



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS

PATRICIA CEZAR DA CRUZ

A CONTRIBUIÇÃO DO ROMANCE-FOLHETIM *O GUARANI* NA
FORMAÇÃO DO PÚBLICO LEITOR BRASILEIRO DO SÉCULO XIX

BELÉM - PA
2011

PATRICIA CEZAR DA CRUZ

A CONTRIBUIÇÃO DO ROMANCE-FOLHETIM *O GUARANI* NA
FORMAÇÃO DO PÚBLICO LEITOR BRASILEIRO DO SÉCULO XIX

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Curso de Mestrado em Letras do Instituto
de Letras e Comunicação da Universidade
Federal do Pará, como parte dos
requisitos para obtenção do grau de
Mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Germana Maria
Araújo Sales.

BELÉM-PA

2011

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) –
Biblioteca do ILC/ UFPA-Belém-PA**

Cruz, Patricia Cezar da, 1976—

A Contribuição do romance-folhetim o Guarani na formação do público leitor brasileiro do século XIX / Patricia Cezar da Cruz; orientadora, Germana Maria Araújo Sales. --- 2011.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Pará, Instituto de Letras e Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Belém, 2011.

1. Livros e leitura – Brasil. 2. Folhetins brasileiros. 3. Literatura brasileira – História e crítica. 4. Interesse na leitura. I. Título.

CDD-22. ed. 028.90981

PATRICIA CEZAR DA CRUZ

A CONTRIBUIÇÃO DO ROMANCE-FOLHETIM *O GUARANI* NA
FORMAÇÃO DO PÚBLICO LEITOR BRASILEIRO DO SÉCULO XIX

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Curso de Mestrado em Letras do Instituto de
Letras e Comunicação da Universidade
Federal do Pará, como parte dos requisitos
para obtenção do grau de Mestre em Estudos
Literários.

APROVADA: 01 de setembro de 2011.

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Germana Maria Araújo Sales (orientadora)

Prof^a. Dr^a Marlí Tereza Furtado (avaliadora)

Prof^a. Dr^a Liduína Fernandes (avaliadora)

Prof. Dr. José Guilherme Fernandes (suplente)

Aos meus pais e avó Neide.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela bênção de concluir mais essa etapa na minha vida; A meus pais e minha avó pelas orações e por me apoiarem nos estudos, especialmente mamãe com seus sábios conselhos. Também agradeço aos meus irmãos e a meu tio Walcyr pela força. Obrigada pela paciência a mais nesse período da dissertação;

A minha querida amiga Elaine Valente Ferreira, pelo companheirismo que recebi durante a temporada no Rio em 2009;

Ao Dr. Leonardo Valente Ferreira, pela atenção e pelas sugestões durante o Mestrado;

A minha orientadora, professora Dra. Germana Maria Araujo Sales, pelos conselhos, pelas advertências, pela experiência compartilhada, pelo segundo semestre de 2009 cursado na UERJ/Rio, enfim, obrigada por tudo;

Aos professores, Dr. Silvio Augusto de Oliveira Holanda; Dra. Valéria Augusti; Dr. José Guilherme dos Santos Fernandes e Dra. Marlí Tereza Furtado pelas proveitosas sugestões ao meu trabalho durante o exame de qualificação; Dra. Fátima Cristina Dias Rocha e Dr. Roberto Acízelo de Souza pelas disciplinas cursadas na UERJ em 2009;

À CAPES, pela concessão durante todo o curso;

À bibliotecária Oderle Milhomem, pela normalização das notas de rodapé desta dissertação;

Aos colegas: Maria das Neves Rocha de Castro, Márcia Denise Assunção da Rocha, Marcel Franco da Silva, Wanubia do Nascimento Moraes Campelo, Aiana Cristina Pantoja, Taís do Socorro Pereira Pompeu, Rosa Bentes, Delmira Rocha dos Santos Barbosa, Antonio Alan Dantas (UFPA); José Roberto Brito, Leonel Isac Maduro Velloso, João Paulo Melo Albuquerque e Sílvia Terezinha Rezende Macedo (UERJ) pelas boas amizades conquistadas;

À Izenete Garcia Nobre, pelo auxílio com a revisão da dissertação.

Ao secretário e bolsista do Curso de Mestrado, Eduardo Antonio Ribeiro de Brito e Marcela Yara Maués da Costa (UFPA); e Claudia Pires Medeiros Bastos (UERJ) pela presteza com que sempre me atenderam quando precisei deles;

A todos os que, direta ou indiretamente participaram deste trabalho, meus agradecimentos.

Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque tivesse tratado assuntos nossos. Há o modo de ser e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas.

(Machado de Assis)

RESUMO

O Guarani, de José de Alencar, publicado em 1857 nas folhas do *Diário do Rio de Janeiro*, foi um grande sucesso sob a forma do folhetim. Nesse período, de grandes modificações e contrastes no Brasil do Segundo Reinado, o público leitor brasileiro estava em formação, embora já apreciasse o gênero do romance e também do romance-folhetim. Nesse contexto, *O Guarani* foi amplamente aclamado pelo público, o qual pareceu encontrar na obra uma correspondência para suas expectativas de conhecer uma Literatura Nacional. Nessa pesquisa, pretende-se mostrar *O Guarani* como um grande sucesso no século XIX e ainda demonstrar que a obra permanece atemporal, atraindo o interesse do público.

Palavras-chave: Guarani, José de Alencar, romance, leitores.

ABSTRACT

O Guarani the novel by José de Alencar was published in 1857 through *Diário do Rio de Janeiro* newspaper reaching a huge success as a *feuilleton*. This one was adopted in Brazil with a lot of acceptance. Studies reveal that at that time of modifications and contrasts in Brazil of the Second Reign the brazilian public reader was just in formation, though their tastes in terms of reading included romance and the *feuilleton*. In this context, *O Guarani* had a huge acclamation by the public which could find a correspondence of their expectations of find out a national literature in the story. This research intends to show *O Guarani* as a huge success of the XIX century as well as a timeless novel which attracts the interest of the public.

Key-words: Guarani, José de Alencar, novel, readers.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A TRAJETÓRIA DO ROMANCE NO BRASIL	16
1.1. O ROMANCE-FOLHETIM: ROMANCES DIFUNDIDOS NO JORNAL	32
2. JOSÉ DE ALENCAR ROMANCISTA E A FORMAÇÃO DO LEITOR NACIONAL	38
3. O <i>GUARANI</i>: DO FOLHETIM AO LEITOR	59
3.1. O sucesso da obra no século XIX e suas causas	69
3.2. A recepção da obra no século XIX	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
REFERÊNCIAS	90

INTRODUÇÃO

Sucesso no país embora num período de dificuldades para a cultura impressa, o romance no Brasil encontrou maior proliferação quando surgiram os espaços destinados à leitura, como os gabinetes e bibliotecas circulantes. Aqui o romance encontrou defensores e detratores, estes últimos inclusive advertiam os leitores para os perigos desse tipo de leitura e protestavam contra o gênero por considerarem imoral, exigindo a sua moralização, sobretudo porque as mulheres, principalmente, eram ávidas leitoras do gênero.

Este trabalho está dividido em três capítulos que abordam a trajetória do romance e do romance-folhetim no Brasil no século XIX até a sua consolidação diante do público leitor oitocentista; a formação de José de Alencar enquanto leitor bem como suas atividades como folhetinista e romancista escritor de uma variada produção de romances e, finalmente a contextualização de *O Guarani* enquanto romance-folhetim a fim de figurar quais fatores contribuíram para o seu sucesso junto ao público.

Assim, o primeiro capítulo buscou descrever a trajetória do romance no Brasil, expondo um breve panorama do livro no país enquanto Colônia de Portugal e a dificuldade daí advinda para a circulação de obras, que dependiam de fiscalização.

Quando o romance se consolidou no Brasil na década de 1850, o clima era de nacionalismo exacerbado e refletia o movimento da Independência ocorrido em 1822. Aquele fato despertou o brasileiro para a identidade do país e inseridos neste contexto, os escritores brasileiros trabalharam com a possibilidade de explorar temas nacionais nesses romances, o que foi feito por autores como Joaquim Manuel de Macedo com *A Moreninha* e José de Alencar com *O Guarani*, ambos obtendo grande sucesso junto aos leitores.

Caminho similar ao que ocorreu na Europa o romance-folhetim parece ter sido o gênero predileto dos leitores brasileiros, algo que pode ser constatado pelo grande número de publicações que vai ocorrer depois

de 1840. Tendo chegado ao Brasil em 1838, com a tradução de *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, logo a novidade tornou-se um sucesso entre o público leitor brasileiro.

