geração de intelectuais as ideias recentes sobre teatro que vinham da França. O realismo teatral iniciado por Alexandre Dumas Filho em 1852, com *A Dama das Camélias*, propunha uma representação natural, espontânea, sem lances cedidos. João Caetano, formado nas velhas escolas neoclássica e romântica, já não agradava aos espíritos mais jovens (FARIA, 1987, p. 3).

Paralelamente às preocupações com a nacionalização do teatro brasileiro, Alencar oferece uma ideia sobre a atmosfera dos eventos prediletos da sociedade do Segundo Reinado em uma noite de gala, relatando na crônica de 4 de dezembro de 1854 a representação de

*Roberto do diabo*⁹⁷, a contar com a presença do Imperador do Brasil, D. Pedro II, e da Imperatriz, Teresa Cristina (note-se o tom irreverente ao final da descrição, contrastando com o aparente tom de solenidade):

Eram oito horas quando SS. MM. [o Imperador e a Imperatriz] apareceram na tribuna e receberam as saudações costumadas ao som do hino nacional. Uma chuva de rosas e de versos caiu sobre a plateia; houve algumas pessoas que receberam na cabeça seguramente uma resma de papel (ALENCAR, 2004, p. 131).

Além de relatar a aparição da família imperial em público, o folhetinista brinda os leitores com uma descrição bastante literária do próprio espetáculo dos espectadores, ressaltando alguns belos perfis femininos anônimos:

Os camarotes apresentavam neste instante uma vista encantadora. Cada ordem formava uma espécie de graciosa coreia de corpinhos sedutores e de lindos rostinhos, entre os quais aparecia a espaços a cabeça calva e a farda bordada de algum novo visconde, ou barão, ou comendador.

Muitas vezes é este o mais belo momento de uma noite de teatro em dia de gala. Com um simples lanço d'olhos corre-se todo esse painel magnífico, desenhado ao mesmo tempo pela natureza, pela arte e pela moda. Pode-se ver, ali um tipo suave, uma face sempre pensativa, um pouco melancólica, como dessas almas puras, filhas do céu, que sentem na terra as saudades de sua mansão divina. Além o rostinho moreno de uma huri de olhar cintilante e lábio risonho. Deste lado uma imagem de mulher, à qual a natureza deu a mais bela expressão de beleza altiva, e que recebeu de Deus, em vez de coração, a mania dos caprichos (ALENCAR, 2004, p. 131-132).

Afora as noites de gala e apresentações aclamadas, entretanto, nem só os grandes eventos eram retratados: mesmo pormenores como a numeração dos assentos, conforme já referido, e as disputas mais mesquinhas entre os diletantes não escapavam à sagacidade e à ironia da pena do folhetinista Alencar, de uma habilidade ímpar em unir informação e bom humor em uma mesma crônica, conquistando os leitores do *Correio Mercantil* e, mais tarde, do *Diário do Rio de Janeiro*.

Além de oferecer um contato mais próximo com a sociedade a ser retratada em sua ficção (note-se que até mesmo o romance de estreia, *Cinco minutos*, de 1856, traz o teatro como cenário principal), o ato de frequentar os espetáculos dramáticos iria proporcionar a

⁹⁷ De autoria do compositor e maestro romântico alemão Giacomo Meyerbeer, nascido Jakob Liebmann Meyer Beer (1791-1864).

Alencar a descoberta de tipos sociais intrigantes como o *dilettante*, apresentado ao leitor com precisão balzaquiana⁹⁸ na crônica de 12 de novembro de 1854:

Um *dilettante* é hoje no Rio de Janeiro o homem que se acha nas melhores condições higiênicas e que deve menos temer a invasão do cólera, porque ninguém o ganha em exercício. A cabeça bate o compasso mais regularmente do que a baqueta do Barbieri; as mãos dão-se reciprocamente uma sova de bolos, como não há exemplo que tenha dado o mais carrasco dos mestres de latim de todo o orbe católico. Dos pés não falemos; são capazes de macadamizar numa noite a rua mais larga da cidade.

Ajunte-se a isto os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos (novo gênero de pateada), e de vez em quando um passeio lírico de uma légua fora da cidade, e ver-se-á que dora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandarem o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum dos partidos, chartonista ou casalonista, e vá ao teatro (ALENCAR, 2004, p. 97-98).

Note-se que os termos *chartonista* e *casalonista* mencionados por Alencar dizem respeito às duas correntes oposicionistas de apoiadores das principais artistas a se apresentar com frequência no Teatro Lírico: Anne-Arsène Charton (1821-1892), artista lírica francesa que esteve no Brasil de 1854 a 1856 (coincidindo com o período em que Alencar exerceu a atividade de folhetinista), e Annetta Casaloni (1830-1911), artista lírica italiana.

Claramente inclinado pela primeira, a quem chegaria a dedicar alguns versos⁹⁹, Alencar cita Charton incontáveis vezes em seus folhetins (ela também aparecerá no romance *Cinco minutos*, de 1856, como se verá mais adiante), descrevendo-a frequentemente em um tom poético que denota profunda admiração, a ponto de tomar partido e revelar, na crônica de 24 de dezembro de 1854:

A Charton é a cantora predileta do público, é o rouxinol das belas noites pintadas por Bragaldi, é a rosa perfumada em cujo cálice bubul fez o seu nicho gracioso, e onde se reclina soltando nos ares as ricas melodias de suas notas. (ALENCAR, 2004, p. 161).

Em outros textos, como o de 28 de abril de 1855, a beleza de seu canto é ressaltada:

Seria necessário recorrer a todas as artes, materializar o som, colorir a voz, dar corpo à música, para descrever todas as belezas desse canto inspirado [...]

⁹⁸ Em seus romances, o escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850) costumava apresentar muitos grupos sociais por meio de estudos de caráter sociológico, de uma “fisiologia do tipo”.

⁹⁹ O título do poema é *Di lei scordarmi!* Crônica de 28 de janeiro de 1855 (ver item 6.1.2 – *O poeta*).

Às vezes dir-se-ia que o beija-flor se aninha no cálice de uma rosa; outras que bate as suas asas douradas e se lança no espaço, colorindo-se aos raios do sol.

E todos esses arabescos e fantasias brilhantes que vos traça a imaginação, todas essas flores mimosas, esses raios de luz e esses lindos coloridos, não valem o drama cheio de emoções que se passa em vossa alma aos sons daquela voz harmoniosa (ALENCAR, p. 296).

Bastante pródigo em elogios à predileta, Alencar conclui, nessa mesma crônica, a respeito dela: “O verdadeiro artista tem n’alma o fogo sagrado, a centelha divina, que, no instante em que se anima, dá brilho aos seus olhos e expressão aos seus gestos” (ALENCAR, 2004, p. 298).

Já no folhetim de 3 de junho de 1855¹⁰⁰, por sua vez, Alencar acredita já não ter mais nada o que escrever sobre Charton, tantas as louvações que lhe faz, afirmando ironicamente que, exatamente por esse motivo, passará a estudar-lhe os defeitos: “Naturalmente hei de descobrir alguma coisa, assim como já descobri que a Casaloni canta pelo nariz e que o Capurri é ventríloquo” (ALENCAR, 2004, p. 364).

O autor enganara-se, entretanto. A cantora volta ao “palco” de *Ao correr da pena* já em 17 de junho de 1855¹⁰¹:

A Charton pisa a nossa cena lírica como rainha e como soberana. Algumas reminiscências que nos deixou a Stoltz já estão apagadas. Brilha num céu sem nuvens como o astro e as nossas noites, murmura ao ouvido como o eco das harpas eólicas, surge no meio de uma auréola de luz como o anjo da harmonia (ALENCAR, 2004, p. 386).

Logo a seguir, Alencar indaga se os aplausos um dia se calariam, tal como ocorre a um objeto amado sempre sujeito aos riscos de perder a atenção de um admirador:

Daqui a um mês, ou a dois talvez, quem sabe se não lhe arrancarão a sua coroa, e se de tantos buquês, de tantos aplausos, terá uma flor solitária e um simples monossílabo de admiração, desses que partem espontaneamente do peito? (ALENCAR, 2004, p. 386-387).

¹⁰⁰ Nesse mesmo texto, Alencar defende a profissão de comediante, afirmando: “Todo o trabalho é nobre, desde que é livre, honesto e inteligente; toda a arte é bela e sublime, logo que se eleva à altura do espírito ou do coração. O cômico pertence a esta grande classe de artistas que trabalham na grande obra da perfeição: o irmão do pintor, do estuário, do músico, do arquiteto, de todos esses apóstolos da civilização que seguem por uma mesma religião e um mesmo culto: a religião da natureza e o culto do belo” (ALENCAR, 2004, p. 359-360).

¹⁰¹ O mesmo texto no qual Alencar expõe o poema *Dans un album*, supostamente recebido quando estava indo ao teatro. Ver tópico 7.1 – *A gênese de Cinco minutos (1856)*.

Em meio a tantas louvações, é curioso imaginar se, afinal, a própria Charton (ou, diga-se, a personagem tuberculosa que ela representara em cena, em *La traviatta*¹⁰²), não teria servido de inspiração para a personagem Carlota, a misteriosa moça do ônibus para Andaraí cujo maior segredo era exatamente o pouco tempo de vida restante por causa dessa mesma moléstia¹⁰³: torna-se mais apropriado afirmar que *Cinco minutos* (1856) inspirara-se nas óperas de Verdi – com enredos a envolver cartas, revelações e tuberculose –, a que Alencar assistira no Teatro Lírico como folhetinista da imprensa carioca.

De todo modo, Charton não seria a única a receber a atenção do folhetinista. Na crônica de 10 de junho de 1855, os elogios são divididos com a artista lírica italiana Emma (também chamada “Emmy”) La Grua, a nova celebridade lírica da cena carioca. Esse novo perfil feminino é traçado minuciosamente por Alencar, tal integrasse a página de um romance protagonizado por uma bela mulher:

A nova cantora, o novo rouxinol da Ausônia, que vem encantar as noites da nossa terra, chama-se Emmy la Grua. É uma bela moça, de formas elegantes, de grandes olhos, de expressão viva e animada. A boca, sem ser pequena, é bem modelada; os lábios são feitos para esse sorrisos graciosos e sedutores que embriagam. Bem entendido, se o retrato não mente, e se aquela moça esbelta e airosa que vi desenhada não é uma fantasia em crayon. Quanto à sua idade, bem sabeis que a idade de uma moça é um problema que ninguém deve resolver. Os indiscretos dizem que tem vinte e três anos; quando mesmo tenham trocado os números, não é muito para uma moça bonita (ALENCAR, 2004, p. 376-377).

O quadro é arrematado por uma reflexão que muito remete ao romance *A mulher de 30 anos* (1842), de Balzac, reconhecido por sua habilidade em investigar e descrever a alma feminina:

As belas mulheres não têm idade; têm épocas, como os grandes monumentos; nascem, brilham em quanto vivem, e deixam depois essas melancólicas ruínas, em face das quais o viajante da terra vem refletir sobre o destino efêmero das coisas deste mundo (ALENCAR, 2004, p. 376-377).

¹⁰² Em português, *A transviada*, baseada em *A dama das Camélias*, do francês Alexandre Dumas Filho (1824-1895). A protagonista é a cortesã Violetta Valéry (que corresponderia à Marguerite Gauthier na obra original). Ela se envolve com Alfredo Germont, cujo pai não aceita tal relação, levando Violetta a sacrificar seu amor. Posteriormente, o pai do protagonista envia uma carta à Violetta arrependido de tê-la separado de Alfredo, porém, é tarde demais: Violetta encontra-se em estado terminal provocado pela tuberculose. Note-se que o tema da cortesã tuberculosa envolvida em um amor interrompido pela moléstia seria abordado por Alencar em *Lucíola* (1862).

¹⁰³ Ver item 7.1 – *A gênese de Cinco minutos* (1856).

Na crônica seguinte, de 17 de junho de 1855, é anunciada a vinda da cantora lírica francesa Julienne Dejean ao Brasil, aproveitando a ocasião para apresentá-la aos leitores e diletantes:

É uma moça encantadora, como dizem que é a linda italiana; não é uma Rosina faceira e graciosa como a Charton, é uma mulher talhada para as grandes paixões, para as comoções fortes e violentas. Sua voz de soprano, ampla, sonora, de uma grande extensão e volume, dizem que tem esses acentos do desespero, esses gritos d'alma, que fazem estremecer como um choque elétrico, que fazem correr pelo corpo um calafrio de emoção. Com ela deve vir o tenor [Enrico] Tamberlik, que atualmente goza na Europa da reputação de um dos melhores cantores no seu gênero (ALENCAR, 2004, p. 386).

No folhetim seguinte, de 24 de junho de 1855, Alencar continua a dar destaque às cantoras líricas ou às apresentações teatrais (*Trovador, O Barbeiro de Sevilha*) sem, entretanto, deixar de retomar o mesmo tom de crítica implacável já demonstrado para com o Teatro São Pedro de Alcântara (como em 19 de novembro de 1854).

Dessa vez, o Teatro Lírico é o epicentro para onde se volta a artilharia de sua pena de folhetinista. No referido texto (24 de junho de 1855), Alencar afirma saber que a música italiana é a mais apreciada no Brasil; mesmo assim, já que não se pode ter uma companhia italiana e uma francesa no país ao mesmo tempo, ele diz esperar haver pelo menos mais óperas francesas no país. Desse modo, sugere que elas seriam bem aceitas e tornariam o Teatro Lírico mais variado:

As óperas francesas têm a grande vantagem de não fatigarem tanto os atores como a música italiana; e por conseguinte se faria um benefício aos artistas, reservando os meses da força do verão para esse gênero de cantoria. Assim, podiam-se dar as representações italianas com maior intervalo, e não se sacrificaria a voz de alguns cantores, obrigando-os a executar música de Verdi duas ou três vezes por semana (ALENCAR, 2004, p. 394).

Queixas à parte, retome-se o estudo social do frequentador da cena cultural do Segundo Reinado, a saber, a figura do diletante, que também será pretexto para os mais variados tipos de crítica. Na crônica de 12 de novembro de 1854, Alencar aprofunda seu estudo sobre esse tipo social específico dos teatros do Império, explicando seu conceito peculiar para o termo:

Um espírito observador, recorrendo a certos dados estatísticos, conseguiu também descobrir que o homem mais útil desta corte é o *dilettante*. Cumpre-me, porém, notar que, quando falamos em *dilettante*, não compreendemos o homem apaixonado de música, que prefere ouvir uma cantora, sem por isso doestar a outra. *Dilettante* é um sujeito que não tem nenhuma destas condições, que vê a cantora, mas não ouve a música que ela canta; que grita bravo justamente quando a prima-dona desafina, e dá palmas quando todos estão atentos para ouvir uma bela nota (ALENCAR, 2004, p. 98).

Logo a seguir, a ironia se torna ainda mais ferina, com um esclarecimento sobre o motivo de, ao seu ver, o dilettante ser o tipo social que mais colabora com a utilidade e moral públicas:

É fato provado que o *dilettante* é o homem que mais concorre para a utilidade pública. Em primeiro lugar, o extraordinário consumo que ele faz de flores não pode deixar de dar grande desenvolvimento à horticultura, e de auxiliar a fundação de um estabelecimento deste gênero, como já se tentou infrutiferamente nesta corte antes do dilettantismo ter chegado ao seu apogeu.

Os sapateiros e luveiros ganham também com o teatro, porque não há calçado nem luvas que resistam ao entusiasmo das palmas e das pateadas. Na ocasião dos benefícios, as floristas e os joalheiros têm muito que fazer; e os jornais enchem-se de artigos que para os leitores têm o título de *publicações a pedido*, e para o guarda-livros da casa o de *publicações a dinheiro*.

Além de tudo isto, além dos estalinhos, dos versos avulsos, das fitas para os buquês, é preciso não esquecer a carceragem que de vez em quando algum vai deixar na cadeia, onde se resigna a passar a noite, fazendo um sacrifício louvável pelo seu extremo amor à arte.

Isso sem falar das outras vantagens que já apresentamos, como de fazer que não se ouça a música e não se veja coisa alguma. De maneira que, assim, toda a ópera é boa e bem representada; e, estando o teatro escuro com a poeira, não há risco que as mocinhas troquem olhares malignos para as cadeiras. Só este último fato é de um alcance imenso: é uma garantia da moralidade pública! (ALENCAR, 2004, P.98-99).

Se o trecho final é capaz de causar riso ao leitor, a menção ao “teatro escuro com a poeira” também não aparece por acaso. A implacabilidade da pena alencarina desobriga-se de continuar criticando os dilettantes somente a fim de voltar sua artilharia para o próprio asseio interno do prédio do teatro, que, assim como a limpeza pública, deixa a desejar:

Agora que se trata com tanta eficácia do asseio público, parece-nos que era ocasião que o asseio chegasse até o interior do teatro, e fizesse desaparecer essa pintura mesquinha, essas paredes sujas, e esse pó que cobre as cadeiras e que reduz as abas das nossas casacas à triste condição de espanador. A julgar pela poeira que se levanta quando

aparece a Charton ou a Casaloni, creio que há no soalho do teatro terra para encher algumas carroças (ALENCAR, 2004, p. 100).

Na crônica do dia 1º de abril de 1855, Alencar continua a criticar a administração do Teatro Lírico, que transfere os dias das récitas sem aviso prévio, irritando os espectadores: “Ainda uma vez insistimos para que se acabe esse monopólio lírico¹⁰⁴, tão prejudicial aos interesses do público. Não sei que razão, ou antes que escrúpulo pode fazer continuar semelhante estado, e recluir uma concorrência cujas vantagens são geralmente reconhecidas”¹⁰⁵ (ALENCAR, 2004, p. 272). A seu ver, os espetáculos do Teatro Lírico também são, ademais, enfadonhos e pouco autênticos, a exemplo do intitulado *Remorso*: “Se alguma coisa há nesta farsa que se pareça com o título, é o sentimento do autor por tê-la composto, e o da diretoria por se ter animado a fazer representar uma coisa tão grotesca” (ALENCAR, 2004, p. 272).

Ante o exposto, Alencar defende a edificação de um novo teatro, com o apoio do governo:

Temos uma nova empresa lírica, que sem nenhuma subvenção se propõe dar espetáculos no Teatro de São Pedro de Alcântara. O governo devia não só autorizar semelhante empresa, como facilitar-lhe todos os meios de levar a efeito o seu projeto; porque assim conseguiríamos ter excelentes representações, melhores artistas, e faríamos dentro de alguns anos uma grande economia, reconhecendo que podem existir empresas líricas não subvencionadas.

Outra grande vantagem desta empresa é a edificação de um grande teatro lírico com as proporções necessárias para facilitar a entrada a todas as classes da sociedade; para isto pede a empresa durante dez anos uma subvenção anual de 120 contos, ficando o teatro pertencendo ao governo no fim do prazo da duração da companhia, que é de quinze anos.

Ora, se atendermos a que o governo teria de despender mais de mil contos na edificação de um teatro daquelas proporções, se considerarmos na economia da subvenção, é evidente que muito ganhamos em auxiliar a nova empresa, e fazer com que ela realize o seu plano o mais breve possível (ALENCAR, 2004, p. 273).

¹⁰⁴ Note-se que o Teatro São Pedro de Alcântara não possui uma companhia regular e apresenta problemas estruturais físicos, conforme relatado na crônica de 19 de novembro de 1854.

¹⁰⁵ A crítica ao “monopólio lírico” encontra eco em outras queixas de Alencar: as dirigidas contra o monopólio das empresas de navegação de costeiro, relatadas na crônica de 21 de janeiro de 1855, na qual Alencar afirma: “O privilégio é um agente aproveitável nos países novos; mas convém que seja empregado com muita reserva, e unicamente no período em que a indústria que se quer proteger ainda não tem o desenvolvimento necessário” (ALENCAR, 2004, p. 209). O folhetinista ressalta, ainda, que esse privilégio desfrutado por determinadas empresas acaba por matar a concorrência, impedindo que uma indústria útil se desenvolva: “É porque desejamos unicamente o bem do país que tememos esses desvios no espírito de empresa que se está desenvolvendo tão poderosamente no Império, e sobretudo na praça do Rio de Janeiro” (ALENCAR, 2004, p. 210).

Note-se que o dia 12 de abril de 1855 (ou seja, poucos dias depois da publicação da referida crônica), marca a apresentação do primeiro espetáculo do Teatro Ginásio Dramático, fundado no mês anterior por Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, propondo-se a acolher sobretudo peças modernas francesas, isto é, realistas. A estreia se deu com o drama *Um erro*, de Scribe, e a ópera-cômica *Um primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo. A criação da referida casa não deixava de estabelecer, ademais, uma espécie de contraponto às apresentações “antiquadas” do Teatro São Pedro de Alcântara (FARIA, 1987, p. 3).

No folhetim seguinte, datado de 15 de abril, Alencar anuncia a novidade:

A nova empresa do Ginásio Dramático se organizou, e promete fazer alguma coisa a bem do nosso teatro. Assistimos quinta-feira à primeira representação da nova companhia no Teatro de São Francisco: foi à cena um pequeno drama de Scribe, e a comédia do Dr. Macedo. Embora fosse um primeiro ensaio, contudo deu-nos as melhores esperanças; a apresentação correu bem em geral, e em algumas ocasiões excelente.

O que resta, pois, é que os esforços do Sr. Emílio Doux [o ensaiador] sejam animados, que a sua empresa alcance a proteção de que carece para poder prestar no futuro alguns serviços (ALENCAR, 2004, p. 283).

Alencar reforça, por fim, a necessidade de proteção ao empreendimento, ao qual são depositadas as esperanças outrora dirigidas a João Caetano:

Cumpra que as pessoas que se acham em uma posição elevada deem o exemplo de uma proteção generosa à nossa arte dramática. Se elas a encorajarem com a sua presença, se a guiarem com os seus conselhos, estou certo que em pouco tempo a pequena empresa que hoje estreia se tornará um teatro interessante, no qual se poderão ouvir alguns dramas originais e passar-se uma noite bem agradável. (ALENCAR, 2004, p. 283).

O esforço de Alencar para proteger o Teatro Ginásio Dramático, tentando atrair público para apoiar a regularidade das apresentações, ademais, fazia-se notar em sucessivas crônicas. No folhetim de 22 de abril de 1855 ele descreve as condições modestas da companhia, a qual necessita de apoio, muito embora consiga, entretanto, superar os divertimentos do São Pedro de Alcântara:

A companhia vai perfeitamente, tanto quanto é possível aos modestos recursos de que dispõe. É conhecida geralmente a falta que temos de bons atores; e por isso não há remédio senão ir criando novos. O

Ginásio por ora é apenas uma escola; mas uma escola que promete bons artistas.

A sala é pequena; entretanto a circunspeção que reina sempre nos espectadores, a lotação exata das cadeiras e gerais, a regularidade da representação, fazem que se passe uma noite agradável, e muito mais divertida do que no Teatro de São Pedro de Alcântara (ALENCAR, 2004, p. 293).

E dirige um comovente apelo às leitoras:

Se as minhas amáveis leitoras duvidam, vão examinar com os seus próprios olhos se falto à verdade [...].

As minhas leitoras se recusariam por acaso a fazer este benefício à arte, dando tom a este pequeno teatrinho, que tanto precisa de auxílio e proteção?

Estou certo que não; e está me parecendo que esta noite enxergarei pelos camarotes muito rostinho gentil, muito olhar curioso procurando ver se eu os enganei e faltei à verdade (ALENCAR, 2004, p. 293).

De acordo com Faria (1987), foi decisiva a contribuição de Alencar para o sucesso da nova empresa, igualmente apoiada pela imprensa fluminense: o Teatro Ginásio Dramático logrou conquistar boa parte do público frequentador de teatro. O sucesso se deu, ainda, por um outro motivo: não podendo competir com João Caetano no melodrama e na tragédia neoclássica, apresentava um repertório anti-romântico, com um estilo de representação mais natural, ao contrário do concorrente São Pedro de Alcântara (FARIA, 1987, p. 4-5).

Na crônica de 17 de junho de 1855, Alencar ressaltava com bastante entusiasmo o que parecia ser o fim do “monopólio” de que se queixara anteriormente quanto ao Teatro Lírico, passando a tratar da concorrência existente entre o Ginásio Dramático e o Teatro São Pedro de Alcântara (ainda passando por dificuldades estruturais): “Com a rivalidade dos dois teatros muito ganharemos na bondade dos espetáculos e no zelo dos empresários” (ALENCAR, 2004, p. 391).

Por outro lado, já no folhetim seguinte, datado de 24 de junho de 1855, Alencar volta a tratar do “monopólio lírico”, dessa vez, curiosamente, atribuindo-o não ao Teatro Lírico, mas ao próprio Teatro São Pedro de Alcântara, afirmando discordar quanto à possibilidade de o governo privilegiar essa empresa lírica em detrimento da concorrência (o assunto havia sido levantado por parte de um correspondente do concorrente *Jornal do Comércio*). Quanto à questão, Alencar é incisivo: “Não é monopolizando uma indústria já conhecida no país, não é destruindo a concorrência que se promove a utilidade pública” (ALENCAR, 2004, p. 402).

Nessa mesma crônica, por fim, o folhetinista narra o que parece ser a consagração definitiva do Ginásio Dramático como sucesso de público, acolhendo a visita da família imperial:

O Ginásio Dramático também teve esta semana uma noite feliz, honrada com a presença de SS. MM. [O imperador Pedro II e a imperatriz, Teresa Cristina], que se dignaram estender sobre ele e sua benéfica e augusta proteção.

Representavam-se nessa noite duas comédias, cujos papéis foram muito bem desempenhados pelo artista da pequena companhia, que parece se esmerou em dar provas dos progressos sensíveis que tem feito.

O *Episódio do Reinado de Jaques I* é uma comédia histórica e de muito espírito; tem algumas cenas de uma singeleza e de uma naturalidade encantadoras.

É um idílio de amor aos quinze anos, começado nos muros de uma prisão, à leitura da Bíblia, e entre as flores de clematites, - que de repente se vê oprimido nos salões de um palácio suntuoso, no meio das etiquetas da corte.

O idílio esteve quase a transformar-se em drama ou tragédia; mas felizmente achou refúgio num coração de rei, coração cheio de bondade e de virtude, e aí continuou a sorrir em segredo até que...

Até que caiu o pano...

Todos os personagens estavam bem caracterizados e vestidos com bastante luxo e riqueza para os recursos da pequena empresa, que não se poupa a sacrifícios sempre que se trata de promover um melhoramento (ALENCAR, 2004, p. 396-397).

Com a visita consagradora, o folhetinista já pode sonhar com voos ainda mais altos para o Ginásio Dramático, que incentivou e protegeu com sua pena mediante prova de grande dedicação:

Suas Majestades prometeram voltar ao Ginásio esta semana. Neste fato devem os meus leitores ver a prova a mais evidente dos serviços que este teatro vai prestando à arte dramática do nosso país.

Animado por tão alta proteção, acolhido pela boa sociedade desta corte, o Ginásio poderá brevemente estabelecer-se em um salão mais espaçoso e mais elegante, e aí abri-nos as portas no prazer, à alegria, a um inocente e agradável passatempo (ALENCAR, 2004, p. 396).

Naturalmente, Alencar mostra-se bastante agradecido para com as suas “amáveis leitoras”, que, atendendo aos apelos do folhetinista e fazendo-se presentes aos espetáculos do “vosso pequeno teatro, do vosso protegido” (o Teatro Ginásio Dramático), colaboraram para o crescimento do mesmo. Na crônica de 8 de julho de 1855, o tom é de franco agradecimento:

Se soubésseis como ele vos agradece a bondade que tendes tido em animá-lo, como se desvanece pelo interesse que vos inspira!
Agora já não é semente um pequeno círculo de homens de bom gosto que aí vai encorajar o seu adiantamento e aplaudir aos seus pequenos triunfos.

Na balaustrada dos seus camarotes se debruçam as senhoras mais elegantes, as moças as mais gentis dos nossos aristocráticos salões.

O lindo rosto expandindo-se de prazer, o sorriso da alegria nos lábios, elas esquecem tudo para interessar-se pelo enredo de uma graciosa comédia (ALENCAR, 2004, p. 410).

Entusiasmado com esse triunfo, Alencar prossegue, trazendo uma bela visão do prazer que o teatro pode proporcionar aos espectadores:

No Teatro Lírico podeis ver um semblante triste, uns olhos vendados pelos longos cílios de seda, uma fronte pensativa e melancólica.

Mas no Ginásio o prazer roga as suas asas d'ouro por todos esses rostos encantadores; e bafeja com o seu hábito celeste todos os pensamentos tristes, todas as recordações amargas.

Tudo sorri; os olhos cintilam, as faces enrubescem, a fronte brilha, o gesto se anima, e a alma brinca e se embala nas emoções doces, calmas e serenas.

A dor, a tristeza, a velhice e o pensamento, nada há que resista a esta franca jovialidade, que como um menino travesso não respeita nem as cãs, nem as lucubrações sérias, nem a gravidade e a sisudez.

E quando por volta de meia-noite vos retirais, ides satisfeito, julgando o mundo melhor do que ele realmente é (ALENCAR, 2004, p. 410-411).

Apesar do sucesso de público, ainda de acordo com Faria (1987), a esperada renovação no teatro brasileiro não seria consumada com o Ginásio Dramático, uma vez que seu repertório era composto praticamente por peças de Scribe. Por outro lado, mesmo assim o Ginásio não deixou de desempenhar um papel fundamental nesse processo de busca por novos rumos:

O Ginásio não só introduziu a escola francesa entre nós como despertou o interesse de uma jovem geração de intelectuais para o gênero dramático. É impossível negar a influência das peças do repertório realista francês na formação de dramaturgos como Alencar, Aquiles Varejão, Pinheiro Guimarães, Joaquim Manuel de Macedo, Quintino Bocaiúva, que se agruparam em torno do Ginásio em 1857 e 1863. Assim, a renovação que se operou primeiramente no palco, e da qual Alencar foi entusiasta, logo alcançou o texto dramático, dando origem a um dos períodos mais férteis da história do teatro brasileiro (FARIA, 1987, p. 5-6).

Por fim, ante o contato assíduo com os revezes e os prazeres envolvendo o universo teatral a ser abordado em seus folhetins, e evidenciando-se o fato de que Alencar pudera perceber, muito cedo, a estagnação da cena cultural do Rio de Janeiro no tocante às apresentações dramáticas, predispondo-se a apoiar um teatro mais próximo de um gosto nacional, o folhetinista abria caminho para um próximo passo: lançar-se, ele mesmo, à tarefa cujas esperanças depositara inicialmente no artista João Caetano, isto é, a produção de um teatro menos passadista e voltado para os interesses nacionais.

7.2.1 O dramaturgo

Percebendo desde o ano de sua estreia como folhetinista oficial do *Correio Mercantil* (1854) a estagnação da cena cultural da corte carioca, que tinha no teatro seu grande centro irradiador, bem como participando ativamente (1855) da conscientização dos leitores de seus folhetins quanto à importância do Ginásio Dramático no processo de renovação do teatro brasileiro, José de Alencar reaparece como folhetinista da corte carioca em 1856, ainda no *Diário do Rio de Janeiro*, com uma atuação que não deixou de ser inovadora, apesar de repetir fórmulas testadas anteriormente.

Nessa nova fase, ele retoma temas já abordados em *Ao correr da pena*, como o estudo do tipo social do diletante, os códigos femininos e a “questão do traje”. Sua coluna, porém, já não é mais *Ao correr da pena* nem tem a mesma regularidade dela, recebendo, como já referido, os títulos *Folhas soltas*, *Folhetim* e *Revista*, geralmente com os subtítulos *Conversa com os meus leitores* e *Conversas com as minhas leitoras*.

Nessa conversa “segmentada” com os públicos masculino e feminino, o folhetinista surpreende a ambos com uma mudança bastante radical: no dia 12 de junho, no lugar de sua crônica costumeira (a qual já deixara de trazer qualquer menção ao Ginásio Dramático ou avaliações dos espetáculos do universo teatral), aparece estampado nada menos que o primeiro ato de uma comédia, chamada *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas*, e que consiste na fonte da primeira peça que ele levaria aos palcos cariocas, logo no ano seguinte (1857), com título bastante similar: *O Rio de Janeiro, Verso e reverso*.

Publicado sob a rubrica *Folhetim*, subtítulo *Uma conversa com os meus leitores*, o texto de *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas* é precedido por uma ligeira explanação da parte de Alencar, que revela: “Nem sempre se está de veia para conversar; portanto tenha paciência por hoje, meu amável leitor. Em lugar de levarmos uma meia hora de palestra, vou apresentar-lhe uma comédia de minha invenção” (ALENCAR, 2003, p. 279). E menciona o

teatro “com cor local” com o qual sempre sonhara, e, ao que parece, decidira-se a tomar a iniciativa, ele mesmo, de concretizar: “É um quadro verdadeiro, uma espécie de painel vivo, uma cena com toda a sua cor local” (ALENCAR, 2003, p. 279).

Desse modo, faz o convite expresso ao seu “bom leitor” para correr “um lanço de olhos” sobre a novidade:

Prepare-se pois, meu bom leitor, para assistir à representação; recline-se na sua poltrona, e suponha que se acha em uma cadeira do Teatro Lírico. A orquestra dá o sinal, e toca uma sinfonia magnífica; é um concerto de carroças e de ônibus de um efeito admirável. Enquanto dura essa harmonia encantadora, o meu leitor pode abrir o libreto da ópera, e correr sobre ele um lanço de olhos para compreender o enredo do drama. Eis o título: **O Rio de Janeiro às direitas e às avessas**. Comédia de um dia (ALENCAR, 2003, p. 279-280).

Alencar aproveita a ocasião para ressaltar as peculiaridades da obra nascente: “O título é um pouco original; mas o que talvez ainda vos admire é o enredo da peça: cada cena é uma espécie de medalha que tem o seu verso e reverso; de um lado está o *cunho*, do outro a *efígie*” (ALENCAR, 2003, p. 280). Sem querer dar muitas pistas do enredo, na verdade ele estava se referindo indiretamente às facetas da sociedade que ali pretendia representar.

Na obra *José de Alencar e o teatro*, João Roberto Faria (1987) esclarece a intenção do autor, estabelecendo um paralelo entre o Alencar folhetinista e a nova figura que estava surgindo, isto é, o de dramaturgo:

O Rio de Janeiro às Direitas e às Avessas, como o *Verso e Reverso*, foi escrito pela mão do folhetinista, e não pelo dramaturgo conhecedor das ideias realistas francesas. Afinal, pintar o direito e o avesso do Rio de Janeiro, ou melhor, suas qualidades e defeitos, era exatamente o que Alencar vinha fazendo desde que ingressara no *Correio Mercantil* como folhetinista. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois textos. Em *O Rio de Janeiro às Direitas e às Avessas* as ações não se passam com pessoas. A comédia, bem próxima do gênero revista¹⁰⁶, apresenta como personagens profissões, cargos públicos e políticos, posições sociais, a fim de apreender certas facetas do Rio de Janeiro com o máximo de amplitude. As situações apresentadas não formam um enredo fechado e uno. Ao contrário, os atos são formados por quadros independentes uns dos outros, ligados apenas pela ideia central que está no título (FARIA, 2003, p. 7).

¹⁰⁶ Tipo de peça teatral cujas origens também estariam ligadas ao espaço editorial do folhetim, e que teatraliza os fatos importantes do ano, da mesma forma como o folhetim teatraliza os fatos importantes da semana (FARIA, 1992, p. 313).

O Ato I da referida peça, a qual é composta de seis atos, é aberto pela cena intitulada *O Dia e um lampião de gás* – note-se, título a remeter novamente a um Alencar fabulista –, na qual reforça a ideia de contraste trazida no título da peça, apresentando, de um lado, um casal da alta sociedade que passou a noite no teatro e ainda nem foi deitar-se, e, de outro, um operário que se levanta para se dirigir ao trabalho.

A cena II traz a própria cidade do Rio de Janeiro como personagem, dialogando com a “Câmara Municipal”: a elas se junta a “Polícia” na cena seguinte, e o debate em questão é o mau cheiro da urbe, que ninguém se acredita no dever de resolver – uma vez responsabilizada a “Câmara Municipal”, esta aponta, por sua vez, para a “Polícia”, que indica a seu turno o Ministro do Império. A cidade é descrita como um lugar totalmente “estrangeirizado”: “O Rio de Janeiro traja à francesa, traz a barba à inglesa, e usa de *pince-nez*, casaca cor de lama de Paris, calças à *bassompierre*¹⁰⁷, e sapatos de couro-pano, por causa dos calos” (ALENCAR, 2003, p. 281). Já a “Câmara Municipal”, sua interlocutora, é descrita como “uma senhora de idade avançada, mas de semblante agradável; usa de *mantilha*” (ALENCAR, 2003, p. 281).

Na cena V, há um diálogo entre o “Rio de Janeiro” e o “Teatro”, que “traja à Luís XIII; capa de belbutina de cor dúbia, saiote de tafetá, e capacete à romana” (ALENCAR, 2003, p. 282). O “Folhetim”, a seu turno, estreia na cena VI, dialogando com o “Teatro” sobre o mesmo tema com que este tratara com “Rio de Janeiro”, ou seja, a chegada dos artistas líricos Enrico Tamberlick e Julienne Dejean à cidade¹⁰⁸.

Pode-se dizer, portanto, que a vida cultural carioca, tendo o teatro como principal referência, é o ponto central do Ato I, o qual também aborda, em tom de crítica, por meio dos personagens “Rio de Janeiro”, “Câmara Municipal”, “Polícia”, bem como a menção ao Ministro do Império, a questão das competências da administração pública para resolver os problemas da população. – Tal tema, a propósito, fora analisado com muito critério por Alencar na crônica de 29 de outubro de 1854 (ver item 6.3 – *O flâneur progressista*), tratando da responsabilidade jurisdicional do Passeio Público e o impasse entre a Câmara Municipal e o Ministro do Império quanto à obrigação de cuidar desse espaço coletivo.

¹⁰⁷ Inspiradas em François de Bassompierre (1579-1646), diplomata e marechal francês originário da região da Lorena reconhecido por sua elegância. Foi encarcerado por doze anos na prisão da Bastilha por Luís XIII (1601-1643), sob sugestão de seu primeiro-ministro, o cardeal Richelieu (1585-1642), sendo liberado apenas após a morte deste. A prisão ocorreu em 1631, em consequência da “Journée des Dupes” (“Jornada dos Logrados”, “Dia dos Logrados”), assim nominada pelo fato de os inimigos de Richelieu não terem obtido sua queda do cargo, nos dias 10 e 11 de novembro de 1630. Richelieu e Bassompierre aparecem na obra *Os três mosqueteiros* (1844), de Alexandre Dumas pai (1802-1870).

¹⁰⁸ Em outras ocasiões, Alencar já havia anunciado a chegada de ambos os artistas (renomados internacionalmente) ao Brasil, a exemplo do folhetim de 17 de junho de 1855 e 21 de outubro de 1855.

Quanto ao Ato II, já na abertura há um diálogo entre um “Bacharel” (filho do Comércio e da Indústria) e a “Política”, que seduz o primeiro com argumentos mefistotélicos:

A Política – Ingrato! E o meu amor, e as minhas promessas nada valem? Que te poderá dar outra mulher que valha os prazeres e as honras que te destino? Eu te farei deputado, conselheiro, ministro, visconde; dar-te-ei uma farda bordada, e farei brilharem no teu peito as fitas de todas as cores. Quando passares, todas as mulheres te olharão, todas as vistas se fitarão em ti, e eu direi com orgulho: – É meu amante (ALENCAR, 2003, p. 285-286).

Nas cenas seguintes, a “Política” continua a ludibriar os incautos, dialogando com o “Deputado”, que exige o cumprimento da promessa de ser elevado ao cargo de ministro, e o “Empregado Demitido”, representando a figura do ingênuo “Bacharel” então desiludido com as promessas feitas e expressamente não cumpridas. O experiente “Senador”¹⁰⁹ é o único a conseguir escapar das artimanhas da hábil e matreira “Política”:

O Senador – Minha querida, entendamo-nos por uma vez: guarde os seus sorrisos e as suas promessas para aqueles que ainda acreditam neles. Entre nós o negócio é diferente; eu sou um homem velho, a senhora é uma matrona já idosa; os galanteios portanto são mal cabidos: conhecemo-nos muito bem para fazermo-nos um ao outro a injúria de crer que nos embaçamos; falemos portanto às claras e sem reboço (ALENCAR, 2003, p. 288-289).

Ao final do folhetim, após as referências “Cai o pano” e “Continua”, a crônica seguinte, datada de 1.º de julho de 1856 e publicada novamente sob a rubrica *Folhetim*, subtítulo *Conversa com os meus leitores*, traz a continuação da peça, apresentando seu terceiro ato, no qual volta à cena o “Rio de Janeiro”, dessa vez acompanhado de seu filho, “O público”. Enrico Tamberlick, assunto do Ato inicial, volta a ser discutido, tanto por ambos quanto pelo “Deputado” (que aparece no Ato II), pelo “Jornalista” e pelo “Diletante”: se a questão anterior dizia respeito à chegada do artista ao país, dessa vez eles tratam do espetáculo estreado por ele em 26 de junho de 1856, cantando *Otelo*, de Rossini.

Além do espetáculo de Tamberlick, o Terceiro Ato também iria abordar a questão das más condições do transporte público no Rio de Janeiro, sem deixar de priorizar, entretanto, um tema ainda mais relevante do que este último, e sobretudo polêmico: o das sociedades comerciais, isto é, das sociedades em comandita. A questão já havia sido muitas vezes

¹⁰⁹ Rememore-se o fato de que, ironicamente, mais tarde, em 1869, Alencar chegaria a ser eleito exatamente para o cargo de Senador pela Província do Ceará, embora não viesse a exercê-lo por decisão do Imperador D. Pedro II de não nomeá-lo.

abordadas nos folhetins de Alencar, conforme já referido, em 1854 e 1855, com críticas expressas aos privilégios concedidos pela administração pública às empresas privadas, bem como a ascensão veloz do capitalismo.

João Roberto Faria (1987) analisa da seguinte forma os três primeiros atos apresentados por Alencar em seu folhetim:

O Rio de Janeiro às Direitas e às Avessas não passou de um primeiro ensaio de Alencar. A peça é apenas a teatralização dos fatos e situações que alimentavam os folhetins da época, como a vida teatral, a política, a administração pública. O enredo, exageradamente fragmentado, resulta num vasto painel de costumes, mas peca pela superficialidade. O texto, enfim, mais parece um enorme folhetim dialogado do que uma peça teatral. Apesar disso, tem certa importância para se compreender a evolução artística de Alencar, pois é a prova mais evidente de que ele acalentou o desejo de escrever para o teatro desde os tempos de folhetinista (FARIA, 1987, p. 11).

Ressalte-se, por fim, que após estampar o seu Terceiro Ato nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1.º de julho de 1856, Alencar não publicaria mais nenhum trecho de seu esboço dramático. No ano seguinte, entretanto, seus esforços iniciais como dramaturgo renderiam frutos, com a representação, em outubro de 1857, no Ginásio Dramático, de sua comédia *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, surgido, como referido, a partir de *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas*.

Após apoiar o teatro nacional incansavelmente com sua pena de folhetinista e lançar-se como dramaturgo na imprensa carioca, Alencar levava sua primeira peça teatral aos palcos do Segundo Reinado, abrindo caminho para uma longa carreira como dramaturgo: de 1857 até 1861, ele iria se dedicar intensamente ao teatro, compondo várias peças – *O demônio familiar*; *O crédito*; *As asas de um anjo*; *Mãe*; *O jesuíta*; *O que é o casamento?* –, além de um libreto de ópera intitulado *A noite de São João*¹¹⁰. Mais tarde, em 1865, ele escreveria sua única peça teatral que não seria encenada: *Expição*.

7.3 O político

O gosto pela política (e pela polêmica), em Alencar, é quase uma questão congênita. Envolvidos em tramas verdadeiramente romanescas, com reviravoltas sem deixar nada a

¹¹⁰ Conforme ressalta Lira Neto (2006), *A noite de São João* foi apresentada em 1860 no Teatro São Pedro de Alcântara: “Era a primeira vez, no Brasil, que se ouvia uma ópera regional, composta por um músico brasileiro e, em especial, com libreto escrito originalmente em português” (LIRA NETO, 2006, p. 182). O músico em questão era Elias Álvares Lobo (1834-1901). A regência, por sua vez, ficou por conta do maestro Carlos Gomes (1836-1896).

dever àquelas futuramente apresentadas em alguns de seus livros, seus antepassados participaram ativamente de importantes levantes antimonárquicos da história brasileira, como a Revolução de 1817, na qual é proclamada a República, na cidade do Recife, em um episódio conhecido como “Revolução dos padres”.

Seu pai, José Martiniano Pereira de Alencar (filho do português José Gonçalves dos Santos e Bárbara de Alencar), jovem diácono estudante de retórica no Seminário de Olinda em 1817, toma parte das agitações políticas pernambucanas e se dirige ao Cariri, onde, em 3 de maio desse mesmo ano, proclama a República na cidade do Crato, apoiado pela mãe Bárbara de Alencar (1760-1832) e outros integrantes da família, bem como membros da Igreja, a exemplo do vigário do Crato, padre Miguel Carlos da Silva Saldanha (MENEZES, 1965, p. 393).

O sonho de independência duraria, entretanto, poucos dias: a família seria perseguida e presa pelos monarquistas, e só em 1821 – pouco antes de o Imperador D. Pedro I declarar a Independência do Brasil – estaria livre. Em uma reviravolta surpreendente, ao final desse mesmo ano, Martiniano de Alencar assume o cargo de deputado na Constituinte Portuguesa (eleito suplente, assume o lugar do deputado Gomes Parente, que não pôde tomar posse por motivo de enfermidade). Defendendo a causa pátria em detrimento da metrópole, cai mais uma vez em desgraça ao ver a causa independentista esmagada pelos ideais portugueses, e, sob ameaça, parte para a Europa.

No ano seguinte, Martiniano de Alencar regressa do além-mar, onde teve assento nas Cortes de Lisboa (assembleia encarregada de elaborar a nova Constituição do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves), desembarcando no Brasil já eleito deputado, pela província do Ceará. No país natal, o cenário ainda é bastante tumultuado: com a dissolução da Assembleia Geral Constituinte por D. Pedro I, o tenente-coronel Tristão Gonçalves de Alencar Araripe (Tristão Gonçalves Pereira de Alencar) chefia a chamada Confederação do Equador, em 1824, cuja proposta é unir as províncias nordestinas em torno de um regime federativo, constituindo uma nova conflagração contra a monarquia a qual virá a ser duramente combatida, com bombardeios à cidade do Recife e o fuzilamento de muitos revoltosos.

Envolvendo-se nessas agitações, Martiniano, mais uma vez, tem melhor sorte: consegue o perdão do rei e instala-se em Messejana, no sítio Alagadiço Novo, onde se lança ao empreendimento de montar um engenho de açúcar. Nesse sítio, onde passa a abrigar correligionários e parentes sobreviventes às perseguições políticas deflagradas pela contra-

revolução, nasceria, em 1829, José de Alencar, o escritor polemista: filho de um padre casado, político, inflamado, revolucionário.

Em *Como e porque sou romancista*, José de Alencar assume ser oriundo de uma família para quem a política equivalia a uma religião, e na qual muitos acontecimentos importantes da política nacional – além dos já referidos no presente estudo –, haviam sido urdidos:

Como a revolução parlamentar da maioria, a revolução popular de 1842 também saíu de nossa casa, embora o plano definitivo fosse adotado em casa do Senador José Bento à rua do Conde 39. Nos paroxismos, quando a abortada revolução já não tinha glórias, mas só perigos para os seus adeptos, foi na chacara do Senador Alencar que os perseguidos acharam asilo; em 1842 como em 1848 (ALENCAR, 1893, p. 23).

Vivenciando tal ambiente familiar, portanto, é natural que Alencar também se inclinasse a acompanhar de perto os efeitos de posicionamentos partidários e decisões da política. Além disso, estreando em um dos jornais mais relevantes da imprensa carioca em 1854, isto é, o *Correio Mercantil*, esse tema dificilmente poderia lhe fugir da pena. Em seus folhetins, ele irá abordar, não raro com sarcasmo, temas relevantes para sua época, indo muito além da crítica costumeira ao governo ou à administração pública: além de apontar as falhas, cuidava de indicar, ele mesmo, a solução para os problemas.

A atuação de Alencar como folhetinista no âmbito da política expande-se como verdadeiro prisma, abordando os temas mais variados: da questão imigratória aos avanços e entraves do Poder Judiciário, como a “questão das custas”, defendendo que o poder público não remunerasse diretamente os agentes da Justiça brasileira (ver item 5.1 – *A atuação no Correio Mercantil em 1854 e 1855*); da abolição dos escravos à política internacional (Guerra da Crimeia), passando por temas como a nem sempre eficiente atuação governamental quanto ao asseio público (ver item 6.3 – *O flâneur progressista*).

Além de tratar dos temas em destaque de sua época, Alencar iria também aprofundar-se em análises de cunho sociológico do universo político em meio ao texto informativo¹¹¹, chegando, até mesmo, a fornecer explicações bastante didáticas sobre os perigos envolvendo o choque entre interesse público e privado, com o frequente triunfo deste último em detrimento do bem comum, como se verá a seguir.

¹¹¹ Como a crônica de 22 de abril de 1855, na qual ele irá apresentar os principais cenários por onde transitam os políticos: o gabinete, a Câmara e os salões aristocráticos.

A crônica de 10 de junho de 1855 é um bom exemplo para entender a conexão entre o folhetinista e a política. Nela, Alencar não só defenderá a abolição da escravatura como também irá elucidar uma concepção própria do seu entendimento sobre política, e que diverge do senso comum, como ele mesmo esclarece:

Mas o que é a política? Se a etimologia não mente, é a ciência do governo da cidade. Pode ser que esta definição não lhe agrade; mas isto pouco me embaraça. Estou expondo um novo sistema social; é natural que me aparte das opiniões geralmente admitidas (ALENCAR, 2004, p. 366).

A partir daí, o folhetinista pretende explicitar seu entendimento sobre o tema, lançando-se a uma reflexão sobre o “governo da cidade”, e que envolve, naturalmente, administradores, cargos e agentes públicos. Para cumprir a tarefa, Alencar inicia tratando de um elemento fundamental em política, a saber, o interesse público, ressaltando, também, a existência de dois princípios políticos, que envolvem a “análise” e a “síntese”:

A política é o governo da cidade. A cidade se compõe de freguesias, de ruas, de casas, de famílias e de indivíduos, assim como a nação de províncias e municípios.

Já se vê, pois, que a política deve ser também a ciência de bem governar a casa ou a família, e de promover os interesses dos indivíduos.

Isto é lógico, e ninguém me poderá negar que, promovendo-se estes interesses, não se concorra poderosamente para o melhoramento da freguesia, da província, e finalmente do país.

Daqui resultam, portanto, dois grandes sistemas políticos, dois princípios únicos da ciência do governo.

Um que procede à guisa da análise, que parte do particular para o geral, que promove os interesses públicos por meio dos interesses individuais.

O outro é uma espécie de síntese, desce do geral ao particular, e, melhorando o país, assegura o bem estar dos indivíduos.

Este método, tanto em política, como em lógica, tem geralmente pouca aceitação: de ordinário os espíritos esclarecidos preferem a análise (ALENCAR, 2004, p. 367).

Logo a seguir, ele explica a melhor forma de se fazer a análise política, ironizando o princípio da “análise” (partindo do particular para o geral) no qual o senso comum deposita suas melhores esperanças:

Quereis saber como se faz a análise em política?

Em vez de examinarem-se as necessidades do país, examinam-se as necessidades deste ou daquele indivíduo, nomeiam-no para um bom

emprego, criado sem utilidade pública, e o país se incumbe de alimentá-lo por uma boa porção de anos.

Lá chega um dia em que se precisa de um ministro, e lança-se mão daquele indivíduo como de um homem predestinado, o único que pode salvar o país.

Eis, portanto, os favores feitos àquele indivíduo dando em resultado um benefício real à causa pública; eis a política por meio do empenho – quero dizer da análise –, criando futuros ministros, futuros presidentes, futuros deputados e senadores (ALENCAR, 2004, p. 367-368).

De modo ainda mais contundente, Alencar expõe o choque entre interesses particulares e coletivos, referindo-se ao perigo das indicações dos cargos públicos para o bem comum:

Outrora se dividiam as formas de governo em república, monarquia representativa e monarquia absoluta. Hoje está conhecido que estas divisões são puramente escolásticas, e que não há senão duas maneiras de governo: o governo individual e o governo nacional, o governo dos interesses particulares e o governo dos interesses do país.

Cada um deles pode conduzir ao fim desejado, procedendo por meios diversos.

Um, por exemplo, escolhe o indivíduo para o emprego, segundo a sua aptidão; o outro escolhe emprego para o indivíduo, segundo a sua importância. O primeiro ganha um bom empregado, o segundo um excelente aliado. Um pode errar na escolha do indivíduo; o outro pode ser traído pelo seu protegido (ALENCAR, 2004, p. 369).

Certo de adotar uma posição que irá desagradar a muita gente, Alencar encerra a questão da seguinte forma:

Se os meus leitores acham muito extravagante esta preleção política, têm bom remédio; é não a lerem segunda vez, se tiverem caído na primeira.

Como estamos nos tempos das profissões de fé, entendi que devia também expor a minha opinião sobre a melhor política a seguir na atualidade (ALENCA, 2004, p. 369-370).

Ainda nesse mesmo texto, e sem se afastar do campo da política – dessa vez abordando a política internacional –, o folhetinista menciona a expectativa geral quanto à deflagração da Guerra do Paraguai¹¹²: “Preocupou igualmente os ânimos a esperança de uma

¹¹² A respeito deste tema, Alencar já havia se referido como uma possibilidade bem mais remota, em texto datado de 15 de abril de 1855: “A perspectiva da guerra desapareceu; e assim era de se esperar, visto que aquela República não era de força para lutar conosco” (ALENCAR, 2004, p. 284). A guerra só iria irromper, na verdade, bem mais tarde, a 13 de novembro de 1864.

decisão do governo a respeito da questão do Paraguai; porém, como todas as esperanças da semana, esta ainda não se realizou” (ALENCAR, 2004, p. 372).

Desse modo, ele faz votos para uma solução sensata da questão:

Apesar de não sermos dos mais entusiastas da política atual, estamos convencidos que a resolução do governo, qualquer que ela seja, será ditada pela solicitude que nos inspira a todos a honra e a dignidade nacional (ALENCAR, 2004, p. 373).

Por fim, Alencar menciona a “sociedade elegante”, que parece despreocupada ante as resoluções da política externa: “Para esta fração da sociedade, que passa o seu tempo a brincar e a divertir, o baile do Cassino na terça-feira equivale a uma expedição do Paraguai” (ALENCAR, 2004, p. 373).

Ainda quanto ao tema da política externa, note-se que em 20 de maio de 1855, ao relatar uma reunião da Sociedade Estatística, com a exposição de produtos industriais provindos dos Estados Unidos e discursos sobre o estreitamento dos laços entre o Brasil e este país da América do Norte, Alencar opina a favor de tal aproximação: “Talvez dessas relações que vão começar nasça um grande pensamento de política americana, que no futuro venha a dirigir os destinos do Novo Mundo e a pôr um termo à intervenção europeia” (ALENCAR, 2004, p. 336).

Com a deixa, passa a criticar, por outro lado, as naturalizações aleatórias de cidadãos dadas pela Câmara, os quais “entendem que as leis do país não passam de letra morta, e que reclamam, pela importância de seus nomes, dispensa naquelas leis. Até reza a crônica que se deu o foro de cidadão brasileiro a um cidadão recomendado à polícia!”¹¹³ (ALENCAR, 2004, p. 337).

O tema da política – interna e externa – nos folhetins de *Ao correr da pena*, a propósito, estreou no mesmo dia em que Alencar lançou-se como folhetinista oficial do *Correio Mercantil*, em 3 de setembro de 1854: após utilizar-se de um conto de fada para apresentar-se ao leitor (ver item 6.1.1 – *O fabulista*), o folhetinista adentra ao terreno da política internacional mencionando a Guerra da Crimeia, cujo desenrolar irá abordar muitas

¹¹³ Por outro lado, sem radicalismos, o folhetinista defende cidadãos estrangeiros em um incidente relatado na crônica de 24 de junho de 1855, envolvendo o abaloamento das embarcações *Indiana* e *Tocantins*, afirmando que a imprensa tem conferido a isso “o caráter de uma questão de classe e de brios nacionais” (ALENCAR, 2004, p. 400). Entretanto, Alencar indaga: “Um estrangeiro que perde o seu navio não poder defender os interesses do seu proprietário e dos carregadores, semente porque semelhante defesa vai ofender a tripulação de um vapor brasileiro?” (ALENCAR, 2004, p. 400). E, mais adiante, fala que um capitão avistou o vapor brasileiro *Tocantins* pouco antes do sinistro, o qual se encontrava iluminado de modo incorreto, fato que pode ter concorrido para a ocorrência do acidente.

outras vezes em sua coluna, à proporção que os paquetes traziam informações sobre ela, acompanhando a “trama” com o mesmo interesse de quem desvenda os desenlaces de um romance-folhetim.

Ao final dessa mesma crônica, Alencar afirma, em tom bastante solene:

Falemos sério. A independência de um povo é a primeira página de sua história; é um fato sagrado, uma recordação que se deve conservar pura e sem mancha, porque é ela que nutre esse alto sentimento de nacionalidade, que faz o país grande e o povo nobre. Cumpre não marear essas reminiscências de glória com exprobrações pouco generosas. Cumpre não falar a linguagem do cálculo e do dinheiro, quando só deve ser ouvida a voz da consciência e da dignidade da nação (ALENCAR, 2004, p. 13).

Desse modo, ele cita uma questão da Câmara na qual está em discussão um projeto sobre a proibição do transporte de escravos entre províncias brasileiras:

Este projeto, que encerra medidas muito previdentes a bem da nossa agricultura, e que tende a prevenir, ou pelo menos atenuar uma crise iminente, é combatido pelo lado da inconstitucionalidade, por envolver uma restrição ao direito de propriedade (ALENCAR, 2004, p. 13).

Ante o exposto, apresenta seu posicionamento:

Entretanto a própria Constituição autoriza a limitar o exercício da propriedade em favor da utilidade pública, que ninguém contestará achar-se empenhada no futuro da nossa agricultura e da nossa indústria, principal fim do projeto (ALENCAR, 2003, p. 13)¹¹⁴.

Mais tarde, no já referido folhetim de 10 de junho de 1855, Alencar iria defender, de modo muito claro, a abolição da escravatura, posicionamento que distingue o folhetinista do futuro homem de letras consagrado pelo público:

Deveis ter lido hoje no *Correio Mercantil* um artigo da *Revolução de Setembro* sobre o tráfico de africanos no Brasil. Isto mostra quanto é apreciada, mesmo nos países estrangeiros, a grande regeneração que devemos aos esforços do Sr. Eusébio de Queirós.

¹¹⁴ Como curiosidade, note-se ainda o modo como Alencar encerra esta mesma crônica de 3 de setembro de 1854, onde há o tom de uma escrita predominantemente burguesa: “Vamos acabar a semana no baile da *Beneficência Francesa*, onde felizmente não há, como em Paris, a *quête* feita pelas lindas marquesinhas, e onde teremos o duplo prazer de beneficiar aos pobres e a nós mesmos divertindo-nos” (ALENCAR, 2004, p. 13).

E também um motivo para que paguemos com generosidade quaisquer serviços que se tenham prestado neste importante objeto; há dívidas sagradas que, uma vez contraídas, importam a honra e dignidade do governo, que não deve nem sequer deixar que apareçam queixas. Uma queixa neste caso equivale a uma injúria; e o governo não pode deixar de fazer calar essas queixas, ou pelo menos justificar-se delas (ALENCAR, 2008, p. 378).

Em meio a textos informativos como esse, de grande relevância documental aos olhos do leitor de hoje, Alencar realiza de quando em vez uma abordagem diferente de temas políticos, conferindo-lhe um aspecto de estudo sociológico, conforme referido. A crônica de 22 de abril de 1855 traz um bom exemplo disso. Nela, o folhetinista explora os cenários por onde transitam os políticos (o gabinete, a Câmara e os salões) e a carga simbólica de cada um deles, para além das aparências:

O *salão* é um terreno neutro entre a *câmara* e o *gabinete*. No gabinete só entram os íntimos, aqueles que estão no segredo do dono da casa e que gozam da sua familiaridade. A *câmara* é o aposento onde ordinariamente têm lugar os arrufos [...].

No *salão*, porém, recebem-se todas as visitas de cerimônia ou de intimidade; dão-se bailes, reuniões dançantes e concertos [...].

Se a palestra vai bem, procura-se alguma *chaise-longue* [...]. Se a conversa toma mau caminho, aí aparece uma quadrilha que se tem de dançar, uma senhora a que se devem fazer as honras, um terceiro que chega a propósito; e acaba-se a conferência, e livra-se o ministro do dilema em que se achava, do comprometimento de responder sim ou não (ALENCAR, 2004, p. 287-288).

Esse mesmo tom será retomado no folhetim de 24 de junho de 1855, com uma reflexão curiosa na qual compara a promessa que pode haver nos olhos de uma bela mulher a uma vaga de senador: “Ninguém tem direito a ela, o que quer dizer que todos o têm” (ALENCAR, 2004, p. 398).

Retomando-se a apresentação das questões políticas de seu tempo, um outro tema polêmico defendido por Alencar em sua coluna de *Ao correr da pena* foi a questão da imigração, à qual mais tarde – tal como ocorreu com a defesa da abolição da escravatura – ele iria se opor. Em 21 de janeiro de 1855, ele faz um efusivo elogio à chamada “colonização”:

A colonização para um povo novo e de vasto território, como o nosso, é a primeira condição de riqueza e de engrandecimento. O estrangeiro que procura o nosso país não nos traz unicamente braços e forças para o trabalho material; não é somente um número de mais que se aumenta ao recenseamento da população.

É uma inteligência prática que melhora a indústria do país e um grande elemento de atividade que desenvolve as forças produtivas da terra; é finalmente uma nova seiva que vigora, uma nova raça que vem identificar-se com a raça antiga aperfeiçoando-se uma pela outra. O nosso governo tem compreendido o grande alcance da colonização e, o que é mais, tem-se empenhado em promovê-la eficazmente (ALENCAR, 2004, p. 211-212).

Ante o exposto, o jornalista louva a chegada dos estrangeiros, que ajudariam a substituir a mão-de-obra escrava pelo trabalho livre (note-se o modo como ele se refere ao tráfico negreiro, conferindo a este a conotação de algo abjeto):

Depois que o Sr. Conselheiro Eusébio de Queirós travou a última luta contra o tráfico, e conseguiu esmagar essa hidra de *Lerna*, cujas cabeças renasciam do seu próprio sangue, o nosso governo tratou de aproveitar o favorável ensejo que lhe oferecia a crise proveniente da deficiência dos braços para a agricultura (ALENCAR, 2004, p. 212).

Assim, Alencar elogia medidas que o governo acaba de tomar, em prol da questão imigratória:

A 1.^a é a autorização mandada ao nosso ministro em Londres a fim de promover a emigração de chins para o Brasil segundo as bases e instruções que já lhe foram remetidas. Os bons resultados que se têm conseguido desta emigração nas colônias inglesas nalguns lugares da América Meridional nos devem dar boas esperanças para a nossa cultura do chá e do café.

A outra [...] é a da subvenção de 30\$000 concedida por cada colono maior de dez anos e menor de 45, honesto e lavrador, sendo estabelecidos em colônias ou fazendas pertencentes a empresas agrícolas (ALENCAR, 2004, p. 212-213).

Alencar afirma que o governo não só cumpriu o seu dever, como também “fez mais do que se podia exigir dos poucos recursos de que dispõe” (ALENCAR, 2004, p. 213), em um de seus mais efusivos elogios à administração pública, em geral pouco frequentes. A única ressalva é que todo esse processo de colonização deveria ser feito em larga escala:

Estamos, porém, em tempo de tratar, não de pequenas colônias, mas de uma colonização em vasta escala, de uma emigração regular que todos os anos venha aumentar a nossa população. O governo, pois, que chame a atenção do corpo legislativo sobre este assunto e que inicie um projeto de lei, no qual se adotem as medidas tomadas pelos Estados Unidos para promover a emigração. Eu lembraria neste caso a conveniência de limitar os favores concedidos unicamente àquelas

nações cuja população desejaríamos chamar ao nosso país” (ALENCAR, 2004, p. 214).

Logo a seguir, Alencar fala as vantagens do solo e do clima brasileiros, que a seu ver não deixam nada a dever aos Estados Unidos:

Não temos nada a invejar à América Inglesa em recursos naturais, em fertilidade do solo, em elementos de riqueza. O nosso clima é mais salubre; desde o sul ao norte temos no alto das nossas serras uma temperatura quase europeia. Como país ainda inculto, oferecemos muito maior interesse ao colono agrícola que quiser explorar a terra. Por que razão, pois, não havemos de ter a mesma emigração [que a América Inglesa]? (ALENCAR, 2004, p. 214).

Desse modo, o próprio Alencar dá a resposta à questão:

Porque temos ciúme do estrangeiro, porque guardamos como um avaro este título de cidadão brasileiro, e o consideramos como uma espécie de quinhão hereditário que se amesquinha à proporção que se divide. É por isso que vemos no estrangeiro um intruso, um herdeiro bastardo, que nos quer disputar a herança paterna, isto é, os empregos, os cargos eleitorais e as sinecuras (ALENCAR, 2004, p. 214).

E finaliza a questão, acreditando que somente ao se aceitar o recebimento dos imigrantes estrangeiros é que o Brasil será de fato um país grandioso:

Sacrifiquemos esses prejuízos ao interesse público, e pensemos, ao contrário, que é, levando por toda parte este título de cidadão brasileiro, que é recebendo na nossa comunhão todos os irmãos que nos estendem a mão, que um dia faremos aquele nome grande e poderoso, respeitado na Europa e no mundo (ALENCAR, 2004, p. 214-215).

Contrastando com a imagem desse jovem folhetinista entusiasta da imigração, entretanto, o romancista maduro apresentará ideia totalmente diversa, em 1877, em uma sessão parlamentar. Tal mudança de posicionamento é esclarecida por Lira Neto (2006):

Segundo [Alencar] raciocinava, a entrada em massa de forasteiros no país, das mais diferentes procedências, só tenderia a abater ainda mais o nosso sentimento de nacionalismo, artigo que considerava estar em baixa cotação no mercado das ideias no Brasil [...] Em vez de se gastar oceanos de dinheiro com políticas de incentivo para atrair estrangeiros, seria mais ‘patriótico’ estimular a migração interna. José

de Alencar fazia aquele discurso justamente quando o Nordeste vivia a pior seca de sua história [1877] (LIRA NETO, 2006, p. 380).

Além da imigração, um outro tema a que o folhetinista “político” iria recorrer com igual atenção diz respeito ao Poder Judiciário. A chamada “questão das custas” ocupou Alencar por muitas vezes, e na crônica de 18 de março de 1855 ele chega a sugerir que os agentes públicos não recebam nenhum tipo de ordenado do governo, e passem a ser ressarcidos diretamente pelas pessoas a quem prestam seus serviços: “Todos os funcionários públicos [...] são criados para utilidade pública; por conseguinte, em vez de ordenado, dêem-se-lhes custas [...]” (ALENCAR, 2004, p. 243). E explica o motivo: “Quem precisar do empregado que o pague; o governo o nomeia, o país o tolera, e nisto já fazem muito” (ALENCAR, 2004, p. 244).

Note-se que nessa mesma crônica em que defende o fim do pagamento das custas aos agentes do Judiciário (datada de 18 de março de 1855), Alencar conclama a valorização dos talentos literários, propondo que estes passem a receber condecorações do governo, do mesmo modo como ocorre com os militares das forças armadas:

Conviria igualmente criar-se uma ordem destinada exclusivamente a premiar o merecimento literário, assim como existe uma para os serviços militares. Chame-se esta ordem a *Estrela do Sul*, à imitação do *Cruzeiro*, ou a *Plêiade Imperial*; demos-lhe enfim um nome que tenha alguma significação, e acabemos com o costume de premiar a inteligência com a mesma graça com que se remuneram serviços de uma ordem muito diversa. Esta ideia, realizada com a sabedoria e a prudência que é de esperar, traria grandes vantagens, porque excitaria os estímulos, criaria uma emolção salutar, e daria assim incremento ao nosso progresso literário. Apreciamos todos os serviços feitos ao país, qualquer que seja a sua natureza; estimamos que todos sejam galardoados; mas desejamos que se dê ao talento, à inteligência, às ciências e as artes essa nobreza e essa distinção, que lhe cabe por todos os títulos (ALENCAR, 2004, p. 251).

A despeito das fortes censuras ao Judiciário, Alencar também não deixa de apontar-lhe os avanços quando faz-se necessário, como atesta o folhetim de 25 de março de 1855, no qual aponta a prisão de homens poderosos e influentes pelas mãos da Justiça:

No meio de todos os contratempos que tendem a embaraçar a marcha regular da justiça no nosso país, apraz-nos ver como os magistrados novos vão dando alguns exemplos de integridade e firmeza. Não há muito tempo o Dr. José Caetano pronunciou um homem que se dizia ter fortes proteções. Agora o Sr. Dr. Izidro condena uma pessoa

que ocupa uma posição distinta na sociedade pelos seus grandes haveres e pela sua influência.

Não entramos no mérito da sentença, nem podemos apreciar os seus fundamentos; mas o que não se pode negar é que o juiz que lavrou uma condenação desta ordem, deu uma prova incontestável de inteireza e de retidão. Quando mesmo a sentença não fosse justa, estamos certos que a intenção que a ditou foi da mais vigorosa equidade (ALENCAR, 2004, p. 262-263).

Ante a declaração, Alencar se despede de modo sarcástico, referindo-se a data de seu próximo folhetim: “Agora, meu amável leitor, até 1º de abril. Entendeis?” (ALENCAR, 2004, p. 263). Na crônica em questão, Alencar retoma o assunto das custas judiciais, em uma viagem *Autour du palais de Justice* (“Ao redor do palácio da Justiça”), parafraseando Almeida Garrett e duelando com leitores de jornais concorrentes a respeito do tema, sobre o qual conclui:

Quando a questão que presentemente se agita nos levar à extinção das custas que percebem os juizes, todos nós teremos motivos de nos felicitar-mos. Se a razão está da parte dos defensores do regimento, que sustentam a necessidade de uma autorização do corpo legislativo, cabe-nos a nós a iniciativa de uma ideia útil e conveniente. Se, ao contrário, nós temos a justiça pelo nosso lado, os defensores do regimento terão prestado um relevante serviço à causa pública, dando o exemplo de uma discussão leal, aceitando a verdade de onde quer que ela venha, e auxiliando com as suas luzes uma reforma de grande interesse (ALENCAR, 2004, p. 271).

Desse modo, ressalte-se, por fim, que a ligação do folhetinista com os temas controversos da política de sua época constituiu mais um instrumento de exploração de suas versáteis facetas em *Ao correr da pena*, entre elas a de polemista, chegando a questionar temas como o próprio fazer literário e a nacionalização da língua portuguesa.

7.3.1 O polemista

Na obra *Crítica literária: em busca do tempo perdido?*, em que é feita uma avaliação positiva do confronto intelectual como um caminho para o desenvolvimento das ideias (e das letras brasileiras), João Cezar de Castro Rocha (2011) se indaga sobre o motivo de as grandes polêmicas intelectuais (como as que se envolvera Alencar) não se repetirem na contemporaneidade, lançando a crítica a um impasse pouco honroso, a saber, o marasmo, uma vez que, atualmente, a polêmica propriamente dita “não tem voz, pois não se trata de disputar

a hegemonia intelectual, mas de acomodar-se ao discurso vitorioso da vez” (ROCHA, 2011, p. 65).

Mesmo sem desconsiderar o caráter agressivo da polêmica (que não raro pode se desviar do duelo das ideias para o ataque pessoal entre os interlocutores) ou a intenção “publicitária” e “autopromocional” por parte dos contendores, Rocha (2011) aponta o caráter produtivo da polêmica, que consiste sobretudo no fato de ser capaz de efetuar a renovação de todo um sistema intelectual (isto se pode notar nas polêmicas envolvendo até mesmo Alencar e os leitores de *Ao correr da pena*, em que o folhetinista foi levado ao aprofundamento de sua reflexão sobre a nacionalização da língua portuguesa, como se verá mais adiante).

A fim de defender o caráter benéfico da polêmica, Rocha (2011) se baseia na ideia da existência de um “sistema interno de emulação”, e que envolve a figura de um mediador (cujas opiniões causem impacto a um enorme número de leitores) e a imprensa, representando o espaço público para a discussão dos pressupostos contrários. Esse “sistema interno de emulação” nasceria, ele mesmo, da polêmica, desenvolvida por uma atividade baseada no confronto em que os adversários entram em combate “no interior de um mesmo registro discursivo, levando-os ao exame interessado dos textos do adversário” (ROCHA, 2011, p. 70). Conforme esclarece:

A rivalidade de opções, sejam ideológicas, sejam estéticas, constitui um elemento dinâmico que favorece a estruturação sistêmica, seja do sistema intelectual, seja do sistema de artes, pois a necessidade de desautorizar a argumentação do adversário depende da exposição dos próprios pressupostos (ROCHA, 2011, p. 71).

Uma vez exposta a “face solar” da polêmica, em contraposição ao que Rocha (2011) chama de sua “face lunar” (sobretudo a autopromoção e seu caráter “publicista”), pode-se abordar mais uma faceta desempenhada por Alencar ao longo de sua atuação como homem de imprensa: o polemista. Na verdade, ao longo de sua trajetória como folhetinista, ele jamais perderia a oportunidade de polemizar, independentemente do tema abordado, fosse com os leitores do *Correio Mercantil*, com os colaboradores dos jornais concorrentes¹¹⁵ ou até mesmo com o próprio imperador, incógnito sob pseudônimo, nesta que ficou conhecida como a “Polêmica Alencar-Magalhães”, o principal embate de plumas do Romantismo brasileiro,

¹¹⁵ Um dos exemplos se acha na crônica de 28 de abril de 1855, na qual Alencar menciona um erro de impressão em sua coluna *Ao correr da pena*: por motivo de uma vírgula fora de lugar, dando outro sentido ao que ele tinha escrito anteriormente, ele recebeu uma crítica por parte de um escritor (o nome não é revelado) do jornal concorrente, o *Jornal do Comércio*, que indicara-lhe a falha.

constituindo-se no clímax da atuação combativa de Alencar na defesa de uma literatura *nacional*.

Além de explorar os mais diversos gêneros literários – passando, por exemplo, da fábula ao teatro –, atuando como autêntico polígrafo, conforme visto, a verdade é que Alencar também utilizaria o rodapé dos jornais da imprensa carioca como a arena na qual iria defender seus próprios ideais a respeito do fazer literário, atuando ademais como questionador interessado quanto ao seu principal instrumento de trabalho, a saber, a língua portuguesa.

Sem reccar a polêmica e preocupado com a “cor local” também na linguagem, Alencar demonstra uma preocupação crescente com a questão da “nacionalização da língua”, cujo máximo destaque seria alcançado graças às suas *Cartas sobre a Confederação dos tamoios*, publicadas originalmente nos folhetins do *Diário do Rio de Janeiro* no ano de 1856 e reunidas em volume nesse mesmo ano.

Na verdade, muito antes disso, Alencar envolvera-se com essa questão já nas páginas de *Ao correr da pena*. Na crônica de 21 de janeiro de 1855, ao sugerir novos melhoramentos para o Passeio Público, o autor, de modo provocativo, utiliza um francesismo (*jets d’eau*, “repuxos”) como pretexto para tratar da “nacionalização da língua”, uma vez incitado por um leitor do jornal para o qual escreve, identificado apenas com o pseudônimo *Monsieur de Tal*, o qual criticara, no dia 15 de janeiro de 1855 nas *Publicações a pedido do Correio Mercantil*, a abundante presença de termos estrangeiros nos jornais cariocas a respeito dos festejos do carnaval – sem, entretanto, citar Alencar nominalmente.

Para explicar tal contexto, é importante mencionar a crônica de 14 de janeiro de 1855, na qual, em uma outra polêmica – dessa vez ligada aos festejos carnavalescos – Alencar havia declarado guerra ao entrudo, “jogo grosseiro e indecente” e “antigo costume português” que, ante as ameaças de ser revivido pela população do Rio de Janeiro, o folhetinista esperava já ter sido definitivamente coibido pela polícia¹¹⁶: “Um abuso, que só a negligência poderia deixar que se renovasse” (ALENCAR, 2004, p. 198).

Por outro lado, recorre a um termo francês ao mencionar uma sociedade de oitenta sócios, “todas pessoas de boa companhia” (ALENCAR, 2008, p. 198), a qual promove uma *grande promenade* pelas ruas cariocas. O folhetinista faz votos para o sucesso do evento, a contar com um passeio de máscaras que será “o primeiro que se realizará nesta corte com toda a ordem e regularidade” (ALENCAR, 2004, p. 198-199). Conforme esclarece Menezes (1965), a referida sociedade diz respeito ao *Congresso das Sumidades Carnavalescas*,

¹¹⁶ De acordo com Raimundo de Menzes, o entrudo – “esguichos de água de laranjinha-de-cera” – era proibido pela polícia desde 28 de fevereiro de 1854 (MENEZES, 1965, p. 91).

reunindo os próprios jornalistas do *Correio Mercantil*, incluindo Alencar, e que tem como objetivo festejar a “morte” do entrudo, organizando um carnaval diferente do realizado no ano anterior, isto é, 1854 (MENEZES, 1965, p. 92).

A propósito, em 25 de fevereiro de 1855, enaltecendo novamente o *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, Alencar iria festejar a extinção do “jogo grosseiro e indecente” e o sucesso do carnaval de 1855¹¹⁷:

O entrudo está completamente extinto; e o gosto pelos passeios de máscaras tomou este ano um grande desenvolvimento. Além do *Congresso* [das *Sumidades Carnavalescas*], muitos outros grupos interessantes percorreram diversas ruas, e reuniram-se no Passeio Público, que durante os três dias esteve literalmente apinhado (ALENCAR, 2004, p. 227).

Retomando-se as críticas de *Monsieur de Tal*, o leitor que criticara o uso de estrangeirismos na imprensa carioca, Alencar apressa-se em rebater a crítica e defender-se na referida crônica de 21 de janeiro de 1855, muito embora não tenha sido diretamente citado:

Ai! lá me caiu a palavra do bico da pena. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço. Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com a tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras? Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num *cortado*. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre *entradas*, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais. Quanto a termos de teatro, fica proibido o uso das palavrinhas italianas, porque enfim é preciso nacionalizar a língua. E é bom que os *dilettanti* (perdão – amantes de música) fiquem desde já prevenidos disto, porque breve, parece que vimos ter uma excelente companhia (ALENCAR, 2004, p. 216-217).

No dia 27 de janeiro de 1855, a seção *Publicações a pedido* do *Diário do Rio de Janeiro* traz um longo artigo assinado por *Monsieur de Tal* e dirigido expressamente ao *Ilmo. Sr. Al. do Correr da Pena*, no qual acusa Alencar de não saber o que é de fato nacionalizar a língua portuguesa, tendo em vista que o escritor cearense havia indagado, na crônica de 21 de janeiro de 1855, se isso equivaleria a misturá-la com a língua tupi.

¹¹⁷ Para Menezes, “Tem assim marcante êxito o carnaval de 1855, de que Alencar participa ativamente, e em que surge o primeiro préstito por meio de carros alegóricos e cavalgada no Rio de Janeiro”. (MENEZES, 1965, p. 94).

Feita a provocação, *Monsieur de Tal* lança-se à defesa da língua portuguesa – sem deixar de mencionar o francesismo utilizado por Alencar e indicar-lhe a tradução em português (“repuxos”) –, apontando-a como a que se deve de fato ser falada no Brasil e à qual os brasileiros pertencem, criticando o uso de estrangeirismos por parte dos escritores, o que, a seu ver, não passa de um estratagema de autores menos experientes para demonstrar o conhecimento de outros idiomas, muitas vezes desconhecendo a tradução correta desses vocábulos.

Na crônica seguinte, de 28 de janeiro de 1855 (recolhida em livro pela primeira vez em 2017), na qual se encontra a fonte da afamada polêmica Alencar-Magalhães (como se verá a seguir), Alencar faz a sua tréplica, utilizando-se, para isso, da notícia da descoberta de uma mina de ouro em Turiaçu, na Paraíba.

Com muito sarcasmo, ele menciona uma completa transformação no país por causa do mineral precioso, à qual nem mesmo a literatura iria escapar, de modo que os escritores brasileiros, ao criarem novas obras, teriam poucas escolhas a fazer:

Não haverá remédio pois senão voltarem às espigas de trigo, às jubas de leão, e a todas essas outras comparações clássicas da poesia antiga. Quem não quiser estar por isso, pode agarrar-se à língua *tupi*, e achará nela uma mina ainda não explorada de imagens poética, uma multidão de nomes fanhosos¹¹⁸, de frutas, de coquinhos, de bichinhos, de cipós, que devem ser de uma originalidade encantadora. Teremos então cabelos de *samambaia*, lábios de *uricuri*, olhos de *guajiru*, *et reliqua commitante caterva* (ALENCAR, 2017, p. 53).

Ainda na referida crônica (28 de janeiro de 1855), Alencar anuncia a chegada de Gonçalves de Magalhães ao Brasil, uma vez concluída a obra *A confederação dos tamoios*, escrita sob pedido expresso de D. Pedro II, desejoso de ver uma literatura voltada para a identidade nacional: “O Sr. Magalhães atravessou os mares como Camões com o seu poema debaixo do braço, para vir oferecer à sua pátria esse fruto de seus trabalhos e de suas inspirações” (ALENCAR, 2017, p. 106).

Logo a seguir, faz questão de convidar-se para a leitura “oficial” do poema, a contar com a presença do imperador:

¹¹⁸ Em seu ensaio *O enigma dos folhetins*, Marques (2017) aponta a referência negativa à língua tupi como um motivo óbvio para que a crônica de 28 de janeiro de 1855 fosse excluída da primeira edição (1874) de *Ao correr da pena* (MARQUES, 2017, p. 53-53), tendo o escritor se consagrado junto ao público brasileiro como um dos maiores defensores da temática indianista nas letras nacionais.

A ser verdade o que nos dizem, brevemente o ilustre poeta fará a leitura dos *Tamoios* a um círculo de amigos e escolhidos. Se tivermos o prazer de sermos admitidos nesse grêmio literário, daremos conta aos nossos leitores das impressões que nos despertar aquela leitura, pela qual todos estão ansiosos (ALENCAR, 2017, p. 106).

A sugestão do jovem folhetinista, que até então jamais havia publicado nenhum livro de ficção, foi totalmente ignorada: entretanto, ante o desenrolar dos fatos, é possível acreditar que isso iria constituir motivo de grande arrependimento aos que não quiseram lhe dar ouvidos. Enquanto isso, a continuação dos ataques do anônimo *Monsieur de Tal* nas *Publicações a pedido* da imprensa carioca, curiosamente, acabava por incentivar Alencar a refletir sobre o tema da nacionalização da língua, muito embora detendo-se apenas quanto ao uso dos estrangeirismos, em um primeiro momento.

De todo modo, estava lançado no espírito do autor o germe da polêmica, e que mais tarde iria eclodir com todo o vigor, envolvendo ninguém menos que o próprio imperador do Brasil, responsável por subvencionar, em 1856, a publicação de *A confederação dos tamoios*, obra a gerar grande expectativa no meio intelectual, constituindo-se na maior promessa das letras nacionais. – Promessa que, na opinião de Alencar, não se cumpriu, levando-o a criticar os mais diversos aspectos da obra (da gramática à metrificação, passando pela forma e estilo) por meio de oito cartas publicadas nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo de *Ig.*¹¹⁹, a partir de 19 de junho de 1856, ou seja, poucos dias após o lançamento da obra, ocorrida no dia 10 desse mesmo mês.

Após versar toda a sua artilharia contra Magalhães nas cinco primeiras cartas, Alencar parece disposto a bater-se em retirada, porém, muda de ideia com a entrada em cena de Manuel de Araújo Porto-Alegre, que sob o pseudônimo *O amigo do poeta*, no jornal *Correio da tarde*, passa a defender Magalhães em uma série de artigos, afirmando que o “despeitado” *Ig.* atacava o protegido (o criador de *A confederação dos tamoios*) por não poder atacar diretamente o protetor (ou seja, o imperador). Outros pseudônimos tentam entrar na polêmica, como *Ômega* e *O inimigo das capoeiras*, merecendo pouca ou nenhuma atenção da parte de Alencar, até que surge *Outro amigo do poeta* na seção *A pedidos* do *Jornal do Comércio*, publicando artigos de 12 a 24 de agosto em defesa de Magalhães: trata-se, na verdade, do pseudônimo do próprio D. Pedro II, que irá duelar com Alencar nas páginas da imprensa carioca.

¹¹⁹ De acordo com Menezes, o pseudônimo foi tirado das primeiras letras do nome Iguassu, a heroína do poema de Magalhães. (MENEZES, 1965, p. 103).

Se a obra não agrada ao desconhecido *Ig.*, para o desgosto do imperador os grandes nomes da literatura de sua época, a seu turno, tampouco concordam quanto à grandeza literária de *A confederação dos tamoios*: Alexandre Herculano, em missiva ao imperador datada de 6 de dezembro de 1856, aponta severas críticas ao conteúdo do poema, sendo seguido por Gonçalves Dias, o famoso autor da *Canção do exílio*. Por fim, vem à tona Francisco de Monte Alverne, a pedido do imperador, lançando um artigo no *Jornal do Commercio* no qual, de um lado, defende a qualidade do poema, e, de outro, paradoxalmente, aponta as mesmas falhas indicadas por Alencar, como as deficiências do estilo e da linguagem utilizada.

Quanto ao saldo da maior polêmica literária do Brasil do século XIX, ela é esclarecida oportunamente por Aderaldo Castelo *apud* Raimundo de Menezes (1965), na obra *José de Alencar: literato e político*:

Talvez o que haja de mais notável neste poema [...] seja o fato de ele haver motivado as famosas críticas do autor de *O guarani*, ocasionando uma polêmica [...] importantíssima para o estudo e a exata compreensão da tendência indianista do romantismo no Brasil (CASTELO *apud* MENEZES, 1965, p. 109).

Por outro lado, a referida polêmica pode ser considerada, ressalte-se, como a fonte da antipatia mútua entre o monarca e o futuro romancista Alencar¹²⁰, conforme atesta Broca *apud* Raimundo de Menezes (1965): “É evidente que o imperador deve ter se sentido seriamente atingido pela crítica do jornalista, ‘uma vez que ele vinha negar os méritos de uma obra editada às expensas do próprio soberano e de cujo valor excepcional estava convicto’.” (BROCA *apud* MENEZES, 1965, p. 110).

Ressalte-se, por fim, que a política seria um outro campo onde Alencar iria se desentender com D. Pedro II, uma vez eleito deputado e, posteriormente, ministro da Justiça. Conforme esclarece Lilia Moritz Schwarcz (1998) na obra *As barbas do imperador*:

O literato tanto se opôs à política oficial que o imperador desta maneira teria se referido a ele: ‘É teimoso esse filho de padre’. E d. Pedro foi à desforra. Em 1869¹²¹, sendo Alencar o mais votado dos candidatos indicados numa lista tríplice para ocupar uma vaga no

¹²⁰ Em *A guerra dos mascates* (1870), Alencar incluiu alguns políticos e figuras importantes de seu tempo em meio às personagens ficcionais. O imperador, por exemplo, aparece como o personagem Castro Caldas.

¹²¹ A escolha do imperador recaiu sobre o desembargador honorário Domingos José Nogueira Jaguaribe, primo de Alencar, e o conselheiro Jerônimo Martiniano Figueira de Melo, respectivamente segundo e quinto lugar em votação (MENEZES, 1965, p. 284).

Senado, teve seu nome vetado pelo monarca, que com o ato revidava as críticas do literato à obra de Magalhães (SCHWARCZ, 1998, p. 134-135).

7.4 O *flâneur* progressista

Conforme visto no item 1 – *As imagens como testemunha (Burke): A ótica do flâneur (Baudelaire)*, em Alencar, à figura do *flâneur* se une, impreterivelmente, a do amante do progresso, não apenas se entusiasmando com as novidades de sua época, mas também chegando a propor melhorias para a vida da população carioca e criticando de modo ferino o pouco avanço das políticas públicas, ao mesmo tempo em que nele também ganha espaço a figura do pensador e do *voyeur* atento ao detalhe de tudo o que o cerca, o que não deixa de estar conectado ao ofício de escritor e de homem de imprensa.

Na introdução da edição de *Ao correr da pena* de 2004, intitulada *O Rio de Janeiro em 1854 e 1855*, João Roberto Faria corrobora essa ideia:

Um dos traços marcantes dos folhetins ‘Ao correr da pena’ é o elogio do progresso. [...] Para o folhetinista que admirava o progresso do Rio de Janeiro, era preciso também que os cidadãos incorporassem novos e civilizados hábitos, como, por exemplo, o de *flâner*. Assim, com alguma frequência convida os leitores a fazer passeios ao ar livre pelos bons endereços da cidade – a própria Rua do Ouvidor, a praia de Botafogo, o adro da Igreja da Glória –, como faziam os franceses em Paris (FARIA, 2004, p. XXVI).

A crônica de 29 de outubro de 1854 consiste no melhor exemplo do Alencar *flâneur*. Nela, o folhetinista tenta expressar o seu próprio conceito do termo francês *flânerie*, explicando-o ao leitor com um curioso didatismo:

Sabeis o que é a *flânerie*? É o passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões. O companheiro inseparável do homem quando *flana* é o charuto; o da senhora é o seu buquê de flores (ALENCAR, 2004, p. 66)

A seguir, Alencar une o ato de flânar à ideia de *exercício moral*, ligada ao pensar, ao filosofar, tornando-se ela mesma um modo de estimular a imaginação:

O que há de mais encantador e de mais apreciável na *flânerie* é que ela não produz unicamente o movimento material, mas também o exercício moral. Tudo no homem passeia: o corpo e a alma, os olhos e a imaginação. Tudo se agita; porém é uma agitação doce e calma, que

excita o espírito e a fantasia, e provoca deliciosas emoções! (ALENCAR, 2004, p. 66).

Com a deixa, faz a sua sugestão, levando a cidade onde vive para o centro desse debate:

A cidade do Rio de Janeiro, com seu belo céu de azul e sua natureza tão rica, com a beleza de seus panoramas e de seus graciosos arrabaldes, oferece muitos desses pontos de reunião, onde todas as tardes, quando quebrasse a força do sol, a boa sociedade poderia ir passar alguns instantes numa reunião agradável, num círculo de amigos e conhecidos, sem etiquetas e cerimônias, com toda a liberdade do passeio, e ao mesmo tempo com todo o encanto de uma grande reunião (ALENCAR, 2004, p. 66-67).

Desse modo, já na abertura dessa mesma crônica e antes mesmo de explicar seu conceito de *flânerie*, ele convida seus leitores a flunar pelas ruas da capital carioca:

Quando estiverdes de bom humor e numa excelente disposição de espírito, aproveitei uma dessas belas tardes de verão como tem feito nos últimos dias, e ide passar algumas horas no Passeio Público, onde ao menos gozareis a sombra das árvores e um ar puro e fresco, e estareis livres da poeira e do incômodo rodar dos ônibus e das carroças (ALENCAR, 2004, p. 63).

Feito o convite, passa a analisar duas figuras (unindo fábula e técnica balzaquiana de dissecação dos tipos sociais), e que dizem respeito a um ancião, simbolizando o passado, e um estudante de latim, representando o futuro:

O passado e o futuro, a geração que finda e a mocidade esperançosa que desponta, fazem honra ao nosso *Passeio*, o qual fecha-se às oito horas muito razoavelmente, para dar tempo ao passado de ir cear, e ao futuro de ir cuidar nos seus significados (ALENCAR, 2004, p. 64).

Ante a solenidade do trecho precedente, o folhetinista arremata sua ideia apresentando a figura abstrata do presente, o qual “não passeia”, criando uma imagem irreverente para criticar o costume carioca de divertir-se em locais fechados:

Quanto ao presente, não passeia, é verdade; porém, em compensação, vai ao Cassino, ao Teatro Lírico, toma sorvetes, e tem mil outros divertimentos agradáveis, como o de encher os olhos de poeira, fazer

um exercício higiênico de costelas¹²² dentro de um carro nas ruas do Catete, e sobretudo o prazer incomparável de dançar, isto é, de andar no meio da sala, como um lápis vestido de casaca [...] (ALENCAR, 2004, p. 63-65).

Com tais reflexões, Alencar é rápido em citar não apenas a má administração do local que acabara de louvar, como também em passar a criticar os hábitos brasileiros que dizem respeito a manter-se dentro de casa, avessos à vida ao ar livre:

Contudo parece-me que o estado vergonhoso do nosso Passeio Público não é unicamente devido à falta de zelo da parte do governo, mas também aos nossos usos e costumes, e especialmente a uns certos hábitos caseiros e preguiçosos, que têm a força de fechar-nos em casa dia e noite (ALENCAR, 2004, p. 65-66).

E cita a *flânerie* como um hábito salutar a ser importado da França, ao contrário dos maus hábitos muitas vezes imitados dos franceses pelos brasileiros:

Nós que macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformarmo-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar; e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a *flânerie* (ALENCAR, 2004, p. 66).

Desse modo, Alencar insiste que seus leitores saiam de casa, estendendo-lhes outras opções de lugares a serem explorados além do Passeio Público, como a praia de Botafogo e o adro da igreja da Glória, que lhe parece um dos melhores pontos de visitação carioca:

Não falando já do Passeio Público, que me parece injustamente votado ao abandono, temos na Praia de Botafogo um magnífico *boulevard* como talvez não haja um em Paris, pelo que toca à natureza. Quanto à beleza da perspectiva, o adro da pequena igreja da Glória é para mim um dos mais lindos passeios do Rio de Janeiro. O lanço d'olhos é soberbo: vê-se toda a cidade à *vol d'oiseau*, embora não tenha asas para voar a algum cantinho onde nos leva sem querer o pensamento (ALENCAR, 2004, p. 67).

¹²² Refere-se a sacolejar-se dentro de uma carruagem, presumivelmente menos convidativo do que o prazer de andar a pé.

Apontados os pontos altos, o belo panorama indicado cede espaço para novas críticas aos hábitos e costumes sedentários dos coetâneos, acostumados aos lugares fechados e ao deslocamento trepidante em carruagem, que muito deixa dever ao passeio pedestre:

Mas entre nós ninguém dá apreço a isto. Contanto que se vá ao baile do tom, à ópera nova, que se pilhem duas ou três constipações por mês e uma tísica por ano, a boa sociedade se diverte; e do alto de seu cupê aristocrático lança um olhar de soberano desprezo para esses passeios pedestres, que os charlatães dizem ser uma condição da vida e de bem-estar, mas que enfim não têm a agradável emoção dos trancos, e não dão a um homem a figura de um boneco de engonço a fazer caretas e a deslocar os ombros entre as almofadas de uma carruagem (ALENCAR, 2004, p. 67).

Estabelecida a distinção entre passear a pé e de carruagem, Alencar entra diretamente no campo da crítica social, sem deixar de lado a ironia característica, contrapondo valores das classes sociais e questionando às atribuições aos hábitos tidos como típicos da “boa sociedade”, que se recusa a andar a pé:

A boa sociedade não precisa passear; tem à sua disposição muitos divertimentos, e não deve por conseguinte invejar esse mesquinho passatempo do caixeiro e do estudante. O passeio é a distração do pobre, que não tem saraus e reuniões. Entretanto, se por acaso encontrardes o *Diabo Coxo*¹²³ de Lesage, pedi-lhe que vos acompanhe em alguma nova excursão aérea, e que vos destampe os telhados das casas da cidade; e, se for noite em que a Charton esteja doente e o Cassino fechado, vereis que atmosfera de tédio e monotonia encontrareis nessas habitações, cujos moradores não passeiam nunca, porque se divertem de uma maneira extraordinária (ALENCAR, 2004, p. 67-68).

Por fim, Alencar tem motivos para acreditar que tal mudança de hábitos é uma questão de tempo, haja vista a proximidade da conclusão das obras de iluminação a gás do Passeio Público e outros melhoramentos necessários para o local tornar-se uma opção de lazer para as famílias cariocas: “Felizmente creio que vamos ter breve uma salutar modificação nesta maneira de pensar. As obras para a iluminação a gás no Passeio Público e alguns outros reparos e melhoramentos necessários já começaram e brevemente estarão concluídos” (ALENCAR, 2004, p. 68).

¹²³ Romance do francês Alain-René Lesage (1668-1747) publicado em 1707, no qual o protagonista é levado pelo diabo a uma viagem sobre o teto das casas a fim de descobrir o que se passa no interior delas. Foi inspirado na obra espanhola *El diablo cojuelo*, de Luis Vélez de Guevara (1579-1644).

Desse modo, Alencar se mostra aberto à subvenção desse espaço público, sem deixar de oferecer, ele mesmo, sugestões para o seu aproveitamento:

Autorizando-se então o administrador a admitir o exercício de todas essas pequenas indústrias que se encontram nos passeios de Paris para comodidade dos frequentadores, e havendo uma banda de música que toque a intervalos, talvez apareça a concorrência, e o Passeio comece a ser um passatempo agradável.

Já houve a ideia de entregar-se a administração a uma companhia, que, sem nenhuma subvenção do governo, se obrigaria a estabelecer os aformoseamentos necessários, obtendo como indenização um direito muito módico sobre a entrada, e a autorização de dar dois ou três bailes populares durante o ano. Não achamos inexequível semelhante ideia; e, se não há nela algum inconveniente que ignoramos, é natural que o Sr. Ministro do Império já tenha refletido nos meios de leva-la a efeito (ALENCAR, 2004, p. 68-69).

Com a menção ao Ministro, entra em cena a questão da responsabilidade jurisdicional do Passeio, o qual é subordinado à pasta da referida autoridade, muito embora se trate de um equipamento municipal. A essa reflexão se somam digressões sobre a sujeira da cidade e suas implicações na saúde pública, de modo que Alencar aproxima sua atuação à de um verdadeiro sanitarista:

A Câmara Municipal não tem obrigação de zelar a limpeza da cidade, tem sim um direito; e por conseguinte dispensá-la de cumprir aquela obrigação [regular o asseio público] é esbulhá-la desse seu direito. Embora tenhamos as ruas cheias de lama e as praias imundas, embora a cidade às dez horas ou meia-noite esteja envolta numa atmosfera de miasmas pútridos, embora vejamos nossos irmãos, nossas famílias e nós mesmos vítimas de moléstias provenientes destes focos de infecção! Que importa! *La garde meurt, mais ne se rend pas*. Morramos, mas respeite-se o elemento municipal; salve-se a sagrada inviolabilidade das posturas!

[...] Reconheço que o Ministro do Império não deve tocar no elemento municipal, embora o elemento municipal esteja na pasta do Ministro do Império, que aprova as posturas e conhece dos recursos de suas decisões (ALENCAR, 2004, p. 70).

Com a deixa, a pena alencarina aprofunda sua análise tratando da questão da fiscalização dos prédios urbanos por parte do poder público, revelando um *flâneur* profundamente observador da realidade à sua volta e conectado às necessidades sociais:

Respeite-se, portanto, a independência da edilidade, e continuemos a admirar os belos frutos de tão importante instituição, como sejam a reedificação das casas térreas da Rua do Ouvidor, a conservação das

biqueiras, o melhoramento das calçadas das Ruas da Ajuda e da Lapa, e a irregularidade da construção das casas, que se regula pela vontade do proprietário e pelo preceito poético de Horácio – *Omnis variatio delectat* [*Todas as variações de deleite*].

Ora, na verdade um elemento municipal, que tem feito tantos serviços, que além de tudo tem poetizado esta bela corte com a aplicação dos preceitos de Horácio, não pode de maneira alguma ser privado do legítimo direito que lhe deu a lei de servir de *valet de chambre* da cidade (ALENCAR, 2004, p. 70-71).

Na crônica de 12 de novembro de 1854, Alencar retoma a discussão sobre o asseio público, dessa vez elogiando o Ministro do Império, que pareceu ouvir as queixas expressas no folhetim precedente: “O Sr. Ministro do Império tomou, nesta questão da limpeza, o verdadeiro partido de um bom administrador e o expediente de um homem de ação” (ALENCAR, 2004, p. 101). Com as providências imediatas da autoridade, Alencar parece conseguir até mesmo sonhar com passeios noturnos no Rio de Janeiro, retomando o melhor de seu lado *flâneur*:

Já podemos ter esperanças de ver nossa bela cidade reivindicar o seu nome poético de *princesa do vale*, e despertar de manhã com toda a louçania para aspirar as brisas do mar e sorrir ao sol que transmonta o cimo das serras. Talvez daqui a alguns meses seja possível gozar a desoras o prazer de passear *à la belle étoile*, durante uma dessas lindas noites de luar como só as há na nossa terra; ou percorrer sem os dissabores d’agora a rua aristocrática, a Rua do Ouvidor, admirando as novidades chegadas da Europa e as mimosas galantarias francesas, que são o encanto do olhos e o desencanto de certas algibeiras.

Esses passeios, que hoje já vão caindo um pouco em desuso, ainda se tornarão mais agradáveis com algumas novidades interessantes que se preparam naquela rua, e que lhe darão muito mais realce, excitando as senhoras elegantes e os *gentlemen* da moda a concorrer a esse *rendez-vous* da boa companhia (ALENCAR, 2004, p. 101-102).