Primeiramente traduzidos os romances-folhetins foram publicados em praticamente todos os jornais do século XIX, desde aqueles que se localizavam na Corte como o *Correio Mercantil* ou o *Diário do Rio de Janeiro*, até as províncias mais longínquas como Pará, Paraíba, Mato Grosso, Pernambuco, Ceará, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, que também produziam seus próprios romances-folhetins. Os romances-folhetins atraíram também a atenção de novos escritores nacionais, que viam nessa atividade uma possibilidade de ascensão.

Um desses novos escritores foi José de Alencar, abordado no segundo capítulo enquanto leitor e produtor de romances desde a sua infância até a sua participação escrevendo crônicas em rodapés de jornais e, finalmente a produção de seus próprios romances, como declara o escritor em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*, na qual descreve a sua atividade de leitura iniciada na juventude, quando lia para a mãe e tias e daí lhe adveio a memorização da estrutura do romance.

Sempre interessado pela literatura, houve a descoberta dos escritores franceses Victor Hugo, Chateaubriand, Vigny, Balzac e Fenimore Cooper com os quais Alencar se identificava e desejava criar um romance nos moldes desses escritores. A partir de então se lançou aos estudos das temáticas nacionais a fim de ter matéria para um romance que ele gostaria de escrever. Naquele momento de pesquisa intensa, Alencar sentiu uma inquietude que revelou ser “vaga e indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto de *Iracema* ou de *O Guarani*”¹.

Em 1854, formado em Direito, Alencar assumiu a coluna *Ao correr da pena*, do jornal carioca *Correio Mercantil*. O conhecimento que obteve do tempo em que era folhetinista o manteve em constante contato com o público leitor.

¹ ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: OBRA Completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, p. 143.

O Guarani foi o terceiro romance do escritor, que começou a escrever oficialmente romances com *Cinco Minutos* e, ao longo de seus breves 48 anos de vida publicou 21 livros neste gênero. Antonio Candido, ao observar a diversidade de suas obras, encontrou nele não um, mas três Alencares, os quais relacionou a públicos distintos: o Alencar “dos rapazes”, capaz de escrever obras de sonho e aventuras como *O Guarani*; o Alencar “das mocinhas”, que escreveu sobre e para as mulheres como *Cinco Minutos* e *Diva*; e o Alencar “dos adultos” que, apresentou para seus leitores, as questões complexas e de difícil resolução, o que proporcionou um adensamento de seus personagens, como em *Senhora* e *Lucíola*.

As obras de Alencar, pela sua diversidade, são classificadas pela crítica em grupos que se dividem como romances urbanos e/ou de costumes, indianistas e regionalistas, sendo a classificação dada a *O Guarani* um tanto discutida: para Antonio Candido, o romance é indianista; para Valéria de Marco, histórico, e para Augusto Meyer, nem um nem outro, pois o crítico chama atenção para a grande capacidade de romancear que Alencar possuía: “poeta do romance, romanceava tudo”².

No terceiro capítulo, mostram-se quais foram os fatores, externos e internos à obra que favoreceram o seu sucesso como romance-folhetim e permitiram a contribuição dele para a formação do público leitor brasileiro da época.

Existe por parte de José de Alencar em relação a *O Guarani* uma adequação à proposta romântica de brasilidade e, valendo-se de algumas das idéias defendidas nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, a obra foi publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1857 por um período de quatro meses.

Imediatamente começaram as manifestações do público leitor, que, segundo depoimento do Visconde de Taunay, leu avidamente *O Guarani*, comovido e enlevados os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri³. A entusiasmada reação do público para com *O Guarani* despertou a ideia para este trabalho por ter ocorrido em uma época de consolidação do romance e do público leitor brasileiro.

² MEYER, Augusto. Nota preliminar. In: OBRA Completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 2, p. 11.

³ TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. 2ed. Companhia Melhoramentos, 1923, p.83-86.

Forjada como uma relação harmoniosa entre Peri e Cecília, a narrativa trabalha a evolução dos sentimentos da moça pelo índio, desde o primeiro contato em que o rejeita até o momento em que Cecília opta por permanecer com Peri uma vez que se identifica como filha do solo brasileiro, o que a iguala a ele.

No decorrer do enredo, a exaltação da natureza ocorre pelo recurso da transfiguração e paralelamente ao tema principal existem outros assuntos como justiça, lealdade, traição e religião que são também apresentados numa trama que, escrita à moda do romance-folhetim, se realizou entre recuos e saltos na linha do tempo, bem como se constituiu de surpresas e revelações.

1. A TRAJETÓRIA DO ROMANCE NO BRASIL

Antes de discutir a trajetória do romance no Brasil é necessária uma breve análise sobre a condição do livro no país durante o século XIX, anterior à chegada da Família Real portuguesa na Colônia, quando a presença de livros no Brasil estava submetida às ordens da coroa portuguesa que, com seus meios de fiscalização, controlava a circulação de impressos, não permitindo que quaisquer obras circulassem livremente pela Colônia.

Essa fiscalização existia por dois motivos. O primeiro, referente à má eficiência e desprestígio atribuídos à leitura. O segundo, o fato de que, segundo Alessandra El Far, “a metrópole portuguesa, até a vinda da família real, em 1808, proibiu expressamente qualquer tipo de reprodução impressa em todo o território nacional, por temer uma possível propagação de idéias políticas progressistas e revolucionárias”.⁴

Algumas dessas limitações são justificadas, num primeiro momento, pela ausência de permissão para a impressão no país, o que, também, de certa maneira, retardou o surgimento da imprensa. Não obstante, a via legal para o acesso aos impressos foi a importação, que possibilitou a aquisição de livros por encomenda. De acordo ainda com Alessandra El Far, mesmo que os livros não pudessem circular livremente, a importação era permitida desde que os interessados submetessem seus pedidos a uma série de trâmites burocráticos, exigidos pela Real Mesa Censória de Portugal⁵.

Os pedidos para importação de livros, bem como sua liberação ou recusa, eram de responsabilidade da Mesa do Desembargo do Paço. Caso essas solicitações fossem aprovadas, recebiam o selo “Com licença do Desembargo do Paço” e assim poderiam ser enviadas aos seus destinatários nas várias províncias do Brasil.⁶

Embora o processo de censura estabelecido na Colônia, de acordo com Sandra Vasconcelos, havia o abastecimento ilegal de um

⁴ EL FAR, Alessandra. **O livro e a leitura no Brasil**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2006, p.12.

⁵ Ibid, p.12.

⁶ Ibid, p.16.

pequeno mercado consumidor de livros, mantido, notadamente, por ingleses, franceses e holandeses e de alguns setores da indústria editorial em língua portuguesa que remetia livros de Portugal.⁷

Com a transferência da Família Real portuguesa, em 1808, o cenário livreiro começou a adquirir nova feição, quando foi trazida para o Brasil a Biblioteca do Rei e o Império teve necessidades específicas como a impressão de documentos, atos e proclamações do governo, o que favoreceu a criação da Impressão Régia, conforme se pode constatar na Carta Régia de 13 de maio de 1808:

Tendo-me constado que os prelos que se acham nesta Capital, eram os destinados para a Secretaria de estado dos Negócios Estrangeiros e da Guerra; e atendendo à necessidade que há da oficina de Impressão nestes meus Estados; sou servido, que a casa onde eles se estabeleceram, sirva interinamente de Impressão Régia, onde se imprimam exclusivamente toda a legislação e papéis diplomáticos, que emanarem de qualquer repartição de Meu Real Serviço; e se possam imprimir todas, e quaisquer outras Obras; ficando interinamente pertencendo o seu governo e administração à mesma Secretaria. Dom Rodrigo de Souza Coutinho, do meu Conselho de Estado, Ministro e Secretário de estado dos negócios Estrangeiros e da Guerra, o tenha assim entendido, e procurará dar ao emprego da Officina a maior extensão, e lhe dará todas as instruções e ordens necessárias e participará a este respeito a todas as estações o que mais convier a Meu Real Serviço. Palácio do Rio de Janeiro em treze de maio de mil oitocentos e oito.⁸

Marco notório no processo de aquisição da escrita e da leitura brasileira, a Impressão Régia foi introduzida na sociedade como uma “máquina de conhecimento e poder”, segundo observou o missionário americano Robert Walsh:

Nesse primeiro ano também foi introduzida essa poderosa máquina de conhecimento e poder, a impressora. Durante três séculos esse instrumento estivera proibido no Brasil por causa de seus efeitos supostamente perigosos, e só em 1808, segundo fui informado, é que esse grande país teve

⁷ VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Formação do romance brasileiro: 1808-1860**, vertentes inglesas. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>.