A partir daí, o jornalista dirige sua atenção para as lojas da Rua do Ouvidor, no tom bem humorado e irônico característicos, apresentando atrações tanto para o público feminino quanto masculino, em tom flagrantemente publicitário:

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

Como o *Desmarais*, a *Notre-Dame de Paris* abrirá brevemente as portas do seu novo salão, ornado com luxo e um bom gosto admirável. As *moirées*, os veludos e as casimiras, todos os estofos finos e luxuosos, e destinados aos corpinhos sedutores das nossas lindezas, terão uma moldura digna deles, entre magníficas alienações de paucetim; e o pezinho *mignon* que transpuser os umbrais desse templo da moda pousará sobre macios tapetes, que não lhe deixarão nem sequer sentir que pisam sobre o chão.

Assim, pois, quando os pais e os maridos passarem de longe, e virem este belo salão com toda a sua elegância, resplandecendo com o reflexo dos espelhos, com o brilho das luzes, apressarão o passo, e, se tiverem lido o Dante, lembrar-se-ão imediatamente da célebre inscrição:

Lasciate ogni speranza, voi che entrate;

Ma guarda, e passa! (ALENCAR, 2004, p. 102-103).

Por fim, Alencar menciona ainda a *Galeria Geolas*, que vai da Rua do Ouvidor à Rua dos Ourives e constitui, a seu ver, o lado mais interessante do *progresso* neste logradouro, pelo que traz de novidade. – Como informa Faria na introdução da edição de *Ao correr da pena* de 2004: “Foi provavelmente a primeira passagem construída em uma cidade brasileira e, claro, imitada de Paris” (FARIA, 2004, p. XXV). Ao mencionar a referida galeria, Alencar chega mesmo a sugerir que ela seja um ponto de encontro para um clube de *flâneurs*:

De todos esses progressos da Rua do Ouvidor o mais interessante, porém, pelo lado da novidade, é a *Galeria Geolas*, que deve nos dar uma ideia das célebres passagens envidraçadas de Paris. A *Galeria Geolas* vai da Rua do Ouvidor à Rua dos Ourives; tem uma extensão suficiente; apesar de um pouco estreita, está bem arranjada.

Os repartimentos formam um pequeno quadrado envidraçado, e já estão quase todos tomados. Na locação desses armazéns seria muito conveniente, não só aos seus interesses, como aos do público, que o proprietário procurasse a maior variedade possível de indústrias, a fim de que a passagem oferecesse aos compradores toda a comodidade.

Os moços de boa companhia que se reúnem ordinariamente num ponto qualquer da Rua do Ouvidor deviam tomar um daqueles repartimentos e formar como que um pequeno salão, que se tornaria o *rendez-vous* habitual do círculo dos *flâneurs*. Enquanto não pudéssemos ter um Clube, a passagem iria satisfazendo esta necessidade tão geralmente sentida (ALENCAR, 2004, p. 103).

Já na crônica de 1.º de abril de 1855, Alencar, ainda entusiasmado com as novidades da Rua do Ouvidor, narra a inauguração de uma das mais famosas lojas desse logradouro, a *Notre-Dame de Paris* (conforme previamente anunciado no folhetim anterior, datado de 12 de novembro de 1854):

Este ano a Rua do Ouvidor deve estar brilhante. Além das belas casas que por este tempo costumam apresentar-se com todo o luzimento, teremos um novo estabelecimento preparado com o maior luxo e bom gosto.

A *Notre-Dame de Paris* abre amanhã o seu magnífico salão. A respeito de elegância e riqueza é decididamente o primeiro estabelecimento deste gênero que existe na corte.

Que felicidade para os maridos e pais de família! Hão de pagar caro os vestidos e as modas; porém ao menos terão o consolo de reverem-se em magníficos espelhos, de pisarem macios tapetes, e recostarem-se em cômodas poltronas.

O que é verdade é que de amanhã em diante as mocinhas do tom terão um lindo palácio de fadas, e os homens casados um verdadeiro purgatório em vida (ALENCAR, 2004, p. 274).

Não só os lugares da moda, entretanto, atraíam a atenção de Alencar. Antes mesmo de relatar as novidades comerciais da Rua do Ouvidor, ele já havia exercitado seu lado *flâneur* em espaços urbanos menos convencionais, como o cemitério São João Batista, cuja visita fora relatada na crônica de 5 de novembro de 1854, por ocasião do dia de finados:

Os nossos cemitérios, criados há bem pouco tempo, ainda não apresentam este aspecto grave e imponente que ressumbra ordinariamente no *campo dos mortos* [...].

Entretanto este ano, cumpre dizer em honra do espírito religioso da nossa população, empregaram-se todos os esforços para fazer desaparecer aquele aspecto de nudez, e a romaria [a visita do público ao cemitério no dia de finados] foi talvez mais numerosa do que nos anos anteriores.

O cemitério de São João Batista sobretudo estava preparado da melhor maneira possível; e, além do arranjo devido aos esforços do administrador, podia-se admirar alguns monumentos funerários de uma singeleza e de um gosto perfeito (ALENCAR, 2004, p. 86-88).

Conforme ressalta Alencar no início do trecho precedente, o aspecto desolador do cemitério carioca se deve, sobretudo, ao fato de ser um elemento novo na constituição urbana. Acreditando na imortalidade da alma, o homem do século XIX tinha a expectativa de ser a morte uma passagem para uma outra vida, e desse modo o local de enterro – de modo geral, o interior das igrejas ou áreas próximas a elas – implicava na sua sorte *post-mortem*, sendo o próprio ato de enterramento, portanto, cercado de funções simbólicas.

No ensaio *O cotidiano da morte no Brasil oitocentista*, integrante da obra *História da vida privada no Brasil – Império: a corte e a modernidade nacional*, o pesquisador João José Reis esclarece tal contexto:

A igreja, então, era o lugar no Brasil amplamente concebido como ideal para o enterramento dos mortos. Mas, da mesma forma que os médicos europeus do Século XVIII, os nossos médicos do século seguinte não concordavam com isso. Depois da Independência, as ideias higienista europeias, sobretudo francesas, capturaram as mentes de nossa elite cultivada. [...]

A preocupação central dos médicos era sem dúvida com os enterramentos no interior das aglomerações urbanas, sobretudo dentro dos templos. Manuel Maurício Rebouças, tio do abolicionista André Rebouças, defendeu em 1831 uma tese na Escola de Medicina de Paris que condenava os enterros dentro das cidades, particularmente dentro das igrejas. [...]

Embora a tese de Rebouças fosse um projeto para o Império – pois a grande França já resolvera seus problemas funerários –, ela pouco discutiu os miasmas especificamente brasileiros. Mas outros médicos – em particular aqueles organizados em torno da Sociedade de Medicina do Rio de Janeiro – estudaram nossos gases mefíticos, enchendo as páginas de suas teses com histórias de horror protagonizadas pelos mortos brasileiros. Estes não atacavam as pessoas, como as almas do outro mundo na tradição popular, mas atacavam sua saúde. Histórias de gente desmaiando ou morrendo por frequentar igrejas onde se sepultavam os mortos; histórias de doenças graves provocadas por cadáveres em putrefação que minavam, através das paredes, pelo interior de casas vizinhas a igrejas; histórias de epidemias terríveis causadas por corpos mal enterrados em povoações do interior. Os vivos deviam evitar os mortos, sobretudo evitar seu cheiro, pois este era instrumento de contágio, a forma manifesta do fantasma miasmático (REIS, 1997, p. 132-135).

Em meio às ameaças, os médicos reformistas, aliando-se aos legisladores, conseguiram avançar com as propostas de melhoramento sanitário:

Nas grandes cidades do Império de então a campanha médica conquistou a opinião dos legisladores, alguns médicos eles próprios. Como parte das reformas liberais prometidas por Pedro I, a lei de 1828 que reestruturava as municipalidades estabelecia que as Câmaras providenciassem a remoção dos mortos das áreas urbanas. Com o passar dos anos, além das Câmaras – que emitiram dezenas de posturas regulamentando as práticas fúnebres –, as assembleias provinciais, que começaram a funcionar em 1835, produziram leis que obrigavam as irmandades, paróquias e conventos a abandonar o costume de enterrar seus mortos nas igrejas (REIS, 1997, p. 135).

Desse modo, embora não de todo sem oposição, as novas diretrizes envolvendo enterros e saúde pública foram implantadas no Império, impulsionadas ainda mais pelo surgimento de surtos e epidemias:

Com ritmos diferentes, em todo o Império, mesmo no interior, as populações foram se adaptando ao novo regime funerário. Alguns

fatores apressaram esse movimento; talvez o mais importante tenha sido a epidemia de cólera que se abateu sobre uma vasta área do Império em 1855-6. A peste triunfou diante da precariedade sanitária, a impotência das autoridades, a confusão dos médicos, a resignação dos religiosos, o desespero da população e principalmente o medo de todos. [...]

Em primeiro lugar ficava agora a saúde física dos vivos, não a saúde espiritual dos mortos. Entre as primeiras providências figurava a expulsão destes da cidade dos vivos, das igrejas e cemitérios intramuros (REIS, 1997, p. 140-141).

Retomando-se os folhetins de *Ao correr da pena* e à análise do *flâneur*, na crônica de 24 de dezembro de 1854 o autor sugere, com o argumento de não ser a urbe o local onde se pode gozar do “suave idílio da nossa religião” (ALENCAR, 2004, p. 157), que suas leitoras não se detenham nas igrejas da corte às véspera do natal, e visitem as capelas simples dos arrabaldes, como a de São Cristóvão ou a do Engenho Velho:

Censurem-me embora de um lirismo exagerado; mas afinal de contas não de confessar comigo que no meio do prosaísmo clássico da cidade, entre essas ruas enlameadas, de envolta com o rumor das segas e das carroças, a festa perde todo o seu encanto, todo esse misterioso recolhimento que inspira a legenda bíblica.

É no campo, no silêncio das horas mortas, quando as auras apenas suspiram entre as folhas das árvores, quando a natureza respira o hálito perfumado das flores, que o coração estremece docemente, ouvindo ao longe o tanger alegre de um sinozinho de aldeia, que vem quebrar a calada da noite (ALENCAR, 2004, p. 157).

Na crônica de 6 de maio de 1855, por sua vez, Alencar também narra um outro tipo de passeio, de natureza ainda mais “exótica” que o cemitério São João Batista: o “estabelecimento ótico do Reis”, situado à Rua do Hospício, número 71. Esta visita acaba por lhe servir como reflexão sobre o ato de olhar, algo indispensável ao prazer *flâneur*:

As janelas d’alma são em tudo e por tudo semelhantes às janelas das casas, com a única diferença do arquiteto [...]

O que, porém, dava matéria a um estudo muito interessante é o modo por que a alma costuma chegar à janela.

A alma é mulher, e como tal padece do mal de Eva, da curiosidade; [...] As almas francas e leais debruçam-se inteiramente na sacada, sorriem ao amigo que passa, cumprimentam os conhecidos, e às vezes oferecem a casa a algum dos seus íntimos.

Outras, ao contrário, nunca se reclinam à janela, ficam sempre por detrás da cortina, e olham o que se passa por uma pequena fresta. Deste número são as almas dos diplomatas, dos jesuítas e dos ministros de Estado.

Em compensação, há também algumas almas que, quando pilham um espírito descuidado, saltam pela janela como um estudante vadio, e vão *flanar* pelas estrelas, abandonando por um instante o corpo, seu hóspede e companheiro (ALENCAR, 2004, p. 305-306).

Após tais digressões, Alencar retoma o assunto da crônica, a visita ao armazém ótico do Reis, onde ele depara uma série de instrumentos curiosos, de telescópios a medidores de distância, adquirindo um tom publicitário: “Com efeito, não eram exagerados os elogios que me tinham feito dessa casa, onde se encontra um sortimento completo de instrumentos e objetos de óptica, tudo perfeito e bem acabado” (ALENCAR, 2004, p. 307). Em meio à variedade dos produtos, uma curiosa luneta captura instantaneamente a sua atenção:

Chegamos finalmente aos óculos, e entre todos aqueles primores d’arte, no meio de tantos trabalhos delicados e de tantas invenções admiráveis, causou-me reparo uma velha luneta de grossos aros de tartaruga, de feitio tão grosseiro que me pareceu ser uma das primeiras obras do inventor dos óculos.

Estava metida numa caixa de marroquim roxo, sobre o qual se destacavam uns traços apagados, que me pareciam de letras desconhecidas de alguma língua antiga.

Disse-me o proprietário que esta luneta lhe viera por acaso entre uma coleção de elegantes *pince-nez* que lhe chegara ultimamente da Europa; excedia o número da fatura, o que fazia supor que naturalmente tinha-se confundido com as outras, quando o fabricante as arrumara na caixa (ALENCAR, 2004, p. 308).

Por fim, o imaginativo folhetinista decide-se a ficar com a peça:

Não havia que duvidar. Tinha em meu poder a célebre luneta mágica de que falam os sábios antigos. Comprei-a por uma bagatela, apesar da insistência do proprietário que não queria abrir preço a um traste velho e sem valia. (ALENCAR, 2004, p. 309).

Depois de se mostrar muito excitado com o velho brinquedo novo, Alencar é tomado de uma série de pensamentos sobre o que ele mesmo chama de “vidro mágico”: “Assim, pois, não é um artigo ao correr da pena que ides hoje ler, mas um simples passeio, uma revista ao correr dos olhos” (ALENCAR, 2004, p. 311).

A seguir, um inventivo Alencar chega a criar uma nova categoria da *flânerie*, com o apoio de seu instrumento mágico recém-adquirido: a *flânerie* parlamentar. Recorrendo mais uma vez ao típico estudo balzaquiano dos tipos sociais, ele menciona dois deputados flagrados de braços dados na rua, entrevistados a partir de sua luneta:

Oposicionistas?... Quero dizer queixosos. Oposicionista é uma palavra antediluviana, cujo sentido se perdeu na confusão das línguas da Torre de Babel, e que naturalmente existiu no tempo em que havia governo¹²⁴.

Oposicionistas ou queixosos eram dois belos tipos a estudar. Isto é, eu pensava que eram dois: mas, fitando-lhes de a minha luneta, vi com pasmo que ambos pensavam não só da mesma maneira, mas com as mesmas palavras (ALENCAR, 2004, p. 311).

Desse modo, graças à luneta detentora de poderes mágicos, capaz de conseguir enxergar além da aparência das coisas e intrometer-se no pensamento alheio, Alencar – mais uma vez atuando como uma espécie de fabulista – utiliza-se do instrumento fantástico para apontar a hipocrisia dos partidos políticos: os dois tipos mencionados por ele, afinal, partilham de um mesmo pensamento (são, na verdade, aproveitadores), e somente para manter a farsa do oposicionismo aos olhos dos outros eles escolhem caminhos opostos ao se despedirem: “Um tomou a direção do *Caminho Novo de Botafogo*; o outro entrou no concorrente *Jornal do Commercio*”¹²⁵ (ALENCAR, 2004, p. 312).

Ainda refletindo sobre o fato, Alencar passa a se ocupar de um outro tipo encontrado na rua ao acaso, para o qual dirige a luneta e consegue ler seus pensamentos (um monólogo, mais precisamente), assim como fizera com os dois deputados encontrados há instantes: trata-se do que chama de um “moço político”, para quem “não há mais *crédito* senão no comércio. Em política é vender a dinheiro e não fiar de ninguém”! (ALENCAR, 2004, p. 312). Por fim, a luneta se depara com o tipo *folhetinista*, dialogando com um “personagem importante”, o qual, ao interrogar sobre a existência da oposição política, recebe a seguinte confirmação do interlocutor: “Não; tudo isto acabou” (ALENCAR, 2004, p. 314).

Com essa assertiva, reforçando o diálogo inicial entre os dois “oposicionistas”, Alencar decide limpar os vidros de sua luneta e guardá-la cuidadosamente para enfim tratar de outros assuntos em seu folhetim (o teatro, no caso), já tendo revelado todas as indiscrições necessárias com a ajuda do instrumento mágico, e que simboliza a união por excelência do *voyeur* ao *flâneur*, e do qual Alencar poderia prescindir completamente ante a sua exímia capacidade de imaginação e atenção para com os menores fatos do cotidiano e da política carioca.

¹²⁴ Alencar reforça essa ideia na crônica de 8 de julho de 1855, afirmando: “Os partidos desapareceram da cena política; pertencem ao domínio da história” (ALENCAR, 2004, p. 413). Note-se que em crônicas anteriores, como a de 13 de maio de 1855, Alencar já havia afirmado que o país estava vivendo uma crise política exatamente pela inexistência da “oposição”, chegando a conclamar o surgimento de um novo partido, pois “o aparecimento de um partido filho das antigas facções políticas que dividiram o país é uma necessidade, é uma consequência fatal do estado de coisas” (ALENCAR, 2004, p. 327).

¹²⁵ A esse tempo (maio de 1855), Alencar escrevia para o *Correio Mercantil*.

A crônica da luneta – que iria inspirar Joaquim Manuel de Macedo a escrever o romance *A luneta mágica* (1869) – é não só um grande exemplo de como, para o folhetinista cearense, o exercício da fabulação revela-se mero pretexto para uma crítica social muito mais destemida, como também é uma alegoria significativa da união, em uma mesma pessoa, do exímio observador, do escritor cidadão – consciente dos direitos próprios e alheios – e do *flâneur* em sintonia com as transformações de seu tempo.

7.4.1 O pensador

Como visto no tópico precedente, o ato de flunar, para Alencar, equivale a uma espécie de exercício “moral”, portanto ligado diretamente ao pensar, ao filosofar, remetendo a uma imagem tradicional dos grandes pensadores.

Apesar da crença de que caminhar e filosofar são uma tradição herdada da Grécia clássica, entretanto, o pensador Merlin Coverley (2014), em seu texto *O caminhante como filósofo*, integrante da obra *A arte de caminhar: o escritor como caminhante*, desmente o que considera um mito: “É impossível determinar com qualquer grau de certeza que papel, se é que houve algum, o ato de caminhar teve na filosofia clássica” (COVERLEY, 2014, p. 22).

Para chegar a essa conclusão, o autor baseia-se na explicação de um mal-entendido linguístico a respeito da escola de filosofia ateniense dos peripatéticos (335 a.C.), ligada a Aristóteles e tida como o ponto inicial de convergência entre a filosofia e a caminhada no mundo ocidental: o termo *peripatetikós* (“relativo a andar”) passou a ser aplicado a qualquer tipo de perambulação. O nome da escola, *perípatos*, por sua vez, deriva de *perípatoi*, que se refere a passagens cobertas ou colunatas em meio as quais, diz-se, Aristóteles caminhava enquanto proferia seus discursos (COVERLEY, 2014, p. 22). Conforme esclarece:

Foi dessa confusão que surgiu a crença de que caminhar era, de certo modo, parte intrínseca do método filosófico usado por Aristóteles e seus seguidores. No entanto, e muito mais prosaicamente, parece que os peripatéticos devem seu nome não à sua filosofia, mas ao cenário em que ela se realizava (COVERLEY, 2014, p. 22).

Por outro lado, ainda de acordo com Coverley, é seguro afirmar que a conexão existente entre caminhar e filosofar tem uma ligação muito mais autêntica com um outro período histórico, a saber, o Iluminismo: “[Jean-Jacques] Rousseau consagrou o papel reverenciado do filósofo caminhante na iconografia do pensamento iluminista, indicando um caminho que os românticos logo seguiriam” (COVERLEY, 2014, p. 23).

De uma forma ou de outra, integrando uma tradição alinhada aos passos de Rousseau (1712-1778) e dos românticos em geral, a união do caminhar e do pensar também revelam-se indissociáveis ao folhetinista Alencar – a consagrar-se um dos maiores escritores “românticos” –, para quem a observação do *flâneur* nunca implica apenas um momento de mera descontração, mas de captura da essência das coisas, indo além das aparências a fim de revelar o que existe por detrás delas, conforme se constata na crônica sobre a “luneta mágica”, espécie de alegoria do próprio poder de alcance do escritor.

Em Alencar, o exercício do *flâneur* irá refinar ainda mais o de *pensador*: se, por um lado, a experiência de flunar leva o folhetinista muitas vezes a vivências curiosas que irá transcrever nos jornais cariocas *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, entusiasmando-se com as novidades de seu tempo, por outro, sua observação acurada parece ir ganhando uma amplitude cada vez mais surpreendente, como se constata, por exemplo, na crônica de 27 de maio de 1855, em que trata da liberdade de imprensa. Inicialmente, reflete o escritor:

No nosso país se diz que a imprensa é venal e corrompida, e se trata de desacreditar essa força civilizadora da sociedade. [...] Obscura invenção de *Gutenberg*, [...] cresceu, desenvolveu-se, foi-se estendendo por toda terra, e hoje está destinada a dominar o mundo, como a maior criação do homem. Nela se concentram os dois mais poderosos elementos da civilização, os dois grandes agentes que fazem mover o mundo: a inteligência e o vapor. Que poderá resistir a essa combinação do pensamento com a força, a essa união da palavra com a rapidez?¹²⁶ (ALENCAR, 2004, p. 351).

Logo a seguir, o Alencar *pensador* – na verdade, já tornando-se *visionário* – parece conseguir prever até mesmo o advento da era da internet, em uma passagem estranhamente atual ao leitor de hoje, que conseguirá facilmente adaptar a ideia apresentada a partir da realidade da época do autor a conceitos como *world wide web* ou mídia social, em que uma pessoa, de praticamente qualquer lugar do mundo, nas sociedades democráticas, pode expressar o que pensa:

Tempo virá em que do obscuro gabinete do escritor a pena governará o mundo, como a espada de Napoleão da sua barraca de campanha.

¹²⁶ Note-se que essa mesma defesa da liberdade de imprensa também já havia sido feita em 25 de fevereiro de 1855, ocasião em que o folhetinista afirma ser salutar até mesmo a concorrência entre periódicos: “é dessa luta, do calor da discussão, do choque das ideias, que tem nascido e que hão de nascer todos os progressos do jornalismo brasileiro” (ALENCAR, 2003, p. 223).

Uma palavra que cair do bico da pena, daí a uma hora correrá o universo por uma rede imensa de caminhos de ferro e de barcos de vapor, falando por milhões de bocas, reproduzindo-se infinitamente como as *folhas* de uma grande árvore.

Esta árvore é a liberdade; a liberdade de imprensa, que há de existir sempre, porque é a liberdade do pensamento e da consciência, sem a qual o homem não existe; porque é o direito de queixa e de defesa, que não se pode recusar a ninguém (ALENCAR, 2004, p. 351-352).

Outro texto representativo de um Alencar *pensador* (ou *sonhador*, na provável opinião de muitos de seus coetâneos), entusiasmado com o progresso, é a crônica de 17 de dezembro de 1854, na qual, após elencar as dificuldades do Teatro Lírico, como a falta de regularidade de seus espetáculos, deposita suas esperanças no Conservatório de Música, que, espera, possa vir a fornecer ao Brasil uma artista à altura da cantora lírica Rosine Stoltz (1815-1903). Essa empolgação com o teatro nacional, entretanto, parece ser apenas uma das faces de aspirações bem mais elevadas:

Talvez julguem que isto são voos de imaginação: é possível. Como não dar largas à imaginação, quando a realidade vai tomando proporções quase fantásticas, quando a civilização faz prodígios, quando no nosso país a inteligência, o talento, as artes, o comércio, as grandes ideias, tudo pulula, tudo cresce e se desenvolve?

Na ordem dos melhoramentos materiais, sobretudo, cada dia fazemos um passo, e em cada passo realizamos uma coisa útil para o engrandecimento do país (ALENCAR, 2004, p. 151).

Com esse mesmo espírito, Alencar trata, a seguir, sobre a fundação de Petrópolis:

Não há muito tempo que S. M. [o imperador D. Pedro II] teve a bela ideia de fundar em terras de uma fazenda sua uma colônia, que recebeu o nome de Petrópolis. O ano passado [1853], à imitação da primeira, se começou a criar uma nova cidade, à qual se deu o nome de Teresina. Hoje sabemos que uma terceira colônia se vai formar na Serra dos Órgãos [Teresópolis], na fazenda dos Marsch; já começou a divisão dos prazos, pelo mesmo sistema de Petrópolis.

A situação é a mais linda que se possa imaginar: é plana, cortada por um belo rio, e acha-se no alto da serra, num ponto de muita passagem, e por onde talvez tenha de seguir um dos ramais da estrada de ferro do Vale do Paraíba (ALENCAR, 2004, p. 151).

A fundação das cidades parece, por sua vez, conduzir Alencar a sonhos ainda mais enevoados com o chamado *progresso*:

Logo que se começar a povoar o lugar [Teresópolis], logo que os habitantes desta corte tiverem gozado aquele clima frio e seco, aquele céu sempre azul, aquelas águas frescas e puras, logo que se estabelecer a concorrência, não faltarão companhias regulares de ônibus e de carros, que ainda tornarão a ida mais breve, mais cômoda. Então não será uma viagem, mas um passeio; poder-se-á almoçar na corte e ir lá jantar-se, mas jantar-se à hora curial, e não às cinco, como sucede com Petrópolis, por causa da maré (ALENCAR, 2004, p. 152).

A partir daí, Alencar adota um tom ainda mais contagiante, acreditando na possibilidade de, dentro de uma ou duas décadas, em lugar de ir apenas passear em Andaraí, no Jardim Botânico ou em Botafogo, poder ir a Petrópolis ou Teresópolis, ir ver correr o Rio Paraíba, com a possibilidade de retornar ao Rio de Janeiro no mesmo dia e assim não perder o teatro, à noite, ou o baile: “e nos recolheremos tendo andado de léguas o que hoje andamos de braços. Talvez ainda me tachem isto de sonho e de utopia” (ALENCAR, 2004, p. 152).

Outro texto no qual é possível entrever um Alencar *pensador*, conectado às mudanças tecnológicas e entusiasmado com elas, é uma crônica publicada em uma sexta-feira, 3 de novembro de 1854, no *Correio Mercantil*, sob a rubrica *Folhetim* (ou seja: fora da coluna *Ao correr da pena*, publicada aos domingos), conforme esclarecido no texto *O enigma dos folhetins* (MARQUES, 2017, p. 83).

Na referida crônica, dedicada “justamente para os espíritos graves, dados aos estudos profundos e às questões de interesse público” (ALENCAR, 2004, p. 77), Alencar trata do que considera “a importante questão do traje”, realizando uma visita à fábrica de costura da renomada modista Madame Besse¹²⁷, onde, após refletir que “as fadas desapareceram, e por isso os homens vão cuidando de multiplicar as máquinas” (ALENCAR, 2004, p. 76), ele irá se deparar com a visão encantadora dos pés femininos a trabalhar, o que o fará mudar prontamente de opinião:

Dizem que o espírito da indústria tem despoetizado todas as artes, e que as máquinas vão reduzindo o mais belo trabalho a um movimento monótono e regular, que destrói todas as emoções, e transforma o homem num autômato escravo de outro autômato.

Podem dizer o que quiserem; eu também pensava o mesmo antes de ver aquelas lindas maquinazinhas que trabalham com tanta rapidez, e até com tanta graça. Figurai-vos [...] um pezinho de *Cendrillon*, como conheço alguns, basta para fazer mover sem esforço todo esse delicado maquinismo (ALENCAR, 2004, p. 78-79).

¹²⁷ A fábrica funcionava na Rua do Rosário, n. 74, como informado nessa mesma crônica.

Além de reflexões de caráter mais leve como esta, uma análise sobre o Alencar *pensador* não estaria completa, ressalte-se, sem se mencionar sua constante preocupação com a nacionalização da língua portuguesa e a busca por uma “cor local” não apenas na linguagem, como também em diferentes gêneros textuais, nos quais, até então, o Brasil não se via representado, o que é explicitado em diversos momentos da atuação do folhetinista (ver itens 6.1.3 – *O crítico teatral* e 6.2.1. – *O polemista*).

No artigo *José de Alencar: um parteiro do seu tempo*, o pesquisador Marcelo Peloggio (2015) reflete sobre essa faceta de Alencar como *pensador*, a qual, pode-se dizer, parece ser o cerne de todas as outras, e que diz respeito à “ideia de Brasil” encontrada no autor cearense:

As reflexões alencarinas sobre o modo de representação do Brasil (do ponto de vista estético, com suas implicações políticas e filosóficas) não devem constituir, pois, um mero sistema de referência, e sim a posição superior e inequívoca de uma *ideia*, de “uma historização completa de todos os conceitos e de todas as categorias”. O sistema alencarinos surge hoje, portanto, como esse grande centro de irradiação, à roda do qual hão de trafegar outras tantas noções e preceitos; e nesse entrecruzamento, como que por si só, segue a qualificar sua estrutura interna, sobressaindo, historicizando-se no que traz ao mesmo tempo de geral e particular. Assim, a visão de mundo do autor de *Lucíola* não se traduz senão como visão de Brasil, no sentido de o nacionalizar, de o civilizar sem que o descaracterize, de modo algum, no que tem de mais valioso: sua natureza e sua gente (PELOGGIO, 2015, p. 47-48).

Por fim, ressalte-se mais uma vez que o Alencar *pensador*, conforme expresso nas crônicas dos jornais cariocas, também consegue surpreender os leitores de hoje por um outro motivo: a defesa de ideias com as quais iria, futuramente, não concordaria. Entre elas, pode-se apontar principalmente o elogio do fim do tráfico de escravos¹²⁸ e as ideias liberais, pondo em relevo a imagem de um autor jovem bem mais aberto às mudanças do que a figura do escritor consagrado iria consolidar.

¹²⁸ Mendes (1969) esclarece a postura de Alencar em relação a esse tema: “Como ministro, deve-se-lhe a lei que proibia a venda de escravos sob pregão e em exposição pública. Acusaram-no, como político do partido conservador que era, de escravagista. Mas, homem inteligente e de visão aguda, queria a abolição por partes, pois previa que a liberdade dada inesperadamente a tantos milhares de gente despreparada para isso iria prejudicar (como de fato prejudicou) os próprios alforriados e acarretaria (como de fato acarretou) terríveis consequências de ordem econômica para o país” (MENDES, 1969, p. 7).

8. ALENCAR, UM ROMANCISTA INICIANTE: DA CRÔNICA AO TEXTO FICCIONAL

As obras *Cinco minutos* (1856) e *A viuvinha* (1857) marcam as publicações iniciais de Alencar no domínio da ficção¹²⁹, e vieram à público logo após sua atividade como cronista social da cidade do Rio de Janeiro. Publicadas em romance-folhetim, dir-se-ia serem elas uma espécie de desdobramento natural de sua atividade de folhetinista, englobando temas, cenários e situações – mesmo as polêmicas – surgidos a partir do fazer periódico.

A essência da abordagem temática dessas duas obras, a que o próprio Alencar se referia como “romancetes”¹³⁰, pode ser encontrada, de modo bastante claro, em determinadas crônicas de sua autoria. Em *Cinco minutos* (1856), por exemplo, temos um entrelaçamento de assuntos tratados tanto nos folhetins quanto nessa obra literária, tais como: o tema da relevância da carta como instrumento de comunicação, do recebimento de uma carta anônima e da divagação a respeito da aparência do (a) remetente (crônica publicada em 17 de junho de 1855); debate sobre o mistério quanto ao sexo da pessoa que enviou a referida missiva (crônica publicada em 24 de junho de 1855); corrida de cavalos no *Jockey Club* do Rio de Janeiro (crônica publicada em 24 de setembro de 1854); descrição de uma viagem a Petrópolis (crônica publicada em 10 de dezembro de 1854).

Além destes textos, todos sob a rubrica *Ao correr da pena*, outros publicados no mesmo ano de lançamento do romance (1856) também fazem parte do “diálogo” entre crônica e produção ficcional, a saber: a descrição de uma *psicologia da mulher elegante*, onde sobressai o leque e sua implicância nos códigos femininos (crônica publicada em 6 de março de 1856) e uma crítica bastante irônica aos excessos da moda feminina (crônica publicada em 2 de junho de 1856).

Analisando-se o enredo de *Cinco minutos* (1856), os assuntos elencados acima reaparecem direta ou indiretamente. A história, narrada em forma de carta a uma prima distante do protagonista, trata de um encontro fortuito em um ônibus¹³¹ a caminho do Andaraí, no Rio de Janeiro, ocasionado pelo atraso do personagem, que, graças ao acaso de haver perdido a condução anterior, depara-se com uma misteriosa mulher envolvida em “nuvens de seda e de rendas” (ALENCAR, 1967, p. 3).

¹²⁹ Juntamente com *O guarani*, de 1857. Antes deles, porém, o escritor havia produzido o romance *Os contrabandistas*, que, de modo acidental, fora quase totalmente destruído.

¹³⁰ Em *Como e porque sou romancista*, afirma Alencar: “Sahiu um romancete, meu primeiro livro, se tal nome cabe á um folheto de 60 paginas (...). Logo depois do primeiro ensaio, veiu *A viuvinha*. Havia eu em epocha anterior começado este romancete (...)” (ALENCAR, 1893, p. 42).

¹³¹ Conforme esclarece Menezes (1965), o ônibus em questão trata-se de “veículo então usado no Rio de Janeiro para o transporte dos moradores dos subúrbios” (MENEZES, 1965, p. 118).

Perseguido pela lembrança desse encontro, ele irá se deparar, a seguir, com a mesma mulher em um baile, ocasião em que ela chama sua atenção tocando-o com um leque, para em seguida desaparecer sem mostrar-lhe o rosto ou deixar vestígios. A fim de descobrir a identidade da desconhecida, que o leitor saberá chamar-se Carlota, o protagonista viaja até Petrópolis, onde finalmente lhe será revelado o rosto da amada, que, a despeito de todas as suas inquietações, é bela.

Do mesmo modo, o segredo do motivo pelo qual ela lhe escapa a todo tempo também lhe é descoberto: tuberculosa, a moça possui pouco tempo de vida, recusando o amor e o convívio social a fim de viver seus momentos finais no isolamento. Fugindo mais uma vez da presença do protagonista, portanto, este acaba por empreender, em uma dramática corrida de cavalo, uma busca para alcançá-la, o que só levará a termo quando segui-la, de navio, do porto do Rio de Janeiro até a Europa, para onde a outra se dirigia a fim de alcançar melhoras para a afecção pulmonar de que era vítima. Um beijo entre eles no golfo de Ischia, na Itália, irá, de modo miraculoso, salvar a enferma da morte que se avizinhava.

Pompeu (2007) chama a atenção, mais uma vez, para a aproximação entre esse discurso amoroso e os aspectos gerais dos contos de fadas: “Em ambos, o amor é apresentado como uma força capaz de redimir e de curar os amantes [...]. O beijo representa assim o início de uma nova vida para a mulher. Assim acontece com Bela Adormecida, e o mesmo com as personagens Carlota e Alice [de *O tronco do ipê*], que volta à vida após afogar-se e receber respiração boca a boca]” (POMPEU, 2007, p. 82-84).

O casamento, por fim, selará a instabilidade do casal, na igreja de Santa Maria Novella¹³², em Florença – Se a união aos olhos de Deus e a paz doméstica é o clímax da trama, entretanto, não deixa de ser curioso comparar tal proposição às crônicas de *Ao correr da pena*, na qual Alencar afirma, em 10 de junho de 1855, de modo muito mais realista (e irônico):

Alguns entendem que devem ter uma bela mulher na sua sala, assim como se tem uma *étagère*, um lindo quadro, ou um rico vaso de porcelana de Sèvres.

Gostam de levar pelo braço uma bonita moça, porque faz o mesmo efeito que uma comenda ou uma fita do Cruzeiro: chama a atenção.

Muitos casam para terem um autômato que lhes obedeça, sobre quem descarreguem o seu mau humor, a quem batam o pé e ruguem o sobrolho, como Júpiter Olímpico.

¹³² Mesma igreja citada no *Decamerão* (1349-52, revisado em 1370-71), do italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375), reunindo personagens que fogem dos avanços da peste negra na Europa.

Finalmente, uns dizem que casam por inclinação e por amor, isto é, casam porque não têm motivo, e por isso são obrigados a inventar este pretexto (ALENCAR, 2004, p. 376).

Assim como em *Cinco minutos* (1856), muitas das questões abordadas no romance *A Viuvinha* (1857) também ensejam um entrelaçamento com as crônicas alencarinas, tais como as relacionadas à profissão do protagonista, Jorge, que atua no mercado financeiro do capitalismo incipiente e vive as vicissitudes de uma reconfiguração social movida por interesses econômicos os quais parecem exercer forte ascendência sobre o caráter das pessoas, ao mesmo tempo em que são movidos por uma força impessoal capaz de aniquilar a identidade dos indivíduos.

Em franco “diálogo” entre *A viuvinha* (1857) e as crônicas alencarinas, tem-se: crítica ao capitalismo incipiente, ou seja, o mercado de ações e as companhias de comércio (crônica publicada em 21 de janeiro de 1855); a defesa dos pobres do Rio de Janeiro ante a indiferença dos poderosos (crônica publicada em 4 de março de 1855); crítica à impessoalidade das transações financeiras (crônica publicada em 27 de março de 1856); crítica velada ao consumismo feminino (crônica publicada em 1 de abril de 1855); o tema da escolha de uma profissão lucrativa em detrimento das inclinações pessoais (crônica publicada em 3 de junho de 1855) e, por fim, debate sobre as pressões econômicas sobre o indivíduo (crônica publicada em 8 de julho de 1855).

No romance *A Viuvinha*, o rico e perdulário Jorge apaixona-se por Carolina, de quem fica noivo. Às vésperas do casamento, ele é informado por seu tutor, o Sr. Almeida, de que não só perdeu toda a sua fortuna, como também tem dívidas paternas a saldar. A despeito dessa tragédia pessoal, Jorge decide se casar com a moça, porém, o jovem esposo desaparece da alcova nupcial, simulando, em seguida, um suicídio. Cinco anos depois, ele retorna sob outra identidade; chama-se Carlos e trabalha na Praça do Comércio, doravante possuidor de uma visão crítica sobre as frivolidades da vida burguesa que levava.

Disposto a recuperar seu patrimônio, sua honra e expiar suas penas, o jovem passa a viver, voluntariamente, em condições de pobreza, frequentando locais da classe operária nos bairros da Prainha e da Misericórdia. Ao mesmo tempo, em companhia de um colega de trabalho, ele não deixa de passar pelos locais da moda, como a Rua do Ouvidor, onde reencontra a esposa, a qual resiste a todos os apelos consumistas das luxuosas lojas vestindo-se sempre com o recato de um luto perpétuo.

Posteriormente, e só após a obtenção da quantia necessária para quitar todas as dívidas paternas, o protagonista revela à “viuvinha” ser o marido que ela acreditara ter perdido,

reconquistando não somente o amor da esposa, mas a própria identidade da qual fora separado por pressões econômicas, simbolizando o triunfo do indivíduo sobre o capital.

8.1 A gênese de *Cinco minutos* (1856)

A partir de 5 de outubro de 1856, Alencar publica nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* uma curta biografia de Honório Hermeto Carneiro Leão, o Marquês de Paraná (1801-1856), a qual será reunida posteriormente em um opúsculo. Em seguida, o referido jornal publica *Cinco minutos* tanto em capítulos quanto em livro, distribuindo-o como presente de Natal aos seus leitores igualmente no ano de 1856.

Em *Como e porque sou romancista*, Alencar rememora o lançamento de seu primeiro livro, ocasião em que estava à frente do cargo de redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*:

Eis-me de repente lançado no turbilhão do mundo.
 Ao cabo de quatro anos de tirocinio na advocacia, a imprensa diaria, na qual apenas me arriscara como folhetinista, arrebatou-me. (...)
 Ao findar o anno [1856], houve idéa de offerecer aos assignantes da folha [o *Diário do Rio de Janeiro*], um mimo de festa. Sahiu um romancete, meu primeiro livro, se tal nome cabe á um folheto de 60 paginas.
 Escrevi *Cinco minutos* em meia dúzia de folhetins que iam sahindo na folha dia por dia, e que foram depois tirados em avulso sem nome do author. A propmptidão com que em geral antigos e novos assignantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada á distribuição gratuita entre os subscriptores do jornal; foi a unica, muda mas real, animação que recebeu essa primeira prova.
 Bastou para suster a minha natural perseverança (ALENCAR, 1893, p. 41-42).

Tendo como um de seus objetivos aumentar as assinaturas do *Diário*, o romancete foi escrito sem grandes preocupações estéticas, atingindo grande sucesso por ter uma trama ambientada no Rio de Janeiro e na vizinha Petrópolis: a esse tempo, os leitores estavam mais acostumados a ler traduções de escritores franceses como Eugène Sue ou Alexandre Dumas, com tramas ambientadas na grande capital cultural do mundo, ou seja, Paris.

Pretendendo imprimir verossimilhança à história narrada em *Cinco minutos*, o narrador-personagem inicia seu relato como se estivesse escrevendo uma longa carta a uma prima distante¹³³, contando sobre um episódio decisivo de sua vida afetiva o qual diz respeito

¹³³ Como indica Menezes (1965), tal estratégia revela um processo usado frequentemente pelos autores românticos, como “o de dar a estória como reproduzida de um velho manuscrito, ou recolhida da boca de um terceiro. Camilo Castelo Branco, dentre outros, a ele recorre, várias vezes” (MENEZES, 1965, p. 121).

ao dia em que atrasara-se por cinco minutos e perdeu a condução que se dirigia do Rocio ao Andaraí, sendo obrigado a entrar na condução seguinte, ocasião em que se depara com a presença de uma misteriosa mulher por quem sente-se atraído.

A desconhecida, que mais tarde o leitor saberá chamar-se Carlota, torna-se um enigma do acaso a ser perseguido pelo narrador-personagem, que entre pistas falsas e ligeiros suspenses descobrirá que também é amado, embora não possa vivenciar plenamente tal sentimento devido a um motivo inconfessável. Dessa forma, o mistério da mulher não diz respeito apenas a sua aparência, mas ao seu delicado estado de saúde: é tuberculosa. Tal moléstia fá-la sentir-se condenada ao isolamento, do qual só conseguirá libertar-se (e curar-se) com a irrupção de um beijo de amor entre ela e o objeto amado, a saber, o narrador-personagem.

Apresentando uma trama simples e mistérios bastante elucidáveis, os leitores atentos dos folhetins de Alencar podem igualmente perceber, de modo claro, que o enredo de *Cinco minutos* orbita em torno de temas já abordados de modo exaustivo em suas crônicas (o teatro lírico e a sedução inerente à figura feminina, por exemplo), de modo que até mesmo esse romance, a marcar a estreia do autor no campo da ficção, parece inspirado em um evento relatado por Alencar na crônica de 17 de junho de 1855 em seu *Ao correr da pena*.

Nesse texto, Alencar afirma ter recebido uma carta anônima contendo versos em francês quando estava indo ao teatro, assinada com o pseudônimo *Elle* (“Ela”, em francês), indagando às leitoras se a autoria seria da parte de alguma mulher e se esta seria bonita ou feia, para logo a seguir refletir se não estaria sendo vítima de um chiste:

Vi logo que toda esta história não passava de uma engenhosa invenção de algum sujeito que, ou queria abusar da minha boa-fé, ou se envolvia neste véu poético do mistério, para obter de mim a publicação de seus versos. Fiquei, pois, firmemente convencido que a tal assinatura de tão misteriosa significação não era outra coisa mais do que a letra inicial do nome do poeta, escrita por extenso – *Elle!* O que sei é que em tudo isto há uns olhos feios ou bonitos, de homem ou de mulher, que estão percorrendo estas linhas, e procurando com ansiedade ver se conseguiram enganar-me; e queira Deus que um sorriso irônico não faça coro com esse olhar curioso (ALENCAR, 2004, p. 390).

Em *Cinco minutos*, ressalte-se, obra publicada posteriormente a esta crônica, o narrador-personagem se vê ante o mesmo dilema do cronista de *Ao correr da pena*, confrontado com uma mulher misteriosa (também chamada inicialmente apenas de “Ela”) a qual se esconde de sua presença e não se deixa ver o rosto, o que o leva a indagar sobre a

aparência dessa desconhecida: “Uma mulher bonita deixa-se admirar, e não se esconde como uma pérola dentro da sua ostra” (ALENCAR, 1967, p. 4).

Mais além, o narrador de *Cinco minutos* é atingido pela mesma indignação do cronista Alencar, ao levantar a hipótese de estar sendo vítima de um embuste:

Revoltei-me.

– Compreendo agora, disse eu em voz baixa e como falando a um amigo que estivesse a meu lado, compreendo por que ela me foge, por que conserva esse mistério; tudo isto não passa de uma zombaria cruel, de uma comédia, em que eu faço o papel de amante ridículo. Realmente é uma lembrança engenhosa! Lançar em um coração o germe de um amor profundo; alimentá-lo de tempos a tempos com uma palavra, excitar a imaginação pelo mistério; e depois, quando esse namorado de uma sombra, de um sonho, de uma ilusão, passear pelo salão a sua figura triste e abatida, mostrá-lo a suas amigas como uma vítima imolada aos seus caprichos, e escarnecer do louco! É espirituoso! O orgulho da mais vaidosa mulher deve ficar satisfeito!

Enquanto eu proferia estas palavras, repassadas de todo o fel que tinha no coração, a Charton modulava com a sua voz sentimental essa linda ária final da *Traviata*, interrompida por ligeiros acessos de uma tosse seca. (ALENCAR, 1967, p. 8).

Observe-se, no trecho, a menção à cantora lírica Charton, frequentemente citada em *Ao correr da pena*, com muitas referências à ópera *Traviata*, cuja protagonista é acometida pela tuberculose. Charton é uma personagem real, e que aparece no romance, tal como na vida cotidiana da corte carioca; além de conferir mais verossimilhança à trama, ratifica o que o narrador diz no começo de *Cinco minutos*: “Isto é uma história, e não um romance” (ALENCAR, 1967, p. 3).

Ressalte-se, ainda, a técnica epistolar da qual o romance se serve, com uma profusa troca de correspondências entre os protagonistas, remetendo, mais uma vez, ao texto de 17 de junho de 1855, no qual Alencar discorre, como tema principal de seu folhetim, sobre a relevância do significado, para ele, da carta como instrumento de comunicação:

De todas as espécies de escritos que eu conheço, a carta é sem dúvida a mais interessante, a mais curiosa, e sobretudo a mais necessária. A carta é um livro numa folha de papel, é uma história em algumas linhas, um poema sem cantos; pode ser um testamento, uma confidência, uma entrevista, um desafio, uma boa notícia, ou o anúncio de uma boa desgraça. [...] Como a carta do baralho, a carta escrita produz as mesmas emoções, o mesmo delírio; também ela tem seus lances de fortuna ou de azar no jogo da vida. Se uma dama, ou um ás, ou um valete que se volta sobre o tapete verde, pode arruinar-vos ou enriquecer-vos, da mesma maneira neste *lansquenet* do mundo a que se chama a existência, uma carta que se escreve pode trazer-vos

o sorriso da ventura ou a lágrima do desespero. A única diferença é que o baralho tem quarenta cartas, e que a vida tem mil alternativas. No mais a semelhança é perfeita, e todas as cartas deste mundo são uma e a mesma coisa (ALENCAR, 2004, p. 379-380).

Já na crônica de 24 de junho de 1855 de *Ao correr da pena*, Alencar volta a falar sobre o sexo da pessoa que enviou a carta e os versos anônimos. E dessa vez se convence tratar-se de uma mulher. O curioso é notar que o próprio conteúdo dos versos bem poderia se adequar à realidade da protagonista de *Cinco minutos*, cujo segredo era sua doença incurável, a tuberculose¹³⁴, e seus poucos dias de vida restantes.

Verifique-se o final dos versos anônimos que, em *Ao correr da pena*, Alencar afirma ter recebido, reproduzindo-os em seu folhetim: “*Car il est vrai que les fêtes de ce monde passent sur la douleur sans jamais la guérir, et que celui qui souffre une peine profonde peut assister aux joies sans jamais les sentir*” (“Pois é verdade que as festas desse mundo passam pela dor sem jamais curá-la, e que aquele que sofre uma tristeza profunda pode assistir às alegrias sem jamais as sentir”) (ALENCAR, 2004, p. 403).

Caso Alencar tenha de fato recebido a carta com os versos anônimos quando estava indo ao teatro, tudo sugere que o episódio, tal como exposto em suas crônicas, inspirou-o a escrever seu primeiro romance; por outro lado, tudo poderia não passar de um embuste do próprio Alencar para os leitores, o que indicaria uma espécie de preparação do terreno para o que estava por vir, isto é, a produção de uma obra de ficção: o folhetinista é flagrado em pleno exercício de sua arte literária¹³⁵.

Analisando-se a abertura de romances posteriores do escritor, é possível encontrar pistas que levem a acreditar na segunda opção, uma vez ser possível verificar que a mesma estratégia de imprimir verossimilhança às obras foi utilizada por ele. Em *Lucíola* (1862), há uma nota prévia (intitulada “Ao autor”) em que a personagem G.M. afirma ter recebido cartas da parte do narrador e personagem Paulo contando sua história de amor com Lúcia, uma cortesã. A partir do que lhe é narrado nessas missivas, G.M. decide dar-lhes uma forma narrativa: “Reuni as suas cartas [as cartas de Paulo] e fiz um livro. Eis o destino que lhes dou. Quanto ao título, não foi difícil achar. O nome da moça (...) lembrou-me o nome de um inseto” (ALENCAR, 1972, p. 120).

¹³⁴ Doença a que Alencar também seria acometido. De acordo com Lira Neto (2006), aos dezenove anos de idade, ele apresentou os primeiros sintomas da tuberculose, o que o obrigou a retornar para o Rio após realizar os exames do terceiro ano da Faculdade de Direito, em Olinda [1848] (LIRA NETO, 2006, p. 79).

¹³⁵ Uma outra hipótese seria, ainda, tratar-se de uma estratégia de propaganda da parte do próprio Alencar, dando a conhecer aos leitores a abertura do enredo de uma história que pretendia narrar e publicar, no âmbito ficcional.

Já em *Senhora* (1875), o próprio Alencar, em sua nota “Ao leitor”, na abertura da obra, afirma, novamente tentando imprimir mais verossimilhança à trama e fisgar a atenção do leitor para o que pretende contar:

Este livro, como os dois que o precederam, não são da própria lavra do escritor, a quem geralmente os atribuem.

A história é verdadeira; e a narração vem de pessoa que recebeu diretamente, e em circunstâncias que ignoro, a confiança dos principais atores deste drama curioso.

O suposto autor não passa rigorosamente de editor. É certo que tomando a si o encargo de corrigir a forma e dar-lhe um lavor literário, de algum modo apropria-se não a obra mas o livro (Alencar, 1991, p. 11).

Assim, parece evidenciar-se que, ao afirmar aos leitores ter recebido uma carta anônima quando estava indo ao teatro lírico, Alencar nada mais fazia do que exercitar sua atividade ficcional, como se já ensaiasse os capítulos de *Cinco minutos* em sua coluna *Ao correr da pena* (do mesmo modo como publicara o esboço de sua primeira peça teatral nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, nesse mesmo ano de 1856 – ver item 6.1.4 – *O dramaturgo*).

Desse modo, tais são as semelhanças entre os textos de *Ao correr da pena* e os romances *Cinco minutos* e *A viuvinha*, que estes textos ficcionais mais parecem uma extensão das crônicas. Ademais, segundo se percebe, a crônica alencarina tem suas bases em um exercício do olhar por meio do qual o cotidiano é filtrado do mesmo modo como o romance de estreia do autor surge de uma observação acurada da realidade, envolvendo ambientes e personagens.

8.1.1 A figura feminina: um mesmo retrato na crônica e no livro de estreia

Ainda no começo de *Cinco minutos*, o narrador relata sua presença em um baile (remetendo ao tímido Alencar obrigado a frequentar os pontos altos da corte a fim de relatar os acontecimentos sociais em sua coluna de jornal), bem como a ocasião em que foi tocado pelo leque de uma moça que, mais tarde, será reconhecida como a mesma mulher misteriosa da condução para Andaraí:

Um dia estava em um baile, triste e pensativo, como um homem que ama uma mulher e que não conhece a mulher que ama.

Recostei-me a uma porta, e daí via passar diante de mim uma miríada brilhante e esplêndida, pedindo a todos aqueles rostos indiferentes um olhar, um sorriso, que me desse a conhecer aquela que eu procurava. Assim preocupado, quase não dava fé do que se passava junto de mim, quando senti um leque tocar no meu braço, e uma voz que vivia no meu coração, uma voz que cantava dentro de minha alma, murmurou: – *Non ti scordar di me!* (ALENCAR, 1967, p. 6).

Sendo os bailes temas recorrentes nos folhetins alencarinos, destacando-se sobretudo os do aristocrático Cassino Fluminense, ressaltou-se também que o texto de 6 de março de 1856 (reunido nas *Crônicas escolhidas*) apresenta o texto *O leque*, capítulo único da *Psicologia da mulher elegante*, no qual Alencar se propõe a dissecar os códigos femininos relacionados a tal objeto, item indispensável às mulheres ao comparecerem a eventos sociais:

O leque tem sua linguagem, como as flores linguagem telegráfica, [sic] um pouco simbólica, que os profanos nunca poderão entender; só os iniciados nos mistérios da vida elegante é que sabem interpretar os seus menores movimentos.

Não há fio elétrico, não há sinais de repercussão que transmitam o pensamento com mais rapidez e mais clareza, do que um leque na mão de uma moça: é de tal forma, que alguns homens peritos governam-se por ele no meio do salão, como o marinheiro no oceano por meio de uma boa agulha de marear.

(...) O leque é para a mulher o que a bengala é para o homem; na sua origem ambos estes objetos foram uma arma de defesa, mas a civilização, de transformação em transformação, reduziu-os a um traste de luxo, que às vezes ainda no fundo revelam o que foram.

Agora podem os meus leitores conhecer a razão por que ainda hoje o leque conserva alguma cousa da sua primitiva origem: apesar de toda a indolência e o capricho que lhe deu o gênio voluptuoso da Índia, é sempre a mesma arma terrível da mulher (ALENCAR, 1995, p. 129-132).

Assim como o leque, as vestimentas femininas atraem igualmente a atenção do escritor. Em seu livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*, Candido (2014) ressaltou não só a prodigiosa expertise de Alencar em relação aos detalhes, como também o fato de ele conseguir revelar em suas obras, seguindo os passos de Balzac, a vida interior de seus personagens por meio da própria aparência externa, da forma como decidem se vestir:

Alencar tem um golpe de vista infalível para o detalhe expressivo, desde o charuto aceso e a mão que apanha a cauda até as frutas de um prato ou os gestos comerciais dum corretor. [...] Mas é na atenção com a moda feminina que podemos avaliar todo o senso dos detalhes exteriores, que iluminam a personalidade ou os lances da vida. Balzac foi porventura o *inventor* da moda no romance, o primeiro a perceber

a sua íntima associação com o próprio ritmo da vida social e a caracterização psicológica. Alencar não denota a influência marcada do mestre francês apenas na criação de mulheres cujo porte espiritual domina os homens ou na mistura do romanesco e da realidade. Denota-a principalmente na intuição da vestimenta feminina, que aborda como revelação da vida interior (CANDIDO, 2014, p. 548).

Na abertura de *Cinco minutos*, a propósito, percebe-se uma erotização no contato inicial do personagem com a *toilette* da protagonista, ocasionando *frottage*¹³⁶:

Chegou o ônibus e apressei-me a ir tomar o meu lugar.
Procurei, como costume, o fundo do carro, a fim de ficar livre das conversas monótonas dos recebedores [...].
O canto já estava ocupado por um monte de sedas, que deixou escapar-se um ligeiro farfalhar, conchegando-se para dar-me lugar.
Sentei-me; prefiro sempre o contato da seda à vizinhança da casimira ou do pano.
O meu primeiro cuidado foi ver se conseguia descobrir o rosto e as formas que se escondiam nessas nuvens de seda e de rendas. [...]
Senti no meu braço o contato suave de um outro braço, que me parecia macio e aveludado com uma folha de rosa.
Quis recuar, mas não tive ânimo; deixei-me ficar na mesma posição e cismeí que estava sentado perto de uma mulher que me amava e que se apoiava sobre mim. Pouco a pouco fui cedendo àquela atração irresistível e reclinando-me insensivelmente; a pressão tornou-se mais forte; senti o seu ombro tocar de leve o meu peito; e a minha mão impaciente encontrou uma mãozinha delicada e mimosa, que se deixou apertar a medo. (ALENCAR, 1967, p. 3-4).

Já no terreno da crônica, a mesma atenção para com a vestimenta feminina revela-se uma das ocupações de Alencar. No folhetim de 2 de junho de 1856 (*Crônicas reunidas*), por exemplo, ele trata especificamente de considerações sobre a moda. Antes de estabelecer uma curiosa ligação entre moda e política, ele aproveita a ocasião para criticar os excessos das *toilettes*, tornando as mulheres menos naturais e escondendo-lhes a beleza:

Lamento ainda, e seriamente, os homens que, pensando que vão casar-se com uma mulher, acharem que se casam com um belo vestido e suas pertencas, talhados por algumas das hábeis modistas desta corte. [...] Lamento as criadas graves, que para dobrarem um vestido de seda precisarão fazer uma viagem de uma ponta a outra, e só a custo de muito esforço realizarão esta famosa empresa (ALENCAR, 1995, p. 168).

¹³⁶ De acordo com o *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*, o termo *frottage* diz respeito à “parafilia em que um indivíduo se satisfaz sexualmente esfregando-se contra outra pessoa, como, p. ex., em aglomerações; ger. não ocorre contato sexual específico” (FERREIRA, 2010, p. 988). O termo *frotteur*, por sua vez, é a designação daquele que pratica *frottage* (FERREIRA, 2010, p. 988).

Compare-se o trecho precedente com o que vem a seguir, em *Cinco minutos*, na cena na qual Carlota afirma conhecer de antemão o protagonista da história, antes mesmo do encontro casual na condução para Andaraí:

A primeira vez que fui a um baile, fiquei deslumbrada no meio daquele turbilhão de cavalheiros e damas, que girava em torno de mim sob uma atmosfera de luz, de música, de perfumes. [...]
Estavas nesse baile; foi a primeira vez que te vi.
Reparei que nessa multidão alegre e ruidosa tu só não dançavas nem galanteavas, e passeavas pelo salão como um espectador mudo e indiferente, ou talvez como um homem que procurava uma mulher e só via *toilettes* (ALENCAR, 1967, p. 17-18).

Note-se também que, em crônica anterior, datada de 19 de janeiro 1854, Alencar havia tratado com muito bom humor a respeito desse mesmo tema, abordando o que chama de *a mulher falsificada*:

Todos os dias lemos nos jornais anúncios de dentistas, de cabeleireiros e de modistas, que apregoam postigos de todas as qualidades, sem que a lei se inquiete com semelhantes coisas.
Entretanto imagine-se a posição desgraçada de um homem que, tendo-se casado, leva para casa uma mulher toda falsificada, e que de repente, em vez de um corpinho elegante e mimoso, e de um rostinho encantador, apresenta-lhe o desagradável aspecto de um cabide de vestidos, onde toda a casta de falsificadores pendurou um produto de sua indústria.
Quando chegar o momento da decomposição deste todo mecânico – quando a cabeleira, o olho de vidro, os dentes de porcelana, o peito de algodão, as anquinhas se forem arrumando sobre o *toilette*, – quem poderá avaliar tristíssima posição dessa infeliz vítima dos progressos indústria humana!
Nem ao menos as leis lhe concedem o direito de intentar uma ação de falsidade contra aqueles que o lograram, abusando de sua confiança e boa-fé. É uma injustiça clamorosa que cumpre reparar.
Um homem qualquer que nos dá a descontar uma letra de uns miseráveis cem mil réis, falsificada por ele, é condenado a uma porção de anos de cadeia. Entretanto aqueles que falsificam uma mulher, e que desgraçam uma existência, enriquecem e riem-se à nossa custa (ALENCAR, 2004, p. 111).

Ainda a respeito da “questão do traje”, note-se, por fim, a crônica de 3 de novembro de 1854, publicada no *Correio Mercantil*:

A história, essa grande mestra de verdades, nos apresenta inúmeros exemplos do grande apreço que sempre mereceu dos povos da antiguidade, não só a arte de coser, como as outras que lhe são acessórias.

Eu podia comemorar o fato de Hércules fiando aos pés de Ônfale, e mostrar o importante papel que representou na antiguidade, a teia de Penélope, que mereceu ser cantada por Homero. Quanto à *agulha* de Cleópatra, esse lindo obelisco de mármore, é a prova mais formal de que os Egípcios votavam tanta admiração à arte da costura, que elevaram aquêlo monumento a sua rainha, naturalmente porque ela excedeu-se nos trabalhos desse gênero. [...]

Hoje mesmo, apesar do rifão antigo, todo o mundo entende que o *hábito faz o monge*; e, se não vista alguém uma calça velha e uma casaca de cotovelos ruídos, embora seja o homem mais relacionado do Rio de Janeiro, passará por toda a cidade incógnito e invisível (ALENCAR, 2004, p. 76-77).

Retomando-se a sequência da mesma cena de baile em que o protagonista de *Cinco minutos* é tocado pelo leque da mulher misteriosa, o narrador do romance faz nova referência à ópera *O trovador*, do compositor italiano Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901), tantas vezes citado nas crônicas¹³⁷:

De duas vezes que a minha visão me tinha aparecido, só me restavam uma lembrança, um perfume e uma palavra!

Nem sequer um nome!

A todo momento parecia-me ouvir na brisa da noite essa frase do *Trovador*, tão cheia de melancolia e de sentimento, que resumia para mim toda uma história.

Desde então não se representava uma só vez esta ópera que eu não fosse ao teatro, ao menos para ter o prazer de ouvi-la repetir.

A princípio, por uma intuição natural, julguei que ela devia, como eu, admirar essa sublime harmonia de Verdi, que devia também ir sempre ao teatro (ALENCAR, 1967, p. 7).

Sempre retornando à casa de espetáculos a fim de rever a desconhecida encontrada ao acaso na condução de Andaraí e que o tocara com o leque no baile, o narrador de *Cinco minutos* acaba por realizar tal objetivo exatamente quando de uma apresentação da *Traviata*, reforçando a ideia de que o teatro lírico, exaustivamente explorado nas crônicas, também adquire um caráter relevante para o desenvolvimento da primeira narrativa ficcional de Alencar.

¹³⁷ Na mesma crônica de 24 de junho de 1855, na qual Alencar se convence de que está recebendo as cartas anônimas das mãos de uma pessoa do sexo feminino (com o pseudônimo de *Elle*), o folhetinista afirma: “Tivemos algumas boas noites de teatro italiano, e ouvimos o *Trovador* e o *Barbeiro de Sevilha*, com uma linda ária do *Dominó noir*, que foi muito aplaudida” (ALENCAR, 2004, p. 393). Na crônica de 2 de junho de 1856 das *Crônicas escolhidas*, aparece uma nova referência, dessa vez tratando-se do registro de um evento social, em tom bastante sarcástico: “Antes de ontem cantou-se ainda uma vez o *Trovador* em benefício do Asilo de Santa Teresa. (...) Os bailes de beneficência são quase sempre mais proveitosos do que os teatros; mesmo porque esta espécie de casas ou barracas têm mais necessidade de beneficiar-se a si, para poder beneficiar o próximo” (ALENCAR, 1995, p. 171).

Ainda no tocante à construção da figura feminina, o narrador de *Cinco minutos* afirma: “A mulher é uma flor que se estuda, como a flor do campo, pelas suas cores, pelas suas folhas e sobretudo pelo seu perfume” (ALENCAR, 1967, p. 5). Tal comparação, entretanto, já havia sido feita na coluna *Ao correr da pena*, a exemplo da datada de 25 de novembro de 1855: “Há as flores da terra – as mulheres –, rosas perfumadas que ocultam entre as folhas os seus espinhos” (ALENCAR, 2004, p. 469).

Na crônica de 13 de maio de 1855, por sua vez, ele mais uma vez descreve uma bela mulher, entrevista em um baile do Cassino Fluminense, comparando-a a uma flor a metamorfosear-se: “No meio de um baile tudo é fascinação e magia. Tocava a valsa, e a flor se transformava em sílfide, em *lutin*, em fada ligeira que deslizava docemente, roçando apenas a terra com a ponta de um pezinho mimoso” (ALENCAR, 2004, p. 329).

Na crônica de 17 de junho de 1855, por fim, ao indagar se a suposta carta anônima que recebera ao se dirigir ao teatro havia sido enviada por uma bela mulher, Alencar indaga às leitoras, utilizando-se mais uma vez da simbologia da flor:

É realmente uma mulher, uma mulher bonita que escreve lindos versos em francês, que no fundo d’alma o desengano e no lábio o sorriso, como uma flor pálida que nasce entre as ruínas, como essa chama lívida que lampeja um momento entre as cinzas quando o fogo se extingue? (ALENCAR, 2004, p. 389).

8.1.2.1 Explorando cenários na crônica e na ficção

Na obra *Teorias do espaço literário*, Luis Alberto Brandão (2013) sistematiza os quatro modos de abordagem do espaço na literatura, no âmbito dos Estudos Literários do século XX no Ocidente: representação do espaço; espaço como forma de estruturação textual; espaço como focalização e espaço da linguagem (BRANDÃO, 2013, p. 58). No primeiro deles, o mais frequente, o espaço é entendido como categoria existente no universo extratextual, e a ele são atribuídas características concretas, entendendo-se o espaço como “cenário”, instrumento de contextualização da narrativa.

Paralelamente, existem outros tipos de significado, porém abstratos: “o espaço social” e o “espaço psicológico”, ligados, respectivamente, à conjuntura histórica, econômica, cultural, ideológica e às “atmosferas”, a saber, “projeções, sobre o entorno, de sensações, expectativas, vontades, afetos de personagens e narradores, segundo linhagens variadas de abordagem da subjetividade” (BRANDÃO, 2013, p. 59).

Considerando os Estudos Literários contemporâneos, o teórico aponta a vertente mais difundida dessa tendência: a que aborda a representação do espaço urbano no texto literário. Além dela, tem-se também aquela que investiga “os vários tipos de espaços representados [...] em função do fato de se vincularem a identidades sociais específicas” (BRANDÃO, 2013, p. 59). Conforme esclarece:

No âmbito da representação se encontram algumas das chaves analíticas mais frequentes em estudos críticos. Uma delas é o contraste entre os efeitos gerados por procedimentos descritivos e por procedimentos narrativos. Nesse caso, a questão espacial tende a ser vista, predominantemente, como relativa à descrição. Outra estratégia é o reconhecimento de polaridades espaciais e a análise de seu uso, [...] e o estudo, em motivos considerados intrinsecamente espaciais, de valores que se confundem com o próprio espaço, definindo-o. São valores cuja ressonância simbólica, por vezes essencializada em arquétipos, julga-se relevante (BRANDÃO, 2013, p. 59-60).

Propondo abordagens sobre o espaço na literatura de modo muito similar à Brandão (2013), a pesquisadora Claudia Barbieri (2009), em seu artigo *Arquitetura literária: sobre a composição do espaço narrativo*, integrante da obra *Poéticas do espaço literário*, chama a atenção para o caráter *ativo* do espaço como elemento da construção narrativa, constituindo-se verdadeiro articulador da história:

O espaço na narrativa, muito além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação. A construção espacial da narrativa deixa de ser passiva – enquanto um elemento necessário apenas à contextualização e pano de fundo para os acontecimentos – e passa a ser um agente ativo: o espaço, o lugar como um articulador da história (BARBIERI, 2009, p.105).

Analisando-se as crônicas de *Ao correr da pena* e os romances iniciais de Alencar, nota-se que esse conjunto pode ser investigado sob o prisma de qualquer um dos modos de abordagem do espaço na literatura propostos por Brandão (2013) ou Barbieri (2009), entretanto, um deles (“a representação do espaço”) ganha ainda mais relevo ao se considerar que, nesses textos, um elemento espacial parece se impor a todos os outros: a cidade do Rio de Janeiro, a qual, como já referido, é a grande protagonista da pena alencarina, seja na crônica ou nos seus romances de estreia.

Se, por um lado, a cidade se revela a Alencar como cenário principal, englobando diversos “espaços sociais” (dos lugares frequentados pela aristocracia ao cotidiano dos pobres e desvalidos), no romance de estreia do autor, *Cinco minutos*, ela também divide sua atenção com outro espaço geográfico, anteriormente já alcançado pela cartografia do folhetinista: a cidade de Petrópolis.

Note-se, desde já, uma ousada atitude em relação à ambientação espacial: se, até então (1856), os leitores do *Diário do Rio de Janeiro* estavam habituados à leitura ao pé-de-página de obras cuja ação se passava quase sempre na cidade de Paris, com a aparição de *Cinco minutos* eles devem ter se surpreendido não apenas com a transferência de cenário da “capital do mundo” para a “capital imperial”, como também por verem retratada a cidade de Petrópolis, refúgio do imperador D. Pedro II, a poucos quilômetros da cidade do Rio de Janeiro, acessível por meio de uma viagem onde o desconforto era proporcional à atração que a bela paisagem poderia exercer sobre os viajores.

Para melhor entender a realização do percurso entre ambas as cidades, é possível recorrer a Schwarcz (1998), que em seu livro *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*, esclarece didaticamente a forma como era percorrido o trajeto até a cidade de Pedro:

No início, gastavam-se mais de quatro horas para chegar lá. [...] O trajeto era o seguinte: tomava-se um barco na Prainha – no cais Pharoux, bem em frente ao Paço da Cidade – e em pouco mais de uma hora se alcançava o porto, que depois recebeu o nome de Porto Mauá; daí até a raiz da serra eram dezoito quilômetros, que o trem percorria em cerca de uma hora. A terceira etapa, a subida da serra, feita em diligência ou carruagem, demorava por volta de duas horas, contando-se a paragem para a troca de animais no meio do percurso. Com a chegada do trem, tudo ficou bem mais rápido (SCHWARCZ, 1998, p. 235).

Dois anos antes da publicação de *Cinco minutos* (1856), no qual a referida cidade imperial é retratada por Alencar, boa parte desse percurso marítimo e ferroviário já havia sido descrito pelo folhetinista, em 26 de novembro de 1854 e 10 de dezembro do mesmo ano. Na primeira, ele fala da oportunidade de fuga dos verões cariocas à cidade serrana:

Petrópolis – a alva e graciosa Petrópolis, com suas brumas matinais, com suas casinhas alemãs, com seus jardins, seus canais, suas ruas agrestes – lá nos envia de longe um amável convite aos seus passeios poéticos, [...] que se gozam durante esses dias em que aí vivemos como aves de arribação, prontas a bater as asas ao primeiro sorriso da primavera (ALENCAR, 2004, p. 116).

Alencar prossegue, mais adiante, num estilo bastante literário sobre o território idílico que existe para além da urbe:

Além de Petrópolis, muito além, lá estão as serras, as matas ainda virgens, as florestas sombrias de nossa terra, as árvores seculares, os lagos, e as correntes d'água que atravessam os lagos e as planícies. Aí se eleva a espaços pelas abas das montanhas, ou pelas margens de algum rio, a fazenda do agricultor, onde se vive a verdadeira vida do campo, onde as horas correm isentas de cuidados e de tribulações, no doce remanso de uma existência simples e tranquila (ALENCAR, 2004, p. 117)

Na crônica de 10 de dezembro de 1854, ele empreende um verdadeiro *invitation au voyage*¹³⁸ aos seus leitores, produzindo uma autêntica crônica de viagem:

Chegou a época das viagens; é preciso partir. A caminho, pois, meu amável leitor. Tomai o vosso bordão de *touriste*, o vosso saco de viagem, o vosso álbum de recordações; esquecei por alguns dias os negócios, esquecei as obrigações, esquecei tudo e segui-me. Viajaremos de companhia, iremos juntos procurar além novas impressões, outros cuidados [...]. Vamos a Petrópolis, a terra das flores, a terra dos amores-perfeitos, vamos percorrer a Alemanha como sobre uma carta geográfica; vamos ver os nevoeiros da serra, os despenhadeiros das montanhas, e finalmente aquelas graciosas casinhas tão alvas e com suas janelinhas verdes, que se destacam aqui e ali pela beira do caminho, ou pela margem dos canais (ALENCAR, 2004, p. 135-136).

Desse modo, o folhetinista, ainda em tom bastante poético, vai deixando a cidade do Rio de Janeiro para trás:

A barquinha de vapor corta ao largo resvalando docemente pela flor d'água, mas sem aquela excessiva velocidade que dá aos objetos um aspecto fantástico. A cidade do Rio de Janeiro vai fugindo à vista [...]. Lançai os olhos por este vasto estendal das ondas alisadas ao sopro acariciador da brisa; vede aqueles grupos de pequenas ilhas verdes e graciosas, que com a carreira da barca parecem que vão fugindo umas atrás das outras; vede as alvas praias de areia onde a vaga se espreguiça e murmura, ao longe os claros e escuros das encostas, e o vulto das montanhas que se debuxam no azul do céu (ALENCAR, 2004, p. 136-137).

¹³⁸ *Convite à viagem*: título de um famoso poema de Baudelaire, poeta que, como visto, era um fervoroso adepto dos passeios ao ar livre.

Compare-se o trecho acima com a seguinte passagem de *Cinco minutos* (1856), na qual o protagonista parte para a serra fluminense em busca da mulher amada, apresentando a mesma viagem a Petrópolis de modo mais resumido:

No dia seguinte embarquei na Prainha e fiz essa viagem da baía, tão pitoresca, tão agradável, e ainda tão pouco apreciada. Mas então a majestade dessas montanhas de granito, a poesia desse vasto seio de mar, sempre alisado como um espelho, os grupos de ilhotas graciosas que bordam a baía (ALENCAR, 1967, p.12).

Igualmente como nas crônicas, a região serrana aparece em *Cinco minutos* (1856) como um desejo de exílio, como se a felicidade não estivesse exatamente no mesmo local onde pulsa a vigorosa urbe e os habituais apelos da corte:

Pensava que devia haver no universo algum lugar desconhecido, algum canto de terra ainda puro do hálito do homem, onde a natureza virgem conservaria o perfume dos primeiros tempos da criação e o contato das mãos de Deus quando a formara.

Aí era impossível que o ar não desse vida; que o raio do sol não viesse impregnado de um átomo de fogo celeste; que a água, as árvores, a terra, cheia de tanta seiva e de tanto vigor, não inoculassem na criatura essa vitalidade poderosa da natureza no seu primitivo esplendor. (ALENCAR, 1967, p. 23).

Note-se, em passagens como essas, a explícita louvação à paisagem, tema específico da escrita romântica, como destaca a pesquisadora Ida Alves (2014) no artigo *Paisagem, viagens, literatura*, integrante da obra *Estudos de paisagem: literatura, viagens e turismo cultural*:

A paisagem, como tema, foi fortemente trabalhada no Romantismo, constituindo-se como resultado do encontro entre sujeito e natureza, com implicações identitárias determinadas, hoje desconsideradas. Os estudos que historicizam a temática da paisagem na literatura mostram a sua forte presença ao longo dos séculos XIX e XX, como também indicam a crise que pôs em debate elementos relacionados: a perspectiva, a representação, a figuração da subjetividade. [...] O texto literário foi sempre espaço a percorrer, constituindo, pelo imaginário, geografias diversas do mundo (ALVES, 2014, p. 16).

Se a Petrópolis de *Ao correr da pena* é mostrada à luz do dia¹³⁹, porém, a de *Cinco minutos*, por sua vez, é cheia de passagens noturnas, a combinar com a atmosfera de intriga que ronda o começo da novela e, também, com a busca pela identidade de sua protagonista:

A noite estava escura.

Era uma dessas noites de Petrópolis, envoltas em nevoeiro e cerração. Caminhávamos mais pelo tato do que pela vista, dificilmente distinguíamos os objetos a uma pequena distância, e muitas vezes, quando o meu guia se apressava, o seu vulto perdia-se nas trevas (ALENCAR, 1967, p. 12-13).

Mais adiante, o narrador reforça essa atmosfera: “A noite escura de Petrópolis parecia-me poética e o murmurejar triste das águas do canal tornava-se-me agradável” (ALENCAR, 1967, p. 16). A cidade serrana aparece, assim, como um cenário bastante conveniente para reflexões sobre o amor, e, não à toa, o narrador aconselha a prima distante a quem narra sua história a viajar, em caso de ver-se apaixonada, pois, para ele, as viagens são, nesse caso, “um remédio soberano e talvez o único eficaz” (ALENCAR, 1967, p. 11).

Note-se que na mesma crônica de 18 de junho de 1855, na qual transcreve a carta anônima supostamente recebida quando se dirigia ao teatro, Alencar falar dos homens que, como ele, preferem a noite ao dia:

Há, porém, homens para quem a noite é mais bela do que o dia, para quem uma estrela perdida no azul do céu é mais encantadora do que o astro rei com todo seu fulgor. Estes saúdam o sol quando nasce, mas à noite contemplam a estrela fugitiva e a acompanham no seu caminho solitário (ALENCAR, 2004, p. 387).

No folhetim de 28 de abril, entretanto, ele já havia declarado de modo ainda mais expresso:

¹³⁹ A despeito de todo o romantismo da cidade serrana descrito por Alencar, na crônica e no romance, é preciso ter em mente que o folhetinista não deixou de apontar-lhe severamente as falhas em seu texto jornalístico, chegando mesmo a criticar o descuido do Imperador D. Pedro II para com ela na mesma crônica de 10 de dezembro de 1854, em meio a toda a louvação à “cidade de Pedro”: “Salve, louçã e faceira Petrópolis! Salve, lindos chalés, casinhas campestres, montanhas, cascatas, canais! (...) E contudo nunca Petrópolis esteve como agora entregue ao abandono e ao desleixo. O estado das ruas é péssimo; não se cuida da limpeza dos canais, e de outros melhoramentos urgentes. (...) Foi preciso que chegasse o tempo da viagem costumada de SS. MM. Para que se tratasse de melhorar os caminhos, e reparar algumas ruas que se acham em miserável estado e que oferecem pior trânsito do que a estrada da serra. Enquanto o diretor da colônia não for obrigado a residir em Petrópolis, embora tenha boas intenções e grande atividade, não poderá prestar a devida atenção às necessidades do lugar, nem entregar-se completamente ao estudo dos objetos de sua competência. O governo devia tomar isto em consideração e regular melhor as obrigações da diretoria, ou então acabar com ela e substituí-la por outro qualquer meio de administração” (ALENCAR, 2004, p. 139-140).

Decididamente prefiro a noite com as suas estrelas, com o silêncio de suas horas mortas, e as suas sombras pálidas e melancólicas. [...] Quanto à poesia, nem falemos. Se quereis sentir, se desejais ter inspirações, passeai de noite ao relento, conversando com as estrelas. Ficareis poeta por força (ALENCAR, 2004, p. 295).

É curioso comparar trechos como estes com aqueles versos do poema *Ao correr dos olhos* (ver item 6.1.2 – *O poeta*), nos quais o autor afirma: “Amo agora umas estrelas/Que entendem o meu silêncio/E me sorriem tão belas/Que quando me sinto triste/Espero a noite pr’a vê-las” (ALENCAR, 2017, P. 104). A faceta de poeta demonstrada por Alencar em suas crônicas, como se percebe aqui, parece reverberar, de algum modo, também nos romances, bem como a atração romântica pelo mistério que inspira a noite e o devaneio diante das estrelas, ante a vastidão do mundo e o que há além do “eu”.

Se, por um lado, o tema da louvação à noite – um dos mais caros aos artistas do Romantismo – serve de exemplo da aproximação existente entre o Alencar poeta e o Alencar estreante como romancista, por outro lado a questão da linguagem poética, no escritor, traz sempre muito mais vigor na prosa do que no verso: muito embora tivesse se empenhado, ele nunca viria a publicar uma obra de vulto no âmbito da poesia versificada.

A propósito, quando da polêmica Alencar-Magalhães (ver item 4.2.1 – *O polemista*), o jovem escritor cearense, em suas *Cartas sobre a Confederação dos tamoios* (publicadas no Diário do Rio de Janeiro em 1856), imprudentemente afirmara que iria ele mesmo escrever o “verdadeiro” épico nacional, superando, naturalmente, o criador da obra que estava contestando, ou seja, Gonçalves de Magalhães. Entretanto, somente muitos anos depois, já na década de 1860, Alencar se lançaria à árdua tarefa, que consistiria na obra chamada *Os filhos de Tupã*, poema em doze cantos que jamais viria a ser concluída pelo autor, mas que lhe abriu caminho para experimentos com a prosa poética que iria resultar em trabalhos como *Iracema* (1865), considerada obra-prima do gênero.

Retomando-se a trama de *Cinco minutos*, o cenário idílico de Petrópolis, como rememora Schwarcz (1998), “A cidade de Pedro, a qual apontava ao longe por conta da catedral neogótica surgindo bem no meio da mata, apresentava um palácio no interior da floresta” (SCHWARCZ, 1996, p. 238), também é palco para a descoberta de que a mulher desconhecida é, de fato, bela, embora ela novamente desapareça do alcance do protagonista, que parte ao seu encontro em uma emocionante corrida de cavalo:

O galopar do meu cavalo formava um único som, que ia reboando pelas grutas e cavernas, e confundia-se com o rumor das torrentes.

As árvores, cercadas de névoa, fugiam diante de mim como fantasmas; o chão desaparecia sob os pés do animal; às vezes parecia-me que a terra ia faltar-me e que o cavalo e cavaleiro rolavam por algum desses abismos imensos e profundos, que devem ter servido de túmulos titânicos (ALENCAR, 1967, p. 24).

E a descrição de cena tão fluídica remete ainda uma vez aos tempos de folhetinista, levando-se em consideração que o jovem Alencar já havia sido incumbido de descrever, na crônica de 24 de setembro de 1854, a primeira corrida do *Jockey Club* do Rio de Janeiro, com uma descrição tão literária quanto a do trecho anterior:

Após o cupê aristocrático tirado pela brilhante parelha de cavalos do Cabo, vinha a trote curto o cabriolé da praça puxado pelos dois burrinhos clássicos [...]. Tudo isso lutando de entusiasmo e ligeireza, turbilhando entre nuvens de pó, animando-se com a excitação da carreira, formava uma confusão magnífica; e passava no meio dos estalos dos chicotes, dos gritos dos cocheiros, do rodar das carruagens, e do rir e vozear dos cavaleiros, como uma espécie de sabat de feiticeiras (ALENCAR, 2004, p. 22).

Após seguir Carlota até o Rio de Janeiro, onde a encontra em um navio de partida para o Velho Mundo, o protagonista consegue reencontrá-la já na Europa, salvando-a da tuberculose com um milagroso beijo no golfo de Ischia, na Itália: após prosseguir viagem por muitos países, o casal retorna à corte e, prosseguindo seu relato à prima distante a quem a história é contada, o narrador informa-lhe sobre sua retirada da sociedade: “Esse moço elegante, como [a prima] teve a bondade de chamar-me, fez-se provinciano e retirou-se da sociedade, depois de ter passado um ano na Europa” (ALENCAR, 1967, p. 34).

Desse modo, a felicidade em *Cinco minutos* (1856) é mantida, curiosamente, por meio de um afastamento do convívio social, ou seja, graças a um movimento inverso ao que o Alencar folhetinista precisa tomar:

Desta pequena causa, desse grão de areia, nasceu a minha felicidade; dele podia resultar a minha desgraça. Se tivesse sido pontual como um inglês, não teria tido uma paixão nem feito uma viagem; mas ainda hoje estaria perdendo o meu tempo a passear pela Rua do Ouvidor e a ouvir falar de política e teatro.

Isto prova que a pontualidade é uma excelente virtude para uma máquina; mas um grave defeito para um homem (ALENCAR, 1967, p. 34).

Note-se que o referido trecho parece tratar-se de uma irônica sugestão ao próprio José de Alencar, que, à diferença do narrador de *Cinco minutos*, havia dedicado boa parte de seu

tempo passeando exatamente pela Rua do Ouvidor¹⁴⁰, ocupando-se em ouvir falar de política e teatro. – Não só ouvir, resalte-se, mas em especial descrever sobre tudo isso em detalhes.

Nos folhetins de *Ao correr da pena*, é claro.

8.2 A gênese de *A viuvinha* (1857)

Assim como *Cinco minutos*, *A viuvinha* também oferece muitos elementos em franco diálogo com as crônicas de Alencar, com a diferença que, nesse caso, em contraposição à atmosfera do teatro lírico do romance de estreia, as questões envolvem as relações humanas face a necessidades econômicas, bem como os conflitos do homem diante do desenvolvimento do capitalismo.

O dinheiro tomando o lugar do indivíduo é, em suma, um dos temas principais de *A viuvinha* (e será retomado com muito mais profundidade em *Senhora*, com o tema do mercado matrimonial e a “compra” de uma pessoa), fazendo reverberar as preocupações de que Alencar tratara abertamente nas crônicas de *Ao correr da pena*, polemizando com as companhias empresariais que sustentavam a empresa jornalística para a qual trabalhava, isto é, o *Correio Mercantil*.

A despeito da narrativa por vezes inverossímil, dirigida à mesma prima distante de *Cinco minutos*, *A viuvinha* também apresenta uma das mais flagrantes facetas do Alencar *realista* entrevisto nas crônicas de *Ao correr da pena*, e que, sem deixar de remeter a Balzac, irá explorar os meandros da luta entre poder econômico e indivíduo a partir da trajetória de Jorge, o protagonista, herdeiro de um negociante abastado e que, chegando à maioridade, “começou a viver essa vida dos moços ricos, os quais pensam que gastar o dinheiro que seus pais ganharam é uma profissão suficiente para que se dispensem de abraçar qualquer outra” (ALENCAR, 1967, p. 40).

Em meio a excessos com mulheres e luxos, Jorge logo descobriu o tédio, o que o levou a procurar um refúgio interior: ao entrar, certa vez, na Igreja da Glória, viu ajoelhada ao pé da grade junto à capela uma jovem de quinze anos, a quem seguiu até sua casa e com quem passou a se encontrar. Com a ideia de que o amor purifica, ele espera casar-se com a jovem e passa a mudar seus hábitos: abandonando a vida mundana, retira-se assim para a Rua de Matacavalos, onde às vésperas do matrimônio recebe a visita do Sr. Almeida, seu antigo tutor, trazendo a revelação de estar completamente pobre, e com dívidas paternas a saldar.

¹⁴⁰ Note-se, por exemplo, as crônicas de 12 de novembro de 1854, 17 de dezembro de 1854, 1 de abril de 1855, e, especialmente, a de 10 de junho de 1855, na qual Alencar instiga até mesmo seus leitores a passearem por esse logradouro.

Mesmo ante a revelação do fato, Jorge decide casar-se com Carolina. Ao contrário dos romances românticos clássicos, entretanto, esse casamento ainda está muito longe de um final feliz, tornando-se, na verdade, o elemento complicador da trama: é como se o protagonista tivesse enganado a moça e a família desta por não informar-lhes sobre a ruína financeira pela qual fora abatido, e o resgate da própria honra só se dará a partir de uma simulação de suicídio, com o personagem reaparecendo sob o nome de Carlos Freeland.

A partir daí, toda a questão envolvendo o avanço do capitalismo no século XIX e as implicações dessa mudança sobre a vida dos personagens irá ganhar maior destaque na trama. A Praça do Comércio, epicentro da atividade econômica no Rio, destaca-se como cenário:

Estamos na Praça do Comércio. Naquele tempo não havia, como hoje, corretores e zangões, atravessadores, agiotas, vendedores de dividendos, roedores de cordas, emitidores de ações; todos esses tipos modernos, importados do estrangeiro e aperfeiçoados pelo talento natural.

Em compensação, porém, ali se faziam todas as transações avultadas; aí se tratavam todos os negócios importantes com uma lisura e uma boa-fé que se tornou proverbial à praça do Rio de Janeiro (ALENCAR, 1967, p. 58).

A Praça do Comércio, apesar do nome, funcionava como uma espécie de Bolsa de Valores, constituindo, na verdade, um edifício situado à Rua do Mercado, junto à alfândega do Rio de Janeiro, inaugurado em 1819 por D. João VI e projetado por Grandjean de Montigny (1776-1851). É nesse cenário que reaparece a figura de Jorge, de volta ao centro da trama sob outra identidade (Carlos), descrito como um moço de aparência bastante envelhecida e ares de estrangeiro, fustigado pelas vicissitudes da existência:

A expressão de tristeza e ao mesmo tempo de resignação que respirava nessa fisionomia, devia traduzir a sua vida; ao menos fazia pressentir na sua existência o predomínio de uma necessidade imperiosa, de um dever, talvez de uma fatalidade.

Um observador ou um homem prático, o que vale a mesma coisa, reconheceria nele à primeira vista um desses virtuosos do comércio, como então havia muitos nesta boa cidade do Rio de Janeiro (ALENCAR, 1967, p. 58-59).

A descrição desse novo homem na Praça do Comércio, e que exemplifica um tipo social ascendente no Rio de Janeiro do século XIX, abre espaço à reflexão do narrador sobre essa curiosa “profissão” à qual se refere, com certo desdém, como “virtuose do comércio”:

A lei, a sociedade e a polícia estão no mau costume de exigir que cada homem tenha uma profissão; [...]

Ora, não é uma coisa tão fácil, como supõe-se, o ter uma profissão. [...] O problema se resolveu simplesmente.

Há uma profissão, cujo nome é tão vago, tão genérico, que pode abranger tudo. Falo da profissão de *negociante*. Quando um moço não quer abraçar alguma profissão trabalhosa, diz-se negociante, isto é, ocupado em tratar dos seus negócios.

Um maço de papéis na algibeira, meia hora de estação na Praça do Comércio, ar atarefado, são as condições do ofício [...].

Eis o que eu chamo virtuosos do comércio, isto é, homens que cultivam a indústria mercantil por curiosidade, por simples desfastio, para ter uma profissão (ALENCAR, 1967, p. 59).

Compare-se o trecho precedente com a seguinte reflexão na crônica de 3 de junho de 1855 de *Ao correr da pena*, na qual Alencar havia tratado exatamente deste mesmo tema, criticando o que chama de “grande erro”, isto é, a escolha de uma profissão para a qual não se tenha aptidão e a pressão social para a escolha de uma carreira de prestígio em detrimento do talento pessoal:

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

Tudo isto, porém, parte de um grande erro.

Todas as profissões encerram um grande princípio de utilidade social; todas, portanto, são iguais, são nobres, são elevadas, conforme a perfeição a que chegam [...].

O homem é que faz a sua profissão; a sua inteligência é que a eleva: a sua honestidade é que a enobrece (ALENCAR, 2004, p. 361).

Assim como a Praça do Comércio é cenário de reflexão sobre as carreiras profissionais e as escolhas que os homens fazem pressionados por questões puramente econômicas, a Rua do Ouvidor, uma das mais famosas do Rio de Janeiro oitocentista, é palco, em *A viuvinha*, de considerações igualmente importantes quanto à relação com os bens de consumo.

Numa das cenas, Carlos (Jorge) passeia por ela com um companheiro de negócios, o qual “fumava seu charuto, olhando para todas as vidraças de lojas por onde passava, e apreciando essa exposição constante de objetos de gosto, que já naquele tempo tornava a Rua do Ouvidor o passeio habitual dos curiosos” (ALENCAR, 1967, p. 61).

Ainda na cena, vê-se a protagonista passeando por essa mesma rua, porém resistindo a todos os seus apelos comerciais, sua pureza simbolizando o triunfo sobre a mesquinhez da matéria:

Os caixeiros do *Wallerstein* desdobraram sobre o balcão todas as suas mais ricas e mais e mais delicadas novidades, todas as invenções do luxo parisiense, verdadeiro demônio tentador das mulheres.

A cada um desses objetos de gosto, a cada uma das mimosas fantasias da moda, ela sorria com desdém e nem sequer as tocava com a sua alva mãozinha, delicada como a de uma menina.

As fascinações do luxo, as bonitas palavras dos caixeiros e as instâncias de sua mãe, tudo foi baldado. Ela recusou tudo, e contentou-se com um simples vestido preto e algumas rendas da mesma cor, como se estivesse de luto, ou se preparasse para as festas da Semana Santa (ALENCAR, 1967, p. 61).

Compare-se o trecho precedente com a crônica de 1.º de abril de 1855, na qual Alencar deixa entrever a atmosfera consumista da Rua do Ouvidor com a inauguração de uma de suas lojas mais icônicas, a *Notre-Dame de Paris*:

A Rua do Ouvidor deve estar brilhante. Além das belas casas que por este tempo costumam apresentar-se com todo o luzimento, teremos um novo estabelecimento preparado com o maior luxo e bom gosto.

A *Notre-Dame de Paris* abre amanhã o seu magnífico salão. A respeito de elegância e riqueza é decididamente o primeiro estabelecimento deste gênero que existe na corte.

Que felicidade para os maridos e pais de família! Não de pagar caro os vestidos e as modas; porém ao menos terão o consolo de reverem-se em magníficos espelhos, de pisarem macios tapetes, e recostarem-se em cômodas poltronas.

O que é verdade é que de amanhã em diante as mocinhas do tom terão um lindo palácio de fadas, e os homens casados um verdadeiro purgatório em vida (ALENCAR, 2004, p. 274).

Compare-se, ainda, a cena em que a protagonista resiste às tentações do luxo para escolher um único vestido preto com a crônica de 8 de abril de 1855, na qual Alencar faz a seguinte revelação, deixando entrever um fetiche¹⁴¹ pessoal:

Acho muito natural que um vestidinho branco excite uma paixão casta e pura; que um vestidinho azul inspire um desses amores do céu, uma dessas contemplações suaves como se tem por uma estrela; que um vestidinho cor de rosa desperte sonhos lúbricos e uns desejos maliciosos; mas um vestidinho preto é que eu compreendo que se quebre um protesto, que se esqueça um juramento, que um celibatário faça promessas de casamento, que um velho se lembre do seu tempo, e

¹⁴¹ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, o fetiche diz respeito a “objeto a que se atribui poder sobrenatural ou mágico e se presta culto; objeto inanimado ou parte do corpo considerada como possuidora de qualidades mágicas ou eróticas” (HOUAISS, 2009, p. 889). Por sua vez, “fetichismo” implica “desvio do interesse sexual para algumas partes do corpo do parceiro, para alguma função fisiológica ou para peças de vestuário” (HOUAISS, 2009, p. 889).

que um folhetinista não fale do regimento de custas (ALENCAR, 2017, p. 138).

Para o leitor de Alencar, é curioso notar uma outra afirmação peremptória do folhetinista, e que precede imediatamente o trecho acima mencionado: “Confesso que tenho um fraco decidido por um *vestidinho de cetim preto*; e se algum dia me vier a mania de escrever romances, o primeiro há de levar aquele título” (ALENCAR, 2017, p. 138). Verificando-se o título *A viuvinha*, não perceberá o leitor ter Alencar, de algum modo, cumprido tal promessa? Certamente, sim. O fato é que além do declarado fetiche pelo vestido preto, outros temas recorrentes nas crônicas alencarinas são os pés femininos, que também seriam explorados em romances como *A pata da gazela* (1870).

Note-se esse trecho da crônica de 3 de novembro de 1854, sob a rubrica *Folhetim*, na qual Alencar relata uma visita a uma fábrica de coser de Madame Besse:

E digam-me ainda que as máquinas despoetizam a arte! Até agora, se tínhamos a ventura de ser admitidos no santuário de algum gabinete de moça, e de passarmos algumas horas a conversar e a vê-la coser, só podíamos gozar dos graciosos movimentos das mãos; porém não se nos concedia o supremo prazer de entrever sob a orla do vestido um pezinho encantador, calçado por alguma botinazinha azul; um pezinho de mulher bonita, que é tudo quanto há de mais poético neste mundo” (ALENCAR, 2004, p. 79).

Retomando-se o enredo de *A viuvinha*, note-se que ainda explorando o conflito entre individualidade e pressões econômicas, bem como criticando os “virtuosos do comércio”, Alencar descreve, neste romance, a impessoalidade envolvendo as transações puramente financeiras, onde o ser humano dilui-se nas exigências do capital:

Havia [em Jorge] muito de inglês no seu trato. Quando fazia alguma transação ou discutia um negócio, era de extrema polidez. Concluída a operação, cortejava o negociante e não o conhecia mais. O homem tornava-se para ele uma obrigação, um título, uma letra de câmbio. De todas as pessoas que diariamente encontrava na praça, Henrique era o único com quem entretinha relações e essas mesmas não passavam de simples cortesia (ALENCAR, 1967, p. 62-63).

Na crônica de 27 de março de 1856, Alencar havia dado destaque à idêntica questão, criticando essa mesma impessoalidade que estava a transformar as relações humanas: “Atualmente, a nobreza mudou de sistema. Em vez de nomes, os homens tornaram-se

números ou cifras; os indivíduos, de bustos de mármore, passaram a ser cofres de ferro, cheios de bilhetes do banco ou de moedas de ouro” (ALENCAR, 1995, p. 187).

Ainda na referida crônica, Alencar aprofunda tal reflexão:

Se quando vos achais em sociedade pensais que aqueles cavalheiros e senhoras que vedes, moças ou velhas, pertencem à espécie humana, estais em um erro, do qual deveis emendar-vos.

Todas aquelas figuras com forma humana são bilhetes de tesouro, letras de câmbio, ações de companhia, vales de banqueiro; nenhuma delas tem nome, nem parentes, nem família. São letras de conta, números e cifras que se combinam.

Outrora, já vos disse, os homens eram nomes? [...] Agora apresenta-se na sociedade um número, um número de contos de réis (ALENCAR, 1995, p. 187).

A seguir, Alencar continua dando exemplos do que está falando, isto é, de uma sociedade que julga as pessoas unicamente pelo que elas possuem, e não mais pela família a qual pertencem ou ao nome que conquistaram. E assim explica o que chama de “novo sistema social”: “Não somos mais dois homens, não; somos dois números, vós representais a unidade, e eu a cifra” (ALENCAR, 1995, p. 189). A fim de desenvolver seu conceito, Alencar escreve um curioso diálogo entre a unidade e a cifra, apontando as pessoas como ação de companhia, bilhete de banco e números aleatórios, acrescentando ao exposto todo um cálculo aritmético e reforçando a ideia de que o “novo sistema” (o capitalismo) está, de fato, alcançando toda a sociedade, com uma rede da qual os indivíduos não conseguirão escapar.

8.2.1 Um Alencar realista também na ficção: uma incursão ao Rio de Janeiro dos pobres

Retomando-se o enredo de *A viuvinha*, Alencar, mais uma vez à moda de Balzac, empreende uma mudança de cenário, levando os leitores a uma incursão à vida dos pobres do Rio de Janeiro e aos locais onde vivem, começando pelo pequeno sótão onde doravante passou a residir Carlos (Jorge), na Rua da Misericórdia, sobrevivendo na penúria mesmo a despeito dos lucros advindos de seus esforços diários como negociante, como autopunição:

Seria um avarento?

Era um homem arrependido que cumpria a penitência do trabalho, depois de ter gasto o seu tempo e os seus haveres em loucuras e desvarios.

[...] Se era avareza, pois, era a avareza sublime da honra e da probidade; era a abnegação nobre do presente para remir a culpa do passado. [...] Haverá homem de coração, que não admire essa punição

imposta pela consciência ao corpo rebelde e aos instintos materiais que arrastam ao vício? (ALENCAR, 1967, p. 63).

Os cenários por onde transita o homem rico expiando suas penas, jantando com apenas quatro moedas de cobre enquanto acumulava muitos contos de réis, englobam tascas soturnas dos bairros da Prainha e da Misericórdia: “Nojenta caricatura dos hotéis e das antigas estalagens, essas locandas descobriram o meio de preparar e vender comida pelo preço ínfimo que pode pagar a classe baixa” (ALENCAR, 1967, p. 64).

Acompanhando o protagonista em seu périplo pelo Rio de Janeiro dos pobres e das classes operárias, o leitor depara-se com cenas e descrições que constituem um verdadeiro contraponto ao brilho da sociedade burguesa e aristocrática descrita nas crônicas ou em outros romances do escritor, revelando sua versatilidade e desenvoltura fora dos salões, teatros e bailes:

Acompanhemos Carlos, que desce a escada íngreme do sobrado e ganha a rua em busca da tasca onde costuma jantar. Passando diante de uma porta, um mendigo cego dirigiu-lhe essa cantilena fanhosa que se ouve à noite no saguão e vizinhança dos teatros. O moço examinou o mendigo e, reconhecendo que era realmente cego e incapaz de trabalhar, tirou do bolso uma das moedas de cobre e entrou em uma venda para trocá-la [...]. O pobre não sabia que essa ridícula quantia que recebia era uma parte do jantar daquele que a dava, e que nesse dia talvez o mendigo tivesse melhor refeição do que o homem a quem pedira a esmola (ALENCAR, 1967, p. 64).

Logo a seguir, o personagem envereda pelos becos escuros do Rio de Janeiro, em busca do local humilde onde pretende cear:

[Carlos] seguiu por um desses becos escuros que da Rua da Misericórdia se dirigem para as bandas do mar, cortando um dédalo de ruelas e travessas. No meio desse beco via-se uma casa com uma janela muito larga e uma porta muito estreita. A vidraça inferior estava pintada de uma cor que outrora fora branca, e que se tornara acafelada. A vidraça superior servia de tabuleta. Liam-se em grossas letras, por baixo de um borrão de tinta informe e com pretensões a representar uma ave, estas palavras: Ao Garnizé. O moço lançou um olhar à direita e à esquerda sobre os passantes, e, vendo que ninguém se ocupava com ele, entrou furtivamente na tasca (ALENCAR, 1967, p. 64).

Ainda na mesma cena, Alencar, antecipando de certo modo passagens mais comuns em obras do realismo brasileiro, descreve o interior da taberna “Ao Garnizé”, a qual não deixa

de remeter de certo modo à *Maison Vauquer* de Balzac e, ainda mais, às tabernas descritas em *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, ao sabor do *roman noir*:

O interior do edifício correspondia dignamente à sua aparência [...]. A luz que coava pelos vidros embaciados da janela, mal esclarecia o aposento, e apenas servia para mostrar a falta de asseio e de ordem que reinava nesse couto do vício e da miséria. No fundo, pela fresta de uma porta mal cerrada, aparecia de vez em quando a cabeça de uma mulher de 50 anos, que interrogava com os olhos os fregueses e ouvia o que eles pediam. Era a dona, a servente e ao mesmo tempo cozinheira dessa tasca imunda. A cada pedido, a cabeça, coberta com uma espécie de turbante feito de um lenço de tabaco, retirava-se, e daí a pouco aparecia um braço descarnado, que estendia ao freguês algum prato de louça azul cheio de comida, ou alguma garrafa de infusão de campeche com o nome de vinho [...] (ALENCAR, 1967, p. 65).