⁸ CARTA RÉGIA DE 13 DE MAIO DE 1808. São Paulo: IEL, Unicamp. Disponível em http://www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Historia/acpXIX_n2.htm.

permissão de imprimir a página de um livro. Talvez nada possa ser mais indicativo do deplorável estado de ignorância em que esse lindo país se encontrava, ou do rápido progresso que o povo fez desde a difusão do conhecimento, que esse fato⁹

Ainda que a finalidade principal da Impressão Régia fosse imprimir os papéis da Coroa, a sua instalação gerou benefícios para os brasileiros, que a partir daquele momento puderam ter maior acesso aos livros impressos no Brasil.

Dessa forma, a Impressão Régia favoreceu o desenvolvimento da imprensa nacional, que se difundiu pelas províncias do país e proporcionou a disseminação da cultura escrita como nos assegura Hallewell, ao notificar a instalação de oficinas tipográficas em diversas províncias brasileiras:

Nestor Ericksen indica a seguinte ordem de chegada da tipografia às demais províncias depois do Pará. O Ceará (o mais importante parceiro de Pernambuco na Confederação do Equador) recebeu um prelo nos princípios de 1824, quando Manoel de Carvalho Paes de Andrade o trouxe do Recife. São Paulo começou a imprimir em fevereiro de 1827 (\$97) O Rio Grande do Sul em junho de 1827, Goiás em março de 1830, Santa Catarina em agosto de 1831. Também nesse mesmo mês e ano chegou à Vila das Alagoas um prelo procedente do Recife: Maceió, a atual capital das Alagoas, não existiu antes de 1839. O Rio Grande do Norte também recebeu um prelo do Recife em 1832, embora as publicações oficiais da província tenham continuado até 1878, a ser impressas em Olinda. O início da impressão em Sergipe data de 1832, mas a primeira gazeta oficial, o *Correio Sergipense* e o primeiro livro publicado na província, o *Livro da Lei Sergipano*, são ambos, de 1838. A impressão no Espírito Santo começou em 1840, com a instalação de Vitória de uma oficina chamada depois *A Capitanense*. O Paraná só se separou de São Paulo em 1854, mas teve já prelo em 1853 (em 1849, segundo Rizzini, em seu livro *O Jornal e a tipografia no Brasil* o Seminário O Dezenove de Dezembro veio da *Typographia Paranaense*, de Cândido Martins Lopes, de Niterói, e seu único ajudante, João Luiz Pereira¹⁰

⁹ ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996, p.124.

¹⁰ HALLEWELL, Lawrence. **O livro no Brasil: sua história**. 2.ed.São Paulo: Edusp, 2005,p.192-193.

Com este impulso que a Impressão Régia trouxe para a cultura impressa local, logo os primeiros jornais começaram a circular, como a *Gazeta do Rio de Janeiro*, em 1808, *O Patriota* em 1813, entre outros periódicos. A Impressão Régia imprimiu, ainda, uma diversidade de textos, como lista El Far:

Até o fim da censura, com a proclamação da Independência, foram lançados a público pela Impressão Régia 1.427 documentos oficiais, periódicos de cunho político e dezenas de textos literários, entre eles peças de teatro, sermões, opúsculos, poesias e romances¹¹.

Contudo, mesmo com a publicação de textos literários como peças de teatro, poesias e romances, a Impressão Régia atuou, notadamente, ao controlar os materiais impressos e fiscalizar a instalação de prelos clandestinos, além de anúncios e notícias de obras que estivessem à venda¹². Percebe-se que, com isso, a concessão à publicação de obras no Brasil pela Impressão Régia era permitida sem, no entanto, se extinguir a censura.

Ao funcionar como órgão censor por mais de dez anos, a Impressão Régia perdeu seu monopólio de impressão em 1821, quando D. João VI, por meio da lei de 28 de agosto, regulamentou a liberdade de imprensa no Brasil e aboliu a censura, fato que permitiu que outras tipografias fossem instaladas no país.¹³

A abolição da censura bem como a instalação de tipografias no Brasil foram os passos para o gradativo desenvolvimento do livro no país, que a partir daquele momento podia ser impresso sem fiscalização. Outros meios de acesso aos livros também começaram a surgir na Corte a partir da década de 1820, como as primeiras livrarias presentes no Rio de

¹¹ EL FAR, 2006, p.16.

¹² ZILBERMAN, Regina; LAJOLO, Marisa. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1996, p.125.

¹³ Neste ano de 1821 marcado pela fundação de duas oficinas tipográficas, *Typographia de Moreira e Garcez* e da *Nova Officina Typographica*. A partir desse momento as obras poderiam ser impressas sem a fiscalização oficial do governo.

Janeiro. Essas livrarias realizavam o comércio de livros junto com outros artigos populares, como explica Ubiratan Machado:

Em 1820, o comércio livreiro ainda engatinhava. O Rio de Janeiro contava apenas com quatro livrarias. Que o nome de livraria não engane a ninguém. Essas lojas vendiam quase tudo: artigos de papelaria e mercearia, papel almaço, tinta, rapé, chá, porcelana e inclusive, alguns livros, a maioria manuais de devoção e novelas populares, como *Carlos Magno e os doze pares de França* e *Roberto do Diabo*. A venda era lenta. Os livros mofavam meses e meses nas prateleiras. Além do desinteresse dos fregueses, os preços eram muito altos¹⁴.

Ubiratan Machado afirma que os livros oferecidos nas “livrarias”, não eram facilmente vendidos, fosse pelo elevado custo financeiro, fosse porque os compradores tinham outras prioridades. Entretanto, esta não consiste mais numa visão comum acerca do mercado livreiro, pois pesquisas recentes apontam que os romances e as novelas eram os gêneros mais requisitados nos pedidos de importação feitos à Real Mesa Censória¹⁵.

Em outras províncias essa realidade de carência em relação aos livros e livrarias não é muito dispare como aponta Antonio Ladislau Monteiro Baena em seu *Ensaio Corográfico sobre a Província do Pará*¹⁶ sem contar o julgamento que se dava ao que era comercializado, pois, além de serem escassos, os livros ainda sofriam julgamento moral em que uns “lisonjeiam as paixões mais comuns, e outras em que os bons costumes e o bom senso não são respeitados”:

Faltam bibliópolas, ou livreiros; apenas se conta com três lojas de mercadores, onde se acham abecedários, e pequenas obras elementares para uso dos meninos, e os

¹⁴ MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p.54.

¹⁵ Este assunto, sobre os pedidos de autorização feitos à Mesa Censória, é bastante explorado por Márcia Abreu em seu artigo intitulado **Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX**. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf>.

¹⁶ Obra estatístico-histórica sobre a Província do Pará encomendada pelo presidente da Província, em 1823, publicada em 1839.

livros clássicos de Gramática Latina, de Retórica e de Filosofia, e também livros místicos, obras de devoção. Agiologios, e novelas destituídas de filosofia e de moralidade, que lisonjeiam as paixões mais comuns, e outras em que os bons costumes e o bom senso não são respeitados.

Também não há um encadernador; suprem dois escravos dos religiosos do Carmo.

Atualmente há três imprensas particulares; uma destas é a primeira na ordem da bondade dos tipos, contudo não tem a beleza nem a forma elegante que se acha nas edições de França, Itália, Inglaterra, e Espanha.¹⁷

Esta nova realidade de livros existentes em prateleiras e que demoravam a ser vendidos, ocorrida somente com a modificação do cenário feita pela Impressão Régia, teve novo impulso na década de 1830, quando o Brasil, já independente, despertou para um fluxo de comerciantes estrangeiros que enxergaram a nova nação como um lugar de investimento para a expansão de seus comércios na Europa.

Diante da possibilidade de desenvolver um novo mercado consumidor, livreiros estrangeiros começaram a se transferir para o Rio de Janeiro. Dentre eles, editores como o francês Pierre Plancher, experiente em publicações, editor do *Diário Mercantil*, depois renomeado para o *Jornal do Commercio*. Outro editor alemão, Eduardo Laemmert, juntou-se ao seu irmão Henrique e abriu seu próprio negócio no Rio de Janeiro, a *E&H Laemmert, Mercadores de Livros e de Música*, no ano de 1838¹⁸. No ano seguinte, os irmãos Laemmert editaram a *Folhinha*, depois conhecida como *Almanak Laemmert*, o qual, tendo boa repercussão no Rio de Janeiro, permitiu a visibilidade dos livreiros na cidade.