Essas incursões ao Rio de Janeiro dos pobres, até surpreendente para os leitores habituados a verem representados nos romances alencarinos o fausto e o brilho da corte, na verdade não constitui algo de novo para Alencar. Na crônica de 4 de março de 1855, ele sai em defesa dos pobres, importando-se com a situação da população carente e do descaso dos poderosos, debatendo a questão do aumento do custo de vida:

Uma coisa, por exemplo, de que ainda não vimos o governo se ocupar seriamente é da carestia progressiva dos gêneros alimentícios, tanto nacionais como estrangeiros [...]. Os ministros, os grandes, os ricos, não sabem disto; mas o pobre o sente, o pobre que, no meio de toda essa agitação monetária, de todo esse jogo de capitais avultados, vê as grandes fortunas crescerem e formarem-se, observando os seus pequenos recursos, e elevando o preço dos gêneros de primeira necessidade a uma taxa fabulosa (ALENCAR, 2004, p. 236).

Com vigor quase marxista, prossegue Alencar:

Se os capitais são para o país um poderoso agente de progresso e desenvolvimento, cumpre-nos não esquecer que em todos os países é na classe pobre que se encontram as grandes inteligências, as grandes almas e os grandes espíritos [...]. Tão desprezível, tão digna de compaixão, como parece esta classe aos ricos enfatuados que rodam no seu cupê a ela pertence o futuro; nela está a alma, a força, a inteligência, a esperança do país (ALENCAR, 2004, p. 236-237).

Ainda nessa mesma crônica, o folhetinista reclama a atenção do poder público para com o aumento da pobreza e da miséria:

Esta classe, pois, merece do governo alguma atenção; o que hoje é apenas carestia e vexame, se tornará em alguns anos miséria e penúria [...]. O que é verdade é que não devemos deixar de concorrer com as nossas forças para essa obra filantrópica da extinção da pobreza proletária. É isto, não porque receemos tão cedo a existência deste cancro social, mas porque semelhante estudo deve-se guiar nos meios de prevenir os vexames e misérias por que pode passar a classe pobre no nosso país (ALENCAR, 2004, p. 237-238).

Nessa mesma crônica de cunho político publicada em 4 de março de 1855 em que sai em defesa dos pobres do Rio de Janeiro, Alencar volta a criticar as companhias de comércio e seu apetite pelo lucro:

Nada hoje se faz senão por *companhia*. A iluminação a gás, as estradas, os açougues, o asseio público, a construção de ruas, tudo é promovido por este poderoso espírito de associação que agita atualmente a praça do Rio de Janeiro [...].

Vê-se hoje pelos salões, pelas ruas a cada canto, certos indivíduos a segredarem, a trocarem palavras ininteligíveis e a falar à *mezza voce* uma linguagem incompreensível, cabalística. Um homem pouco experiente tomá-los-ia por carbonários ou membros de alguma sociedade invisível de alguma confraria secreta. Qual! São finórios que farejam a criação de uma companhia, e que tratam de se arranjar para não ficarem sós, isto é, sem dinheiro (ALENCAR, 2004, p. 234-235).

Sem limitar-se ao terreno da crítica, Alencar vai mais além e sugere, ele mesmo, ainda na referida crônica, uma solução para a questão, conseguindo envolver, em um mesmo texto, seu manifesto de defesa aos pobres e sua reserva quanto ao capitalismo incipiente:

Podia o governo aproveitar em muitos outros objetos de serviço público o espírito de empresa e associação que tão rapidamente se desenvolveu no nosso comércio.

Por que, em vez de esperar que os interesses individuais especulem sobre a utilidade pública, não promove ele mesmo a criação das companhias que entender convenientes para o país?

A limpeza pública, as postas ou correios urbanos, e muitos outros objetos de interesse vital, exigem essa solicitude da administração (ALENCAR, 2004, p. 235-236).

Na crônica de 21 de janeiro de 1855, os ataques são intensificados. De acordo com Magalhães Júnior (1971), tratava-se da denúncia de um abuso, (ligado às transações mercantis), praticado de modo parasitário pelos chamados “zângões” da Praça do Comércio (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 38). Afirma o folhetinista:

Ide à Praça. Vereis que agitação, que atividade espantosa preside às transações mercantis, às operações de crédito, e sobretudo às negociações sobre os fundos de diversas empresas. Todo o mundo quer ações de companhias; quem as tem vende-as, quem não as tem compra-as. As cotações variam a cada momento, e sempre apresentando uma nova alta no preço. [...]

Não se conversa sobre outra coisa. Os agiotas farejam a criação de uma companhia; os especuladores estudam profundamente a ideia de alguma empresa gigantesca. Enfim, hoje já não se pensa em casamento rico, nem em sinecuras; assinam-se ações, vendem-se antes das prestações e ganha-se dinheiro por ter tido o trabalho de escrever o seu nome (ALENCAR, 2004, p. 208).

Toda essa virulência em crescendo iria desembocar em um episódio no qual o próprio Alencar teria de pedir demissão do *Correio Mercantil*, por conta de um texto censurado em 8 de julho de 1855 (ver item 5.1: *A atuação no Correio Mercantil em 1854 e 1855 – coluna Ao correr da pena*).

Polêmicas à parte, retome-se o enredo de *A viúvinha*. Após passagens por sórdidas estalagens e locandas, em meio a mendigos e marinheiros, o personagem Carlos (Jorge) é finalmente retirado do submundo carioca por seu antigo tutor, o Sr. Almeida, que acompanhava sua vida às escondidas. Nesse ponto da trama, o leitor vê-se diante de uma nova reviravolta, sendo conduzido pelo narrador das pensões da Misericórdia ao Hotel Pharoux, um dos melhores do Rio de Janeiro à época, situado na Rua Fresca (atual Clapp, esquina com a Praça XV de Novembro), no qual se realizou a primeira experiência de fotografia no Brasil, no ano de 1840.

O reencontro com o velho tutor equivale à reabilitação do protagonista, que descobre ter o Sr. Almeida em seu poder as letras que faltam pagar, relativas às dívidas paternas, e, em *flashback*, a trama retoma como se deu o suicídio forçado, com uma curiosa censura por parte do tutor, que acusa o outro de covarde: “A verdadeira coragem não sucumbe a um revés; ao contrário luta, e acaba por vencer. Matando-se, o senhor rouba os seus credores, porque tiras-lhes a última garantia que eles ainda possuem – a vida de um homem” (ALENCAR, 1967, p. 71).

O restante do diálogo, por sua vez, divergindo do tom combativo de muitas das crônicas de *Ao correr da pena*, parece apontar para um final cheio de convencionalismo e resignação, quando o Sr. Almeida, ao concordar que a vida vale o trabalho e o sofrimento, pontifica:

Não temos o direito de sacrificar a um pensamento egoísta aquilo que não nos pertence. Se a sua existência está condenada ao sofrimento, deve aceitar essa punição que Deus lhe impõe, e não revoltar-se contra ela (ALENCAR, 1967, p. 71).

Ante o exposto, atente-se, entretanto, para uma contradição: em paralelo às crônicas “combativas” de Alencar, em que ele fustiga o sistema financeiro e seus apoiadores, muitos textos do folhetinista em *Ao correr da pena* também adotam caráter conservador (assim como o final de *A viuvinha*), conforme ressalta Faria (1992):

Nos folhetins [de Alencar] o escritor defende valores muito próximos que estão na base do “esquema das virtudes burguesas” de Benjamin Franklin, que Werner Sombart transcreve em seu belo livro *O burguês*. Aqui e ali Alencar faz a defesa da “moral dos negócios”, da honestidade, do trabalho, da inteligência, da família, apontando o caminho para a sociedade brasileira ajustar-se à marcha das sociedades mais avançadas (FARIA, 1992, p. 310).

Por fim, como presente o leitor, a trama tem o seu desenlace com o reencontro entre Jorge e Carolina, que se apresentam de braços dados à mãe desta última. Com essa cena, o narrador cria um ponto de ligação com *Cinco minutos* ao mencionar a personagem Carlota: “Carlota é amiga íntima de Carolina. Elas acham ambas um ponto de semelhança na sua vida: é a felicidade depois de cruéis e terríveis provanças. As nossas famílias se visitam com muita frequência; e posso dizer-lhe que somos uns para os outros a única sociedade” (ALENCAR, 1967, p. 80).

De todo modo, se o romantismo e o caráter leve da trama de *A viuvinha* parece se sobrepor, no final da história (e também na memória de muitos leitores), à crítica social e ao realismo verificado em muitas partes da obra, por outro lado é preciso ater-se a um aspecto destacado pelo crítico Oscar Mendes (1969) na obra *José de Alencar: romances urbanos*. De acordo com Mendes (1969), é injusto considerar superficial a construção psicológica dos personagens dos romances de Alencar, sobretudo sem considerar o contexto histórico do autor e a escola literária a que pertenceu:

Dada a escola literária em que foram eles [os romances de Alencar] realizados e o estado, no momento, dos estudos psicológicos, não poderia seu autor dar-lhes aquela profundidade de análises e aquela variedade de contrastes psicológicos que se encontram na obra de romancistas, mesmo românticos, que tiveram como material para a criação de suas obras de ficção sociedades mais adiantadas, mais

complexas, mais geradoras de tipos excepcionais e estranhos, que não aquela do Brasil imperial dos começos da segunda metade do século passado (MENDES, 1969, p. 12).

Mendes (1969) destaca ainda um outro aspecto importante do romancista, a saber, a habilidade de compor um quadro amplo e minucioso da vida brasileira de sua época. Tal habilidade, atrelada a condições favoráveis (Alencar faleceu com apenas 48 anos de idade, em 1877), teria levado o autor a desenvolver sua escrita a ponto de transformar-se, como ocorreu a Machado de Assis, em um autor enfaticamente *realista*:

Nos romances urbanos dedicou-se [Alencar] à descrição da vida social do Rio de Janeiro e arredores, com um espírito de observação e minúcia que revelava nele o escritor realista que viria a ser, se tivesse tido vida mais prolongada, como ocorreu com [Joaquim Manuel de] Macedo e Machado de Assis, e podido adaptar-se às inovações que o final da segunda metade do século XIX iria introduzir na literatura de ficção (MENDES, 1969, p. 13-14).

Considerações sobre realismo e romantismo à parte, ressalte-se, por fim: os protagonistas de *A viúvinha*, assim como em *Cinco minutos*, de todo modo precisam abandonar os apelos da vida na corte, retirando-se do convívio social, a fim de encontrarem a paz e a realização pessoal. Não existe outro caminho para eles senão o mesmo que o criador das obras, por sua vez, parece não conseguir realizar: ao contrário de seus personagens que encontram a felicidade em seus idílios pessoais, apartados do mundo, Alencar participa cada vez mais da vida cidadina, para onde dirige sua atenção, mergulhando no “turbilhão do mundo” a fim de continuar dando forma e cor aos seus romances urbanos.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As crônicas de José de Alencar, verdadeiro retrato do Rio de Janeiro da década de 1850, foram analisadas no presente estudo *José de Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)* segundo a teoria de Burke (2004) e a concepção de “pintor da vida moderna” tal como concebido por Baudelaire em 1863, no ensaio homônimo presente na obra *Sobre a modernidade*, na qual o poeta francês aproxima a figura do *flâneur* àquela de um capturador de imagens perdido na multidão da urbe do século XIX.

Analisando a produção cronística do autor nos jornais cariocas nos anos de 1854 a 1856, englobando tanto as crônicas da coluna *Ao correr da pena* quanto as denominadas *Folhas soltas*, *Folhetim* e *Revista*, a presente pesquisa conseguiu trazer a lume duas crônicas inéditas em livro e até então não mencionadas por pesquisadores.

A primeira delas é o texto do dia 31 de julho de 1856 (Ver Anexo A – *Folhetins de José de Alencar inéditos em livro*), assinado como *Ig* e intitulado *Apólogos*, no qual tece uma série de considerações críticas sobre o poder público, a partir de um suposto manuscrito que afirma ter encontrado, e que diz:

Príncipe, refleti bem no que vos digo; a virtude é o fundamento e a base de um bom governo; e este governo consiste principalmente em dar ao povo as cousas necessárias à sua subsistência e à sua conservação; essas cousas (hing) são seis: a água, o fogo, os metais, a madeira, a terra, e os legumes. É preciso também procurar torná-lo virtuoso, e depois ensinar-lhe o uso útil de todas as cousas. É preciso finalmente preservá-lo do que pode prejudicar a sua saúde e a sua vida. Eis nove objetos que um príncipe deve ter em vista para se tornar útil e recomendável. Quando se ensina, deve empregar-se o elogio; quando se governa, deve empregar-se a autoridade (ALENCAR, 1856, on-line).

Utilizando-se da forma narrativa do apólogo, o cronista alude provavelmente ao regime monárquico e à figura do Imperador D. Pedro II, seu desafeto pessoal, aproveitando-se para discorrer sobre os preceitos morais que, na opinião do autor, o governante deve observar para atingir e preservar o bem comum.

O segundo texto, por sua vez, data de 17 de abril de 1856 (assinado como *Al*), intitulado *Conversa com os meus leitores*, no qual discorre sobre um caso escandaloso de corrupção (A “Questão Villanova”), abrindo espaço para uma discussão sobre a Justiça no país:

A câmara que substituiu a cadeia conservou alguma coisa do seu antigo destino; no lugar onde viviam réus era natural que se compromettesse muito erro e muito abuso.

A câmara que substituir o júri deve também guardar alguma coisa do caráter desse tribunal: o lugar onde se distribuiu justiça. O lugar onde a moral pública foi respeitada, não deve de hoje em diante tornar-se o recinto da verdadeira representação nacional? (ALENCAR, 1856, *online*).

Os temas abordados por Alencar, conforme mencionados por Barbosa (1956), são um verdadeiro caleidoscópio da sociedade de seu tempo:

Alencar trata de tudo nos seus folhetins. De teatro e de igreja. Do sacro e do profano. Extasia-se de igual modo diante da arte da Stoltz e do patético da voz do orador cego Frei Francisco de Monte Alverne. Dá um toque frívolo aos seus comentários, ao descrever, por exemplo, a nova dança que invade o Rio de Janeiro – o Ril da Virgínia – mas logo se põe a conversar a sério com os leitores, impressionado com a indiferença absoluta, geral, de toda a gente, sobre a Guerra da Crimeia.

Fala do Carnaval e de Petrópolis. Insurge-se contra o “jogo grosseiro e indecente do entrudo” para lembrar um grande desfile carnavalesco nas ruas a terminar com um baile de máscaras no Cassino. Quanto a Petrópolis, já se pode lá ir com extrema facilidade. Toma-se um barquinho à vela na Prainha até o Porto da Estrela, onde se apanha o *wagon* da estrada de ferro recém-inaugurada. E todos sobem a serra, “levados pelo monstro de fogo que se lança, rugindo como uma fera, vomitando fogo, devorando o espaço” (BARBOSA, 1957, p. 17).

Apresentando toda essa versatilidade temática, bem como abordando as diversas facetas desempenhadas pelo escritor cearense na imprensa carioca, e que iriam ter consequência direta sobre seu fazer ficcional, a presente pesquisa também destacou um lado ainda pouco conhecido do autor, o qual diz respeito ao viés *realista* com que observa e analisa o mundo a sua volta. Desse modo, este estudo chama a atenção para o fato de que, muito embora seja reconhecido hoje por sua atuação como um autor tipicamente ligado à escola literária do Romantismo, o trabalho de Alencar (seja na imprensa ou na ficção) encontra seu esteio na observação direta da realidade, e não necessariamente na fantasia.

Esse *realismo*, levado muito a sério por Alencar, pode ser verificado com bastante clareza já na abertura de sua crônica de 8 de julho de 1855 (e que iria contribuir para o seu rompimento com o *Correio Mercantil*), na qual o folhetinista dá um tom alarmista, com a seguinte advertência: “Se não quereis ficar doido, abandonai a cidade, fugi para Petrópolis, ou fechai-vos em casa” (ALENCAR, 2004, p. 404). E logo explica o motivo disso, dizendo que o clássico “bons dias” fora substituído por indagações de cunho comercial, visto que por toda a

parte só se fala das “ações” (ações de companhias, operações do mercado financeiro): “E saís desesperado, correndo para a casa antes que vos venham atordoar novamente os ouvidos com a maldita palavra que está na ordem do dia” (ALENCAR, 2004, p. 407-408).

Logo em seguida, ele explica melhor o motivo de tanto aborrecimento:

Quanto mais se soubésseis o que é realmente para toda a sociedade a lista que publicaram na terça-feira os jornais diários da corte... É uma espécie de cadastro, de registro, de livro negro da polícia, no qual se acham escritas as ações de cada um, por conseguinte o seu talento, a sua virtude, a sua consideração na sociedade. As moças lá vão procurar os nomes dos noivos; os negociantes indagar se os seus devedores merecem a continuação do crédito; os amigos saber o grau de amizade que devem despender mutuamente. Os curiosos divertem-se com as comparações, e os parasitas estudam os nomes daqueles a quem devem tirar o chapéu ou fazer simplesmente um cumprimento de proteção. E assim são as coisas deste mundo (ALENCAR, 2004, p. 408).

Ainda de acordo com Magalhães Júnior (1971), a “lista que publicaram na terça-feira os jornais diários da corte” dizia respeito ao fato de que, no dia 3 de julho de 1855, no *Correio Mercantil*, os leitores haviam se deparado com uma surpresa desagradável: as primeiras páginas do periódico estavam totalmente ocupadas pelos nomes dos subscritores de ações da Estrada de Ferro D. Pedro II. Conforme esclarece o pesquisador:

A chamada nada tinha de afrontoso, pois dela constavam nomes de pessoas interessadas no próprio negócio, como, por exemplo, o Barão de Mauá e o Visconde do Rio Bonito. Mas Alencar viu nisso um escândalo. Eram centenas e centenas de pessoas [ricas do Império], chamadas a pagar os primeiros dez por cento das 51 mil e 703 ações que a Companhia da Estrada de Ferro de D. Pedro II distribuía. E [assim Alencar] escreveu um comentário ácido [o de 8 de julho de 1855, como referido], encarando a todas essas pessoas como devedores relapsos ou como quem tivesse renegado os compromissos assumidos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 43).

Ante o vigor das críticas, conforme visto, Alencar iria romper relações com o *Correio Mercantil*, por meio de uma carta:

Sempre entendi que a *Revista Semanal* de uma folha é independente e não tem solidariedade com o pensamento geral da redação; principalmente quando o escritor costuma tomar a responsabilidade de seus artigos, assinando-os. A redação do *Correio Mercantil* é de opinião contrária; por isso, não sendo conveniente que eu continuasse “a hostilizar os seus amigos”,

resolvi acabar com o *Correr da pena*, para não comprometê-lo gravemente (ALENCAR *apud* MENEZES, 1977, p. 46).

O presente estudo *José de Alencar ao correr da pena: da crônica ao romance (1854-1857)* teve, dentre outros, o objetivo de contextualizar a produção literária inicial de José de Alencar por meio de sua atuação jornalística na imprensa carioca, na década de 1850, apresentando um panorama abrangente dos mais diversos aspectos de sua atuação – o literato, o fabulista, o poeta, o crítico teatral, o dramaturgo, o político, o polemista, o *flâneur* progressista, o pensador –, mostrando também que, muito além de mero exercício de escrita, a atuação de José de Alencar como folhetinista (ou cronista) pode ser encarada como integrante de seu projeto literário como um todo, muito embora tal fato continue pouco estudado pela maioria das pesquisas realizadas sobre o autor.

Revelando o surgimento de uma consciência programática ligada a um ambicioso projeto artístico¹⁴², o fazer literário desenvolvido por Alencar em suas crônicas mostram que sua atuação como folhetinista constitui não apenas o momento inicial de sua produção, mas também um dos períodos mais importantes de toda a sua carreira, implicando no seu próprio destino como homem de Letras¹⁴³, conforme pretendeu deixar claro o presente estudo, tecendo uma nova crítica à produção alencarina.

Muito mais do que servir como grande oficina da escrita de Alencar, do seu fazer lírico, da sua versatilidade artística e do seu espírito combativo, portanto, o espaço destinado aos seus folhetins nos jornais *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro* é um verdadeiro elo entre teoria e prática jornalística e literária, servindo como um instrumento de observação social o qual seria direcionado para o desenvolvimento de obras de maior vulto, como suas peças teatrais e seus futuros romances, bem como de seu projeto literário como um todo. Afinal, no cronista iniciante observa-se, de modo claro, o delinear do romancista (e do teatrólogo) em formação, a partir de descrições literárias do cotidiano surgidas com a observação atenta de tudo o que o cercava.

¹⁴² Como se evidencia sobretudo na série de cartas sobre a *Confederação dos tamoios* (1856) no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro*, que reverberam o caráter questionador de muitas considerações sobre a nacionalização da língua portuguesa.

¹⁴³ Os folhetins de Alencar iriam ter um impacto sobre boa parte de sua obra posterior, e não apenas sobre aquelas publicadas imediatamente após sua atividade de cronista. Os romances indianistas do autor, por sua vez, a exemplo de *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), não deixam de ter uma ligação direta com as cartas sobre a *Confederação dos tamoios*, onde Alencar analisa, dentre outros temas, o que seria uma literatura ao gosto nacional. Quanto à atuação de Alencar no teatro, conforme visto, ela surgiu no próprio espaço editorial destinado à sua atividade de folhetinista.

Não surpreende, portanto, que a própria figura do Alencar romancista, bem como do dramaturgo, tenha surgido a partir do espaço destinado à sua crônica mundana, com o lançamento, em 1856, conforme visto, dos primeiros atos da peça *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas* e do romance *Cinco minutos* (1856), nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*.

Do mesmo modo, o romance *A viuvinha* (1857), cuja gênese se encontra nos temas já abordados nos folhetins, nasce da observação acurada de Alencar para com a vida das classes menos favorecidas, muitas vezes defendidas com bastante vigor em suas crônicas, expondo-lhes a vulnerabilidade ante os poderosos do Segundo Reinado. – O embate entre o indivíduo e o capitalismo incipiente, por outro lado, reforça esse aspecto, independentemente do pertencimento a uma e outra classes sociais.

Na verdade, ao contrário do que erroneamente se possa pensar, as crônicas de Alencar não retratam exclusivamente a vida das classes abastadas: o estereótipo de escritor burguês, de um lado, e de principal representante do Romantismo brasileiro, de outro, fica consideravelmente comprometido ao se observar sua atividade como cronista na imprensa carioca ou ao se analisar a confluência temática entre suas crônicas e romances como *A viuvinha* (1857), revelando, muitas vezes, um lado bastante *realista* do autor.

Tal assertiva se reforça ainda mais ao se observar a confluência temática de muitas de suas crônicas¹⁴⁴ com seu romance de estreia, *Cinco minutos* (1856)¹⁴⁵, o qual, embora apresente muitos personagens e situações fictícios, também nasce de uma observação acurada da realidade, e pode reproduzir, com a mesma fidedignidade da crônica, o cotidiano de toda a sociedade de uma época, retirando sua matéria-prima de fatos do dia a dia.

Nascendo de um elemento comum, isto é, a observação da realidade circundante, tanto a crônica quanto o romance expressam suas verdades mediante uma coerência própria; a forma como os elementos da vida cotidiana são tratados num e noutro gênero, por sua vez, revela como se dá o processo de transposição da realidade para as páginas das obras do autor em discussão, podendo evidenciar a influência do Alencar cronista – um *flâneur* captor de imagens, antes de tudo – sobre o Alencar romancista, e vice-versa.

Consideradas suas devidas peculiaridades, note-se que tanto o romance de costumes quanto a crônica alencarina acabam por adquirir um caráter documental, registrando a realidade de uma época ao filtrar, cada uma a seu modo, os elementos da vida cotidiana (no caso em questão, a vida na corte de D. Pedro II, com seus bailes, teatros e salões inseridos em

¹⁴⁴ Ver tópico 5 – Alencar, um romancista iniciante: da crônica ao texto ficcional, onde estão elencadas.

¹⁴⁵ Também publicado em folhetim, no ano seguinte a *Cinco minutos* (1856), *O guarani* não dialoga tão diretamente com as crônicas, embora tenha uma ligação com as questões abordadas em alguns folhetins alencarinos, tais como a nacionalização da literatura e teorizações sobre uma linguagem propriamente brasileira.

uma paisagem cambiante proveniente de uma série de transformações urbanas promovidas pela ascensão da atividade capitalista então incipiente). Ambicionando apresentar um panorama social o mais vasto em seu projeto literário, e mesmo exercendo exaustivamente o papel de romancista, afinal, o escritor não deixou de passar à posteridade como *o grande cronista de seu tempo*.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. Organização de José Maria Vaz Pinto Coelho. São Paulo: Tipografia Alemã, 1874.

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. Organização de Mário de Alencar. 2. ed. Rio de Janeiro/Paris: Garnier, 1888.

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. Organização de Francisco de Assis Barbosa. São Paulo: Melhoramentos, 1956.

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

ALENCAR, José de. **Ao correr da pena: folhetins inéditos**. Estabelecimento e introdução de José Wilton Marques. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017.

ALENCAR, José de. **Às quintas**. Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, n. 281, p. 1, 14 de outubro de 1875.

ALENCAR, José de. O ermitão da Glória. In: _____. **Alfarrábios**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

ALENCAR, José de. **Conversa com meus leitores**. 17 de abril de 1856 (inédito em livro). Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 2 ago.2017.

ALENCAR, José de. **Conversa com meus leitores**. 31 de julho de 1856 (inédito em livro). Disponível em: <<http://memoria.bn.br>>. Acesso em: 2 ago.2017.

ALENCAR, José de. **Crônicas escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Ática, 1981.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.

ALENCAR, José de. **Iracema. Lucíola**. Coleção Obras imortais da nossa literatura. Rio de Janeiro: Ed. Três, 1972, v. 6.

ALENCAR, José de. **Romances ilustrados de José de Alencar**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967, v. 6 (*Cinco minutos. A viuvinha. A pata da gazela. Sonhos d'ouro. Encarnação*).

ALENCAR, José de. **Senhora**. 21. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.

ALENCAR, José de. **José de Alencar**. Seleção e prefácio de João Roberto Faria. Coleção Melhores crônicas. São Paulo: Global, 2003.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: _____ (org.). **História da vida privada no Brasil 2: Império: a corte e a modernidade nacional.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 11-93.

ALVES, Ida. Paisagem, viagens, literatura. In: ALVES, Ida; LEMOS, Masé; NEGREIROS, Carmem (Orgs.). **Estudos de paisagem: Literatura, viagens e turismo cultural.** Brasil. França, Portugal. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014, p. 15-17.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. **Luizinha. Perfil literário de José de Alencar.** Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras (Coleção Dolor Barreira, v. n. 5), 1980.

ARRIGUCCI JÚNIOR, DAVI. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ARNT, Héris. José de Alencar e a crônica. In: _____. **A influência da Literatura no Jornalismo: o folhetim e a crônica.** Rio de Janeiro: E-papers, 2001, p. 58-70.

ASSIS, Machado. O folhetinista: 30 de outubro de 1859. In: _____. **O espelho.** Organização, introdução e notas de João Roberto Faria. Campinas: Editora UNICAMP, 2009, p. 55-56.

BALZAC, Honoré de. Ilusões perdidas. In: _____. **A comédia humana.** Barcelos (Portugal): Civilização, 1980, v. 6.

BALZAC, Honoré de. **Les journalistes: Monographie de la presse parisienne.** Paris: Éditions du Boucher, 2002, p. 59-66.

BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: ALENCAR, José de. **Ao correr da pena.** São Paulo: Melhoramentos, 1956.

BAUDELAIRE, Charles. In: COELHO, Teixeira (org.). **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BORGES FILHO, Ozíris; BARBOSA, Sidney (Orgs.). **Poéticas do espaço literário.** São Carlos, SP: Editora Claraluz, 2009.

BOUCHARENC, Myriam; MARTENS, David; VAN NUIJS, Laurence (orgs.). In: _____. **Croisées de la fiction: Journalisme et littérature. Interférences littéraires/Literaire Interferenties: Bélgica, n. 7, p. 115-125, nov. 2011.**

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte, FAPEMIG, 2013.

BROCA, Brito. José de Alencar: folhetinista. In: ALENCAR, José de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960, v. 4, p. 632-634.

BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história – A incrível saga de um país.** 2. ed. São Paulo: Ática, 2003.

BURKE, Peter. Introdução: O testemunho das imagens. In: _____. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2004, p. 11-24.

CALASSO, Roberto. **A folie Baudelaire**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

CANDIDO, Antonio. Nota prévia. In: MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 9-12.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2014.

CASTELLO, José Aderaldo. **Aspectos do romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1960.

CHALOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Antônio de Miranda (Orgs.). **História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil**. Campinas, São Paulo: Editora UNICAMP, 2005.

COELHO, José Maria Vaz Pinto. Declaração. In: ALENCAR, José de. **Ao correr da pena**. Org. de José Maria Vaz Pinto Coelho. São Paulo: 1874, p. XLVI.

COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In: _____. **A literatura no Brasil: volume 6: teatro, conto, crônica. A nova literatura**. São Paulo: Global, 2004. p. 117-143.

COUTINHO, Afrânio. Literatura e jornalismo. In: _____. **A literatura no Brasil: volume 6: teatro, conto, crônica. A nova literatura**. São Paulo: Global, 2004. p. 64-116.

COUTINHO, Afrânio. (Org). **A polêmica Alencar/Nabuco**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978, p. 71-79.

COUTINHO, Fernanda. Um Alencar *flâneur*: O Rio de Janeiro de seu tempo. **Revista Brasileira (Academia Brasileira de Letras)**. Brasil, n.60, Ano XV, p. X, julho-agosto-setembro 2009, p. 221-230.

COVERLEY, Merlin. O caminhante como filósofo. In: _____. **A arte de caminhar: o escritor como caminhante**. São Paulo: Martins Fontes, 2014, p. 17-33.

CUNHA, Newton. **Dicionário SESC: A linguagem da cultura**. São Paulo: Perspectiva; SESC São Paulo, 2003.

DOLHNIKOFF, Miriam. **História do Brasil Império**. São Paulo: Contexto, 2017.

DUBOIS, Jean (diretor). **Dictionnaire de la langue française**. Paris: Larousse, 1992.

FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 301-316.

FARIA, João Roberto. Alencar conversa com os seus leitores. In: **Crônicas escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

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

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da língua portuguesa**. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

KALIFA, Dominique. **La culture de masse en France. 1: 1860-1930**. Paris: La Découverte, 2001.

LIRA NETO. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar. São Paulo: Editora Globo, 2006.

LUSTOSA, Isabel. Imprensa e impressos brasileiros: do surgimento à modernidade. In: CARDOSO, Rafael. **Impresso no Brasil (1808-1930)**: Destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **José de Alencar e sua época**. São Paulo: LISA, 1971.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARQUES, Wilton José. O enigma dos folhetins. In: ALENCAR, José. **Ao correr da pena**: folhetins inéditos. São Carlos, SP: EdUFSCar, 2017, p. 9-84.

MARQUES, Wilton José. Diálogos de além-mar: um artigo inédito de José de Alencar. *Navegações*: Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa. Porto Alegre: Editora PUCRS, v. 8, n. 2, p. 179-187, jul.-dez, 2015.

MARTINS, Ana Luiza. Imprensa em tempos de Império. In: _____; LUCA, Tania Regina de. **História da Imprensa no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2011, p. 45-80.

MARTINS, Luís. Sobre a crônica. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1978.

MENDES, Oscar. **José de Alencar**: romances urbanos. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1969.

MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar literato e político**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965.

MENEZES, Raimundo de. **Cartas e documentos de José de Alencar**. São Paulo: HUCITEC; MEC, 1977.

MEYER, Marlyse. Voláteis e versáteis. De variedades e folhetins se fez a chronica. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 93-133.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **José de Alencar**: ensaio de interpretação. São Paulo: Cultrix, 1968.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: Prosa. São Paulo: Cultrix, 1983.

MOLINA, Matías M. **História dos jornais no Brasil**: Da era colonial à Regência (1500-1840) v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

NADAF, Yasmin Jamil. **Rodapé das miscelâneas**: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (Séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses**: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos**: autoanálise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, José Quintão de. A graça, o sal e o espírito ou José de Alencar ao correr da pena. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, n. 60, p. 77-90, abr. 2015.

PELOGGIO, Marcelo. José de Alencar: um parteiro do seu tempo. In: PELOGGIO, Marcelo. VASCONCELOS, Arlene Fernandes. BEZERRA, Valéria Cristina. **José de Alencar**: Século XXI. Fortaleza: Edições UFC, 2015, p. 47-59.

PROENÇA, M. Cavalcanti. **José de Alencar na Literatura brasileira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

REIS, Douglas Ricardo Herminio. **A literatura no jornal**: José de Alencar e os folhetins de Ao correr da pena (1854-1855). São José do Rio Preto, São Paulo: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2011.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: Luiz Felipe de Alencastro (org.). **História da vida privada no Brasil 2**: Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 95-141.

ROCHA, João Cezar de Castro. **Crítica literária**: em busca do tempo perdido? Chapecó, SC: Argos, 2011.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

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

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SUE, Eugène. **Les mystères de Paris**. Paris: Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005.

TARDE, Gabriel. O público e a multidão. In: _____. **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 5-57.

THÉRENTY, Marie-Ève. **La littérature au quotidien**: poétiques journalistiques au XIXe siècle. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. 2. ed. São Paulo: UNESP; Salvador, BA: EDUFBA, 2008.

ZWEIG, Stefan. **Balzac**: Le roman de sa vie. Paris: Éditions Albin Michel, 1950.

APÊNDICE – TABELA COMPARATIVA DE TERMOS E EXPRESSÕES DE JOSÉ DE ALENCAR NAS CRÔNICAS E NOS ROMANCES *CINCO MINUTOS* (1856) E *A VIUVINHA* (1857)

TABELA COMPARATIVA					
DATA DA CRÔNICA	PÁGINA	TEXTO	TÍTULO DO ROMANCE	PÁGINA	TEXTO
19 de janeiro de 1854	111	<p>- Crítica aos excessos da moda feminina:</p> <p>“Imagine-se a posição desgraçada de um homem que [...] leva para casa uma mulher toda falsificada, e que [...] apresenta-lhe o desagradável aspecto de um cabide de vestidos, onde toda a casta de falsificadores pendurou um produto de sua indústria”</p>	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 4	<p>- Crítica aos excessos da moda feminina:</p> <p>“O meu primeiro cuidado foi ver se conseguia descobrir o rosto e as formas que se escondiam nessas nuvens de sedas e de rendas”</p>
24 de setembro de 1854	p. 22	<p>- Descrição de uma corrida de cavalo no Jockey Club do Rio de Janeiro:</p> <p>“Tudo isso lutando de entusiasmo e ligeireza, turbilhonando entre nuvens de pó, animando-se com a excitação da carreira, formava uma confusão magnífica; e passava no meio dos estalos dos chicotes”</p>	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 24	<p>- Descrição de uma corrida de cavalo (entre Petrópolis e o Rio de Janeiro):</p> <p>“O galopar do meu cavalo formava um único som, que ia reboando pelas grutas e cavernas, e confundia-se com o rumor das torrentes. As árvores, cercadas de névoa, fugiam diante de mim como fantasmas; o chão desaparecia sob os pés do animal”</p>

TABELA COMPARATIVA					
DATA DA CRÔNICA	PÁGINA	TEXTO	TÍTULO DO ROMANCE	PÁGINA	Texto
26 de novembro de 1854	p. 117	- Descrição da natureza: “Lá estão as serras, as matas ainda virgens, as florestas sombrias de nossa terra, as árvores seculares, os lagos, e as correntes d’água que atravessam os lagos e as planícies”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 23	- Descrição da natureza: “Devia haver no universo [...] algum canto de terra ainda puro do hálito do homem, onde a natureza virgem conservaria o perfume dos primeiros tempos da criação”
10 de dezembro de 1854	p. 137	- Mar do Rio de Janeiro: “Vasto estendal das ondas alisadas ao sopro acariciador da brisa”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 12	- Mar do Rio de Janeiro: “vasto seio de mar, sempre alisado como um espelho”
10 de dezembro de 1854	p. 137	- Montanhas da baía do Rio de Janeiro: “O vulto das montanhas que se debuxam no azul do céu”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 12	- Montanhas da baía do Rio de Janeiro: “A majestade dessas montanhas de granito”
10 de dezembro de 1854	p. 137	- Ilhas a caminho do Porto da Estrela: “Grupos de pequenas ilhas verdes e graciosas”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 12	- Ilhas a caminho do Porto da Estrela: “Grupos de ilhotas graciosas que bordam a baía”
21 de janeiro de 1855	p. 208	- Praça do Comércio: “Ide à Praça. Vereis que agitação, que atividade espantosa preside às transações mercantis [...]. Os agiotas farejam a criação de uma companhia; os especuladores estudam [...] a ideia de alguma empresa gigantesca”	<i>A viúvinha</i> (1857)	p. 58	- Praça do Comércio: “Estamos na Praça do Comércio. Naquele tempo não havia, como hoje, corretores e zangões, atravessadores, agiotas, vendedores de dividendos, roedores de cordas, emissores de ações”

TABELA COMPARATIVA					
DATA DA CRÔNICA	PÁGINA	TEXTO	TÍTULO DO ROMANCE	PÁGINA	Texto
28 de janeiro de 1855	107	- Sobre o canto de Anne-Arsène Charton (1821-1892): “A Charton cantou [...] aquela exclamação admirável. <i>Di lei scordarmi!</i> ”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 6	- Sobre o canto de Anne-Arsène Charton (1821-1892): “Uma voz que cantava dentro de minha alma, murmurou: – <i>Non ti scordar di me!</i> ”
4 de março de 1855	p. 236	- Os pobres do Rio de Janeiro: “O pobre que, no meio de toda essa agitação monetária, de todo esse jogo de capitais avultados, vê as grandes fortunas crescerem e formarem-se, observando os seus pequenos recursos”	<i>A viuvinha</i> (1857)	p. 64	- Os pobres do Rio de Janeiro: “Aquela mão que trocava uma moeda de cobre para dar uma esmola, já atirara loucamente pela janela montões de ouro e de bilhetes do tesouro”
1.º de abril de 1855	p. 274	- Descrição da Rua do Ouvidor: “A Rua do Ouvidor deve estar brilhante. Além das belas casas que por este tempo costumam apresentar-se com todo o luzimento, teremos um novo estabelecimento preparado com o maior luxo e bom gosto”	<i>A viuvinha</i> (1857)	p. 61	- Descrição da Rua do Ouvidor: “Olhando para todas as vidraças de lojas por onde passava, e apreciando essa exposição constante de objetos de gosto, que já naquele tempo tornava a Rua do Ouvidor o passeio habitual dos curiosos”
28 de abril de 1855	p. 295	- Visão noturna: “Prefiro a noite com as suas estrelas, [...] e as suas sombras pálidas e melancólicas. [...] Se desejais ter inspirações, passeai de noite ao relento, conversando com as estrelas. Ficareis poeta por força”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 16	- Visão noturna: “A noite escura [...] parecia-me poética e o murmurar triste das águas do canal tornava-se-me agradável”

TABELA COMPARATIVA					
DATA DA CRÔNICA	PÁGINA	TEXTO	TÍTULO DO ROMANCE	PÁGINA	Texto
16 de junho de 1855	p. 390	- Autor (a) de carta anônima: “ <i>Elle</i> ” (em itálico)	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 4	- Mulher desconhecida: “ <i>Ela</i> ” (em itálico)
17 de junho de 1855	p. 390	- Mulher enigmática: “Envolvia-se nesse véu poético do mistério” (p. 91)	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 4	- Mulher enigmática: “Uma mulher bonita deixa-se admirar, e não se esconde como uma pérola dentro da sua ostra”
17 de junho de 1855	P. 389	- Dúvida sobre a aparência de uma mulher: “É realmente uma mulher, uma mulher bonita [...]”?	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 5	- Dúvida sobre a aparência de uma mulher: “Vou descobrir [...] se ela é bonita ou feia”
24 de junho de 1855	p. 393	- Menção à ópera italiana: “Tivemos uma boa noite de teatro italiano, e ouvimos o <i>Trovador</i> ”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 7	- Menção à ópera italiana: “A todo momento parecia-me ouvir na brisa da noite essa frase do <i>Trovador</i> ”
25 de novembro de 1855	p. 469	- Sobre mulheres e flores: “Há as flores da terra – as mulheres –, rosas perfumadas que ocultam entre as folhas os seus espinhos”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 5	- Sobre mulheres e flores: “A mulher é uma flor que se estuda, como a flor do campo, pelas suas cores, pelas suas folhas e sobretudo pelo seu perfume”
6 de março de 1856	p. 129-132	- Códigos sociais: o leque “O leque tem sua linguagem [...] é a alma terrível da mulher”	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 6	- Códigos sociais: o leque “Senti um leque tocar o meu braço, e uma voz que vivia no meu coração [...] murmurou [...]”

TABELA COMPARATIVA					
DATA DA CRÔNICA	PÁGINA	TEXTO	TÍTULO DO ROMANCE	PÁGINA	Texto
27 de março de 1856	p. 187	<p>- Sobrevalorização do dinheiro em detrimento do ser humano:</p> <p>“Todas aquelas figuras com forma humana são bilhetes de tesouro, letras de câmbio, ações de companhia, vales de banqueiro; nenhuma delas tem nome, nem parentes, nem família. São letras de conta, números e cifras que se combinam”</p>	<i>A viúvinha</i> (1857)	p. 62	<p>Sobrevalorização do dinheiro em detrimento do ser humano:</p> <p>“Quando fazia alguma transação ou discutia um negócio, era de extrema polidez. Concluída a operação, cortejava o negociante e não o conhecia mais. O homem tornava-se para ele uma obrigação, um título, uma letra de câmbio”</p>
2 de junho de 1856	p. 168	<p>- Crítica aos excessos da moda:</p> <p>“Lamento ainda, e seriamente, os homens que, pensando que vão casar-se com uma mulher, acharem que se casam com um belo vestido e suas pertencas”</p>	<i>Cinco minutos</i> (1856)	p. 18	<p>- Crítica aos excessos da moda:</p> <p>“Um homem que procurava uma mulher e só via <i>toilettes</i>”</p>

Crônica 1¹⁴⁶

Jornal *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXIV, número 107, quinta-feira, 17 de abril de 1856, página 1.

Folhetim – *Conversa com os meus leitores*

Quanta novidade, quanta coisa importante se tem passado, depois que não conversamos!

Um baile em Petrópolis, um processo monstro no júri, uma história de bastidor, – e tudo ao mesmo tempo, – quase no mesmo dia!

Foi mais que suficiente para pôr de cabeça tonta a boa gente do Rio de Janeiro, e levantar neste oceano imensas ondas de povo, excitadas pela curiosidade e pelo interesse.

Durante os últimos três dias, a cidade esteve sobre a impressão daqueles três grandes acontecimentos; foi um pesadelo contínuo, durante o qual a política, o comércio, as artes, tudo dormiu.

Só não dormirão os doze jurados, que sofrerão três dias de prisão, de jejum, de insônia, para exercer o direito soberano do julgamento popular, o julgamento dos seus pares.

A lei tem às vezes suas extravagâncias bem singulares: chama doze homens honestos para cumprirem a alta missão de punir, coloca no banco dos réus um indivíduo habituado a fazer *transações mercantis*, e diz que aqueles doze homens e este indivíduo são pares!

Eis a razão porque ninguém quer ser jurado, e por que atualmente se considera um sacrifício aquilo que outrora se exigia como um direito sagrado e uma garantia de liberdade.

Não gracejemos porém com as cousas sérias: o júri acaba de dar um grande exemplo; a opinião pública, que se manifesta espontaneamente, revelou-se de novo sob a forma do julgamento proferido pelo tribunal do povo.

Voltando porém às três grandes novidades dos últimos dias, estou certo de que ninguém escapou à sua influência.

A cidade apresentava um aspecto original; em todos os semblantes pintava-se o espanto ou a curiosidade.

¹⁴⁶ Disponível em <<<http://memoria.bn.br>>>.

A população estava dividida em duas metades; a primeira falava, gesticulava, e referia circunstâncias notáveis, a outra ouvia pacientemente quanta pela lhe queiram impingir, e escutava com admiração ou com um certo ar de incredulidade.

Se dois amigos ou conhecidos se encontravam, já se sabia com antecedência o que iam conversar.

– É verdade? dizia o primeiro.

– Não sei; corre por aí.

– Vais a Petrópolis?

– Pretendo.

– Serão condenados?

– É provável.

Por toda a parte, na rua, nos hotéis, nos teatros não se ouvia senão aquelas três perguntas e as suas numerosas e infinitas variantes.

A febre foi tal que deu lugar a singularidades e extravagâncias incompreensíveis.

No sábado dois homens apaixonados de música foram ao teatro, e levaram, desde que entraram até que saíram, a discutir a *questão Villa Nova*.

No domingo dois advogados sentados nas poltronas do júri conversaram seis horas a fio sobre a *história do teatro*, sem prestar a menor atenção aos debates.

Eu, meu leitor, estive tanto no teatro como no júri, e confesso-vos que receava a cada momento ver alguma cena inesperada.

Ver por exemplo no teatro levantar-se alguma questão sobre a validade do testamento nuncupativo, e no meio do tribunal ouvir algum dos advogados começar sua defesa pelas célebres palavras da Catilinária de Cícero: *Abiit, excessit, evasit, erupit!*

Enfim foram três dias de emoções, de agitação, de vida, como bem cedo não teremos outros; três dias que vieram quebrar a monotonia da quadra, e dar uma diversão ao espírito público.

Ao menos neste tempo o Rio de Janeiro podia ter o orgulho de contar no seu seio um número de juriconsultos e romancistas, como não possui nem a França, nem toda a Europa.

Qualquer de vós, meu leitor, decidia da *questão Villa Nova* como um jurista da polpa de Merlin, Duranton ou Cremieux; todos contaram o seu romance com mais imaginação e poesia do que Alexandre Dumas, Mery ou Paulo Feval [sic]; nem mesmo faltaram ao romance as recordações da Provença, do belo país que este último autor tanto ama.

Tudo isso porém está passando, e pertence hoje à história antiga; quando muito, podia ainda servir de tema a conversas do *foyer*, ou a palestras do *club*.

Entretanto, como não há outras novidades, o público não tem remédio senão recordar os seus atrasados, e por espaço de uma semana se continuará a comentar os acontecimentos desses três dias célebres do mês de abril.

Quando o público entender que me deve aposentar da carreira de escritor de jornal, que pensa com a tinta que escreve, e raciocina com os bicos da pena, por não ter tempo de o fazer antes; – quando me vier a mania de compor livros clássicos e profundos, pretendo escrever uma obra intitulada – *O Rio de Janeiro ao voo do pensamento*.

Paris foi descrita ao *vol d’oiseau* por Victor Hugo; eu pretendo descrever o Rio de Janeiro ao voo da imaginação e da fantasia.

Nesta obra pretendo consagrar um capítulo aos acontecimentos da última semana; e começarei o meu episódio histórico à maneira de Tito Lívio:

“Vou escrever a história desses fatos célebres, tanto pela sua alta importância, como pela grandeza do povo sobre o qual exerceram uma influência notável”.

Depois continuarei em latim, que é, sem falar do grego, a língua mais elevada, mais grave e mais própria dos altos assuntos da história.

“Inspectore Aduanae Sampaio Vianna, Pretoribus Eulalio et Brito, urbe condita anno CCXXV, Villae Novae fuit iudicium causae.

Senatus populusque fluminensis, multis affectis suspensus, finem spectabat; iudices jejuaverunt, procuratores manducaverunt, avvocati parlaverunt, amici supplicaverunt, et post tria dies noctesque, condemnatio publicata fuit.

Uma das cousas de que também hei de tratar na minha obra é dos altos destinos da casa da câmara, que já foi cadeia, e que afinal veio servir de tribunal do júri.

Quem refletir nestas coincidências achará talvez matéria para uma profecia política.

A câmara que substituiu a cadeia conservou alguma cousa do seu antigo destino; no lugar onde viviam réus era natural que se compromettesse muito erro e muito abuso.

A câmara que substituir o júri deve também guardar alguma cousa do caráter desse tribunal: o lugar onde se distribuiu justiça. O lugar onde a moral pública foi respeitada, não deve de hoje em diante tornar-se o recinto da verdadeira representação nacional?

Agora, meu leitor, que haveis de estar saciado da questão Villa Nova, falemos de cousas mais alegres.

A primavera já deu os seus primeiros sorrisos; temos tido belos dias límpidos e azuis, e lindas noites de luar.

A estação dos bailes, dos saraus, dos prados e das regatas vai começar; a sociedade do bom tom anima-se, e prepara-se para gozar os divertimentos da estação.

Não tardam por aí as *andorinhas* políticas, os deputados, verdadeiras aves de arribação, que na entrada da primavera atravessarão os mares para vir à corte, abrilhantar os salões, voltar duas leis, fazer um discurso ou dar um apoiado, e receber o subsídio.

Difícil tarefa, para a qual a constituição exige tantas garantias, sendo uma das principais a renda líquida de quatro centos mil réis.

Por muito tempo discutiu-se a importante questão do censo eleitoral, e julgou-se inútil essa cláusula constitucional da elegibilidade.

Entretanto hoje os perfumistas, cabeleireiros, alfaiates e lojistas da Rua do Ouvidor compreendem toda a prudência e todo o tino do legislador, exigindo os tais quatrocentos mil réis de renda líquida.

Eles sabem que o representante que acha-se reduzido ao seu subsídio não é um *deputado* na verdadeira acepção da palavra, – não é um homem que possa gastar dois contos de réis em coletes, charutos e vidros de cheiro.

Quem diria que seriam os alfaiates que decidiriam uma das mais importantes questões políticas, debatida pelos mais ilustres publicistas do mundo?

Mas vejo que estou hoje muito sujeito às distrações: comecei a falar de bailes, e quando dou por mim estou tratando de censo eleitoral.

Ainda se fosse de *senso*, a cousa não era mal cabida nesta época, em que o corpo eleitoral da província do Rio de Janeiro acaba de dar uma prova do acerto que presidiu à manifestação do seu voto.

Na lista ainda oscilante, que todos os dias figura nos jornais, leem-se nomes que são uma garantia dos serviços que deve prestar a futura assembleia: é verdade que muitos, tão dignos e tão merecedores, foram preteridos; mas seria uma injustiça atribuir a pouca aceitação àquilo que não é senão efeito de uma limitação da lei.

O número trinta e seis não foi suficiente para abranger todos quanto mereciam a confiança da província; força era que uns fossem primeiros, e outros últimos.

Felizmente há uma frase mística da escritura, que ainda não foi interpretada, e que pode ter sua aplicação a este caso.

Diz a Bíblia: – *Os primeiros serão os últimos e os últimos serão os primeiros*. Isto deve servir de consolo e de esperança a muitos, apesar de que eu por mim desejaria sempre ser dos primeiros.

Ainda me restam três tiras de papel a escrever para completar este folhetim, e a falar a verdade não tenho nenhum átomo de ideias para servir-me de tema.

Ora escrever sem ter inspiração é o mesmo que rir sem ter prazer, comer sem ter vontade, ou beber sem ter sede, isto é, uma cousa insuportável e aborrecida.

Se o leitor me desse uma ideia...

Vejamos.

Mas que ideia há de ser?

Quem pensa hoje em dia no Rio de Janeiro senão naquilo sobre que já escrevi tudo que tinha a dizer?

Ah! A minha ideia é o próprio leitor.

Comecemos por definir o que seja o leitor: não é cousa fácil, mas graças à experiência, creio que o conseguirei.

Tem-se dado muita definição, mais ou menos exata, desse entidade múltipla, variável, incompreensível; nenhuma porém é tão verdadeira como a que eu descobri.

O leitor é uma esponja.

Pode zangar-se, arrufar-se; mas tenha paciência, meu leitor, que não é nem mais nem menos do que uma esponja.

A esponja absorve a água, e depois a lança, impregnada daquilo que existia no seu seio; o leitor absorve aquilo que lê, e depois repete, conforme o sentimento que lhe inspira o que escreveu.

Um jornal é a água que corre; por toda a margem do rio acham-se as esponjas, que são os leitores.

Um crítico é uma esponja impregnada de fel, e algumas vezes de sal; um maledicente é uma esponja impregnada de ácidos corrosivos; um sábio é uma esponja impregnada de cores brilhantes.

Por isso o crítico, quando repete o que leu, é sempre para censurar, e algumas vezes para fazer rir; o maledicente é para ofender a alguém e fazer o mal; o sábio é para colorir aquilo que o escritor inábil apenas esboçou.

Participo-vos, meu leitor, que terminei as minhas vinte tiras de papel, e que por conseguinte tomo a liberdade de cumprimentar-vos, e dar-vos os bons dias. *Al.*

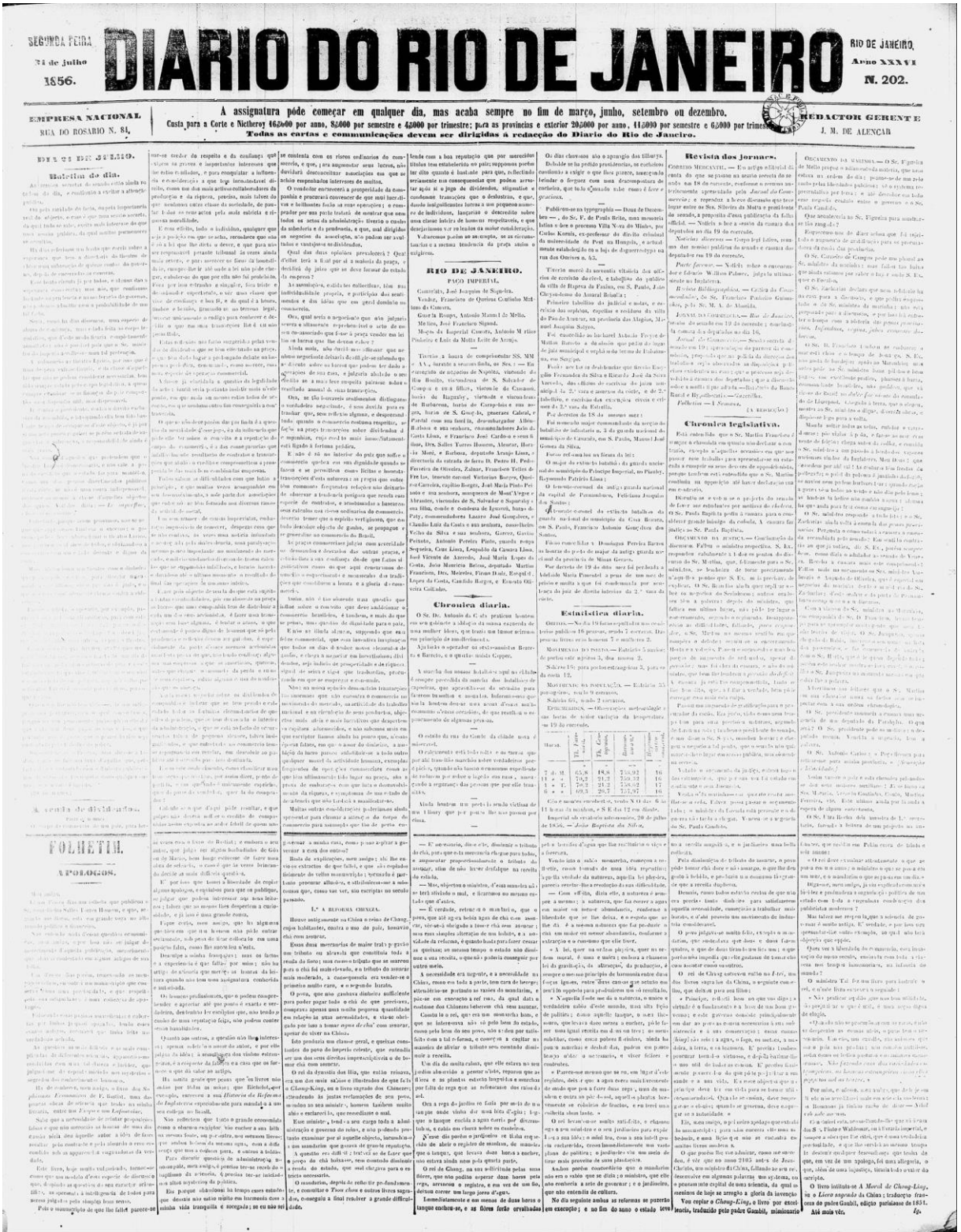


Figura 2 — Publicação do folhetoim de José de Alencar em livro (31 de julho de 1856), localizado pela presente pesquisa *José de Alencar ao correr da pena: da crônica a romance (1854-1857)*

Crônica 2¹⁴⁷

Jornal *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVI¹⁴⁸, número 202, segunda-feira, 31 de julho de 1856, página 1.

Folhetim – *Apólogos*.

Meu amigo,

Li um desses dias um folheto que publicou o Sr. Conselheiro Salles Torres Homem, e que, segundo me dizem, está em grande voga no alto mundo político e financeiro.

Não entendo nada dessas questões econômicas, meu amigo, e por isso não sei julgar do merecimento daquela publicação, merecimento que aliás vi contestado em alguns artigos de sua folha.

Um desses dias, porém, remexendo os meus papeis velhos, encontrei um manuscrito que conservo como uma preciosidade, e que respeito pela sua antiguidade: é uma coleção de apólogos.

Folheando essas páginas amarelentas e cobertas por linhas já quase apagadas, lendo esses contos antigos, reconheci que tinha feito um verdadeiro achado.

As questões mais difíceis e as mais complicadas de diferentes ciências apareciam-me com uma tal clareza e lucidez, que julguei-me de repente iniciado nos mistérios e segredos dos conhecimentos humanos.

Há de conhecer, meu amigo, o livro dos *Sofismas Econômicos* de F. Bastiat, uma das poucas obras de ciência que tenho na minha livraria, entre um *Esopo* e um *Lafontaine* [sic].

Sabe que a necessidade de refutar proposições falsas e que não mereciam as honras de uma discussão séria deu àquele autor a ideia de fazer ressaltar pelo contraste e pelo absurdo o erro escondido sob as aparências enganadoras da verdade.

Este livro, hoje muito vulgarizado, tornou-se como que um modelo dessa espécie de discussão que, despindo as questões do seu caráter científico, as apresenta à inteligência de todos para serem julgadas pelo simples bom senso.

¹⁴⁷ Disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

¹⁴⁸ Note-se que a crônica 1, de 17 de abril de 1856, embora publicada no mesmo ano, traz a inscrição “Ano XXXIV”, o que pode ter ocorrido por motivo de erro de impressão.

Pois o manuscrito de que lhe falei parece-se às vezes com o livro de Bastiat; e embora o seu autor, que julgo ser algum barbadinho de Goa ou de Macau, bem longe estivesse de fazer uma obra de ciência, o caso é que às vezes brincando decide as mais difíceis questões.

É por isso que tomei a liberdade de copiar alguns apólogos, e enviá-los para que os publique, se julgar que podem interessar aos seus leitores; talvez que ao menos lhes despertem a curiosidade, e já isso é uma grande cousa.

Fique certo, meu amigo, que há algumas questões em que um homem não pode entrar seriamente, sob pena de ficar colocado em uma posição falsa, como lhe sucedeu nesta.

Desculpe a minha franqueza; mas os fatos e a experiência é que falam por mim; não há artigo de ciência que mereça as honras da leitura quando não tem uma assinatura conhecida e autorizada.

Os homens profissionais, que o podem compreender e apreciar até que ponto é exato e verdadeiro, desdenharão ler escritos que, não tendo o cunho de uma reputação feita, não podem conter senão banalidades.

Quanto aos outros, a questão não lhes interessa; apenas soletrarão o nome do autor, e por ele julgarão da ideia; à semelhança dos vinhos estrangeiros, é a *etiqueta* da fábrica e a casa que os fornece o que dá valor ao artigo.

Há muita gente que pensa que os livros não andam por todas as mãos; que Richelot, por exemplo, escreveu a sua *História da Reforma da Inglaterra* especialmente para manda-la a um seu colega no Brasil.

Não refletem que tanto o grande economista como o obscuro escritor vão encher a sua bilha na mesma fonte, ou por outra, nos mesmos livros; que ambos bebem da mesma água, com a diferença que uns a colhem pura, e outros a toldam.

Para discutir questões de administração no nosso país, meu amigo, é preciso ter-se recebido o batismo da ciência, é preciso ter-se iniciado nos altos mistérios da política.

Eis porque abandonei há tempo esses estudos que demais não estão muito em harmonia com a minha vida tranquila e sossegada; se eu não sei governar a minha casa, como posso aspirar a governar a casa dos outros?

Basta de explicações, meu amigo; aí lhe envio os extratos de que lhe falei, e que são copiados fielmente do velho manuscrito; escusado é portanto procurar alusões, e atribuírem-me a mim cousas que, como vai ver, são escritas no século passado.

1º. A REFORMA CHINESA

Houve antigamente na China o reino de Chang, cujos habitantes, contra o uso do país, tomavam chá com açúcar.

Essas duas mercancias de maior trato pagavam um tributo ou alcavala que constituía toda a renda do fisco; mas como o tributo que se marcou para o chá foi mais elevado, e o tributo do açúcar mais moderado, a consequência era vender-se o primeiro muito caro, e o segundo barato.

O povo, que não ganhava dinheiro suficiente para poder pagar todo o chá de que precisava, comprava apenas uma muito pequena quantidade em relação às suas necessidades, e via-se obrigado por isso a tomar *água de chá* com açúcar, apesar de viver na China.

Isto produzia um clamor geral, e queixas constantes do povo do império celeste, que entendia ser um dos seus direitos imprescritíveis o de tomar chá com açúcar.

O rei da dinastia dos Hia, que então reinava, era um dos mais sábios e ilustrados de que fala o *Chong-King*, ou o livro sagrado dos chineses; atendendo às justas reclamações de seu povo, mandou ao seu ministro, homem também muito sábio e esclarecido, que remediasse o mal.

Esse ministro, tendo a seu cargo toda a administração e governo do reino, e não podendo portanto examinar por si aquele objeto, incumbiu-o a um mandarim que gozava de grande reputação.

A questão era difícil; tratava-se de fazer que o preço do chá baixasse, sem contudo diminuir a renda do estado, que mal chegava para o estrito necessário.

O mandarim, depois de refletir profundamente, e consultar o *Tsou chou* e outros livros sagrados, conseguiu afinal resolver a grande dificuldade.

– É necessário, disse ele, diminuir o tributo do chá, para que a tal mercancia chegue para todos, e aumentar proporcionalmente o tributo do açúcar, a fim de não haver desfalque na receita do estado.

– Mas, objetou o ministro, dessa maneira não se terá aliviado o mal, e ficaremos no mesmo estado que dantes.

– É verdade, retrucou o ministro, que o povo, que até agora bebia água de chá com açúcar, ver-se-á obrigado a tomar chá sem açúcar; mas essa simples alteração de um hábito, e a novidade da reforma, é quanto basta para fazer cessar as queixas; ao mesmo tempo o estado não diminui a sua receita, o que não poderia conseguir por outro meio.

A necessidade era urgente, e a necessidade na China, como em toda a parte, tem cara de herege; atenderam-se portanto as razões do mandarim, e pôs-se em execução a reforma, da qual data o costume dos chineses beberem chá sem açúcar.

Contudo o rei, que era um monarca bom, e que se interessava não só pelo bem do estado, como pelo bem do seu povo, não se deu por satisfeito com a tal reforma, e começou a cogitar na maneira de aliviar o tributo sem contudo diminuir a receita.

Um dia de muita calma, que ele estava no seu jardim absorvido a pensar nisto, reparou que as flores e as plantas estavam lânguidas e murchas por falta de rega que as refrescasse dos raios do sol.

Ora a rega do jardim se fazia por meio de um tanque onde vinha dar uma bica d'água; logo que o tanque enchia a água corria por diversos tubos, e caía em chuva sobre os canteiros.

Nesse dia porém o jardineiro se tinha esquecido de abrir o registro de manhã, de maneira que o tanque, que levava doze horas a encher, não estava ainda nem pela quarta parte.

O rei de Chang, na sua solicitude pelas suas flores, que não podiam esperar doze horas pela rega, arrancou o registro, e em vez de um fio, deixou correr um largo jorro d'água.

Imediatamente e em menos de duas horas o tanque encheu-se, as flores foram orvalhadas pelos borrifos d'água que lhe restituíram o viço e a frescura.

Vendo isto o sábio monarca, começou a refletir, como tomado de uma ideia repentina; aquela verdade da natureza, aquela lei física, parecia revelar-lhe a resolução da sua dificuldade.

– Com efeito, dizia ele, a natureza é sempre a mesma; a natureza, que faz correr a água em maior ou menor abundância, conforme a liberdade que se lhe deixa, e o esgoto que se lhe dá, é a mesma natureza que faz produzir o chá em maior ou menor abundância, conforme a extração e o consumo que ele tiver.

“A lei, quer na ordem física, quer na ordem moral, é uma e única; embora a chamem lei da gravitação, da atração, da produção, é sempre o mesmo princípio de harmonia entre duas forças iguais, entre duas causas que atuam em sentido oposto para produzirem um só resultado.

“Naquela fonte me dá a natureza, o único e verdadeiro sábio deste mundo, uma alta lição de política; como aquele tanque, o meu tesouro, que levava doze meses a encher, pode fazer uma igual receita em dois ou três; os meus súditos, como essas pobres florinhas, ainda há pouco murchas e desbotadas, podem em pouco tempo obter o necessário, e viver felizes e contentes.

“Parece-me mesmo que se eu, em lugar deste registro, deixar que a água corra mais livremente de modo que possa fazer duas regas, uma de manhã e outra ao pôr do sol, aquelas plantas brevemente se cobrirão de frutos, e eu terei uma colheita abundante”.

O rei levantou-se muito satisfeito, e chamou logo o seu ministro e o seu jardineiro para expor-lhes a sua ideia: o ministro, com a sua inteligência esclarecida, criou imediatamente um vasto plano de política; o jardineiro viu um meio de tirar mais proveito de suas plantações.

Ambos porém concordam que o mandarim não era o sábio que se dizia; o ministro, que ele não conhecia a arte de governar; e o jardineiro, que não entendia de cultura.

No dia seguinte ambas as reformas se puseram em execução; e no fim do ano o estado teve uma receita magnífica, e o jardineiro uma bela colheita.

Pela diminuição do tributo do açúcar, o povo pôde tomar chá doce e não amargo, o que lhe deu gosto à bebida, e produziu um consumo tão grande que a receita duplicou.

Ademais, como todos estavam certos de que não era preciso tanto dinheiro para satisfazerem aquela necessidade, começaram a trabalhar mais barato, e daí proveio um movimento de indústria considerável.

O povo julgava-se muito feliz, exceto o mandarim, que sustentava que dois e dois fazem quatro, e que de dois tirando um fica um; o que porém não impedia que ele gostasse de tomar chá com açúcar como os outros.

O rei de Chang escreveu então no *I-tri*, um dos livros sagrados da China, o seguinte conselho, que deixou para seu filho:

“Príncipe, refleti bem no que vos digo; a virtude é o fundamento e a base de um bom governo; e este governo consiste principalmente em dar ao povo as cousas necessárias à sua subsistência e à sua conservação; essas cousas (*hing*) são seis: a água, o fogo, os metais, a madeira, a terra, e os legumes. É preciso também procurar torná-lo virtuoso, e depois ensinar-lhe o uso útil de todas as cousas. É preciso finalmente preservá-lo do que pode prejudicar a sua saúde e a sua vida. Eis nove objetos que um príncipe deve ter em vista para se tornar útil e recomendável. Quando se ensina, deve empregar-se o elogio; quando se governa, deve empregar-se a autoridade”.

Eis, meu amigo, o primeiro apólogo que extraí do manuscrito; para mim encerra ele uma sabedoria, e uma lição que não se encontra em muitos livros modernos.

O que porém lhe vai admirar, como me sucedeu, é ver que no ano 2105 antes de Jesus Cristo, um ministro da China, falando ao seu rei, desenvolve em algumas palavras um

sistema, ou o pensamento capital de uma ciência, da qual os meninos de hoje se arrogam a glória da invenção.

Vou copiar o *Choug-Hing*, o livro por excelência, traduzido pelo padre Gambil, missionário francês, que residiu em Pequim cerca de trinta e seis anos:

“O rei deve examinar atentamente o que se passa em um ano; o ministro o que se passa em um mês, e o mandarim o que se passa em um dia”.

Diga-me, meu amigo, já viu explicada com mais lucidez e profundidade a organização política de um estado com toda a engenhosa combinação dos publicistas modernos?

Mas talvez me responda que a ciência de governar é muito antiga. É verdade, e por isso vou apresentar-lhe outro exemplo, ao qual não terá objeção que opor.

Quer ver a liberdade do comércio, essa inovação do nosso século, ensinada com toda a clareza nos tempos imemoriais, na infância do mundo?

O ministro Tal fez um livro para instruir ao rei, e neste livro escreveu o seguinte:

“Não praticar aquilo que não tem utilidade, não prejudicar o que é útil, é uma ação digna de elogio”.

“Quando não se procuram as cousas raras, e não se desprezam as cousas úteis, o povo tem o necessário. Um cão, um cavalo, são animais que vosso país não produz; não convém nutri-los, assim como os belos pássaros e os animais monstruosos. *Não fazendo caso das variedades estrangeiras, os homens estrangeiros virão eles próprios nos trazê-las*”.

Por mim, confesso, meu amigo, que de hoje em diante não acreditarei mais em ciência moderna; os Romanos já tinham razão de dizer: – *Nihil sub sole novum*.

Concluirei esta aconselhando-se que vá à casa dos Srs. Pinto e Waldemar, ou à livraria imperial, e compre a obra que lhe citei, que é uma verdadeira preciosidade, e que lhe servirá ao mesmo tempo de destruir qualquer desconfiança que tenha de que, em vez de um apólogo, foi uma alegoria, o que, além de uma injustiça, tiraria todo o valor do escrito.

O livro intitula-se *A Moral de Choug-Ling*, ou o *Livro sagrado da China*; tradução francesa do padre Gambil, edição parisiense de 1851.

Até mais ver.

Ig.

Crônica 1¹⁵⁰: José de Alencar, o literato (*Texto no qual é narrado o último sermão de Monte Alverne, na Capela Imperial, no Rio de Janeiro*)

Jornal *Correio Mercantil*, ano XI, número 291, domingo, 22 de outubro de 1854

Ao correr da pena.

(*Revista.*)

O tempo serenou; as nuvens abriram-se, e deixam ver a espaços uma pequena nesga de céu azul, por onde passa algum raio de sol desmaiado, que, ainda como que entorpecido com frio e com a umidade da chuva, vem espreguiçar-se indolentemente sobre as alvas pedras das calçadas.

Aproveitemos a estiada da manhã, e vamos, como os outros, acompanhando a devota romaria, assistir à festividade de São Pedro de Alcântara, que se celebra na Capela Imperial!

A igreja ressumbra a severa e impotente majestade dos templos católicos. Em face dessas grandes sombras que se projetam pelas naves, da luz fraca e vacilante dos círios lutando com a claridade do sol que penetra pelas altas abóbadas, do silêncio e das pompas solenes de uma religião verdadeira, sente-se o espírito tomado de um grave recolhimento.

Perdido no esvão de uma nave escura, ignorado de todos e dos meus próprios amigos, que talvez condenavam sem remissão um indiferentismo imperdoável, assisti com o espírito o verdadeiro cristão a esta festa religiosa, que apresentava o que quer seja fora do comum.

Sob o aspecto contido e reservado daquele numeroso concurso, elevando-se gradualmente do mais humilde crente até às últimas sumidades da hierarquia social, transpareciam os assomos de uma curiosidade sôfrega e de uma ansiedade mal reprimida. Qual seria a causa poderosa que perturbava assim a gravidade da oração? Que pensamento podia assim distrair o espírito dos cismas e dos enlevos da religião?

Não era de certo um pensamento profano, nem uma causa estranha que animava aquele sentimento. Ao contrário: neste templo que a religião enchia com todo o vigor de suas imagens e toda a poesia de seus mitos, neste recinto em que as luzes, o silêncio e as sombras, as galas e a música representavam todas as expressões do sentimento, só faltava a palavra, mas a palavra do Evangelho, a palavra de uma inspiração sublime e divina, a palavra que cai

¹⁵⁰ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

do céu sobre o coração como um eco da voz de Deus, e que refrange aos lábios para poder ser compreendida pela linguagem dos homens.

Era isto o que todos esperavam. Os olhos se voltavam para o púlpito onde havia pregado Sampaio, S. Carlos e Januário; e pareciam evocar dos seus túmulos aquelas sombras ilustres para virem contemplar um dia de sua vida, uma reminiscência de suas passadas glórias.

Deixai que emudeçam as orações, que se calem os sons da música religiosa, e que os últimos ecos dos cânticos sagrados se vão perder pelo fundo dos erguidos corredores ou pelas frestas arrendadas das tribunas.

Cessaram de todo as orações. Recresce a expectativa e a ansiedade; mas cada um se retrai na mudez da concentração. Os gestos se reprimem, contêm-se as respirações anelantes. O silêncio vai descendo frouxa e lentamente do alto das abóbadas ao longo das paredes, e sepulta de repente o vasto âmbito do templo.

Chegou o momento. Todos os olhos estão fixos, todos os espíritos atentos.

No vão escuro da estreita arcada do púlpito assomou um vulto. É um velho cego, quebrado pelos anos, vergado pela idade. Nessa bela cabeça quase calva e encanecida pousa-lhe o espírito da religião sob a tríplice auréola da inteligência, da velhice e da desgraça.

O rosto pálido e emagrecido cobre-se desse vago, dessa oscilação do homem que caminha nas trevas. Entre as mangas do burel de seu hábito de franciscano cruzam-se os braços nus e descarnados.

Ajoelhou. Curvou a cabeça sobre a borda do púlpito, e, revolvendo as cinzas de um longo passado, murmurou uma oração, um mistério entre ele e Deus.

Que há em tudo isto que desse causa à tamanha expectativa? Não se encontra a cada momento um velho, a quem o claustro sequestrou do mundo, a quem a cegueira privou da luz dos olhos? Não há aí tanta inteligência que um voto encerra numa célula, e que a desgraça sepulta nas trevas?

É verdade. Mas deixai que termine aquela rápida oração; esperai um momento... um segundo... ei-lo!

O velho ergueu a cabeça; alçou o porte; a sua fisionomia animou-se. O braço descarnado abriu um gesto incisivo; os lábios, quebrantando o silêncio de vinte anos, lançaram aquela palavra sonora, que encheu o recinto, e que foi acordar os ecos adormecidos de outros tempos.

Fr. Francisco de Monte Alverne pregava! Já não era um velho cego, que a desgraça e a religião mandava respeitar. Era o orador brilhante, o pregador sagrado, que impunha a admiração com a sua eloquência viva e animada, cheia de grandes pensamentos e de imagens soberbas.

Desde este momento o que foi aquele rasgo de eloquência, não é possível exprimi-lo, nem sei dizê-lo. A entonação grave de sua voz, a expressão nobre do gesto enérgico a copiar a sua frase eloquente, arrebatava; e levado pela força e veemência daquela palavra vigorosa, o espírito, transpondo a distância e o tempo, julgava-se nos desertos de Said e da Tebaida, entre os rochedos alcantilados e as vastas sáfaras de areia, presenciando todas as austeridades da solidão.

De repente, em dois terços, com uma palavra, com um gesto, muda-se o quadro; e como que a alma se perde naquelas vastas e sombrias abóbadas do Mosteiro de São Justo, para ver com assombro Pedro de Alcântara em face de Carlos V, o santo em face da grandeza decaída.

Aqueles que em outros tempos ouviram Monte Alverne, e que podem comprar as duas épocas de sua vida cortada por uma longa reclusão, confessam que todas as suas reminiscências dos tempos passados, apesar do prestígio da memória, cederam a esse triunfo da eloquência.

Entre as quatro paredes de uma célula estreita, privado da luz, é natural que o pensamento se tenha acrisolado; e que a inteligência, cedendo por muito tempo a uma força poderosa de concentração, se preparasse para essas expansões brilhantes.

O digno professor de eloquência do Colégio de Pedro II; desejando dar aos seus discípulos uma lição de prática de oratória, assistiu com eles, e acompanhado do respeitável diretor daquele estabelecimento, ao belo discurso de Monte Alverne.

Não me animo a dizer mais sobre um assunto magnífico, porém esgotado por uma dessas penas que com dois traços esboçam um quadro, como a palavra de Monte Alverne com um gesto e uma frase.

Contudo, se este descuido de escritor carece de desculpas, parece-me que tenho uma muito valiosa na importância do fato que preocupou os espíritos durante os últimos dias da semana, e deu tema a todas as conversações.

Parece, porém, que a chuva só quis dar tempo a que a cidade do Rio de Janeiro pudesse ouvir o ilustre pregador, sem que o rumor das goteiras perturbasse o silêncio da igreja.

À tarde o tempo anuviou-se, e a água caía a jorros. Entretanto isto não impediu que a alta sociedade e todas as notabilidades políticas e comerciais, em trajes funerários, concorressem ao enterro de uma senhora virtuosa, estimada por quantos a tratavam, conhecida pelos pobres e pelas casas pias.

A Sra. Baronesa do Rio Bonito contava muitas afeições, não só pelas suas virtudes, como pela estimação geral de que gozam seus filhos. O grande concurso de carros que acompanharam o seu préstito fúnebre em uma tarde desabrida é o mais solene testemunho desse fato.

Entre as pessoas que carregaram o seu caixão notaram-se o Sr. Presidente do Conselho, o Sr. Ministro do Império e alguns Diretores do Banco do Brasil. É o apanágio da virtude, e o único consolo da morte. Ante os despojos exânicos de uma alma bem formada se inclinam sem humilhar-se todas as grandezas da terra.

Esses dois fatos, causa de sentimentos opostos, encham quase toda a semana. Desde pela manhã até a noite a chuva caía com poucas intermitências, e parecia ter destinado aqueles dias para as solenidades e os pensamentos religiosos.

Apesar da esterilidade e sensaboria que produz sempre esse tempo numa cidade de costumes como os nossos, apesar dos dissabores dos namorados privados dos devaneios da tarde, e dos ataques de nervos das moças delicadas, os homens previdentes não deixavam de estimar essas descargas de eletricidade, e essas pancadas d'água, que depuram e refrescam a atmosfera.

Na opinião (quanto a mim estou em dúvida), essas caretas que o tempo fazia aos prognosticadores de moléstias imaginárias, valiam mil vezes mais do que todas as discussões de todas as academias médicas do mundo.

Quanto mais, se soubessem que o Sr. Ministro do Império durante esses dias se preocupava seriamente das medidas necessárias ao asseio da cidade, mostrando assim todo zelo em proteger esta bela capital dos ataques do *diabo azul*. Sirvo-me deste nome, porque estou decidido a não falar mais em cólera, enquanto não resolverem definitivamente se é homem, se é mulher ou hermafrodita.

Para este fim o Sr. Pedreira consultou o presidente da câmara municipal, e incumbiu o Sr. Desembargador chefe de polícia a inspeção do serviço, cujo regulamento será publicado oportunamente.

Com as providências que se tomaram, e especialmente com a medida da divisão dos distritos e da combinação da ação policial com o elemento municipal, a fim de remover quaisquer obstáculos, creio que podemos esperar resultados úteis e eficazes.

ANNO XI.

ASSIGNATURAS

Por anno... 16,000

Semestre... 8,000

Trimestre... 4,000

CORREIO MERCANTIL

Rio, 5 de setembro.

O Sr. F. Orestano não aceita a redacção desta folha, com o respectivo preço...

CORPO LEGISLATIVO

Honras no senado, hoje em debate, por moção apresentada em 2.º dia...

Resposta, e o grande orador, a dignidade de investida de seus nobres propósitos...

ASSEMBLEIA PROVINCIAL

sessão em 2 de setembro de 1854.

Presidência de Sr. senador João de Barros...

1.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

2.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

3.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

4.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

PAGINAS MEIORES

Rio, 5 de setembro.

As ideias que se aqui se temem...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

Uma brida, não sei se é que...

DO DIA JANEIRO, DOMINGO 8 DE SETEMBRO DE 1854.

Correio Mercantil é propriedade de J. F. Alves Branco Mulla Barreto...

Assim como os interesses, sempre tem...

1.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

2.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

3.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

4.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

5.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

6.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

7.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

8.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

9.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

10.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

11.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

12.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

13.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

14.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

15.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

16.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

17.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

18.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

N. 243.

ASSIGNATURAS

Por anno... 16,000

Semestre... 8,000

Trimestre... 4,000

ESTATISTICA DA CIDADE

Manoel de Barros...

1.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

2.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

3.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

4.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

5.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

6.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

7.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

8.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

9.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

10.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

11.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

12.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

13.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

14.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

15.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

16.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

17.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

18.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

NOTICIAS DIVERSAS

1.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

2.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

3.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

4.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

5.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

6.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

7.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

8.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

9.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

10.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

11.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

12.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

13.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

14.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

15.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

16.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

17.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

18.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

19.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

20.º A respeito de uma petição de Sr. senador...

Figura 4 - Coluna de José de Aencar no rodapé do Correio Mercantil, em 3 de setembro de 1854

Crônica 2¹⁵¹: José de Alencar, o fabulista (*Texto no qual é narrado o surgimento da coluna Ao correr da pena, aludindo-se a um conto de fada*)

Jornal *Correio Mercantil*, ano XI, número 243, domingo, 03 de setembro de 1854

Ao correr da pena.

(*Revista.*)

O título que leva este artigo me lembra um conto de fada que se passou não há muito tempo, e que desejo contar por muitas razões; porque acho-o interessante, porque me livra dos embaraços de um começo, e me tira de uma grande dificuldade, dispensando-me da explicação que de qualquer modo seria obrigado a dar. Há de haver muita gente que não acreditará no meu conto fantástico; mas isto me é indiferente, convencido como estou de que escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos.

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.

Não serei eu que desvendarei os mistérios desses amores fantásticos, e vos contarei as horas deliciosas que corriam no silêncio do gabinete, mudas e sem palavras. Só vos direi e sito 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.

Por fim, a desoras, quando já não havia mais papel, quando a luz a morrer apenas empalidecia as sombras da noite, a pena trêmula e vacilante caía sobre a mesa sem forças e sem vida, e soltava uns acentos doces, notas estremecidas como as cordas da harpa ferida pelo vento. Era o último beijo da fada que se despedia, o último canto do cisne moribundo.

¹⁵¹ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

Assim se passou muito tempo; mas já não há amores que durem sempre, principalmente em dias como os nossos, nos quais o símbolo de constância é uma borboleta. Acabou o poema fantástico no fim de dois anos; e um dia o herói do meu conto, chamado a estudos mais graves, lembrou-se de um amigo obscuro, e deu-lhe a sua pena de ouro. O outro aceitou-a como um depósito sagrado; sabia o que lhe esperava, mas era um sacrifício que devia à amizade, e por conseguinte prestou-se a carregar aquela pena, que já adivinhava havia de ser para ele como uma cruz pesada que levasse ao calvário.

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 feiticeiros, 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.*

De feito, começou a escrever ao *correr da pena*, e como se trata de conto fantástico, não vos admirareis de certo se vos achardes de repente e sem esperar a ler o que escreveu. Estou persuadido que não gastareis o vosso tempo a censurar o título, que vale tanto como qualquer outro. Quanto ao artigo, correi os olhos, como já vos disse, deixai correr a pena; e posso assegurar-vos que, ainda assim, nem uns nem a outra correrão tão rapidamente como os ministros espanhóis diante das pedradas e do motim revolucionário de Madri.

Já sabeis em que deu toda esta história, e por isso prefiro contar-vos outras notícias trazidas pelos dois últimos paquetes a respeito da questão do Oriente, que, segundo uma observação muito espirituosa, tomou para a Áustria certo caráter medicinal de muita importância. Napier, como velho teimoso, continuava de namoro ferrado com a soberba Cronstadt, que em negócio de amores parece-me ter mais fé nos cossacos do que nos ingleses velhos. Entretanto por prudência o nosso almirante foi-se arranjando com Bommarsund para passar o inverno. Bem mostra que é inglês e teimoso. Jurou que havia de passar, e, como não lhe deixam passar o canal, embirrou que havia de passar o inverno. Queira deus, porém, que não seja o inverno que passe por ele!

Enquanto os ingleses na Finlândia se conservam frios, não por causa dos gelos do norte, mas sim por causa do fogo da Rússia, os ingleses de Londres saíram do sério e deram a mais formidável pateada em Mário, o belo tenor, que cantava *Cujus animam* numa noite de

representação em Convent-Garden.. A história desses motim teatral, contada pelo folhetim do *Constitutionnel*, deveria ser bem estudada por grande número dos nossos *dilettanti*, que se contentam em fazerem um barulho insuportável no teatro, desaprovando pobres artistas sem mérito, e deixando em paz os únicos responsáveis de semelhantes atos.

O povo de Londres é mais positivo; depois de ter desaprovado os cantores, obrigou a vir à cena o empresário, e a todos os seus *speechs* respondeu um só grito uníssono: *money, money*. A coisa não prestava, exigiam a restituição do dinheiro, o que era muito justo: até dez horas pagaram-se bilhetes recambiados! O empresário teve de repor dinheiro de sua algibeira, mas no dia seguinte Mário foi aplaudido com três salvas estrepitosas no romance da *Favorita*.

Decerto, a causa desta demonstração a favor de Mário não foi unicamente a sua bela voz de tenor e a sua presença agradável, mas também a influência da *Favorita*, que ainda nos desperta tantas emoções e na qual os parisienses, mais felizes do que nós, vão recordar atrasados ouvindo a *Stoltz*, que se esperava devia cantar no primeiro meado de agosto na ópera de Paris. Também nós tivemos esta semana nossas recordações bem doces da *Stoltz* e da *Favorita* e lembramo-nos com saudade de *Arsace* na noite do concerto Malavazi, que esteve brilhante em todos os sentidos. Nada faltou, houve de tudo, e até desgostosos, que sentiam que ainda faltava alguma coisa; o que isto era não sei; é provável que fosse o chá do costume, que, a falar a verdade, não atino com o princípio higiênico por que foi banido dos concertos.

Além destas recordações, tivemos a nossa festa musical na segunda-feira, noite do benefício do Ferranti. O ator simpático cantou como nos seus bons dias, e desempenhou primorosamente a cena dos *Prigioni de Edimburgo*, que, à custa de esforços seus, foi o mais bem ensaiado possível. Nesta noite as mãos pagaram os prazeres do ouvido, num e noutro sentido, e, depois de muitas salvas de aplausos, consta-nos que o nosso barítono brilhante saiu do teatro mais brilhante do que nunca entrara.

Tão feliz como Ferranti não foram dois inspetores de quarteirão lá das bandas de São Cristóvão, que faziam o seu benefício à nossa custa, sem nem ao menos terem a delicadeza de nos advertirem. A polícia, que nem sempre está ocupada em dar passaportes e prender negros fugidos, assentou que, sendo a semana de benefícios, devia também fazer o nosso, o do público, demitindo-os, isto é, dispensando aqueles honrados cidadãos do grande obséquio que nos faziam em servir-nos de graça.

O excesso em tudo, porém, é prejudicial, e o benefício, quando não é pedido, é incômodo, como essa resolução dos números dos bilhetes de teatro que ontem foi posta em vigor. Tiram-nos os lenços e as marcas, que eram mais pitorescas e mostravam no público

uma delicadeza louvável. Acharam que isto era mau; dessem-nos coisa melhor, e não pusessem em homem grave na dura necessidade de ir ao teatro lírico recordar a tabuada. Além de não se saber que número terão as travessas e mochos, se pertencerão aos inteiros, aos quebrados ou aos décimos, faço ideia em que apertos não se verá um pobre homem que não souber ler ou que for míope, a procurar o tal número constante de um pedacinho de papel microscópico, que precisamente no momento necessário, e como para fazer pirraça, some-se no labirinto de uma carteira ou nas profundezas de um desses bolsos à maneira, de vastas dimensões!

Quando vi pela primeira vez enfileirados pelos recostos das cadeiras aqueles batalhões de números brancos, que sem licença e com a maior sem-cerimônia do mundo se iam retratando a daguerreótipo nas costas das nossas pobres casacas, julguei que aquilo seria uma medida policial, por meio da qual os agentes ocultos poderiam seguir fora do teatro algum indiciado ou suspeito de importância, que fosse reconhecido no salão. Mas nunca pensei que, quisessem ainda numerarem os bancos as casacas dos *dilettanti*, quisessem ainda numerar-lhes os assentos, e obrigar um homem a comprar por dois mil réis o direito de estar preso numa cadeira e adstrito a um número como um servo da gleba.

Também o que nos faltava era justamente uma nova questão de bancos, embora de espécie diferente, porque a outra, a das sociedades comanditárias, já vai ficando velha e está quase a ir fazer companhia à do Oriente, à dos seiscentos contos e outras, que provavelmente hão de reaparecer daqui a algum tempo, como está sucedendo na Câmara dos Deputados com a das presas da independência.

O crédito proposto pelo Ministério da Marinha tem sido combatido por falta de uma liquidação regular; mas tudo induz a crer que desta vez o negócio ficará decidido. E depois disto, neguem-me que o Brasil seja um gigante! Uma criancinha que só aos trinta anos lhe começam a sair as primeiras presas! A falar a verdade, já era mais que tempo de soltarem-se estas malditas *presas*, por causa das quais andam *presas* tantas algibeiras.

Falemos sério. – A independência de um povo é a primeira página de sua história; é um fato sagrado, uma recordação que se deve conservar pura e sem mancha, porque é ela que nutre esse alto sentimento de nacionalidade, que faz o país grande e o povo nobre. Cumpre não marear essas reminiscências de glória com exprobrações pouco generosas. Cumpre não falar a linguagem do cálculo e do dinheiro, quando só deve ser ouvida a voz da consciência e da dignidade da nação.

Com essa questão importante tem ocupado a atenção da Câmara a discussão de um projeto do Sr. Wanderley sobre a proibição do transporte de escravos de uma para outra província. Este projeto, que encerra medidas muito previdentes a bem da nossa agricultura, e que tende a prevenir, ou pelo menos atenuar uma crise iminente, é combatido pelo lado da inconstitucionalidade, por envolver uma restrição ao direito de propriedade. Entretanto a própria Constituição autoriza a limitar o exercício da propriedade em favor da utilidade pública, que ninguém contestará achar-se empenhada no futuro da nossa agricultura e da nossa indústria, principal fim do projeto.

Por hoje basta. Vamos acabar a semana no baile da *Beneficência Francesa*, onde felizmente não há, como em Paria, a *quête* feita pelas lindas marquesinha, e onde teremos o duplo prazer de beneficiar aos pobres e a nós mesmo divertindo-nos.

ANNO XII.

ASSIGNATURAS... Por anno. 167000... Semestre. 87000... Trimestre 47000

REVISTA DO JORNAL DO CORREIO MERCANTIL

N. 173.

ASSIGNATURAS... Por anno. 217000... Semestre. 117000... Trimestre 67000

CORREIO MERCANTIL.

Rio, 24 de junho.

Pelo vapor portuguez D. Pedro II, estado bom de saúde de Lisboa, recebeu hoje de Paris 24 de Junho de 1855, e Lisboa até ao fim de Junho.

Subscrevor no escriptorio desta folha, rua da Quitanda n. 35. — As assignaturas são pagas adiantadas, abrem-se em qualquer dia e finalizo nos mezes de março, junho, setembro e dezembro.

Os Correios Mercantil e o proprietario de J. Alvar Branco Malheiro. — As assignaturas são pagas adiantadas, abrem-se em qualquer dia e finalizo nos mezes de março, junho, setembro e dezembro.

Tratado de Amalhão em Paris, com Madrid, dístico de barcos. — Tinha appareado a charrada em Madrid, porém bem pouco.

ojo responsabilidade elle declina assumi, porque Cambrés tem tanta valentia quanto presidecia.

Alvaro esta pouco exposto. O general em chefe... de 2 de maio... de 19 de maio...

Os actualizados findos 283 navios de vela e vapor para transportar... de 19 de maio...

Tratado de Amalhão em Paris, com Madrid, dístico de barcos. — Tinha appareado a charrada em Madrid, porém bem pouco.

ojo responsabilidade elle declina assumi, porque Cambrés tem tanta valentia quanto presidecia.

Alvaro esta pouco exposto. O general em chefe... de 2 de maio... de 19 de maio...

Os actualizados findos 283 navios de vela e vapor para transportar... de 19 de maio...

Tratado de Amalhão em Paris, com Madrid, dístico de barcos. — Tinha appareado a charrada em Madrid, porém bem pouco.

PAGINAS MENORES.

Rio, 24 de junho.

As assignaturas são pagas adiantadas, abrem-se em qualquer dia e finalizo nos mezes de março, junho, setembro e dezembro.

ojo responsabilidade elle declina assumi, porque Cambrés tem tanta valentia quanto presidecia.

Alvaro esta pouco exposto. O general em chefe... de 2 de maio... de 19 de maio...

Os actualizados findos 283 navios de vela e vapor para transportar... de 19 de maio...

Figura 5 — Coluna de José de Alencar no rodapé do jornal Correio Mercantil de 24 de junho de 1855

Crônica 3¹⁵²: José de Alencar, o poeta (*Texto no qual Alencar apresenta um poema possivelmente de autoria própria, afirmando tratar-se de texto de autoria anônima*)

Jornal Correio Mercantil, ano XII, número 173, domingo, 24 de junho de 1855

Ao correr da pena.

(Revista.)

A Botafogo!...

Acompanhemos essa linha de carros que desfila pela Glória e pelo Catete; sigamos esse numeroso concurso que vai pouco a pouco se estendendo pela praia, ao longo do parapeito.

O sol já descambou além dos montes; e as últimas claridades de um dia turvo e anuviado, foram se extinguindo entre as sombras do crepúsculo.

Daí a pouco fechou-se a noite; e no meio da escuridão e das trevas sobressaía uma multidão de luzes, refletindo-se sobre as águas do mar.

Ranchos de moças a passearem, bandas de música tocando nos coretos, senhoras elegantes debruçadas nas janelas iluminadas, muita concorrência, muita alegria e muita animação; tudo isto tornava a festa encantadora.

Quanto ao fogo, queimou-se às oito horas; dele só restam as cinzas no fundo do mar. Não estranhem, portanto, que o respeite como manda a máxima cristã. *Parce sepultis*.

Às dez horas, pouco mais ou menos, tudo estava acabado. A praia ficara deserta; e nas águas tranquilas da baía, apenas as nereidas murmuravam, conversando baixinho sobre o acontecimento extraordinário que viera perturbar os seus calmos domínios.

Não é preciso dizer-vos que isto se passava domingo, no começo de uma semana que prometia tantas coisas bonitas, e que afinal logrou-nos em grande parte.

Tivemos algumas boas noites de teatro italiano, e ouvimos o *Trovador e o Barbeiro de Sevilha*, com uma linda ária do *Dominó noir*, que foi muito aplaudida.

Se é verdade o que nos contaram, brevemente teremos o prazer de ouvir toda essa graciosa ópera, em benefício da Sociedade de Beneficência Francesa. A lembrança é feliz, e pode realizar-se perfeitamente com o concurso dos artistas franceses que possui atualmente o nosso Teatro Lírico.

¹⁵² Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

A diretoria decerto não se oporá a uma representação, que, além do auxílio poderoso que deve dar a um estabelecimento de beneficência, não pode deixar de fazer bem aos seus artistas, fazendo-os conhecer num gênero de música diverso, e no qual é muito natural que se excedam.

Quem sabe mesmo se, depois deste primeiro ensaio, a empresa não julgará conveniente, para a variedade dos espetáculos e para excitar a concorrência, dar de vez em quando uma pequena representação francesa?

Sei que a música italiana é a mais apreciada no nosso país; porém lembro-me ainda do entusiasmo e do prazer com que foram sempre ouvidas em nossas cenas a Nongaret, a Duval e mesmo a Preti.

Já que não podemos ter ao mesmo tempo uma companhia italiana e uma francesa, não vejo porque não se hão de aproveitar os atores que atualmente possuímos, e, contratando mais um ou dois, deram-nos algumas óperas francesas, que estou certo haviam ser mui bem aceitas.

Se não há algum obstáculo, que ignoramos, é de crer que a diretoria pense em fazer valer este meio de tornar o Teatro Lírico mais interessante e mais variado.

As óperas francesas têm grande vantagem de não fatigarem tanto os atores como a música italiana; e por conseguinte se faria um benefício aos artistas, reservando os meses da força do verão para esse gênero de cantoria.

Assim, podiam-se das as representações italianas com maior intervalo, e não se sacrificaria a voz de alguns cantores, obrigando-os a executar música de Verdi duas ou três vezes por semana.

Fui-me deixando levar pelo gosto de advogar os vossos interesses, minhas belas leitoras, e esquecia-me contar-vos uma cena terna que teve lugar sexta-feira no teatro, quando se representava o segundo ato do *Trovador*.

Uns bravos e umas palmas fora de propósito acolheram a entrada em cena da Casaloni, e continuaram enquanto ela cantava e seu romance da Cigana.

A princípio a artista procurou resistir à emoção que de certo lhe causava essa zombaria imerecida; mas afinal o soluço cortou-lhe a voz e as lágrimas saltaram-lhe dos olhos.

Lágrimas de mulher... Quem pode resistir a elas?

Depois de alguns momentos de confusão, em que a cena ficou deserta e a música em silêncio, a Casaloni entrou novamente em cena com os olhos rasos de pranto e a voz trêmula.

Neste momento é que eu reconheci bem o nosso público, e senti o coração generoso que animava todo esse concurso de espectadores que enchia o salão.

Ninguém disse uma palavra; mas uma salva continuada de aplausos percorreu todos os bancos de ponta à ponta: tudo que tinha um pouco de generosidade no coração e um pouco de sentimento no fundo d'alma protestava contra aquela amarga zombaria, contra aquela ofensa sem causa.

A mulher ofendida que chora é uma coisa sagrada e que se deve respeitar. Dizem que a lágrima é o símbolo da fraqueza; entretanto quantas armas, quantos braços fortes não se têm curvado ao peso dessa gota de linfa que não umedeceria sequer uma folha de rosa?

Deixemos aqui este episódio da semana, que não tem outro interesse senão o de mostrar o efeito de uma imprudência, e de provar a delicadeza do público que sabe preferir uma cantora, sem por isso ofender e maltratar a outras.

O Ginásio Dramático também teve esta semana uma noite feliz, honrada com a presença de SS. MM., que se dignaram estender sobre ele sua benéfica e augusta proteção.

Representavam-se nessa noite duas comédias, cujos papéis foram muito bem desempenhados pelo artista da pequena companhia, que parece se esmerou em dar provas dos progressos sensíveis que tem feito.

O *Episódio do Reinado de Jaques I* é uma comédia histórica e de muito espírito; tem algumas cenas de uma singeleza e de uma naturalidade encantadoras.

É um idílio de amor aos quinze anos, começado nos muros de uma prisão, à leitura da Bíblia, e entre as flores de clematites, - que de repente se vê oprimido nos salões de um palácio suntuoso, no meio das etiquetas da Corte.

O idílio esteve quase a transformar-se em drama ou tragédia; mas felizmente achou refúgio num coração de rei, coração cheio de bondade e de virtude, e aí continuou a sorrir em segredo até que...

Até que caiu o pano.

Todos os personagens estavam bem caracterizados e vestidos com bastante luxo e riqueza para os recursos da pequena empresa, que não se poupa a sacrifícios sempre que se trata de promover um melhoramento.

Suas Majestades prometeram voltar ao Ginásio esta semana. Neste fato devem os meus leitores ver a prova a mais evidente dos serviços que este teatro vai prestando à arte dramática do nosso país.

Animado por tão alta proteção, acolhido pela boa sociedade desta corte, o Ginásio poderá brevemente estabelecer-se em um salão mais espaçoso e mais elegante, e aí abrir-nos as portas ao prazer, à alegria, a um inocente e agradável passatempo.

No resto das noites, em que os teatros estiverem fechados, muita moça e muita família passeou pela Rua do Ouvidor para ver o modelo de casamento da Imperatriz Eugênia, que se achava exposto na vidraça do Beaumely.

As moças admiravam mais o vestido de cetim branco e o penteado, que dizem ser de um gosto *chic*; os homens, porém, admiravam mais as moças que o vestido, de quem tinham ciúme, porque lhes roubavam os olhares, a que supunham talvez ter direitos.

É incompreensível este costume que têm certos homens que gostam de uma mulher de se julgarem com direito exclusivo aos seus olhares, sem que ela lhes tenha feito a menor promessa.

Parece que o olhar de uma mulher bonita é como uma vaga de senador. Ninguém tem direito a ela, o que quer dizer que todos o têm.

Assim um *fashionable* apaixonava-se por uma bonita mulher, e, sem que ela lhe tenha dito uma palavra, sem mesmo consultá-la, atravessa-se diante dos seus olhares, segue-a por toda parte como a sombra do seu corpo, julga-se enfim com direito a ser amada por ela. Se a moça de todo não lhe presta atenção e não se importa com a perseguição sistemática, o apaixonado toma uma grande resolução, e *despreza* a mulher bonita de que ele realmente não *faz caso*.

O mesmo sucede com a vaga de senador.

Um homem qualquer que tem quarenta anos, seja ou não filho de uma província, tenha ou não a afeição dos povos de certas localidades, sem consultar os votantes, apresenta-se candidato, enche o correio de cartas.