O movimento desses editores para o país oferecia um mercado mais diversificado de impressos, o que também atraiu o editor francês, B. L. Garnier, que, embora reconhecido pelo comércio livreiro em seu país de origem, abriu no Rio de Janeiro, em 1844, uma filial de sua livraria existente em Paris. Sobre Garnier, Ubiratan Machado afirma que o editor

¹⁷ BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Ensaio corográfico sobre a Província do Pará**. Portal domínio público-Biblioteca digital desenvolvida em software livre. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetailheObraForm.do?select_action=&co_obra=18969.

¹⁸ EL FAR, 2006, p.18-19.

Empenhou-se ao máximo em dar aos livros dos escritores brasileiros o mesmo nível das publicações européias. Assim, mantinha em Paris um revisor tipográfico brasileiro, dedicado exclusivamente às edições destinadas ao mercado nacional, função exercida algum tempo por Lopes Trovão.¹⁹

Garnier ofereceu ao público um variado catálogo de títulos e contava com um bom corpo de tradutores, fundamental para a expansão do comércio de livros. Tornou-se conhecido, principalmente, por editar somente obras consagradas:

A partir dos anos 1860, Garnier ocupou o espaço deixado por Paula Brito (...) o livreiro francês passou a editar no momento em que os homens de letras assistiam à decadência do velho tipógrafo. Com perspicácia, Garnier ofereceu aos nossos literatos o nome da famosa livraria francesa de seu irmão, mas em contrapartida, limitou seus prelos àqueles que contavam com reputação garantida, criando, dessa maneira, um circuito de promoção de dupla via, ou seja, por um lado os escritores alcançavam um considerável prestígio por contar com o mesmo selo da Garnier de Paris, por outro, ao editar os ícones das letras nacionais, Garnier trazia para si o requinte e o bom gosto pertencentes a um grupo seleta de intelectuais²⁰.

Além da chegada dos livreiros estrangeiros no Rio de Janeiro, que dinamizaram o mercado livreiro, a partir da década de 1850, a atividade de leitura foi favorecida pela criação, por comunidades estrangeiras de várias províncias do Brasil, de espaços destinados à leitura, como informa Nelson Schapochnik,

A comunidade lusitana instalou diversas sociedades que tinham por fim congregar livros e leitores, como foi o caso do Gabinete Português de Leitura de Recife (1850), São Luís (1852), Salvador (1863), Manaus (1900) e do Grêmio Literário do Pará (1867). Os britânicos fundaram o British Subscription Library, em Recife (1835), o Bahia British

¹⁹ MACHADO, 2001, p.81.

²⁰ EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação**: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo, Companhia das Letras, 2004, p.39.

Clubm em Salvador (1874) e a Campinas Library (1891). Os alemães também seguiram os seus confrades estabelecidos no Rio de Janeiro e estabeleceram Gesellschaft Germânia, em Sorocaba (1867) e em São Paulo (1887), Club Concórdia, em São Carlos (1897) e Recife (1883), e ainda um Club Alemão em Salvador (1880).²¹

Do Gabinete Português de Leitura do Recife à Gesellschaft Germânia em Sorocaba, no estado de São Paulo, esses espaços foram estabelecidos ao longo do tempo, para atender diferentes tipos de público. Os gabinetes se espalharam pelo Brasil em diversas cidades, como nos demonstra Germana Sales:

O hábito de ler nos anos oitocentos pode ser confirmado à medida que os Gabinetes de Leitura espalham-se de Norte a Sul do país. Há registros da fundação do Gabinete de leitura Rio-Grandense em 15 de agosto de 1846. No ano de 1867 há a criação de mais dois novos gabinetes, no dia 29 de setembro de 1867 na cidade de Belém (PA) é inaugurado o Grêmio Literário e Recreativo Português de Belém e no Nordeste do país há notícias do Gabinete Português de Leitura no Maranhão, também em 1867, e do Gabinete de Pernambuco (1871). Em 1875 surge na cidade de Avará o Gabinete de Leitura de Avaré, conhecido como a primeira instituição cultural da cidade²².

Diante deste cenário, pode-se afirmar que havia um interesse do público pela leitura e os gabinetes assumiram um papel fundamental no processo de sua propagação, porque ofereciam o aluguel de livros a preços módicos, o que atraía leitores como o escritor José de Alencar, assíduo freqüentador desses espaços:

Com as minhas bem poucas sobras, tomei uma assinatura em um gabinete de leitura que então havia à Rua da Alfândega, e que possuía copiosa coleção das melhores

²¹ SCHAPOCHNIK, Nelson. Sobre a leitura e a presença de romances nas bibliotecas e gabinetes de leitura brasileiros. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008, Coleção Histórias de Leitura, p.164.

²² SALES, Germana Maria Araujo. **Palavra e sedução**: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881).p.36-37. Disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000301167&fd=y>.

novelas e romances até então saídos dos prelos franceses e belgas²³.

A declaração de Alencar informa ainda sobre os livros oferecidos pelos gabinetes de leitura como “novelas e romances até então saídos dos prelos franceses e belgas”, o que indica que o Brasil oferecia aos seus leitores as novidades dos romances europeus com certa rapidez.

Tal como os gabinetes de leitura, as bibliotecas públicas e as circulantes também contribuíram para a formação de um público leitor no Brasil. Nesse sentido, de acordo com Flomar Chagas, “no século XIX, surgiram bibliotecas públicas, a primeira foi a Biblioteca Pública da Bahia inaugurada em agosto de 1811”.²⁴

Os rumos da leitura no Brasil do século XIX seguiram em ascendência. Na década de 1850 ocorreu um aumento das livrarias na Corte, como a famosa Livraria Mongie, que “oferecia todas as condições propícias a reuniões intelectuais: o toque parisiense, peculiar ao comércio da rua, espaço, um excelente estoque de livros franceses vendidos a preços razoáveis e, sobretudo, a simpatia de seu proprietário”²⁵. Segundo Ubiratan Machado,

Na década de 1850, o Rio já possuía 15 livrarias, a maioria delas, sobretudo as melhores, situadas nas ruas do Ouvidor e da Quitanda. Muitas eram de propriedades de franceses, como a Crémère, a Belgo- Francesa, a Laemmert, a Garnier, a de Villeneuve, a de Firmin Didot. Mas a principal concorrente de Mongie, pelo menos na preferência dos intelectuais, era a Casa do Livro Azul, o mais antigo sebo da cidade e do país. Dispunha de enorme variedade de livros, sendo muito procurada, também, por estudantes e políticos. Vendia baratíssimo²⁶

²³ ALENCAR, José de. Como e porque sou romancista. In: OBRA Completa, Rio de Janeiro: Aguilar, 1959, p. 144.v.1.

²⁴ CHAGAS, Flomar Ambrosina Oliveira. Da biblioteca tradicional à biblioteca virtual: o silêncio da leitura. In: Congresso Nacional e II Regional de História de UFG – Jataí. Anais eletrônicos, 2008. Disponível em [http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2008/doc%20\(31\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2008/doc%20(31).pdf).

²⁵ MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001, p.54.

²⁶ Ibid,p.55.

Como se pode perceber, havia uma predileção por essas leituras “mais amenas”, como eram considerados os romances, ou por esse gênero “não nobre” que dividiu defensores e detratores, desde o período colonial, como demonstra Márcia Abreu:

No período anterior à vinda da família real, foram remetidos de Portugal para o Rio de Janeiro 1328 livros de Belas Letras equivalentes a 519 títulos diferentes. A mesma situação mantém-se após 1808 com o envio de 3003 livros que correspondiam a 851 títulos. As requisições à Mesa do Desembargo do Paço registram 1190 títulos distribuídos por 1956 livros. Recorrendo à importação, os cariocas travaram contato, desde muito cedo, com o romance e fizeram deste gênero de escritos o seu preferido dentro das Belas Artes. No Rio de Janeiro eles não apenas foram mencionados na maioria dos pedidos, mas também ocupavam as primeiras posições dentre os livros mais apreciados. Basta saber que o livro mais remetido para o Rio de Janeiro entre 1769 e 1826, considerando-se todos os pedidos submetidos aos vários organismos responsáveis à circulação de livros, era um romance: *As aventuras de Telêmaco*, escrito pelo francês François de Salinac de La Mothe-Fénelon²⁷.

Esses romances continham narrativas ficcionais que atraíam a preferência do público brasileiro com enredos que apresentavam a donzela casta e o homem bom, traições, aventuras e peripécias dos personagens, ao gosto romanesco.

Num contexto em que a leitura no país parecia adquirir mais espaço, o romance começou a se popularizar ainda mais, e, se num primeiro momento as obras que os brasileiros liam eram traduzidas²⁸, a partir da publicação de *Suspiros Poéticos e Saudades*, de Gonçalves de Magalhães, em 1836, as temáticas nacionais começaram a ser exploradas em diversos textos e os enredos deram preferência para a abordagem de temas nacionais, bem como passaram a ser escritos por brasileiros, que amoldaram-se aos aspectos locais com intrigas e personagens reconhecíveis ao público leitor.

²⁷ VASCONCELOS, Sandra Guardini T. **Formação do romance brasileiro: 1808-1860**, vertentes inglesas. Disponível em <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>.

²⁸ MACHADO, 2001, p.43.

A tradição brasileira passou a ser reconhecida nas obras românticas, pois ao abordar temas próximos ao cotidiano brasileiro, promoviam uma proximidade entre os escritores e o público leitor, que identificava questões ligadas ao seu contexto, ao contrário do que acontecia com as traduções que remontavam realidades mais distantes do imaginário local. Antonio Candido ao analisar essa questão afirma que

O homem comum ficava à vontade quando lia numa péssima ficção de Joaquim Norberto, ou num bom romance de Alencar, que os figurantes passeavam na Floresta da Tijuca, andavam pela Praia do Flamengo e trabalhavam na Rua do Ouvidor. Nos poemas, ouviam falar do conhecido sabiá, compreendiam as alusões às “virgens morenas” e acomodavam bem o ouvido aos ritmos parecidos com o das letras de modinha. Não precisavam ter em mente o que fora a Batalha de Salamina, nem conhecer o significado de Terpsícore; muito menos saber que Febo era o sol e Cronos o tempo²⁹.

É nesse sentido que *A Moreninha*, romance publicado por Joaquim Manoel de Macedo, em 1844, consagrou um perfil brasileiro em Carolina, protagonista que não se apresentava mais com os moldes europeus, mas sim a aproximava das moças locais, pela tez morena, contrária às loiras européias. O enredo do romance mostrava a sociedade carioca com seus costumes e moldava um novo estilo de escrita brasileira.³⁰

Ao lado de Macedo, outros romancistas enfatizaram as riquezas regionais brasileiras, como Manuel Antônio de Almeida, com *Memórias de um Sargento de Milícias*, cujo enredo estava centrado no Rio de Janeiro do período de D. João VI. Já Franklin Távora possuía um “projeto de literatura

²⁹ CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2004, p.86.

³⁰ Cabe salientar que, segundo Márcia Abreu, anterior a 1844, marco da publicação d'*A Moreninha*, já havia outras produções de romances nacionais como os de João Manuel Pereira da Silva, esquecido pelos manuais de História da Literatura e que, de acordo com Márcia Abreu, era uma pessoa importante do império, possuindo vasta produção literária. Pereira da Silva escreveu *Um primeiro amor* (1837), *Luísa* (1837), *Maria* (1837), *As catacumbas de São Francisco de Paula* (1837), *Uma aventura em Veneza* (1837), *Um último adeus* (1837), *Uma paixão de artista* (1838), *Amor, ciúme e vingança* (1838 a 1839), dentre outras. Também Joaquim Norberto de Sousa Silva escreveu *Januário Garcia ou as sete orelhas* em 1832 e *As duas órfãs* em 1841. Em 1843, Teixeira e Souza escreveu *O filho do Pescador*. Embora estes sejam escritores que não escreveram exatamente sobre temáticas nacionais, eles tiveram sua contribuição para a Literatura Brasileira enquanto escritores locais.

do Norte”, no qual desejava valorizar a produção literária do Norte e do Nordeste do país, e destacou-se com a obra *O Cabeleira*, de 1876, quando aproximou o fio narrativo do cotidiano do sertão nordestino. Para compor a nova literatura nacional José de Alencar inscreveu seu nome com os romances urbanos, mas principalmente, com *O Guarani e Iracema*.

Preocupados em recriar as temáticas brasileiras, os escritores locais abriram a possibilidade vislumbrar o Brasil sob diversos enfoques como “as belezas naturais, as características positivas de nosso solo, a democracia racial”. Não era importante recriar apenas o que acontecia na Corte, centro irradiador da cultura, como também relevar, a manutenção da unidade territorial, como fez Bernardo de Guimarães, em *A escrava Isaura*, situações e/ou problemáticas como a escravidão. Sob essa perspectiva, Antonio Edmilson Martins Rodrigues avalia que

o século XIX foi pródigo em projetos de construção da nação brasileira. A tradição da presença desses projetos impregnou as primeiras leituras de todos nós. As belezas naturais, as características positivas de nosso solo, a democracia racial, a manutenção da unidade territorial são alguns dos aspectos valorizados por essas leituras. Todos esses aspectos são associados ao desenvolvimento do Romantismo Brasileiro e à sua função mobilizadora dos elementos que nos dão a tradição de um país.³¹

Mais próximo da vida cotidiana, o romance caiu no gosto do público, que passou a consumi-los avidamente. Porém, com o sucesso vieram também as advertências sobre a possível maledicência que este tipo de leitura causava.

Consoante ocorreu na Europa, no Brasil o romance deveria ser usado como leitura amena que moralizasse e deixasse de lado os “maus costumes”, como adultério, traições, roubos, dentre outros. Desta forma, as obras que depusessem contra a moral eram condenadas. Essa postura tinha uma série de seguidores como, por exemplo, Manuel da Costa

³¹ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **José de Alencar**: o poeta armado do século XIX. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2001, p.83.

Honorato, o qual entendia que a exigência de moralização caberia aos escritores, porquanto deveriam “inspirar amor à virtude”:

O escritor deve instruir sob o véu da ficção, polir o espírito e formar-lhe o coração apresentando um quadro da vida humana; censurar os ridículos e os vícios, mostrar o triste efeito das paixões desordenadas, inspirar amor à virtude e fazer sentir, que só ela é digna de nossas homenagens, só ela é a fonte de nossa felicidade.³²

Ao admitir o impacto que os romances possuíam sobre o público leitor, os moralistas transferiram ao escritor a responsabilidade de representar em suas obras, personagens de espírito correto, livres de paixões desenfreadas. Caso contrário, o romance provavelmente cairia na inutilidade, já que não assumia a função de corrigir os vícios.

Embora inicialmente os apelos à moralização nos romances existissem, esses não foram exatamente atendidos pelos escritores, uma vez que, o texto que se pretendesse literário deveria ser verossimilhante. Por esse motivo, as críticas aos romances ou os malefícios causados por esse gênero considerado de recreio, que não atendia à instrução necessária aos “espíritos cristãos”, se acentuaram.

As advertências contra esse tipo de leitura, embora destinadas a todos, eram direcionadas, particularmente, às mulheres, consideradas sensíveis e assíduas leitoras dessas narrativas. Assim, preocupado com o contato delas com essas leituras “perigosas”, o padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, na sua publicação *Conselhos e máximas do velho do surrão aos pais de família e aos maridos* ensina como pais e maridos deveriam trazer sempre as suas mulheres ocupadas:

Trazei-as sempre entretidas
Em coser, em remendar;
Fazei por lh’encasquetar
Que uma senhora ociosa
Nunca será boa esposa.

³² HONORATO apud VASCONCELOS, Sandra T. Guardini. Pensando o romance. In: SOUZA, Roberto Acízelo de; HOLANDA, Silvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (Orgs.). **Narrativa e recepção**: séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: De Letras; Niterói: EdUFF, 2009, p.212.

Finalmente, proscreevei
De vossa casa as novelas:
São doiradas esparrelas
Que se armam às paixões,
Veneno dos corações.
Substituí a tais livros
Os livros de piedade,
Do Evangelho a bondade
Mostrai-lhes todos os dias
De o seguir as primazias
Não consintais que se metam
A políticas e estadistas
E menos a filosofistas
- Que mulher, que nisso dá,
Perdida de todo está.
Leia alguma boa história,
Estude a geografia,
Não se atire à poesia –
Que a mulher dada a poeta
Põe o marido pateta³³.