Se a província mostra não se importar com a sua candidatura, o homem de quarenta anos toma igualmente uma resolução, *renuncia* à eleição a que *tinha direito*.

Ora, eu não sei como se chama o homem de quarenta anos que renuncia à vaga de senador; mas o apaixonado que *despreza* a mulher bonita é conhecido entre certa roda pelo título de comendador da *Ordem dos Verdes*.

Esta ordem é a mais antiga do mundo; é anterior mesmo à época da cavalaria e da mesa redonda. Data dos tempos em que os animais falavam, e deve a sua origem a uma raposa espirituosa, que numa circunstância memorável soltou esta palavra célebre: *Estão verdes*.

Muito tempo depois Eduardo III, apanhando a liga da Condessa de Salisbury, disse também uma palavra, que é pouco mais ou menos a tradução daquela: *Honny soit qui mal y pense*.

Assim como desta palavra se criou a jarreteira, estabeleceu-se muito antes a *Ordem dos Verdes*, na qual são comendadores do número os namorados que *desprezam* as mulheres bonitas, os ministros que recusam pastas, os patriotas que renunciam a candidatura, os empregados que *pedem* demissão, e muitos outros que seria longo enumerar.

A insígnia da ordem é uma folha de parreira, que outrora foi o símbolo da modéstia e do pudor.

A cor é o verde, como emblema da *esperança*; porque o estatuto da ordem embora imponha a abnegação e o sacrifício de uma honra ou de um bem, não inibe que se trabalhe por alcançar coisa melhor.

Os membros desta ordem gozam de grandes honras, privilégios e isenções, e especialmente da graça de *obterem tudo quanto desejarem*. Para isso são obrigados apenas a uma insignificante formalidade, que é não *desejarem senão o que puderem obter*.

Concluiria aqui esta revista, se não tivesse dois deveres a cumprir.

O primeiro é a respeito de uma questão que tem ocupado a imprensa desta corte, e que atualmente se acha entregue aos tribunais do país.

Falo de abalroação da Indiana, simples fato comercial, a que a imprensa tem querido dar o caráter de uma questão de classe e de brios nacionais.

Um estrangeiro que perde o seu navio não poderá defender os interesses do seu proprietário e dos carregadores, somente porque semelhante defesa vai ofender a tripulação de um vapor brasileiro?

Ninguém mais do que eu sabe respeitar o espírito de classe, e apreciar a generosa fraternidade que prende os homens de uma mesma profissão; porém confesso que essa maneira de identificar o homem com a classe, de julgar do fato pelo mérito pessoal, não é a mais acertada para a questão.

O comandante do vapor *Tocantins* pode ser um excelente oficial, a sua tripulação pode ser a melhor, e entretanto ter-se dado um descuido que ocasionasse o sinistro.

Felizmente hoje a questão vai ser perfeitamente esclarecida por testemunhas imparciais e dignas de todo o crédito.

O *Tocantins* foi encontrado na mesma noite de 11, meia hora antes do sinistro, por um navio cujo capitão já atestou que o vapor trazia apenas uma luz ordinária, e não tinha sobre as rodas os faróis verde e encarnado.

Como este, existem muitos outros depoimentos importantes que aparecerão em tempo competente, e que mostrarão de que parte está a verdade e o direito.

O segundo ponto sobre que tenho de falar é a respeito dos espetáculos líricos no Teatro de S. Pedro de Alcântara, dos quais tratei na revista passada.

Um correspondente do *Jornal do Comércio* contesta a possibilidade desses espetáculos em virtude de um privilégio dado à atual empresa lírica.

Entretanto semelhante privilégio não pode existir; se o governo o concedeu, praticou um ato que não estava nas suas atribuições, um ato nulo, porque é inconstitucional.

Não é monopolizando uma indústria já conhecida no país, não é destruindo a concorrência que se promove a utilidade pública.

A própria diretoria do Teatro Lírico deverá desejar esta concorrência; porque se, como ela supõe a nova empresa não levar avante, dando-lhe nova força e novo prestígio.

Ainda voltarei a esta questão, que na minha opinião interessa muito ao futuro da arte nesta corte.

Por hoje faço-vos as minhas despedidas.

Vamos ver as fogueiras de São João, brincar ao relento, e recordar as poéticas e encantadoras tradições de nossos pais.

P.S. – À última hora recebo a minha carta prometida para quinta-feira; desta vez reservo para mim a carta, e dou-vos unicamente os versos.

O pronome (em falta do nome) persiste em ser lido em francês, e não em português; porém agora afianço-vos que estou convencido do contrário. Podeis crer-me.

CONFIDENCES

*Si tu vois une femme au sourire caressant,
 Au limpide regard, à la marche assurée,
 Et dont l'air de triomphe est toujours ravissant,
 C'est qu'elle aime déjà, et sait qu'elle est aimée.
 Si tu vois une femme à la marche incertaine,
 Au long regard abaissé, à la voix animée,
 Et ne se livrant jamais à une joie soudaine
 C'est qu'elle aime, et doute si elle sera aimée.
 Mais, si tu vois celle au regard triste et morne,
 Dont les mouvements brusques et la voix saccadée
 Viennent montrer encore tout l'amour qu'elle donne
 A celui qui l'aime, et qui l'a délaissée,
 Oh! ne ris pas, ami! Sa douleur est poignante,
 Elle ne croit plus à rien; sa raison égarée
 Fait qu'elle ne desire que d'arriver mourante
 Aux pieds de celui qui est toute sa pensée.
 Puisque jamais, jamais, cette voix si aimée
 Ne parlera plus pour elle le langage du coeur,
 Elle que désormais le triste cours de sa vie*

*Ne sera plus marqué par un jour de bonheur.
Car il est vrai que les fêtes de ce monde
Passent sur la douleur sans jamais la guérir;
Et que celui qui souffre une peine profonde,
Peut assister aux joies sans jamais les sentir.
Elle....*

Crônica 4¹⁵³: José de Alencar, o crítico teatral (*Texto no qual Alencar narra os bastidores do teatro carioca, de onde sobressai o curioso tipo social a que se refere como “diletante”*)

Jornal *Correio Mercantil*, ano XI, número 311, domingo, 12 de novembro de 1854

Ao correr da pena. (Revista.)

Desta vez não há razão de queixa. O pacote de Southampton trouxe-nos uma boa coleção de notícias a respeito da guerra do Oriente. A curiosidade pública, suspensa há muito tempo, pôde finalmente saciar-se com alguns episódios interessantes, como o de uma batalha em campo raso, o da passagem de um rio, o da morte de um general e da fuga de um príncipe à unha de cavalo.

Passada a primeira impressão. Cada um tratou de comentar as notícias a seu modo, de maneira que já ninguém se entende, e não há remédio senão apelar para o vapor seguinte a fim de sabermos a verdadeira solução do negócio.

A tomada do rio Alma sobretudo abriu um campo vasto a essa guerra de ditos espirituosos e de epigramas, em que se acham seriamente empenhados os russos e turcos desta cidade.

Uns entendem que, à vista das notícias, é fora de dúvida que Mesckintoff deixara tomarem-lhe *Alma*, embora a muito custo escapasse com o corpo salvo das mãos dos franceses e ingleses. Entretanto, as próprias notícias dadas pelos jornais, ninguém pode duvidar que quem perdeu a *alma* não foi o príncipe russo, mas sim o General Saint-Arnaud.

No dia da chegada do pacote, um espirituoso redator de uma das folhas diárias da corte dizia, ao ler a descrição da batalha, que o êxito da guerra estava conhecido, e que a Rússia nada podia fazer desde que Nicolau perdera *Alma*. Ao contrário – retrucou-lhe o seu colega – agora é que os ingleses e franceses estão em apuros, porque os russos, depois da batalha, ficaram desalmados e não há nada que lhes resista.

Muita gente, que sabe como os franceses são fortes nos trocadilhos e jogos de palavras, persuade-se que talvez todo este barulho da batalha de Alma não passe de algum calembur, que eles nos querem impingir. Não vou tão longe nas minhas suposições; porém, quando leio as duas participações de Lord Raglan e de Saint-Arnaud, não posso deixar de

¹⁵³ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

lembrar-me daquela antiga anedota dos dois compadres da aldeia, que descobriram o modo de se elogiar a si mesmos sem falar à modéstia.

Em toda essa batalha só há a sentir uma coisa; e é que os aliados fizessem poucos prisioneiros, e não pudessem ajuntar uma boa coleção de príncipes russos, que tivessem nomes de oito sílabas com a terminação em *off*, que é de rigor. Se isto acontecesse, seria uma felicidade para o gênero humano; porque os tais boiardos passariam à França, espalhar-se-iam pela Europa e talvez chegassem ao mercado do Brasil, onde imediatamente se havia de manifestar uma grande procura deles para noivos. Se viessem alguns da Hircânia, e uma meia dúzia de magias da Hungria, também não seria mau, para assim haver mais onde escolher conforme o gosto de cada um.

Enquanto, porém não lhe é possível mandar-nos esse gênero de que tanto necessitamos, a Europa vai nos enviando algumas cantoras exímias (é o termo do rigor), para nos distrair as noites de uma maneira agradável. Chegou ultimamente uma, que, se a reputação corresponder ao nome, terá de apagar de todo no espírito público as recordações que deixou a Stoltz, se não como cantora, ao menos como excelente trágica.

Criar-se á provavelmente um terceiro partido que se intitulará *Raquelista*, e então o teatro tornar-se-á interessantíssimo. Aplausos de um lado, pateada do outro, bravos, gritos, estalinhos, caixas de rapé a ranger, tudo isto formará uma orquestra magnífica, e realçará a voz das cantoras de uma maneira admirável. Isso pelo que toca ao ouvido; quanto à vista, tomando a diretoria o bom acordo de reduzir a iluminação *brilhante* do teatro, as nuvens de poeira, que se levantam da plateia, criarão o *demi-jour* necessário à ilusão ótica.

Que progresso! Possuiremos um Teatro Lírico, no qual não se ouvirá música e quase nada se enxergará! Só quem não tiver uso de frequentar teatros é que poderá negar as grandes vantagens que resultam de tão engenhosa invenção.

Enquanto os empresários europeus se matam e se esforçam por contratar boas cantoras, ensaiar as melhores óperas, e adquirir pintores cenógrafos para satisfazer o público e dar-lhe espetáculos que agradem, nós descobriremos o meio de poupar todo este trabalho inútil e dispendioso.

Para isto bastam duas ou três cantoras com os seus competentes partidos, e, se houver também uma dançarina como a Baderna, melhor será. Com estes elementos conseguir-se-á por noite umas quatro pateadas e algumas salvas de palmas; a noite tornar-se á animada, e o gosto pela música italiana se irá popularizando cada vez mais.

Decerto, aquelas noites monótonas, em que levávamos a ouvir a Stoltz, comovidos e atentos aos seus menores movimentos, descobrindo um estudo da arte, uma inspiração do talento no seu gesto o mais simples, ou nas entonações graves de sua bela voz; essas noites frias e calmas, em que depois de longas horas de êxtases, a alma afinal transbordava de emoções e arrancava no fim da representação aplausos espontâneos; essas noites não valem os espetáculos animados, como temos agora, cheios de fervor e entusiasmo, e em que nos possuímos tanto do encanto da música, que todo o corpo se agita para dar a mais solene manifestação de *amor à arte*.

Um *dilettante* é hoje no Rio de Janeiro o homem que se acha nas melhores condições higiênicas e que deve menos temer a invasão do cólera, porque ninguém o ganha em exercício. A cabeça bate o compasso mais regularmente do que a baqueta do Barbieri; as mãos dão-se reciprocamente uma sova de bolos, como não há exemplo que tenha dado o mais carrasco dos mestres de latim de todo o orbe católico. Dos pés não falemos; são capazes de macadamizar numa noite a rua mais larga da cidade.

Ajunte-se a isto os bravos, os foras, os espirros, os espreguiçamentos (novo gênero de pateada), e de vez em quando um passeio lírico de uma légua fora da cidade, e ver-se-á que dora em diante, quando os médicos quiserem curar alguma moléstia que exija exercício, em vez de mandarem o doente para a serra ou para os arrabaldes, lhe aconselharão que se aliste nalgum dos partidos, chartonista ou casalonista, e vá ao teatro.

Um espírito observador, recorrendo a certos dados estatísticos, conseguiu também descobrir que o homem mais útil desta corte é o *dilettante*. Cumpre-me, porém, notar que, quando falamos em *dilettante*, não compreendemos o homem apaixonado de música, que prefere ouvir uma cantora, sem por isso doestar a outra. *Dilettante* é um sujeito que não tem nenhuma destas condições, que vê a cantora, mas não ouve a música que ela canta; que grita bravo justamente quando a prima-dona desafina, e dá palmas quando todos estão atentos para ouvir uma bela nota.

São muito capazes de levantar alguma questão gramatical sobre a minha definição, tachando-a de paradoxo, ou demonstrando por meio da etimologia da palavra que estou em erro. Mas isto pouco abalo me dá; os gramáticos que discutam, fazem o seu ofício, contanto que não se arvoreem em alfaiates ou comecem atalhar carapuças.

Voltando, porém, a nossas observações, é fato provado que o *dilettante* é o homem que mais concorre para a utilidade pública. Em primeiro lugar, o extraordinário consumo que ele faz de flores não pode deixar de dar grande desenvolvimento à horticultura, e de auxiliar a

fundação de um estabelecimento deste gênero, como já se tentou infrutiferamente nesta corte antes do *dilettantismo* ter chegado ao seu apogeu.

Os sapateiros e luveiros ganham também com o teatro, porque não há calçado nem luvas que resistam ao entusiasmo das palmas e das pateadas. Na ocasião dos benefícios, as floristas e os joalheiros têm muito que fazer; e os jornais enchem-se de artigos que para os leitores têm o título de *publicações a pedido*, e para o guarda-livros da casa o de *publicações a dinheiro*.

Além de tudo isto, além dos estalinhos, dos versos avulsos, das fitas para os buquês, é preciso não esquecer a carceragem que de vez em quando algum vai deixar na cadeia, onde se resigna a passar a noite, fazendo um sacrifício louvável pelo seu extremo amor à arte.

Isso sem falar das outras vantagens que já apresentamos, como de fazer que não se ouça a música e não se veja coisa alguma. De maneira que, assim, toda a ópera é boa e bem representada; e, estando o teatro escuro com a poeira, não há risco que as mocinhas troquem olhares malignos para as cadeiras. Só este último fato é de um alcance imenso; é uma garantia de moralidade pública!

Se a diretoria soubesse apreciar esses bons resultados, em vez de transferir constantemente o espetáculo por moléstias deste ou daquele, em vez de nos dar uma só representação por semana, regularizaria os espetáculos, e repetiria o *Trovador* cinquenta vezes para que os moleques da rua aprendessem a assobiar de princípio a fim toda esta sublime composição de Verdi, a qual daqui a alguns meses aparecerá correta e aumentada numa porção de valsas, contradanças e modinhas.

Outra coisa, a que a diretoria não tem dado muita atenção, é ao estado do edifício e à decência deste salão, onde se reúne a flor da sociedade desta corte. Agora que se trata com tanta eficácia do asseio público, parece-nos que era ocasião que o asseio chegasse até o interior do teatro, e fizesse desaparecer essa pintura mesquinha, essas paredes sujas, e esse pó que cobre as cadeiras e que reduz as abas de nossas casacas à triste condição de espanador. A julgar pela poeira que se levanta quando aparece a Charton ou a Casaloni, creio que há no soalho do teatro terra para encher algumas carroças.

Se faltam à diretoria meios de remover essa terra, pode requisitá-los da administração da limpeza pública, que por certo não se recusará, à vista da atividade que tem mostrado ultimamente nos trabalhos que lhe foram incumbidos.

Com efeito, embora em começo, o serviço já tem conseguido apresentar bons resultados; e basta percorrer as ruas desta cidade, para reconhecer os sinais de uma vigilância

ativa, que vai pouco a pouco substituindo o desleixo e a incúria que ali reinava entre a lama e os charcos.

O Sr. Ministro do Império tomou, nesta questão da limpeza, o verdadeiro partido de um bom administrador e o expediente de um homem de ação. Enquanto a discussão se ateava, tratou de realizar a sua ideia, e criar com os fatos argumentos irresistíveis, argumentos que calam imediatamente no espírito público. Os escrúpulos cessaram, apenas as nossas ruas começaram a mostrar o zelo da autoridade; e creio que, removendo a lama e o cisco das ruas, se removerá igualmente qualquer oposição extemporânea a uma medida de tanta utilidade.

Já podemos ter esperanças de ver nossa bela cidade reivindicar o seu nome poético de *princesa do vale*, e despertar de manhã com toda a louçania para aspirar as brisas do mar e sorrir ao sol que transmonta o cimo das serras. Talvez daqui a alguns meses seja possível gozar a desoras o prazer de passar à *la belle étoile*, durante uma dessas lindas noites de luar como só as há na nossa terra; ou percorrer sem os dissabores d'agora a rua aristocrática, a rua do Ouvidor, admirando as novidades chegadas da Europa, e as mimosas galantarias francesas, que são o encanto dos olhos e o desencanto de certas algibeiras.

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

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

Como o *Desmarais*, a *Notre-Dame de Paris* abrirá brevemente as portas do seu novo salão, ornado com luxo e um bom gosto admirável. As *moirées*, os veludos e as casimiras, todos os estofos finos e luxuosos, e destinados aos corpinhos sedutores das nossas lindezas, terão uma moldura digna deles, entre magníficas armações de pau-cetim; e o pezinho *mignon* que transpuser os umbrais desse templo da moda pousará sobre macios tapetes, que não lhe deixarão nem sequer sentir que pisam sobre o chão.

Assim, pois, quando os pais e os maridos passarem de longe, e virem este belo salão com toda a sua elegância, resplandecendo com o reflexo dos espelhos, com o brilho das luzes, apressarão o passo, e, se tiverem lido o Dante, lembrar-se-ão imediatamente da célebre inscrição:

Lasciate ogni speranza, voi che entrate;

Ma guarda, e passa!

De todos esses progressos da Rua do Ouvidor o mais interessante, porém, pelo lado da novidade, é a *Galeria Geolas*, que deve nos dar uma ideia das célebres passagens envidraçadas de Paris. A *Galeria Geolas* vai da Rua do Ouvidor à Rua dos Ourives; tem uma extensão suficiente; apesar de um pouco estreita, está bem arranjada.

Os repartiamentos formam um pequeno quadrado envidraçado, e já estão quase todos tomados. Na locação desses armazéns seria muito conveniente, não só aos seus interesses, como aos do público, que o proprietário procurasse a maior variedade possível de indústrias, a fim de que a passagem oferecesse aos compradores toda a comodidade.

Os moços de boa companhia que se reúnem ordinariamente num ponto qualquer da Rua do Ouvidor deviam tomar um daqueles repartiamentos e formar como que um pequeno salão, que se tornaria o rendez-vous habitual do círculo dos *flâneurs*. Enquanto não pudéssemos ter um Clube, a passagem iria satisfazendo esta necessidade tão geralmente sentida.

Se ainda não estais satisfeito, meu amável leitor, com todas estas novidades, vou dar-vos uma, que suponho vos causará tanto prazer como me causa a mim; e é que estou fatigado de escrever, e por conseguinte termino aqui.

Crônica 5¹⁵⁴: José de Alencar, o dramaturgo (*Texto no qual Alencar publica O Rio de Janeiro às direitas e às avessas, texto que iria originar sua primeira peça teatral, O Rio de Janeiro, Verso e reverso* [1857]).

Jornal *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXVI, número 169, domingo, 12 de junho de 1856

Folhetim

Conversa com os meus leitores

Nem sempre se está de veia para conversar, portanto tenha paciência por hoje, meu mável leitor.

Em lugar de levarmos uma meia hora de palestra, vou apresentar-lhe uma comédia de minha invenção.

Não pense porém que é qualquer drama de teatro, com o seu competente aparato; é um quadro verdadeiro, uma espécie de painel vivo, uma cena com toda a sua cor local.

Devo porém preveni-lo que não há nessa comédia nenhuma alusão às pessoas; tudo refere-se a coisas, e não aos indivíduos.

Prepare-se pois, meu bom leitor, para assistir à representação; recline-se na sua poltrona, e suponha que se acha em uma cadeira do Teatro Lírico.

A orquestra dá o sinal, e toca uma sinfonia magnífica; é um concerto de carroças e de ônibus de um efeito admirável.

Enquanto dura essa harmonia encantadora, o meu leitor pode abrir o libreto da ópera, e correr sobre ele um lança de olhos para compreender o enredo do drama.

Eis o título:

O Rio de Janeiro

Às direitas e às avessas.

Comédia de um dia

O título é um pouco original; mas o que talvez ainda vos admire é o enredo da peça: cada cena é uma espécie de medalha que tem o seu verso e o seu reverso; de um lado está o *cunho*, do outro a *efígie*.

¹⁵⁴ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>> e FARIA, João Roberto. Alencar conversa com os seus leitores. In: **Crônicas escolhidas**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

Não é bom porém adiantar ideias: a orquestra terminou, o apito do contra-regra soou; vai começar a representação.

Sobe o pano.

ATO I

A cena passa-se na rua; vem amanhecendo o dia.

CENA I

O dia e um lampião de gás

O DIA – Que tal! Tanta gente parece que não faz caso de mim!

O LAMPIÃO – É que houve esta noite Teatro Lírico, partida de *club*, Ginásio e não sei que mais.

O DIA – Ah sim; Pois vou acordá-la! (*Batendo numa porta*) Olá! Mandrião, pule para o serviço!

OPERÁRIO – Sim, senhor, já vou.

O DIA (*Batendo noutra porta*) – Então não acorda?

O DÂNDI – Não me importune, Sr. malcriado.

O DIA – Está bem, meu senhor; vejamos esta mocinha. (*Bate a uma janela*) Menina, não levanta?

A MOÇA – Que pateta! Se eu ainda não me deitei!...

O DIA (*Coçando a cabeça*) – Já vejo que perdi o meu tempo; estou quase indo deitar-me outra vez. (*Sai*)

CENA II

O Rio de Janeiro e a Câmara Municipal

(O Rio de Janeiro traja à francesa, traz a barba à inglesa, e usa de *pince-nez*, casaca cor de lama de Paris, calças à *bassompierre*, e sapatos de couro-pano, por causa dos calos. A Câmara municipal é uma senhora de idade avançada, mas de semblante agradável; usa de *mantilha*.)

O RIO DE JANEIRO (*Abrindo a porta e deitando o nariz de fora*) – Fumm!... Que mau cheiro!...

A CÂMARA MUNICIPAL (*Batendo-lhe no ombro*) – Que quer, meu amigo? Depois que a polícia se meteu a fazer tudo!...

O RIO DE JANEIRO – E que tenho eu com isto? Quando se trata de me multarem a algibeira é a câmara; quando me multam o nariz com este mau cheiro é a polícia. Ah! (*Deitando as mãos nas ilhargas*) que eu um dia hei de fazer uma estralada!

A CÂMARA MUNICIPAL – Mas bem vê, meu amigo, que a culpa não é minha.

O RIO DE JANEIRO – E de quem é a culpa?

A CÂMARA MUNICIPAL – Olhe! (*Aponta para o canto da rua*)

O RIO DE JANEIRO – Oh! A Polícia!

CENA III

Os mesmos e a polícia

A polícia (*Esfregando os olhos*) – Bons dias!

O RIO DE JANEIRO – Chega a propósito; falávamos da senhora.

A POLÍCIA – De mim?

O RIO DE JANEIRO – Sim; a respeito da maneira pouco curial por que a senhora trata meu nariz; não sente?

A POLÍCIA – É verdade; mas acredite que não é culpa minha;

A CÂMARA MUNICIPAL – É o que eu dizia há pouco; não é culpa nossa.

A POLÍCIA – Decerto; o responsável de tudo isso é o ministro do império.

O RIO DE JANEIRO – Deveras!

A CÂMARA MUNICIPAL – É coisa Geralmente sabida.

O RIO DE JANEIRO – Pois deixe estar que havemos de ajustar as contas.

(*Passa um entregador de jornais, e entrega um*)

A POLÍCIA – Que novidades há?

O RIO DE JANEIRO (*Lendo*) – “O Sr. Ministro do império, que tantos benefícios tem feito a esta corte...”

A CÂMARA MUNICIPAL – Ah! Ah! Ah!

O RIO DE JANEIRO (*Ao entregador*) – Psiu! Não me traga mais este jornal!... Suspendo a assinatura.

A POLÍCIA – Não faz bem; é uma folha muito noticiosa.

O RIO DE JANEIRO – Então o dito por não dito.

A CÂMARA MUNICIPAL (*À parte*) – Que tolo!

O RIO DE JANEIRO – Adeus, minhas senhoras; são horas de almoço, vou comprar pão. (*Chama um tálburi*).

A POLÍCIA – Como então? Vai comprar pão de tílburí?

O RIO DE JANEIRO – Que tem a senhora com isto? Um fidalgo não anda a pé. (*Sai*)

A POLÍCIA – Ah! (*À parte*). E queixa-se que os víveres estão caros.

CENA IV

O Teatro e a Polícia

(O Teatro traja à Luís XIII; capa de belbutina de cor dúbia, saiote de tafetá, e capacete à romana. Vem acompanhado do bilheteiro e do pregador de cartazes.)

(O Teatro está triste e pensativo; traz na mão o pincel de grude para pregar os cartazes.)

A POLÍCIA – Que andas fazendo a estas horas?

O TEATRO (*Cumprimentando*) – Criado de V. Exa.! Eu vinha ver se encontrava meus diletantes, que não tem aparecido.

A POLÍCIA – E para quê? Para arranjam alguma *claque*?

O TEATRO – Oh! Não senhora! Era para participar-lhes que chegaram o *Tamberlick* e a *Dejean*, e pedir-lhes que me honrassem com a sua visita e com os seus três mil-réis.

A POLÍCIA – Está bom; ali vem quem pode ouvi-lo. Tenho que fazer.

O TEATRO – Servo de V. Exa. (*À parte*). Bruxa!

(*Entra o Rio de Janeiro*)

CENA V

O Teatro e o Rio de Janeiro

(O Teatro vai direto ao Rio de Janeiro, e pespega-lhe nas vendas com um cartaz)

O RIO DE JANEIRO – Que diabo é isto?

O TEATRO (*Gritando*) – “Estreia do Mr. *Tamberlick*, primeiro tenor do mundo conhecido e desconhecido, e de Mme. *Dejean*, celebridade cantante, que veio de propósito de Barcelona para embasbacar o público fluminense”.

O RIO DE JANEIRO – Já não como dessas mocas. Estou farto de celebridades; prefiro uma empada de camarões da confeitaria do *Leão d’Ouro*.

O TEATRO – Mas, Exmo...

O RIO DE JANEIRO (*Puxando os colarinhos*) – Mas o quê?...

O TEATRO – *Tamberlick!* Este nome não o entusiasma?

O RIO DE JANEIRO – Ora a Deus! Está você com o seu *Tamberlick*? O segundo tomo de uma obra que eu já conheço.

O TEATRO – Como assim?

O RIO DE JANEIRO – Tem visto destas obras em dois volumes, um muito grosso e o outro um pouco mais fino? O primeiro, que é o *Suzini*, acaba no célebre *dó*, onde começa o segundo, que é o *Tamberlick*. Não vejo aí nada que admirar.

O TEATRO – E a *Dejean*?

O RIO DE JANEIRO (*Com desdém*) – Falta-lhe em minha opinião a primeira condição para uma boa cantora: eu cá entendo que uma mulher, não sendo bonita, não pode ser artista. A arte é a imagem do belo; quem é feio portanto está perdido; principalmente se é senhora, e que se vê todos os dias ao espelho.

O TEATRO – Então ei de perder as minhas despesas?

O RIO DE JANEIRO – Não tenho nada com isso; dou-lhe cento e vinte contos; quanto ao mais, veremos: irei lá as duas primeiras vezes por curiosidade. E adeus, que vou almoçar.

(*Sai*). [...]

Crônica 6¹⁵⁵: José de Alencar, o político (*Texto no qual Alencar defende a abolição da escravidão e explica seu entendimento sobre o que é política*)

Jornal *Diário do Rio de Janeiro*, ano XXXIV, número 159, domingo, 10 de junho de 1855

Folhetim

(*Álbum*)

Falemos de política.

É um tema muito delicado, sobretudo na época atual.

Mas o que é política?

Se a etimologia não mente, é a ciência do governo da cidade.

Pode ser que esta definição não lhes agrade; mas isto pouco me embaraça. Estou expondo um novo sistema social; é natural que me aparte das opiniões geralmente admitidas.

Continuemos.

A política é o governo da cidade. A cidade se compõe de freguesias, de ruas, de casa, de famílias e de indivíduos, assim como a nação de províncias e municípios.

Já se vê, pois, que a política deve ser também a ciência de bem governar a casa ou a família, e de promover os interesses dos indivíduos.

Isto é lógico, e ninguém me poderá negar que, promovendo-se estes interesses, não se concorra poderosamente para o melhoramento da freguesia, da província e finalmente do país. Daqui resultam, portanto, dois grandes sistemas políticos, dois princípios únicos da ciência do governo.

Um que procede à guisa da análise, que parte do particular para o geral, que promove os interesses públicos por meio dos interesses individuais.

O outro é uma espécie de síntese, desce do geral ao particular, e, melhorando o país, assegura o bem-estar dos indivíduos.

Este método, tanto em política, como em lógica, tem geralmente pouca aceitação: do contrário os espíritos esclarecidos preferem a análise.

Quereis saber como se faz a análise em política?

¹⁵⁵ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

Em vez de examinarem-se as necessidades do país, examinam-se as necessidades deste ou daquele indivíduo, nomeiam-no para um bom emprego criado sem utilidade pública, e o país se incumbe de alimentá-lo por uma boa porção de anos.

Lá chega um dia em que se precisa de um ministro, e lança-se mão daquele indivíduo como de um homem predestinado, o único que pode salvar o país.

Eis, portanto, os favores feitos àquele indivíduo dando em resultado um benefício real à causa pública; eis a política por meio do empenho – quero dizer da análise, – criando futuros ministros, futuros presidentes, futuros deputados e senadores.

Alguns espíritos frívolos, que não têm estudado profundamente este sistema político, chamam a isto *patronato*!

Ignorantes, que não sabem que cálculo profundo, que sagacidade administrativa é necessária para criar-se um homem que sirva nas ocasiões difíceis!

Estes censuram o deputado que, em vez de se ocupar dos objetos públicos, trata dos seus negócios particulares; falam daqueles que sacrificam os interesses de sua província às exigências de sua candidatura de senador.

E não compreendem que estes hábeis políticos, promovendo os interesses de sua pessoa, de sua casa e de sua família, não tem em vista senão auxiliar o melhoramento do país, partindo do menor para o maior.

De fato, algum dia eles pagarão à nação tudo quanto dela receberam, em projeto de reformas, em avisos, em discursos magníficos. Isto enquanto não vão à Europa passear e fazer conhecida do mundo civilizado a ilustração dos estadistas brasileiros.

E há quem chame a isto *patronato*, empenho ou desmoralização! Como se em muitos outros países, e até na França, não estivesse em voga este mesmo sistema de governar!

Outrora se dividiam as formas de governo em república, monarquia representativa e monarquia absoluta. Hoje está conhecido que estas duas divisões são puramente escolásticas, e que não há senão duas maneiras de governo: o governo individual e o governo nacional, o governo dos interesses particulares e o governo dos interesses do país.

Cada um deles pode conduzir ao fim desejado, procedendo por meios diversos. Um, por exemplo, escolhe o indivíduo para o emprego, segundo a sua aptidão; o outro escolhe emprego para o indivíduo, segundo a sua importância.

O primeiro ganha um bom empregado, o segundo um excelente aliado. Um pode errar na escolha do indivíduo; o outro pode ser traído pelo seu protegido.

Se os meus leitores acham muito extravagante esta preleção política, têm bom remédio; é não lerem segunda vez, se tiverem caído na atualidade.

Não pensem contudo que pretendo fazer concorrência às últimas declarações feitas na Câmara dos Deputados; de maneira alguma.

Qualquer dos métodos ali apresentados é inquestionavelmente melhor do que o meu, começando pelo de um nobre deputado de São Paulo.

Que política salvadora! Voltaremos ao tempo das revoltas, das perseguições, das eleições armadas. Teremos uma espécie de fanatismos político, uma cruzada, a que se chama saquaremismo puro!

Ora, é inegável que se podem obter grandes resultados com esta política. A revolução, segundo dizem, é uma força civilizadora, regenera como o fogo, purifica como o martírio. Portanto não há que hesitar! Adotemos esse programa salvador; arranжемos quanto antes uma meia dúzia de *São José dos Pinhais*, e avante, que o futuro é nosso! A jovem oposição entrará no senado, e teremos dado um grande passo para o engrandecimento da nossa pátria.

E a respeito de política, estou satisfeito, quero dizer estou suficientemente enfastiado. E, o que mais é, não tenho nada de bonito que dizer-vos. A semana que acabou foi unicamente de esperanças. Todo o mundo esperava; nestes sete dias passados ninguém teve um pensamento que não fosse uma expectativa.

Até quinta-feira esperou-se que a procissão de São Jorge fosse brilhante, e por isso uma concorrência extraordinária enchia as ruas privilegiadas.

Quase todas as moças bonitas da cidade estavam reclinadas pelas varandas dessas casas, tão tristes e tão soturnas nos outros dias.

Cada janela era um buquê; e como um buquê pode ser bonito ou feio, perfumado ou inodoro, segundo as flores de que se compõe, deve cada um entender a palavra a seu modo.

Há gente que gosta da rosa, porque tem espinhos; há outros que preferem a violeta, porque é modesta; e talvez que alguns apreciem o cravo amarelo, a papoula, e achem um certo sainete no cheiro da arruda e do manjeriço.

Para todos estes gostos havia flores nos buquês de que falei. O jardim era completo, principalmente no que diz respeito a girassóis.

A procissão saiu.

Se ainda não sabeis, podeis ficar certo disto, assim como do logro que nos pregou. Anunciavam uma procissão muito bonita, e saiu uma muito feia.

São Jorge apareceu vestido de novo, mas posso afiançar-vos que não estava à *son aise*. Induzi isto da palidez, da cor de mortalha que tinha o seu semblante.

De fato o ativo guerreiro não podia estar ao seu gosto dentro daquele manto enorme, que cobria cavaleiro e cavalo, de tal maneira, que de longe apenas se via um capacete e uma capa que caminhavam com quatro pés.

Depois da imagem vieram as irmandades do costume; houve porém, uma que eu não conheci, e que entretanto ia de envolta com a do Carmo; falo de uma que trazia capa amarela, cor que não me consta tenha sido adotada por nenhuma confraria desta corte.

Depois de quinta-feira começou todo o mundo a esperar pelas ações da estrada de ferro, e pelo resultado das cartas entregues à comissão, as quais montam já a mais de cinco mil!

Nem os ministros, nem as moças bonitas, nem os lentes no tempo de exames, ou os eleitores em época de eleição, são capazes de apresentar um tal número de *billets doux*. A comissão tem, portanto, de fazer o milagre de Jesus Cristo, dividir esse pão, não em fatias, porém sim em migalhas.

E é essa divisão que todos esperam ansiosos, calculando já pelos dedos os resultados prováveis do emprego deste dinheiro que tem seguro um interesse de sete por cento. Além desta expectativa, preocupou igualmente os ânimos a esperança de uma decisão do governo a respeito da questão do Paraguai; porém, como todas as esperanças da semana, esta ainda não se realizou.

Entretanto, apesar de não sermos dos mais entusiastas da política atual, estamos convencidos que a resolução do governo, qualquer que seja, será ditada pela solicitude que nos inspira a todos a honra e a dignidade nacional.

Enquanto o mundo da sociedade, que passa o seu tempo a brincar e a divertir. O baile do Cassino na terça-feira equivale a uma expedição do Paraguai.

A diretoria, qual novo Pedro Ferreira, levou-nos para o salão da Fileuterpe, no qual tiveram lugar as exéquias do baile aristocrático.

Diz *Auguez* que para muitos homens a vida começa num salão de baile e acaba na sacristia de uma igreja.

Pode ser; mas o que sou capaz de apostar é que esse baile de que fala o escritor do *Mosqueteiro* não teve de certo nenhuma semelhança com o de terça-feira.

A casa, que é uma excelente estufa para curar constipações, parece que foi construída na Rússia ou na Sibéria, e de lá mandada vir de encomenda.

Demais, tem uma escada imoral, porque deixa ver as pernas de todas as moças e velhas que sobem. Basta postar-se um homem no saguão durante a noite para fazer um estudo completo da *pernologia* da cidade.

Pernologia é um termo novo que eu inventei na noite do Cassino, por não ter outra coisa que fazer; mal sabia eu que me havia de servir dele tão cedo.

Quanto ao serviço do Cassino, não direi mais do que três palavras: *não havia pão*. Um baile sem pão é uma falta imperdoável, é um atentado à galantaria, uma coisa incompreensível.

E se não que reflitam no provérbio antigo, na máxima dos tempos em que se sabia amar e se prezavam todas as belas-artes: *Sine Cerere et Baccho friget Vênus*.

Uma sociedade como o Cassino deve ter um serviço magnífico, um serviço delicado e que não seja uma espécie de segunda edição do que se encontra por aí em qualquer bailezinho.

Já me enfastia esta infernal monotonia, que me persegue em todas as reuniões. É um drama em quatro atos que se repete mais do que os milagres de Santo Antonio. Às dez horas – primeiro ato – chá. Às onze horas – segundo ato – sorvetes. À meia noite – terceiro ato – empadas. A uma hora – quarto ato – chocolate.

Há mais de três anos que os bailes do Rio de Janeiro rezam por esta cartilha, e reduzem-se a apresentar-nos *empadas*, como se já não estivéssemos fardos delas.

E, a propósito de empadas, quero comunicar-vos umas reflexões que fiz há tempos sobre o casamento, em um sábado de tarde quando passavam uns carros destinados para este fim.

Em primeiro lugar, não pude deixar de estranhar que se escolhesse o sábado para a celebração deste ato, quando, segundo a tradição popular, é neste dia que os diabos andam soltos.

Depois, lembrei-me do que diz um escritor, cujo nome não me lembro; esse santo homem, que naturalmente é celibatário, só compreende que se casem três classes de indivíduos: os políticos, os ambiciosos de fortuna e os velhos reumáticos e caquéticos.

Os políticos desposam uma boa posição na sociedade, uma proteção valiosa, uma família influente, um nome de prestígio. Para eles a mulher é um diploma.

Os ambiciosos casam-se com uma boa porção de contos de réis, com uma excelente mesa, um palácio, e todas as comodidades da vida. Para eles a mulher é uma letra de câmbio, ou uma hipoteca sobre boa herança.

Os velhos reumáticos casam com as cataplasmas e as tisanas. Para estes a mulher é uma enfermeira, uma irmã de caridade, um xarope de saúde. Além destas três classes gerais, há algumas exceções, que não deixam de ter a sua originalidade.

Há sujeitinho que casa unicamente para dizer – eu casei; outros que mudam de estado e deixam a vida de ser solteiros para fazer a experiência.

Alguns entendem que devem ter uma bela mulher na sua sala, assim como se tem uma *étagère*, um lindo quadro, ou um rico vaso de porcelana de *Sèvres*.

Gostam de levar pelo braço uma bonita moça, porque faz o mesmo efeito que uma comenda ou uma fita do Cruzeiro: chama a atenção.

Muitos casam para terem um autômato que lhes obedeça, sobre quem descarreguem o seu humor, a quem batam o pé e ruguem o sobrolho, como Júpiter Olímpico.

Finalmente, uns dizem que casam por inclinação e por amor, isto é, casam porque não têm motivo, e por isso são obrigados a inventar este pretexto.

Mas deixemos esta matéria vasta, e voltemos ao nosso pequeno mundo de seis dias. Sabeis que vamos ter breve uma celebridade lírica no nosso teatro?

Temos tanto esperado, que já é tempo de uma vez cumprirem as velhas promessas que nos costumam fazer.

A nova cantora, o novo rouxinol da Ausônia, que vem encantar as noites da nossa terra, chama-se Emmy La Grua.

É uma bela moça, de formas elegantes, de grandes olhos, de expressão viva e animada.

A boca, sem ser pequena, é bem modelada; os lábios são feitos para esses sorrisos graciosos e sedutores que embriagam.

Bem entendido, se o retrato não mente, e se aquela moça esbelta e airosa que vi desenhada não é uma fantasia em *crayon*.

Quanto à sua idade, bem sabeis que a idade de uma moça é um problema que ninguém deve resolver. Os indiscretos dizem que tem vinte e três anos; quando mesmo tenham trocado os números, não é muito para uma moça bonita.

As belas mulheres não têm idade; têm épocas, como os grandes monumentos; nascem, brilham em quanto vivem, e deixam depois essas melancólicas ruínas, em face das quais o viajante da terra vem refletir sobre o destino efêmero das coisas deste mundo.

Terminando, tenho de dar-vos os meus parabéns pela escolha do novo senador pelo Pará, o Sr. Conselheiro Souza Franco. É uma daquelas graças que honram a quem as faz, honrando ainda mais quem as recebe.

Como sei que alguns dos meus leitores são amantes de originalidades, recomendo-lhes que não deixem de ir contemplar uns jardins babilônicos que a Câmara Municipal e a polícia estão mandando fazer na Rua do Ouvidor, esquina da Vala.

Tem a altura de cerca de quarenta palmos; e, se um dos jarros cair, poderá esmagar algum pobre passante.

Mas é tão divertido, que não vale a pena proibi-los, por causa de tão mesquinha consequência.

Deveis ter lido hoje no Correio Mercantil um artigo da Revolução de Setembro sobre o tráfico de africanos no Brasil. Isto mostra quanto é apreciada, mesmo nos países estrangeiros, a grande regeneração que devemos aos esforços do Sr. Eusébio de Queirós.

É também um motivo para que paguemos com generosidade quaisquer serviços que se tenham prestado neste importante objeto; há dívidas sagradas que, uma vez contraídas, importam a honra e dignidade do governo, que neste caso equivale a uma injúria; e o governo não pode deixar de fazer calar essas queixas, ou pelo menos justificar-se delas.

ANNUAL

ASSIGNATURAS
Por anno 16,000
Semestre 8,000
Trimestre 4,000



N. 20

ASSIGNATURAS
Por anno 21,000
Semestre 11,000
Trimestre 6,000

O Correio Mercantil é propriedade de J. F. Alves Branco Muniz Barreto.

Subscrova no escriptorio desta folha, rua da Quitanda n. 55.—As assignaturas são pagas adiantadas, abrem-se em qualquer dia e finalizo nos mezes de março, junho, setembro e dezembro.

CORREIO MERCANTIL

Rio, 21 de janeiro.

Recemos honras fúnebres ao Estado-Lido até 19 de dezembro passado.
A respeito do que o Congresso em Washington...

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

ESTATISTICA DA CIDADE

Table with columns for population statistics: Matriculas, Mortalidade, etc.

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

ESTATISTICA DA CIDADE

Table with columns for population statistics: Matriculas, Mortalidade, etc.

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

ESTATISTICA DA CIDADE

Table with columns for population statistics: Matriculas, Mortalidade, etc.

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

NOTICIAS DIVERSAS

Parto hoje a cortejo para Minas, e amanhã para S. Paulo.
Nome de S. Pedro representado em esta sessão...

PAGINAS MENORES

Rio, 21 de janeiro.

Ador todo isto está tranquilla. A cidade de...
A respeito da morte de S. Pedro...

PAGINAS MENORES

Rio, 21 de janeiro.

Ador todo isto está tranquilla. A cidade de...
A respeito da morte de S. Pedro...

PAGINAS MENORES

Rio, 21 de janeiro.

Ador todo isto está tranquilla. A cidade de...
A respeito da morte de S. Pedro...

PAGINAS MENORES

Rio, 21 de janeiro.

Ador todo isto está tranquilla. A cidade de...
A respeito da morte de S. Pedro...

Figura 9 — Nome de José de Almeida no rdap do jornal Correio Mercantil de 21 de janeiro de 1855

Crônica 7¹⁵⁶: José de Alencar, o polemista (*Texto no qual Alencar critica o mercado capitalista incipiente, incomodando os proprietários do periódico para o qual trabalhava, a saber, o Correio Mercantil*)

Jornal *Correio Mercantil*, ano XII, número 20, domingo, 21 de janeiro de 1855

Ao correr da pena.

(*Revista.*)

Sexta-feira, era tarde da noite. Pensava, não me lembra a que propósito.

Se há coisa que dê asas ao pensamento, que solte o voo à fantasia, é uma dessas mudas contemplações pelo silêncio da noite, quando num momento de tédio o espírito se revolta contra as misérias do presente, e procura além no futuro, ou nos tempos que passaram, um novo elemento de força e de atividade.

A imaginação se lança no espaço, percorre mundos desconhecidos, atravessa o tempo e a distância, e vai muitas vezes acordar os ecos do passado, revolver as cinzas das gerações extintas, ou contemplar as ruínas de uma cidade opulenta, de um vasto império abatido.

A história se desenha então como um grande monumento. Ao volver-lhe as páginas, volem-se os séculos. Os anos correm por minutos. As raças que desapareceram da face da terra se levantam do pó, e passam como sombras fugitivas. Cada folha do grande livro, é o berço de um povo, ou o túmulo de uma religião, um episódio na vida da humanidade.

Era tarde da noite.

Ao redor tudo estava tranquilo. A cidade dormia; o silêncio pairava nos ares. Apenas algumas luzes suspensas na frente de uma ou outra casa, e perdidas no clarão do gás, faziam reviver do esquecimento uma grande recordação da nossa história.

Havia apenas vinte dias que começara o novo ano; e esses dias, que agora corriam tão calmos e tranquilos, há mais de três séculos passavam e repassavam sobre esta cidade adormecida, deixando-lhe sempre uma data memorável, escrevendo-lhe o período mais brilhante dos seus anais.

O tempo, por uma coincidência notável, parece ter confiado ao mês de janeiro os maiores acontecimentos, os destinos mesmos desta grande cidade que dele recebeu o seu nome, que com ele surgiu do seio dos mares aos olhos dos navegantes portugueses, e neles

¹⁵⁶ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

recebeu o primeiro influxo da civilização e ergueu-se das entranhas da terra para um dia talvez vir a ser a rainha da América.

E todas essas recordações se traçavam no meu espírito vivas e brilhantes. As sombras se animavam, os mortos se erguiam, o passado renascia.

Aquela massa negra da cidade que se destacava no meio da escuridão da noite levantava-se aos meus olhos como um pedestal gigantesco, onde de momento a momento vinha colocar-se uma grande figura de nossa história, que se desenhava no fundo luminoso de um quadro fantástico.

Era uma visão como o sonho de Byron, como a cena da gruta no Macbeth de Shakespeare.

Vi ao longe os mares que se alisavam, as montanhas que se erguiam, as florestas virgens que se balouçavam ao sopro da aragem, sob um céu límpido e sereno.

Tudo estava deserto. A obra de Deus não tinha sido tocada pela mão dos homens.

Apenas a piroga do índio cortava as ondas, e a cabana selvagem suspendia-se na escarpa da montanha.

A bela virgem da Guanabara dormia ainda no seio desta natureza rica e majestosa, como uma fada encantada por algum condão das lendas de nossos pais.

A aurora de um novo ano – de 1531 – surgia dentre as águas, e começava a iluminar esta terra inculta. Algumas velas brancas singravam ao longe sobre o vasto estendal dos mares.

Passou um momento. A figura de *Martim Afonso* destacou-se em relevo no fundo desta cena brilhante, e tudo desapareceu como um sonho que era.

Mas um novo quadro se desenhou no meu espírito.

No meio de um povo em lágrimas, ergue-se o vulto imponente de um fidalgo português. Sua vida lia-se no dístico gravado sob o pedestal em letras de ouro:

*Arte regit populos, bello procepta ministrat;
Mavortem cernit milite, pace Numam*

Ergueu-se. Era o Conde de Bobadela. Contemplou um instante esta cidade que havia governado vinte e nove anos e cinco meses, esta cidade que tinha aformoseado e engrandecido. Depois deitou-se no seu túmulo e passou. Um grande préstito fúnebre o seguiu. Novo quadro ainda se desenhou no meu espírito.

Vi um combate naval... Vi o assalto de uma fortaleza – de Villegaignon. A fumaça envolve os combatentes; ronca a artilharia; a de flecha voa com o pelouro; a piroga do selvagem lança-se no ataque...

Um cavaleiro desconhecido atira-se ao mais forte da peleja e anima os combatentes portugueses. Seu corpo é invulnerável, suas palavras excitam o entusiasmo e a coragem. Dir-se-ia que uma auréola cinge a sua cabeça.

Mais longe o general português expira, e seus soldados redobram de esforço e de valor para vingar a sua morte, e para ganhar enfim uma vitória tão valentemente disputada pelos franceses.

Terminou o combate. Aquele soldado, que com a ponta de sua espada, ainda tinta do sangue do inimigo, traça sobre o campo da batalha a planta de uma nova cidade – é *Estácio de Sá*, o fundador do Rio de Janeiro.

A pequena colônia começou a estender-se pelas ribeiras da baía, e cresceu no meio desta terra cheia de força e de vigor. De simples governo passou a vice-reinado; depois à capital de um reino unido; e por fim tornou-se a corte de um grande Império.

Mas que vulto é este que assoma no meio do entusiasmo e da exaltação patriótica do povo agradecido? Não tem ainda a coroa, nem o manto; mas há nele o tipo de um grande imperador, de um herói.

É D. Pedro I, que, em resposta à representação do senado, da câmara e do povo da cidade, profere essa palavra memorável, que decidiu do futuro do Brasil, e que, firmando as primeiras bases da nossa independência política, concorreu igualmente para elevar o Rio de Janeiro a capital do novo Império.

Contemplei por muito tempo, tomado de santo respeito, esse tipo simpático de um monarca cavaleiro, que deixou na nossa história os mais brilhantes traços de sua vida.

Lançando os olhos sobre esta cidade, que ele tanto amara seu rosto expandiu-se. Viu o comércio e a indústria florescerem, criando esses grandes capitais que alimentam as empresas úteis para o país. Viu o amor e a dedicação nos degraus daquele trono em que se sentara. Viu por toda a parte a paz e a prosperidade.

Volveu ainda um último olhar, e sumiu-se de novo nas sombras do passado.

.....

O que acabais de ler é uma página perdida, é uma folha arrancada a um livro desconhecido, que talvez daqui a algum tempo vos passará pelos olhos, se não tiver o destino de tantos outros, que, antes de nascidos, vão morrer entre as chamas.

A história do Rio de Janeiro tem algumas páginas, como essa, tão belas, tão poéticas que às vezes dá tentações de arranca-las das velhas crônicas, onde jazem esquecidas para orna-las com algumas flores deste tempo.

Hoje não aparecem mais desses fatos brilhantes de coragem e heroísmo. A época mudou: aos feitos de armas sucederam as conquistas da civilização e da indústria. O comércio se desenvolve; o espírito de empresa, servindo-se dos grandes capitais e das pequenas fortunas, promove o engrandecimento do país, e prepara um futuro cheio de riqueza e de prosperidade.