Logo, os detratores do gênero concebiam-no como um “veneno dos corações” e, por isso, as mulheres deveriam ser entretidas com o bordado, ou qualquer atividade que lhes deixasse longe das novelas e dos assuntos mais sérios como a política, para que assim se tornassem “boas esposas”. Uma vez leitoras assíduas, poderia haver um desvirtuamento dessa função, porque o público feminino poderia ser influenciado por aquilo que liam, como as heroínas que apareciam nos romances, pois “mulher, que nisso dá,/Perdida de todo está ”³⁴.

Um romance como *Senhora*, de José de Alencar, por exemplo, apresenta como personagem principal, Aurélia Camargo, com autonomia, e tal comportamento poderia despertar as mulheres da ociosidade em que viviam. Daí a preocupação daqueles que argumentavam sobre a má influencia dos romances para as leitoras, pois ao lê-los elas correriam o risco de se perverterem. Além das mulheres, outros entusiastas do romance eram os estudantes, como assegura Ubiratan Machado:

³³ GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. Conselhos e máximas do velho do surrão aos pais de família e aos maridos. In: O Carapuço. 22 de julho de 1837. Reproduzido em Lopes Gama. Textos escolhidos por Luís Delgado. Rio de Janeiro: Agir, 1958, p.105-106.

³⁴ GAMA, 1958, loc.cit.

Rebeldes, renovadores da mentalidade carrancuda legada ao país por seus antepassados, inimigos de preconceitos, os rapazes que estudavam nas academias de Direito e Medicina utilizavam a palavra escrita como uma espécie de queimada para pulverizar a má herança do passado e deixar o terreno livre para o plantio do futuro. Colaboravam em todos os periódicos. Quando não encontravam espaço na imprensa, fundavam suas próprias revistas, sempre efêmeras, mas fundamentais para a divulgação de novas ideias e de um novo tipo de sensibilidade³⁵.

Embora muito combatido, o romance permaneceu como o gênero preferido do público leitor brasileiro ao longo do século XIX. Após sua consolidação, ele chegou a um patamar de popularidade tamanha que autores como José de Alencar foram acusados de ser uma “musa industrial”, escreveriam com a finalidade de obter lucro, como nos informa o próprio romancista no prefácio *A Bênção Paterna*, da obra *Sonhos D’Ouro*:

“-Ainda Romance!” Com alguma exclamação, nesse teor, há de ser naturalmente acolhido, pobre livrinho, desde já te previno. Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes.³⁶

Alencar encenou um diálogo com seu próprio romance, no qual o advertiu sobre como os “críticos” o receberiam, advertindo-o que se não o criticassem duramente, poderia sofrer com o silêncio da indiferença. Segundo Alencar, haveria, de uma forma ou de outra, certa rejeição àquela obra. Mesmo que o romance romântico, naquela altura de 1870, não fosse mais novidade, o romancista procurava sensibilizar seu leitor quanto aos “ataques” que afirmava sofrer, numa posição de escritor incompreendido, escritor ainda do gênero:

³⁵ MACHADO, 2001, p.41.

³⁶ ALENCAR, José de. *Bênção paterna*. In: *OBRA Completa; Sonhos D’Ouro*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v.1,p.691.

Ingrato país é este. Ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça por abrir caminho ao futuro, ou o abatem pela indiferença mal encetou a jornada, ou se ele alcançou, não a meta, mas um pouso adiantado, o motejam, apelidando-lhe a musa de industrial!³⁷

Se as críticas aos romances de Alencar realmente existiram como ele assegura, não possuíram força suficiente para deterem um gênero que desde o Brasil Colônia firmou-se como o preferido do público leitor brasileiro, conforme mencionado anteriormente. O romance teve a capacidade de conquistar um público leitor ainda em desenvolvimento, pois oferecia temas para o deleite.

Esse gênero de muitos cenários e temas, quer fosse na Corte quer fosse nas províncias do país, teve um alcance irrefutável, importante na disseminação da leitura na sociedade brasileira do século XIX e nos anos posteriores ao Romantismo foi identificado como “romance realista”, “romance naturalista”, “romance moderno”, pois à medida que se modificava, era adaptado à proposta de cada época, embora permanecesse polêmico, mantinha-se com grande sucesso no país.

³⁷ Ibid, p.692.

1.1. O romance-folhetim: romances difundidos no jornal

Como aconteceu com o romance, originado no continente europeu e expandido às terras brasileiras, também o romance-folhetim seguiu caminho similar no sentido de sua propagação, aceitação e consolidação pelo público leitor brasileiro oitocentista.

Sabe-se que o romance, no formato livro, teve um impulso para sua divulgação graças ao romance-folhetim, fórmula introduzida pelo francês Émile de Girardin, que objetivava, com essa divulgação, atingir maior número de leitores para seu jornal, o *La Presse*.

Segundo Marlyse Meyer, em 1838, o romance-folhetim chegou ao Brasil com a publicação de *O Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, no *Jornal do Commercio*³⁸. Uma vez adotado pelo público leitor brasileiro, a recepção positiva ao folhetim permitiu que, entre os anos de 1839 e 1842, eles fossem constantes neste periódico³⁹.

Em 1839, o *jornal* iniciou sua publicação em série com a novela *Edmundo e sua prima*, de Paul de Kock. Depois dessa estreia, títulos como *A amada anônima*, *O Rei dos Ouros*, *O conde de Monte Cristo*, *A rainha Margaridita* e *A tulipa negra* também foram publicados, além de muitos outros⁴⁰.

Mesmo que o Brasil ainda tivesse um público leitor em formação, o país fez da leitura de romances-folhetins um sucesso em domínios nacionais. Yasmin Nadaf aponta duas questões relevantes para esse fenômeno. Por um lado, o fortalecimento da imprensa no Brasil e a busca pela novidade, provavelmente por “entretenimento”. Por outro lado, a absorção da cultura francesa em oposição a Portugal foi importante para a difusão do folhetim que, a partir da década de 1830, surgiu paralelamente ao romance editado em livro.⁴¹

³⁸ MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.282.

³⁹ Ibid, p.282.

⁴⁰ NADAF, Yasmin. **Rodapé das miscelâneas**: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7Letras, 2002, p.41.

⁴¹ Ibid, p.42.

A imprensa nacional teve com o folhetim uma nova forma de atrair leitores para seus jornais e na esteira da importação do que era francês, afastava-se das influências portuguesas, postura esperada em tempos de pós Independência uma vez que o Brasil naquele momento antipativava Portugal.

Nesse cenário, o *Jornal do Commercio* foi pioneiro com as publicações de folhetins no Brasil e logo os demais jornais do Rio de Janeiro adotaram a fórmula, a qual se expandiu à imprensa de outras províncias do país como o Mato Grosso, onde o folhetim foi publicado em trinta e cinco jornais das cidades de Cuiabá, Corumbá, Cáceres e Poconé⁴².

Do centro do país para o sul, no Rio Grande do Sul, houve até mesmo a reprodução de romances-folhetins sem autorização, como ocorreu com *O Guarani* que teve sua autoria reclamada por José de Alencar e, a partir daí, sua publicação suspensa⁴³. A força do romance-folhetim foi tamanha que percorreu de sul a norte do país.

Embora as possíveis dificuldades de acesso, no norte a efervescência do romance-folhetim também se fez presente, como ocorreu na província do Grão Pará, em que há registros de várias publicações de folhetins na época:

A moda do romance-folhetim se estabeleceu em alguns jornais locais, como a *Gazeta Oficial*, o *Jornal do Pará*, o *Diário de Belém*, o *Liberal do Pará* e *A Folha do Norte*, dentre outros. Nesse espaço do folhetim, encontram-se rubricas que registram a diversidade de gêneros ou ainda a dificuldade de nomear um gênero novo. *Variedades*, *Miscellanea*, *Litteratura* ou *Folhetim*, assim eram denominadas as seções, geralmente divididas em quatro colunas no pé-de-página inicial em que circulavam as publicações literárias nos jornais⁴⁴

⁴² NADAF, 2002, p.12.

⁴³ MACHADO, 2001, p.45.

⁴⁴ SALES, Germana. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Revista Entrelaces**, ago.2007, p.46.

A citação anterior comprova que o romance-folhetim não foi uma realidade centrada na Corte no Rio de Janeiro, centro mais adiantado do país, mas uma realidade em que jornais de várias províncias o adotaram e o firmaram como um fenômeno no Brasil do século XIX, de uma amplitude que incluía todo o país, desde a Corte até suas províncias. Diferentemente da Europa, o romance-folhetim adquiriu feição própria e em cada local se apresentou com uma particularidade, ora com publicações que se estendiam por longos meses, ora com a sua publicação suspensa em razão da não aceitação dos leitores ou por encerramento de alguma coluna.