Ide à Praça. Vereis que agitação, que atividade espantosa preside às transações mercantis, às operações de crédito, e sobretudo às negociações sobre os fundos de diversas empresas. Todo o mundo quer ações de companhias; quem as tem vende-as, quem não as tem compra-as. As cotações variam a cada momento, e sempre apresentando uma nova alta no preço.

Não se conversa mais sobre outra coisa. Os agiotas farejam a criação de uma companhia; os especuladores estudam profundamente a ideia de alguma empresa gigantesca. Enfim, hoje já não se pensa em casamento rico, nem em sinecuras; assinam-se ações, vendem-se antes das prestações e ganha-se dinheiro por ter tido o trabalho de escrever o seu nome. Este espírito da empresa e esta atividade comercial prometem sem dúvida alguma grandes resultados para o país; porém é necessário que o governo saiba dirigi-lo e aplicá-lo convenientemente; do contrário, em vez de benefícios, teremos de sofrer males incalculáveis.

É preciso não conceder autorização para incorporação de companhias que não revertam em bem do país, que não tenham todas as condições de bom êxito. Não procedendo desta maneira, se falseará o espírito da lei e a natureza das sociedades anônimas, e se perderá indubitavelmente o concurso deste poderoso elemento de riqueza e de engrandecimento.

Companhias que, como algumas que já existem, não forem criadas no pensamento de uma necessidade pública, ou de uma grande vantagem do país, não só esgotarão os capitais que podem servir para outras obras de maior alcance, como desacreditarão o espírito de empresa, desde que, como é natural, os seus lucros não corresponderem às esperanças do comércio.

Cumpra também – já falamos em companhias – que o governo trate de examinar se algumas empresas privilegiadas que existem nesta corte, principalmente navegação do costeiro, têm satisfeito as condições de sua incorporação. Fala-se em tantos abusos, em tantas

negligências, que é provável haver um fundo de verdade nas exagerações que costumam envolver certas censuras.

E sobre isto me parece que é tempo de quebrar-se esse círculo de ferro do exclusivismo e do monopólio, que tanto mal começa a fazer à nossa navegação de costeiro. O privilégio é um agente aproveitável nos países novos; mas convém que seja empregado com muita reserva, e unicamente no período em que a indústria que se quer proteger ainda não tem o desenvolvimento necessário.

Atualmente que nos nossos estaleiros e na Ponta da Areia, já se constroem tantos vapores próprios para a navegação do interior, qual é a vantagem que resulta das empresas privilegiadas? Não é isto matar a concorrência, e impedir que uma indústria útil se desenvolva e se aperfeiçoe?

Repetimos. O governo deve examinar escrupulosamente este objeto; e não só abster-se de conceder incorporações de companhias privilegiadas desta natureza, como desautorizar, na forma do código comercial, a existência daquelas que não tiveram cumprido as condições da sua organização.

É porque desejamos unicamente o bem do país que tememos esses desvios no espírito de empresa que se está desenvolvendo tão poderosamente no Império, e sobretudo na praça do Rio de Janeiro.

Entretanto há algumas companhias, como por exemplo a da Rua do Cano, que se incorporou ultimamente com o nome de *Reformadora*, a qual deve merecer do governo toda a proteção, por isso que para o futuro ela pode vir a realizar grandes melhoramentos urbanos, e criar um sistema de arquitetura de casa muito necessário ao aformoseamento da cidade e à higiene pública.

É inconveniente, porém, a demora que tem havido no regulamento da companhia, principalmente aparecendo na praça algumas apreensões (que julgo infundadas) a respeito de condições rigorosas que se supõe seriam impostas à sociedade. O objeto me parece maduramente estudado, esclarecido por uma luminosa discussão nas câmaras e pelos planos e dados estatísticos coligidos na municipalidade pelo Dr. Haddock Lobo. Não enxergamos, pois, uma razão plausível para essa tardança do regulamento, aliás tão prejudicial ao público e aos proprietários da Rua do Cano.

Depois da empresa *Reformadora*, organizou-se a companhia de colonização agrícola do *Rio Novo*, com um capital de quinhentos contos de réis, representado por 2.500 ações. Foi

o Major Caetano Dias da Silva, fazendeiro na Província do Espírito Santo, Município de Itapemirim, quem teve a ideia da criação desta sociedade.

A importância do seu objeto, a inteligência e a longa prática do seu diretor, junta à fertilidade, a um clima salubre e à facilidade de comunicações com as grandes praças de comércio, asseguram a esta companhia grandes vantagens, que reverterão todas em proveito do país, e particularmente da Província do Espírito Santo.

A colonização para um novo e de vasto território, como o nosso, é a primeira condição de riqueza e de engrandecimento. O estrangeiro que procura o nosso país não nos traz unicamente braços e forças para o trabalho material; não é somente um número de mais que se aumenta ao recenseamento da população.

É uma inteligência prática que melhora a indústria do país e um grande elemento de atividade que desenvolve as forças produtivas da terra; é finalmente uma nova seiva que vigora, uma nova raça que vem identificar-se com a raça antiga aperfeiçoando-se uma pela outra. O nosso governo tem compreendido o grande alcance da colonização, e, o que é mais, tem-se empenhado em promovê-la eficazmente.

Depois que o Sr. Conselheiro Euzébio de Queirós travou a última luta contra o tráfico, e conseguiu esmagar essa hidra de *Lerna*, cujas cabeças renascem do seu próprio sangue, o nosso governo tratou de aproveitar o favorável ensejo que lhe oferecia a crise proveniente da deficiência dos braços para a agricultura.

Começou-se então a olhar com mais atenção para as nossas pequenas colônias do Sul; e animou-se a Sociedade Hamburgo, à qual devemos neste ponto grandes serviços pela exatidão com que tem cumprido as suas obrigações e pelo zelo com que constantemente na Alemanha defende a nossa causa, contra os ridículos inventos de alguns detratores.

Consta-nos agora que o nosso governo acaba de tomar suas medidas, que são da maior importância, para o futuro da colonização.

A 1.^a é a autorização mandada ao nosso ministro em Londres a fim de promover a emigração de Chins para o Brasil segundo as bases e instruções que já lhe foram remetidas.

Os bons resultados que se têm conseguido desta emigração nas colônias inglesas nalguns lugares da América Meridional nos devem dar boas esperanças para a nossa cultura do chá e do café.

A outra deliberação do governo que nos consta, que se deduz de alguns atos ultimamente praticados – é a da subvenção de 30\$000 concedida por cada colono maior de dez anos e menor de 45, honesto e lavrador, sendo estabelecidos em colônias ou fazendas

pertencentes a empresas agrícolas. O governo reservou-se muito prudentemente em que convém conceder o favor.

Esta medida inesquecivelmente é um poderoso auxílio para as companhias agrícolas, ao mesmo tempo que corta certas empresas mercantis muito prejudiciais, e que previne, de alguma maneira, a introdução de colonos que não tenham boa moral e uma vida honesta. Depois destas rápidas observações, creio que se pode dizer com toda a franqueza de uma opinião sincera que o governo cumpriu o seu dever e faz mais do que se podia exigir dos poucos recursos de que dispõe.

Estamos, porém, em tempo de tratar, não de pequenas colônias, mas de uma colonização em vasta escala, de uma emigração regular que todos os anos venha aumentar a nossa população.

O governo, pois, que chame a atenção do corpo legislativo sobre este assunto e que inicie um projeto de lei, no qual se adotem as medidas tomadas pelos Estados Unidos para promover a emigração. Eu lembraria neste caso a conveniência de limitar os favores concedidos unicamente àquelas nações cuja população desejaríamos chamar ao nosso país.

Não temos nada a invejar à América Inglesa em recursos naturais, em fertilidade do solo, em elementos de riqueza. O nosso clima é mais salubre; desde o sul ao norte temos no alto das nossas serras uma temperatura quase europeia. Como país ainda inculto, oferecemos muito maior interesse ao colono agrícola que quiser explorar a terra.

Por que razão, pois, não havemos de ter a mesma emigração? Porque temos ciúme do estrangeiro, porque guardamos como um avaro este título de cidadão brasileiro, e o consideramos como uma espécie de quinhão hereditário que se amesquinha à proporção que se divide. É por isso que vemos no estrangeiro um intruso, um herdeiro bastardo, que nos quer disputar a herança paterna, isto é, os empregos, os cargos eleitorais e as sinecuras.

Sacrifiquemos esses prejuízos ao interesse público, e pensemos ao contrário, que é levando por toda parte este título de cidadão brasileiro, que é recebendo na nossa comunhão todos os irmãos que nos estendem a mão, que um dia faremos aquele nome grande e poderoso, respeitado da Europa e do mundo.

Voltai! Voltai depressa esta folha, minha mimosa leitora! São coisas sérias que não vos interessam. Não lestes?... Ah! fizestes bem!

Com efeito, que vos importa a vós estas espécies de companhias, se tendes as vossas à noite, junto do piano, a ensaiar com alguma amiga um belo trecho da música, a cantar alguma ária, algum dueto de Trovador? Que vos importa nestes momentos saber o que vai algures, se

as ações baixam, ou se uma pobre cabeça atordoada de pensar já não pode de tanto que lhe *corre a pena?*

Era melhor que tivesse tomado a boa resolução de ir fazer um giro pelo Passeio Público.

A aceitação dessas de outras ideias que temos lembrado nos anima ainda a dizer alguma coisa sobre os melhoramentos do Passeio Público, principalmente quando o Sr. Ministro do Império, como homem de bom gosto que é, se tem mostrado tão desejoso de embelezar este lugar e torna-lo um agradável ponto de reunião.

Para isso a primeira coisa a fazer é o asseio e a limpeza. As árvores ainda estão muito maltratadas; os dois tanques naturais sobre os quais se elevam as duas agulhas de pedra estão tão bem fingidos que são naturais de mais; pelo menos, têm lodo e limo como qualquer charneca de pântano. A arte deve imitar a natureza, mas nem tanto. Há também uma palhoça a um dos lados do passeio, que, a não estar ali como coisa exótica, não lhe compreendo a utilidade. Não digo que a deem abaixo como uma parasita; mas é bom cuidar em fazer-lhe seguir o destino das coisas velhas e feias.

Outro dia me disseram que o Sr. Conselheiro Pedreira tencionava renovar as grades das alamedas, e substituir o muro exterior por gradeados de ferro, para o que já se havia feito o orçamento.

A primeira ideia é muito acertada; todos sentem a necessidade, e nós mesmos já a lembramos. Quanto à segunda, não acreditamos. É impossível que o Sr. Ministro do Império tenha tido esta lembrança. Para que servem nos jardins as grades exteriores? Para descobrir a beleza das alamedas e abrir um lanço de vista agradável.

No Passeio Público, porém, servirão para mostrar árvores velhas, ruas estragadas, e finalmente o tal Nestor das casinhas velhas de que já falamos. Tratemos, pois, primeiro do interior.

Assim parece-nos que seria muito agradável e muito fácil, fazer correr veios de água límpida ao longo das alamedas, e construir-se nos quadros alguns repuxos e *jets d'eau*...

Ai! lá me caiu a palavra do bico da pena. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço.

Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será mistura-la com o tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras?

Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num *cortado*. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre *entradas*, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais.

Quanto a termos de teatro, fica proibido o uso das palavrinhas italianas, porque enfim é preciso nacionalizar a língua.

E é bom que os *dilettanti* (perdão – amantes de música) fiquem desde já prevenidos disto, porque breve, parece que vamos ter uma excelente companhia.

A nova empresa de que vos falei há quinze dias organizou-se e nomeou a sua diretoria. Pelo Maria II, partem para a Europa duas pessoas encarregadas de contratar os artistas necessários, entre os quais virão quatro primeiras partes, escolhidas no que houver de mais notável na Europa. Levam ordem de oferecer honorários dignos das melhores reputações europeias.

A empresa pode já contar com 2:500\$000 por noite, de assinaturas tomadas até hoje; e espera aumentar esta soma. A primeira estação de quarenta récitas começará a 12 de julho deste ano e terminará a 12 de dezembro de 1856.

Basta. Vamos agora desfolhar algumas flores, e derramar uma lágrima de saudade sobre a lousa de um grande poeta.

Enquanto seus irmãos na inspiração e na poesia vão acordar os ecos da morte com um cântico sentido, seja-me permitido a mim, humilde prosador, misturar um goivo às flores perfumadas da saudade, e derramar uma lágrima sobre o fogo sagrado.

A beira desse túmulo, onde o poeta dos grandes amores, das paixões ardentes, o poeta do coração, talvez que venha pender uma cabeça pálida, e que os ecos da tarde murmurem às brisas que passarem, aquela endecha repassada de tanta mágoa:

*Correi sobre estas flores desbotadas,
Lágrimas tristes minhas, orvalhai-as,
Que a aridez do sepulcro as tem queimado.*

Mas erguei os olhos! Nesses versos que aí vedes é um irmão que fala. Silêncio, pois!

Deixemos ao poeta dizer as saudades da poesia. Lede a bela poesia do Sr. Andrada Machado sobre a morte de Garrett.

À MORTE DO INSIGNE POETA PORTUGUES
VISCONDE DE ALMEIDA GARRETT

Morrer! Porqu'extinguir-se assim tão rápida

*A centelha vivaz que alumiava
 Por entre os véus da noite a turba varia?
 Morrer! E além perder-se fenecida
 A fronte poderosa que abrigava
 A vontade de Deus! – Nem mais seus olhos
 Lerão nos astros a marcada rota
 Que o mundo há de seguir.*

*De Lísia a musa – joelho em terra – para
 Junto da campa que entre a noite alveja!
 Treme-lhe o corpo, como sacudido
 Por ventania rija, e os olhos turvos
 Em vão se esforçam por verter um pranto –
 Consolo que lhe adoce a dor cruenta.
 E as lágrimas enxutas se derramam
 Por sobre a face em convulsivos traços
 Do sangue coagulado que nas veias
 De súbito estancou.*

*Que maldição, Senhor, açoita o século!
 A morte hedionda, entrechocando os ossos,
 Tripudia de júbilo, espreitando
 A vítima infeliz. Seu peito cavo
 Anseia de alegria. Os que mais alto
 Erguem a fronte refulgindo glórias.
 -Decrépita manceba – ela escolhe;
 E tenta remoçar o amor adusto,
 Chupando o sangue que mais puro gira
 Em coração de homem.*

*E assim de um só ímpeto se apaga
 Uma vida que rútila brilhara,
 Seus raios desferindo a acalentaram
 Com seu almo calor as mós do povo!
 E assim resvala na solidão perdida
 A voz que descantara em lira d'ouro,
 Com coração pungido de amarguras,
 A cruenta desgraça do poeta
 Que morreu com a pátria.*

*Oh! Que sina tão negra a do poeta!
 Escolhido da dor, perlustra a vida,
 Rasgando o seio que a desgraça oprime,
 A derramar nos cantos inspirados
 Essa de vida seiva tão possante
 Que pródigo oferece às multidões.
 E por troco o sofrer angustiada
 Do maldito de Deus que vaga incerto
 No caminhar contínuo.*

*Nenhum consolo sobre a terra ao pobre!
E quando era sentado sobre o marco,
Pendida à frente a descantar às auras
A dulia inefável de seu seio,
A morte lhe interrompe o canto suave,
Que ele vai terminar na eternidade
Junto ao trono de Deus.*

*Que plácido repouse nas alturas –
No remanso da paz – entre os arcanjos,
Que em seus braços o acolhem pressuroso!
E unindo sua lira em nota amena
Às harpas divinais, ufano entoe
Os hinos do Senhor.*

*Feliz, despiu a túnica poenta;
E, se prostrado jaz na loisa frígida
Estanguido seu corpo pela morte,
Eternos viverão seus divos cantos,
Que não há esquecer obras que o gênio
Com seu sopro inspirou.*

Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado

Crônica 8¹⁵⁷: José de Alencar, o *flâneur* (*Texto no qual Alencar explica sua própria concepção sobre a flânerie*)

Jornal *Correio Mercantil*, ano XI, número 298, domingo, 29 de outubro de 1854

Ao correr da pena.

(*Revista.*)

Quando estiverdes de bom humor e numa excelente disposição de espírito, aproveitai uma dessas belas tardes de verão como tem feito nos últimos dias, e ide passar algumas horas no Passeio Público, onde ao menos gozareis a sombra das árvores e um ar puro e fresco, e estareis livres da poeira e do incômodo rodar dos ônibus e das carroças.

Talvez que, contemplando aquelas velhas e toscas alamedas com suas grades quebradas e suas árvores mirradas e carcomidas, e vendo o descuido e a negligência que reina em tudo isto, vos acudam ao espírito as mesmas reflexões que me assaltaram a mim e a um amigo meu, que há cerca de um ano teve a habilidade de transformar em uma semana uma tarde no Passeio público.

Talvez pensareis como nós que o estrangeiro que procurar nestes lugares, banhados pela viração da tarde, um refrigério à calma abrasadora do clima deve ficar fazendo bem alta ideia, não só do *passeio* como do *público* desta corte.

A nossa sociedade é ali dignamente representada por dois tipos curiosos e dignos de uma *fisiologia* no gênero de Balzac. O primeiro é o estudante de latim, que, ao sair da escola, ainda com os *Comentários* debaixo do braço e o caderno de significados no bolso, atira-se intrepidamente qual novo César à conquista do ninho dos pobres passarinhos. O segundo é o velho do século passado que, em companhia do indefectível compadre, recorda as tradições dos tempos coloniais, e conta anedotas sobre a Rua das Belas Noites e sobre o excelente governo do sr. Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos.

Assim, pois, não há razão de queixa. O passado e o futuro, a geração que finda e a mocidade esperançosa que desaponta, fazem honra ao nosso Passeio, o qual fecha-se às oito horas muito razoavelmente, para dar tempo ao passado de ir cear, e ao futuro de ir cuidar nos seus significados.

¹⁵⁷ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

Quanto ao presente, não passeia, é verdade; porém, em compensação, vai ao Cassino, ao Teatro Lírico, toma sorvetes, e tem mil outros divertimentos agradáveis, como o de encher os olhos de poeira, fazer um exercício higiênico de costelas dentro de um carro nas ruas do Catete, e sobretudo o prazer incomparável de dançar, isto é, de andar no meio da sala, como um lápis vestido de casaca, a fazer oito nas contradanças, e a girar na valsa como um pião, ou como um corrupto.

Com tão belos passatempos, que se importa o presente com esse desleixo imperdoável e esse completo abandono de um bem nacional, que sobrecarrega de despesas os cofres do Estado, sem prestar nenhuma das grandes vantagens de que poderiam gozar os habitantes desta corte?

Quando por acaso se lembra de semelhante coisa, é unicamente para servir-lhe de pretexto a um estribilho de todos os tempos e de todos os países, para queixar-se da administração e lançar sobre ela toda a culpa. Ora, eu não pretendo defender o governo, não só porque, tendo tanta coisa a fazer, há de por força achar-se sempre em falta, como porque ele está para a opinião pública na mesma posição que o menino de escola para o mestre, e que o soldado para o sargento, isto é, tendo a presunção legal contra si.

Contudo parece-me que o estado vergonhoso do nosso Passeio Público não é unicamente devido à falta de zelo da parte do governo, mas também aos nossos usos e costumes, e especialmente a uns certos hábitos caseiros e preguiçosos, que têm a força de fechar-nos em casa dia e noite.

Nós que macaqueamos dos franceses tudo quanto eles têm de mau, de ridículo e de grotesco, nós que gastamos todo o nosso dinheiro brasileiro para transformar-nos em bonecos e bonecas parisienses, ainda não nos lembramos de imitar uma das melhores coisas que eles têm, uma coisa que eles inventaram, que lhes é peculiar e que não existe em nenhum outro país a menos que não seja uma pálida imitação: a *flânerie*.

Sabeis o que é a *flânerie*? É o passeio ao ar livre, feito lenta e vagarosamente, conversando ou cismando, contemplando a beleza natural ou a beleza da arte; variando a cada momento de aspectos e de impressões. O companheiro inseparável do homem quando *flana* é o charuto; o da senhora é o seu buquê de flores.

O que há de mais encantador e de mais apreciável na *flânerie* é que ela não produz unicamente o movimento material, mas também o exercício moral. Tudo no homem passeia: o corpo e a alma, os olhos e a imaginação. Tudo se agita; porém é uma agitação doce e calma, que excita o espírito e a fantasia, e provoca deliciosas emoções.

A cidade do Rio de Janeiro, com seu belo céu de azul e sua natureza tão rica, com a beleza de seus panoramas e de seus graciosos arrabaldes, oferece muitos desses pontos de reunião, onde todas as tardes, quando quebrasse a força do sol, a boa sociedade poderia ir passar alguns instantes numa reunião agradável, num círculo de amigos e conhecidos, sem etiquetas e cerimônias, com toda a liberdade do passeio, e ao mesmo tempo com todo o encanto de uma grande reunião.

Não falando já do Passeio Público, que me parece injustamente votado ao abandono, temos na Praia de Botafogo um magnífico *boulevard* como talvez não haja um em Paris, pelo que toca à natureza. Quanto à beleza da perspectiva, o adro da pequena igreja da Glória é para mim um dos mais lindos passeios do Rio de Janeiro. O lanço d'olhos é soberbo: vê-se toda a cidade *à vol d'oiseau*, embora não tenha asas para voar a algum cantinho onde nos leva sem querer o pensamento.

Mas entre nós ninguém dá apreço a isto. Contanto que se vá ao baile do tom, à ópera nova, que se pilhem duas ou três constipações por mês e uma tísica por ano, a boa sociedade se diverte; e do alto de seu cupê aristocrático lança um olhar de soberano desprezo para esses passeios pedestres, que os charlatães dizem ser uma condição da vida e de bem-estar, mas que enfim não têm a agradável emoção dos trancos, e não dão a um homem a figura de um boneco de engonço a fazer caretas e a deslocar os ombros entre as almofadas de uma carruagem.

A boa sociedade não precisa passear; tem à sua disposição muitos divertimentos, e não deve por conseguinte invejar esse mesquinho passatempo do caixeiro e do estudante. O passeio é a distração do pobre, que não tem saraus e reuniões.

Entretanto, se por acaso encontrardes o diabo Coxo de Lesage, pedi-lhe que vos acompanhe em alguma nova excursão aérea, e que vos destampe os telhados das casas da cidade; e, se for noite em que a Charton esteja doente e o Cassino fechado, vereis que a atmosfera de tédio e monotonia encontrareis nessas habitações, cujos moradores não passeiam nunca, porque se divertem de uma maneira extraordinária.

Felizmente creio que vamos ter breve uma salutar modificação nesta maneira de pensar. As obras para a iluminação a gás do Passeio Público e alguns outros reparos e melhoramentos necessários já começaram e brevemente estarão concluídos.

Autorizando-se então o administrador a admitir o exercício de todas essas pequenas indústrias que se encontram nos passeios de Paris para comodidade dos frequentadores, e havendo uma banda de música que toque a intervalos, talvez apareça a uma banda de música

que toque a intervalos, talvez apareça a concorrência, e o Passeio comece a ser um passatempo agradável.

Já houve a ideia de entregar-se a administração a uma companhia, que, sem nenhuma subvenção do governo, se obrigaria a estabelecer os aformoseamentos necessários, obtendo como indenização um direito muito módico sobre a entrada, e a autorização de dar dois ou três bailes populares durante o ano.

Não achamos inexequível semelhante ideia; e, se não há nela algum inconveniente que ignoramos, é natural que o Sr. Ministro do Império já refletido nos meios de leva-la a efeito. Entretanto o Sr. Ministro que se acautele, e pense maduramente nesses melhoramentos que está promovendo. São úteis, são vantajosos; nós sofremos com a sua falta, e esperamos ansiosamente a sua realização. Mas, se há nisto uma incompetência de jurisdição, nesse caso, perca-se tudo, contanto que salve-se o princípio: *Quod Dei Deo, quod Cesaris Cesare*.

A semana passada já o Sr. Pedreira deu motivo a graves censuras com o seu regulamento do asseio público. E eu que caí em dizer algumas palavras a favor! Não tinha ainda estudado a questão, e por isso julgava que, não dispondo a Câmara Municipal dos recursos necessários para tratar do asseio da cidade, o Sr. Ministro do Império fizera-lhe um favor isentando-a desta obrigação onerosa e impossível, e a nós um benefício, substituindo a realidade do fato à letra morta das posturas.

Engano completo! Segundo novos princípios modernamente descobertos em um jornal velho, a Câmara Municipal não tem obrigação de zelar a limpeza da cidade, tem sim um direito; e por conseguinte dispensa-la de cumprir aquela obrigação é esbulha-la desse seu direito. Embora tenhamos as ruas cheias de lama e as praias imundas, embora a cidade às dez horas ou meia-noite esteja envolta numa atmosfera de miasmas pútridos, embora vejamos nossos irmãos, nossas famílias e nós mesmos vítimas de moléstias provenientes destes focos de infecção! Que importa! *La garde meurt, mais ne se rend pas*. Morramos, mas respeite-se o elemento municipal; salve-se a sagrada inviolabilidade das posturas!

Filipe III foi legalmente assassinado, em virtude do rigor das etiquetas da corte espanhola. Não é muito, pois, que nós, os habitantes desta cidade, sejamos legalmente pesteados, em virtude das prerrogativas de um novo regime municipal.

A pouco tempo eu diria que isto era mais do que um contrassenso, porém hoje, não; reconheço que o Ministro do Império não deve tocar no elemento municipal, embora o elemento municipal esteja na pasta do Ministro do Império, que aprova as posturas e conhece dos recursos de suas decisões.

Respeite-se, portanto, a independência da edilidade, e continuemos a admirar os belos frutos de tão importante instituição, como sejam a reedificação das casas térreas da Rua do Ouvidor, a conservação das biqueiras, o melhoramento das calçadas das Ruas da Ajuda e da Lapa, e a irregularidade da construção das casas, que se regula pela vontade do proprietário e pelo preceito poético de Horácio – *Omnis variatio delectat*.

Ora, na verdade um elemento municipal, que tem feito tantos serviços, que além de tudo tem poetizado esta bela corte com a aplicação dos preceitos de Horácio, não pode de maneira alguma ser privado do legítimo direito que lhe deu a lei de servir de *valet de chambre* da cidade.

Pelo mesmo princípio, sendo o pai obrigado a alimentar o filho, sendo cada um obrigado a alimentar-se a si mesmo, qualquer esmola feita pela caridade, qualquer instituição humanitária, como recolhimento de órfãos e de expostos, não pode ser admitido, porque constitui uma ofensa ao direito do terceiro.

E agora que temos chegado às últimas e absurdas consequências de um princípio arbitrário, desculpem-nos aqueles a quem contestamos o tom a que trouxemos discussão. Neste mundo, onde não faltam motivos de tristeza, é preciso rir ainda à custa das coisas as mais sérias.

A não ser isto, provaríamos que o Sr. Ministro do Império, tomando as medidas extraordinárias que reclama a situação, respeitou e considerou o elemento municipal, e deixou-lhe plena liberdade de obrar dentro dos limites de sua competência. Se me contestarem semelhante fato, então não terei remédio senão vestir o folhetim de casaca preta e gravata branca, e voltar à discussão com a lei numa mão e a lógica na outra.

Aposto, porém, que a esta hora já o meu respeitável leitor está torcendo a cabeça em forma de ponto de interrogação, para perguntar-me se pretendo escrever uma revista hebdomadária sem dar-lhe nem ao menos uma ou duas notícias curiosas.

Que quer que lhe faça? O pacote de Liverpool chegou domingo, mas a única notícia que nos trouxe foi a do desembarque na Criméia. Ora, parece-me que não é preciso ter o dom profético para adivinhar os lances de semelhante expedição, que deve ser o segundo tomo da tomada de Bommar sund, já tão bem descrita, todos sabem por quem.

Há três ou quatro vapores soubemos que se preparava a expedição da Criméia; depois disto, as notícias vieram, e continuaram a vir pouco mais ou menos desta maneira. – As forças aliadas embarcaram. – estão em caminho. Devem chegar em tal tempo. – Chegaram. – Desembarcaram. – Reuniu-se o conselho general para resolver o ataque. – O ataque foi

definitivamente decidido. – Começou o assalto. – Interrompeu-se o combate para que os pintores ingleses tirem a vista da cidade no meio do assalto. – Continuou o combate. – Fez-se uma brecha. – Nova interrupção para tirar-se a vista da brecha.

Isto, a dois paquetes por mês, dá-nos uma provisão de notícias que pode chegar até para meados do ano que vem. Provavelmente durante este tempo mudar-se-ão os generais, e os pintores da Europa terão objeto para uma nova galeria de retratos, os escritores tema para novas brochuras, e os jornalistas matéria vasta para publicações e artigos de fundo. E todo este movimento literário e artístico promovido por um bárbaro russo, o qual com a ponta do dedo abalou a Europa e tem todo o mundo *suspense!*

É um fenômeno este tão admirável como o que se nota no Teatro Lírico nas noites em que canta a Casaloni. A sua voz extensa e volumosa, e os enormes ramos de flores enchem o salão de tal maneira, que não cabe senão um pequeno número de espectadores; o resto, não achando espaço e não podendo resistir à força de tal voz, é obrigado a retirar-se. Entretanto os desafetos da cantora dizem que ela não tem entusiastas e adoradores! Tudo porque ainda não compreenderam aquele fenômeno artístico e musical!

Crônica 9¹⁵⁸: José de Alencar, o pensador (*Texto no qual Alencar discorre sobre a liberdade de imprensa*)

Jornal *Diário do Rio de Janeiro*, XXXIV, número 143, domingo, 27 de maio de 1855

Folhetim

(*Álbum.*)

Desculpai-me!

Vou contar-vos uma coisa que me sucedeu ontem: é um dos episódios mais interessantes de minha vida de escritor.

Aposto que nunca viste escrever sem *tinta!*

Pois lede estas primeiras páginas, compreenderéis como aquele milagre é possível no século atual, no século do progresso.

Eis o caso.

Foi ontem, por volta das dez horas. Estava em casa de um amigo, e aí mesmo dispunha-me a escrever a minha revista.

Sentei-me à mesa, e, com todo o desplante de um homem, que não sabe o que tem a dizer, ia dar começo ao meu folhetim, quando...

Talvez não acrediteis.

Tomei a pena e levei-a ao tinteiro; mas ela estremeceu toda, coitadinha, e saiu intata e pura. Não trazia nem uma nulidade de tinta. Fiz nova experiência, e foi debalde.

O caso tornava-se grave, e já ia saindo do meu sério, quando a pena deu um passo, creio que temperou a garganta, e pediu a palavra.

Estava perdido!

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

Nada; era preciso por um termo a semelhante abuso, e tomar uma resolução pronta e imediata.

Comecei por bater o pé, e passar uma repreensão severa nos meus dois empregados, que assim se esqueciam dos seus deveres.

¹⁵⁸ Também disponível em: << <http://memoria.bn.br>>>.

O meio era bom, e surtiu o desejado efeito como sempre.

Entramos em explicações; e no fim de contas soube a causa dessa dissidência.

A pena se tinha declarado em oposição aberta; o tinteiro era ministerial *quand même*.

E ambos tão decididos nas suas opiniões, que não havia meio de faze-los voltar atrás.

Era impossível, pois, evitar uma discussão; resignei-me a ouvir os prós e os contras deste meu pequeno parlamento.

A pena do meu amigo fez um discurso muito desconchavado, a falar a verdade. Por mais que lho tenha dito, não quer acreditar que a oratória não é o seu forte; tirando-a da mesa e do papel não vae nada.

Enquanto, porém, ela falava, o tinteiro voltava-lhe as costas de uma maneira desdenhosa, o que não achei bonito. Estive quase chamando-o à ordem; mas não me animei.

Chegou finalmente a vez de falar ele, e defendeu-se dizendo que todas as *penas* faziam oposição aos tinteiros logo que estes lhes recusaram o elemento para trabalhar, e se não lhe davam a tinta necessária para escrever, sem a qual ficavam a seco.

– “C’est trop fort!” Gritou a pena do meu amigo, que gosta de falar em francês. Quebro os meus bicos antes do que receber uma só gota de tinta em semelhante tinteiro.

E, se o disse, melhor o fez. Não houve forças que a fizessem molhar os bicos no tinteiro e escrever uma só palavra com aquela tinta.

Atirei-a de lado, abri a gaveta, e tomei um maço de penas que aí havia de reserva. Mesma coisa: todas elas tinham ouvido, todas se julgavam comprometidas a sustentar a dignidade de sua classe.

Por fim, perdi a paciência, zanguei-me, e, como já era mais de meio-dia, larguei-me a toda pressa para a casa, a fim de escrever alguma coisa que pudesse fazer as vezes de um folhetim.

Mas uma nova decepção me esperava.

A minha pena, de ordinário tão alegre e tão travessa, a minha pena, que é sempre a primeira a lançar-se ao meu encontro, a sorri-me a dar-me os bons dias, estava toda amuada, e quase escondidas entre um maço de papéis.

Quanto ao meu tinteiro, o mais pacato e o mais prudente dos tinteiros do mundo, este tinha um certo ar político, um desplante de chefe de maioria, que me gelou de espanto.

Alguma coisa se tinha passado na minha ausência, algum fato desconhecido que viera perturbar a harmonia e a feliz inteligência que existia entre amigos de tanto tempo.

Ora, é preciso que saibam que há completa disparidade entre esses dois companheiros fiéis das minhas vigílias e dos meus trabalhos.

O meu tinteiro é gordo e barrigudo como um capitão-mor de província. A minha pena é esbelta e delicada como uma mocinha de quinze anos.

Um é sisudo, merencóreo e tristonho; a outra é descuidosa, alegre, e às vezes tão travessa que me vejo obrigado a ralhar com ela para faze-la ter modo.

Entretanto, apesar desta diferença de gênios, combinavam-se e viviam perfeitamente. Tinha-os unido o ano passado, e a lua de mel ainda durava. Eram o exemplo dos bem casados. Façam, portanto, ideia do meu desapontamento quando comecei a perceber que havia entre eles o que quer que fosse.

Era nada menos do que a repetição da primeira cena.

Felizmente não veio acompanhada de discussões parlamentares, mesmo porque na minha mesa de escrever não admito o sistema constitucional.

É o governo absoluto puro. Algumas vezes concedo o direito de petição; no mais, é justiça a *Salomão*, pronta e imediata.

A minha pena, como as penas do meu amigo, como todas as penas de brio e pundonor, tinha declarado guerra aos tinteiros do mundo.

Não havia, pois, que hesitar.

Lembrei-me que ela me tinha sido confiada há coisa de nove meses pura e cândida, e que assim a devia restituir.

Lembrei-me de muitas outras coisas, e tomei uma resolução inabalável.

Atirei o meu tinteiro pela janela fora.

A pena saltou, de tão alegre e contentinha que ficou. Fez-me mil carícias, sorriu, coqueteou, e por fim, fazendo-me um gestozinho de Charton no *Barbeiro de Sevilha*, um gestozinho que me mandava esperar, lançou-se sobre o papel e começou a correr.

Escrevia sem tinta.

Quero dizer, desenhava; esgrafiava sobre o papel quadros e cenas que eu me recordava ter visto há pouco tempo; debuxava flores, céus, estrelas, nuvens, sorrisos de mulheres, formas de anjos, tudo de envolta e no meio de uma confusão graciosa.

E eu nem me lembrei mais de escrever, e fiquei horas esquecidas a olhar esses quadros, que decerto não conseguirei pintar-vos.

Recordo-me de um.

Passava-se na segunda-feira, na baía de Botafogo.

A uma hora o tempo fez umas caretas, como para meter susto aos medrosos.

Dáí a alguns momentos o sol brilhou, o azul do céu iluminou-se, e uma brisa ligeira correu com os vapores do temporal que ainda toldavam a atmosfera.

Uma bela tarde desceu do seio das nuvens, pura, fresca e suave como uma odalisca, que, roçando as alvas roupagens de seu leite, resvala do seu divã de veludo sobre o macio tapete da Pérsia.

Era realmente uma odalisca, ou antes uma moreninha de nossa terra. Seu hábito perfumado se exalava na aragem que passava; os seus olhos brilhavam nos raios do sol; sua tez morena se refletia na opala dourada que coloria o horizonte.

Tudo sorria, tudo enamorava. As nuvenzinhas brancas que corriam no azul do céu, o vento a brincar com as fitas de um elegante *toilette*, uma réstia de sol que vinha beijar uma face que enrubescia ao seu contato, tudo isto encantava.

Apenas o mar, como um leão selvagem, eriçava a juba, estorcia-se furioso, e arrojava-se bramindo sobre as areias da praia.

Isto, em bom português, quer dizer que havia uma ressaca insuportável. Mas é necessário recorrer de vez em quando às imagens poéticas, e seguir os preceitos da arte; e foi por isso que dei ao mar a honra de compara-lo a um leão selvagem e indômito.

Na minha opinião, ele não passa de um sujeito muito malcriado, que, apesar de tanta moça bonita que se incomodou para ir vê-lo, pôs-se a fazer bravatas, como se alguém cá da terra tivesse medo dele.

Por isso, os barquinhos zombavam dos seus rompantes e brincavam sobre as ondas, e corriam tão ligeiros, tão graciosos, que era um gosto vê-los saltando nos cimos das vagas, e inclinando-se docemente com o fluxo da ressaca.

Às três horas e meia ouviu-se um tiro de peça e começou o páreo, que durou até cinco horas da tarde. Apesar de todos os contratemplos que sobrevieram, havia um prazer e uma animação geral.

Todos os convidados se achavam reunidos no primeiro pavimento da casa do Sr. Teixeira Leite; e aí foi servido um excelente *toast* que a sociedade fizera preparar.

Sans pain et sans vin, l'amour n'est rien, diz Brillat Savarin, que é autoridade na matéria. Portanto não é de admirar que, depois do *toast*, todos os rostos se animassem, o sorriso se expandisse nos lábios, e a galanteria se tornasse mais amável e afetuosa.

Enquanto lançava um olhar sobre essas mesas carregadas de flores e de manjares, cercadas de tantas moças bonitas e de talhes tão delicados e tão mimosos, enquanto o

Champanha espumava e as luzes cintilavam, fazendo brilhar o rubi líquido que tremia nos copos de cristal, vieram-me umas reflexões de filosofia gastronômica ou de gastronomia filosófica (como quiserem), que me envergonharam.

A minha poesia, a pouca que tenho, aproveitou o primeiro olhar que passou e foi refugiar-se nuns belos olhos que ela conhece, até que passassem as reflexões humorísticas que faziam trabalhar o meu espírito.

E ela tinha razão.

Numa mesa de jantar, a menos que não se tenha perdido a razão, declaro impossível a menor dose de poesia.

Neste lugar tudo se nivela, tudo se iguala. O rei e o mendigo, o rico e o pobre, a moça bonita e a mulher feia, todos têm fome.

Vedes aquela mulher bela e elegante; tem o corpinho tão mimoso, a cintura tão delicada, que julgais alimentar-se de perfumes e de essências do Oriente.

Admirai-lhe os olhos grandes que parecem refletir uma luz divina, os lábios feitos para o sorriso, a cercadura de pérola que ornava a sua boquinha, e que um beijo não ousaria profanar.

É uma flor, uma estrela, um anjo cercado de luz, que vive no meio de uma auréola celeste, uma fada que habita o palácio encantado de vossa imaginação.

Pois bem, chegai-vos a uma mesa bem servida, e olhai a vossa estrela, o anjo dos vossos sonhos.

Os dentes não são mais pérolas, porque mastigam como os vossos e como os de qualquer; os lábios rosados não sorriem, saboreiam tão bem uma iguaria como os de um consumado gastrônomo.

E daí a um momento, quando no meio do cheiro das iguarias e das fumaças do vinho, esta mulher vos disser que jantou bem, se ainda tiverdes um átomo de poesia na vossa alma, podeis gabar-vos de ser o maior poeta do mundo.

E assim como a mulher é tudo o mais.

O estadista profundo, que gasta a sua vida a resolver os grandes problemas sociais e políticos, que joga com as massas e com as nações, como um menino com a sua péla, senta-se à mesa e esgrime-se contra uma asa de peru, da mesma maneira que um estudante esfaimado no dia de um enterro de ossos.

A religião, a ciência, a glória, o amor, a arte, todas essas coisas grandes e sublimes do mundo, tudo num momento dado some-se pelo fundo de um prato, ou pelas bordas de um copo de vinho.

Deixemo-nos, pois, dessas veleidades, desses orgulhos todos e sem fundamento. Todos temos as mesmas misérias, todos saímos do pó, e um dia a ele tornaremos.

Bem razão tinhas tu, meu *Brillat Savarin*, quando dizias que a cozinha é a primeira e a única ciência deste mundo; e que os homens só se distinguem dos animais, porque estes comem, e nós saboreamos.

Quantas das minhas leitoras não terão amarrotado estas páginas e condenado o meu folhetim como a pior das revistas passadas, presentes e futuras?

Entretanto não têm razão; porque, apesar de todas estas reflexões que me assaltavam, tive bastante força de imaginação para não descer do mundo da idealidade.

Quando via um rostinho bonito inclinado sobre a mesa, chamava em meu socorro todas as comparações dos poetas antigos e modernos, e assim conseguia salvar as minhas ilusões.

Então não era uma mulher que via a comer, era uma flor que absorvia os raios de luz e as gotas de orvalho da manhã, era uma falena que libava o mel e o perfume das flores. E tanto que, depois dessa hora de tortura, tive de acrescentar uma máxima aos aforismos tão conhecidos da *Physiologie du Gout*: “O melhor meio de experimentar o amor que se tem a uma mulher é vê-la comer”

É preciso, porém, que advirtam numa coisa, e é que não falo de um jantar a dois, de uma mesa à qual nos sentamos ao lado ou mesmo defronte de uma bela moça.

Não: isto é a quinta essência da poesia.

O que disse referia-se à posição crítica de um sujeito que está morrendo de fome, e que se acha condenado ao suplício de ver comer uma bela mulher: é esse caso especialíssimo que eu digo que o homem que é capaz de conservar as suas ilusões tem uma imaginação que eu respeito.

Voltemos à regata.

À noite improvisou-se um sarau nos salões do Sr. Leite, e todas as pessoas que se achavam na reunião da sociedade foram convidadas e instadas para subirem.

Havia moças, música e flores, esta trindade mística do prazer, e por conseguinte a festa foi soberba; completou-a a afabilidade dos hóspedes e a amabilidade com que todos eram recebidos.

Dançou-se, conversou-se, brincou-se, e às onze horas cada um retirou-se com a alma cheia das agradáveis impressões do dia.

Eu fui ler umas páginas de romance escritas na *Revista dos Dois Mundos* de 1.º de março por...

Adivinhem por quem, senhores ministros presentes e futuros?

Por Guizot.

O grande estadista, o político profundo ainda se julga feliz em poder, depois dos reveses da fortuna, voltar à imprensa e entreter-se com a sua pena a traçar algumas cenas dramáticas e uma história simples do coração humano.

Entretanto no nosso país se diz que a imprensa é venal e corrompida, e se trata de desacreditar essa força civilizadora da sociedade.

Mas que importa?

Porque o homem num momento de humor se revolta contra a chuva, e desespera de apanhar sol, nem por isso os outros deixam de continuar o seu giro, e as estações de seguirem o seu curso regular.

Assim é a imprensa.

Obscura invenção de Gutenberg, simples maquinismo para escrever algumas palavras com pequenas formas de pau, cresceu, desenvolveu-se, foi-se estendendo por toda terra, e hoje está destinada a dominar o mundo, como a maior criação do homem.

Nela se concentram os dois mais poderosos elementos da civilização, os dois grandes agentes que fazem mover o mundo: a inteligência e o vapor.

Que poderá resistir a essa combinação do pensamento com a força, a essa união da palavra com a rapidez?

Tempo virá em que do obscuro gabinete do escritor a pena governará o mundo, como a espada de Napoleão da sua barraca de campanha.

Uma palavra que cair do bico da pena, daí a uma hora correrá o universo por uma rede imensa de caminhos de ferro e de barcos de vapor, falando por milhões de bocas, reproduzindo-se infinitamente como as *folhas* de uma grande árvore.

Esta árvore é a liberdade; a liberdade de imprensa, que há de existir sempre, porque é a liberdade do pensamento e da consciência, sem a qual o homem não existe; porque é o direito de queixa e defesa, que não se pode recusar a ninguém.

Mas esta bela ideia me levaria muito longe, tenho tanta coisa pequena de que falar, que não sei como me poderei sair desta dificuldade.

O melhor é cortar o nó górdio com a espada de Alexandre, e não falar de mais coisa alguma.

Sirva, pois, a pena de espada, e façamos ponto final.

ANEXO C – IMAGENS

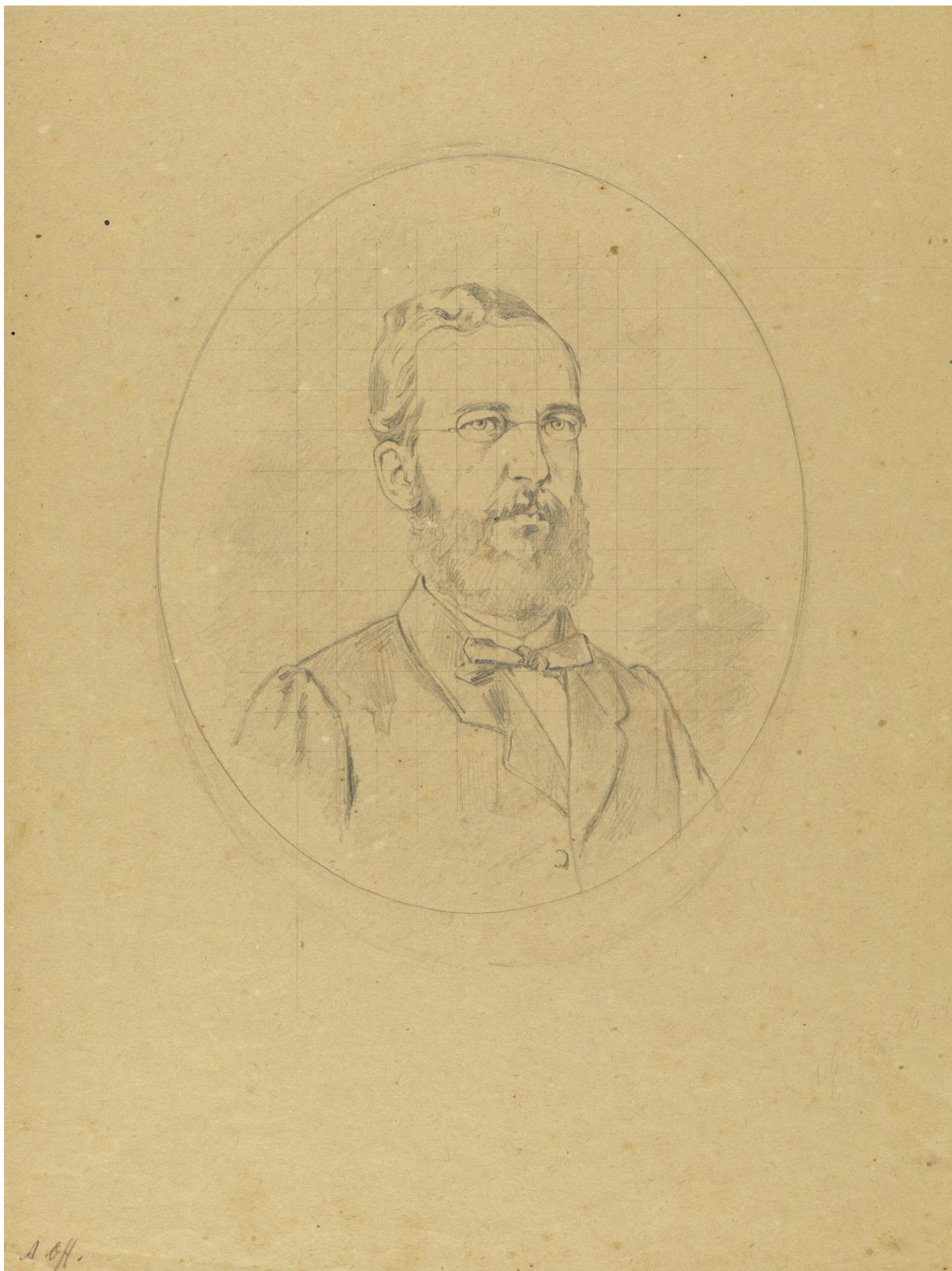


Figura 1 – José de Alencar em gravura de Augusto Off (1838-1883), integrante do acervo digital da Biblioteca Nacional (Brasil)



(Fleur-de-Marie; mademoiselle Grave.)



(Rodolphe; M. Clarence.)



(Rigolette; mademoiselle Amant.)



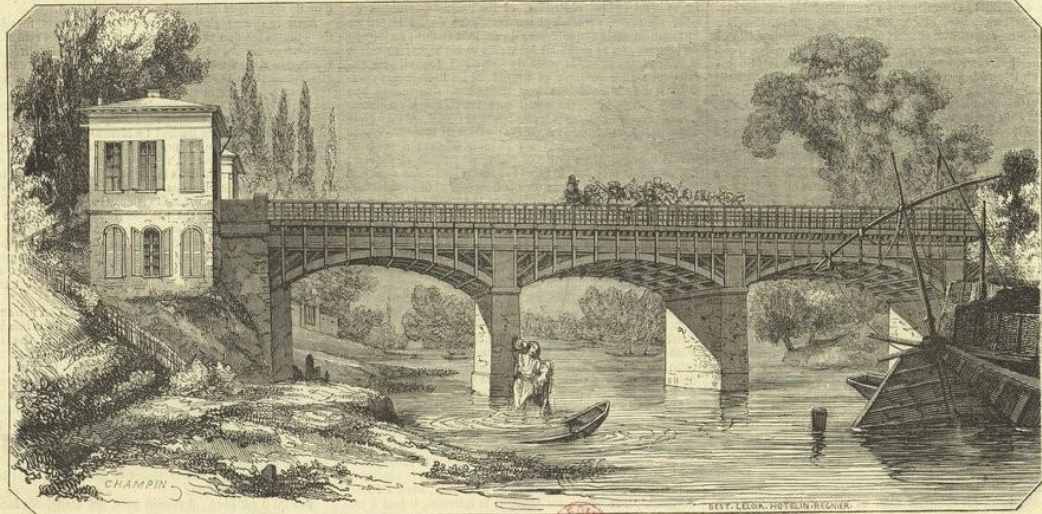
(1er Tableau. — La Rue aux Fèves.)



(M. Eugène Sue.)



(2e Tableau. — La Maison de la rue du Temple.)



(3e Tableau. — Le Pont d'Asnières.)

Voir au verso
EXR. de l'ILLUSTRATION

Imagem 2 – Cartaz de Jean-Jacques Champin (1796-1860) para *Os mistérios de Paris*, integrante da Biblioteca Nacional de France (gallica.bnf.fr)



Imagem 3 – Émile de Girardin (1802-1881), fundador do jornal francês *La presse* em 1836, no qual foi publicado o primeiro romance-folhetim. Na imagem, ele é retratado pelo pintor E. Desmaysons (imagem integrante da Bibliothèque Nationale de France – gallica.bnf.fr)