De acordo com Ilana Heineberg, os romances-folhetins passaram por três momentos ao aportaram no Brasil. Primeiramente, a autora afirma que eles seriam “miméticos”⁴⁵, aqueles textos traduzidos os quais mantinham um vínculo com os de origem⁴⁶. No segundo momento, os romances-folhetins foram classificados como “aclimatados”, momento em que começam a adotar temáticas nacionais:

Entre 1839 e a década de 1850, os romances-folhetins publicados nos principais jornais do Rio de Janeiro passam por uma grande mudança: as histórias travestidas de estrangeiras dão lugar a uma nova geração, em que predominam o cenário brasileiro e o projeto de fazer uma literatura nacional, acompanhando assim a tendência nativista do romantismo. A “descoberta” do território nacional, no entanto, não rompe com os moldes narrativos folhetinescos da matriz. Encontramos essa dualidade em textos como *A Providência*, de Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa, *A Cruz de Cedro*, de Antonio Joaquim da Rosa e *O Comendador*, de Francisco Pinheiro Guimaraes⁴⁷.

Primeiramente traduzidos ou adaptados de obras estrangeiras, posteriormente, os autores nacionais começaram a surgir com suas obras e apresentaram o “romance histórico” ou a “novela brasileira”:

⁴⁵ HEINEBERG, Ilana. Miméticos, aclimatados e transformadores: trajetórias do romance-folhetim em diários fluminenses. In: **Trajetoórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX/ ABREU, Márcia (Org.). Campinas, São Paulo: Mercado de Letras, 2008, p.505.

⁴⁶ MACHADO, 2001, p.43.

⁴⁷ HEINEBERG, op.cit., p.51.

Paralelamente a essa difusão romanesca de autores de outros países, a ficção nacional ganhou incentivo e oportunidade para também pleitear divulgação. Aproveitando-se das mesmas páginas disponíveis para essa literatura nos jornais e revistas que proliferavam, os autores brasileiros publicavam os seus escritos e se faziam notar pelo público leitor ou ouvinte do gênero. No começo, essa presença foi escassa e quase nula, se comparada com a publicação da produção de autores estrangeiros. Contudo, teve ela o mérito de lançar as bases iniciais para o surgimento da ficção no Brasil.⁴⁸

Pode-se traçar a semelhança entre o desenvolvimento do romance-folhetim com o romance, quando deixam de ser apenas traduzidos para adotarem as temáticas nacionais próprias ao Romantismo brasileiro. Neste sentido, autores como Teixeira e Sousa, Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, Franklin Távora, Joaquim Nabuco, Machado de Assis e, principalmente, José de Alencar tiveram grande contribuição para a proliferação do romance-folhetim, como assegura Pina Maria Arnoldi Coco:

Em um momento de afirmação nacionalista, refletida na literatura através do movimento romântico, também o romance-folhetim introduz o que chamamos de marcas de brasilidade em sua narrativa. Estão presentes, basicamente, na descrição física dos personagens; na paisagem e, de forma mais elaborada, na linguagem — além da inserção de costumes do cotidiano nacional⁴⁹.

Os escritores que trouxeram suas contribuições para o jornal mantiveram a proposta romântica vigente no meio midiático como o folhetim. Assim, a noção de entretenimento que este primeiramente tinha ganhou uma conotação mais “séria” quando os textos ficcionais nacionalistas passaram a ser publicados. É como se o folhetim tivesse, a partir desse momento, a função de ser um veículo de disseminação de prosa de ficção com temas brasileiros, de interesse e promoção do país.

⁴⁸ NADAF, 2002, p.44.

⁴⁹ COCO, Pina Maria Arnoldi. **O triunfo do bastardo**: uma leitura dos folhetins cariocas no século XIX. Tese (Doutorado)-PUC, 1990, v.1, p.191.

Nesse panorama, Ilana Heineberg denomina os romances-folhetins de “transformadores”, momento em que os textos produzidos por brasileiros não mais imitam e não somente estão aclimatados. A fase que compreende as décadas de 1860 e 1870, são uma crítica à matriz pelo humor, como em *Os mistérios do Rio de Janeiro*, de Antônio Jeronymo Machado Braga e de *Romance de uma velha*, de Joaquim Manoel de Macedo⁵⁰.

Miméticos, aclimatados ou transformadores, a proliferação do romance-folhetim exigiu o conhecimento dos autores com relação à nova forma de composição literária. Essa requeria que a narrativa, publicada em episódios, terminasse num ponto em que pudesse ser retomada no dia seguinte.

O apelo do “continua amanhã” parecia criar uma cumplicidade com o leitor e, dessa maneira, o romance-folhetim, segundo Marlyse Meyer, tornou-se “grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes”⁵¹.

O sucesso do romance-folhetim foi tamanho que, independente de suas posições políticas, os jornais dividiam entre si os leitores que consumiam essas leituras, ainda que tivessem a conotação pejorativa de ser “literatura industrial”⁵².

Embora vinculado ao jornal e preocupado com as necessidades do público, a ausência de uma legitimação pelas instituições acadêmicas não impediu o romance-folhetim de se propagar e atingir todos os públicos e gostos de leitores, cujas opiniões determinavam seu sucesso ou fracasso uma vez que o folhetim dependia do retorno do público para permanecer.

Segundo Lawrence Hallewell, a moda do romance-folhetim embora tenha experimentado um enorme sucesso no país, começou a entrar em declínio no ano de 1885, quando os editores dos jornais perceberam que as publicações de crimes ocorridos despertavam maior interesse dos leitores. Assim como os romances-folhetins atraíram, num primeiro momento, a atenção dos leitores que aprovavam esses textos

⁵⁰ HEINEBERG, 2008, p.51.

⁵¹ MEYER, 1996, p.59.

⁵² SODRE, Muniz. **Best seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985, p.10.

ficcionais, com o passar do tempo e a necessidade de trazer frescor às suas publicações, o público passou a aceitar relatos de crimes como mais interessantes que a leitura de textos ficcionais e novamente esses leitores optaram por uma “novidade”⁵³.

Quando entrou em declínio, o folhetim, entretanto, havia impulsionado uma grande disseminação de literatura no Brasil — fosse num primeiro momento estrangeira ou posteriormente nacional. A velocidade e o alcance do folhetim foram bem aproveitados para a projeção de escritores nacionais em concordância com os ideais de um Brasil que buscava sua identidade.

Quando se parte do princípio que o folhetim foi de grande importância como poderoso veículo para divulgação de textos literários, não houve agrupamentos que tivessem o privilégio de ler folhetins, ele era uma realidade que não fazia distinção entre o brasileiro mais abastado e o menos privilegiado e proporcionou o acesso de forma igualitária.

Presente entre os leitores, o hábito da leitura do romance-folhetim percorreu as ruas, os casarões, as repúblicas de estudantes e proporcionou a integração desses brasileiros com as mais variadas notícias do país e do mundo.

Embora a trajetória da formação de um público leitor, no Brasil, percorra caminhos diversos e por vezes tortuosos, desde a censura da Mesa do Desembargo do Paço, até a existência de poucos lugares destinados à leitura, tanto o romance quanto o romance-folhetim conseguiram, gradativamente, conferir a existência de um público leitor no período oitocentista.

⁵³ HALLEWELL, 2005, p. 212.

2. JOSÉ DE ALENCAR ROMANCISTA E A FORMAÇÃO DO LEITOR NACIONAL

A relação de José de Alencar com a Literatura remonta aos tempos de sua infância, quando assumiu a função de leitor da família em sessões diárias, quando lia romances e novelas como *Saint Clair das Ilhas*, da escritora Elizabeth Helme ou *Oscar e Amanda: amor e virtude triunfantes*, de Regina Roche. A prática de leitura intensiva marcou sua história de leitor e lhe fixou a estrutura da forma narrativa do romance, como afirmou em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*:

Esta mesma escassez, e a necessidade de rereer uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá serviu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor⁵⁴.

Além da constante leitura de romances que o estimulou, em diferentes momentos de sua vida a escrever livros nesse gênero, o contato com as literaturas estrangeiras presentes no Brasil, sobretudo francesas e inglesas, notadamente, de Balzac e Chateaubriand, inspirou o desejo de composição de obras que, à moda de Chateaubriand, apresentassem “aspectos da vida real”, como atestou Antonio Candido⁵⁵.

A partir do estímulo iniciado com a leitura daqueles escritores, Alencar principiou um trabalho de pesquisa em busca de temas originais para seus romances, cujo foco fosse a origem da nação brasileira.

Em seus livros era possível encontrar assuntos nacionais, a partir dos quais buscava sedimentar seus conhecimentos e traçar caminhos para a realização de obras literárias. A fase de procura por assuntos nacionais perdurou por toda a sua vida de escritor, com avanços e recuos ao ponto de ser merecedor de críticas como as de Machado de Assis ao afirmar que

⁵⁴ ALENCAR, 1958.v.1, p.134.

⁵⁵ CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007, p.536.

“nenhum escriptor teve em mais alto grão a alma brasileira. E Não só porque houvesse tratado assumptos nossos. Há um modo de ver e sentir que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas ”⁵⁶.

O interesse do então leitor José de Alencar, pela literatura, incluía a reflexão sobre escritores e obras que estiveram em voga como, por exemplo, *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, de 1844, cuja publicação concretizava o ideal crítico de romance, idealizado por Alencar, no qual o enredo fosse ambientado no Brasil, apresentasse costumes locais e proporcionasse uma linguagem na qual os brasileiros pudessem se reconhecer.

Em 1846, dois anos após a publicação de *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo, romance que causou comoção nos leitores, Alencar, inspirado em Fenimore Cooper e Frederick Merryat, empreitou a escrita d' *Os Contrabandistas*, o qual seria um romance marítimo, criado a partir de uma liberdade criativa de imaginação. Embora, *Os Contrabandistas*, a revelia do escritor, não tenha sido publicado, pois seus manuscritos foram incendiados por um hóspede num lamentável incidente, este romance foi o seu “mais precioso tesouro”, como afirmaria em seu texto homônimo, *Como e Porque sou Romancista*:

Meus queridos manuscritos, o mais precioso tesouro para mim, eu os trancara na cômoda; como, porém, tomassem o lugar da roupa, os tinham, sem que eu soubesse, arrumado na estante.

Daí, um desalmado hóspede, todas as noites quando queria pitar, arrancava uma folha, que torcia a modo de pavio e acendia na vela. Apenas escaparam ao incendiário alguns capítulos em dois canhenhos, cuja letra miúda a custo se distingue no borrão de que a tinta. Oxidando-se com o tempo, saturou o papel.

Mas o traço dos *Contrabandistas*, como o gizei aos 18 anos, ainda hoje o tenho por um dos melhores e mais felizes de quantos me sugeriu a imaginação. Houvesse editor para as obras de longo fôlego, que já essa andaria a correr o mundo, de preferência a muitas outras que dei à estampa nestes últimos anos.

⁵⁶ ASSIS, Machado de. Discurso proferido na cerimônia do lançamento da primeira pedra da estátua de José de Alencar, em 1 de maio de 1897.

A variedade dos gêneros que abrangia este romance, desde o idílio até a epopéia, era o que, sobretudo me prendia e agradava. Trabalhava, não pela ordem dos capítulos, mas destacadamente esta ou aquela das partes em que se dividia a obra. Conforme a disposição do espírito e a veia da imaginação, buscava entre todos os episódios que mais se moldava às idéias do momento. Tinha para não perder-me nesse Dédalo o fio da ação que não cessava de percorrer. A estas circunstâncias atribuo ter o meu pensamento, que eu sempre conheci ávido de novidade, se demorado nesse esboço por tanto tempo; pois, quatro anos depois, já então formado, ainda era aquele o tema único de meus tentames no romance.⁵⁷

Ainda que a crítica pouco faça referência à obra *Os Contrabandistas*, por meio da afirmação de Alencar se pode garantir que essa foi sua primeira produção escrita e que apresentava uma “variedade dos gêneros que abrangia [...] desde o idílio até a epopéia, era o que, sobretudo me [Alencar] prendia e agradava”, a despeito da publicação, somente em 1856, de *Cinco Minutos*, nas folhas do jornal *Diário do Rio de Janeiro*.

Todo o trabalho de pesquisa, reflexão e escrita sobre a Língua e Literatura nacionais foi reconhecido, como se pode notar, somente com publicação do que, oficialmente, é seu primeiro romance, doze anos depois d’*A Moreninha*.

Até o momento daquela publicação de seu primeiro romance, Alencar apurara um olhar de observador para o povo, costumes e cultura brasileira. De modo que, ainda em São Paulo, enquanto estudante de Direito, concebia um romance apenas de cunho histórico⁵⁸, mantendo uma inclinação com a proposta romântica com a qual se identificava.

Em Olinda, ao se encontrar novamente no Nordeste brasileiro, sentiu-se inspirado para compor o que viria a ser consagrado pela crítica como a trilogia indígena de origem do povo brasileiro⁵⁹, ao lembrar das paisagens, das várzeas amenas e graciosas; das matas seculares; dos painéis do sertão, das selvas gigantes.

⁵⁷ ALENCAR, 1958, v. 1, p.145.

⁵⁸ ALENCAR, loc.cit.

⁵⁹ A trilogia consagrada pela crítica compõe-se dos romances *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1872).

Como resultado do esforço de pesquisa, iniciado ainda em sua fase estudantil, Alencar escreveu dois textos,⁶⁰ que foram publicados na revista acadêmica *Ensaio Literários*, fundada pelos estudantes de Direito de São Paulo em 1846. Nesses ensaios é possível observar que ele apostou nas temáticas da natureza e do indígena para delinear a paisagem e o índio como elementos nacionais.

No primeiro, publicado em 1846, o uso de muitos adjetivos evidencia, desde cedo, uma exaltação da paisagem brasileira típica, utilizada pela Escola Romântica na escrita de Alencar.

No segundo ensaio, datado de 1849, ao abordar a vida de D. Felipe Camarão⁶¹, Alencar almejava que os elementos nacionais estivessem presentes na Literatura Brasileira tal como os cavaleiros medievais para os escritores europeus como Walter Scott — uma de suas influências na Literatura Inglesa⁶².

Continuando sua trajetória pelas Letras, em 1854, o escritor foi convidado a escrever a coluna *Ao correr da pena*, no jornal *Correio Mercantil*. Em suas primeiras linhas, Alencar avisava que os “escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos”⁶³. Logo, dada a rapidez impressa pelo folhetim, o folhetinista pôde observar os costumes da sociedade carioca na segunda metade do século XIX, desde “o gracejo ao assunto sério”. Com esse direcionamento, dono de uma escrita simples e repleta de humor, Alencar atraiu a atenção do público, mesmo julgando que escrever de tal forma fosse tarefa árdua e difícil de agradar a todos, conforme sinaliza:

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

⁶⁰ Os textos são, respectivamente, *Sobre a Carnaúba* (1846) e *Sobre a vida de D. Antonio Felipe Camarão* (1849).

⁶¹ O ensaio versa sobre a vida de D. Antonio Felipe Camarão, um índio que havia lutado contra os holandeses na tentativa de invasão ao Recife no ano de 1842.

⁶² LIRA NETO. *O inimigo do rei*: uma biografia de José de Alencar ou A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006, p.83.

⁶³ ALENCAR, José de. *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, 3 set.1854.

delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! (...) O namorado acha que o folhetim não presta porque não descreveu certo *toilette*, o caixeiro porque não defendeu o fechamento das lojas no domingo, as velhas porque não falou da 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 besunto.⁶⁴

O espaço Folhetim, como bem declara Alencar, obrigava o folhetinista a percorrer, com a graça e a leveza do romance, os acontecimentos diários, perpassando do riso às misérias da sociedade. E muito embora o folhetim devesse alcançar a todo tipo de público, desde a senhora até a mocinha, o caixeiro, o namorado e até uma camada mais erudita, sabia-se o quão difícil seria agradar a todos, pois cada um tinha uma expectativa e representava um segmento diferente da sociedade.

Conforme observou M. Cavalcanti Proença, as atividades de Alencar como cronista apresentariam características que depois seriam reconhecidas em seus romances, pois “quase todas as inclinações, até cacoetes, que irão aparecer nos romances, já se anunciam, mais ou menos individualizados, nessas crônicas”⁶⁵. Isto significa que a experiência como folhetinista contribuiria para sua carreira como romancista. Assim, tanto suas crônicas quanto seus romances, apresentariam uma linguagem acessível, com questões acerca da língua e suas variações e debates em torno da identidade literária.

Uma vez que abordam temas e momentos diversos, os romances alencarinos tornam-se muito peculiares seja por trazerem tópicos vinculados à realidade seja por apresentarem temas mais idealizados. Outra particularidade da obra de Alencar é a dualidade passado/presente existente em suas narrativas, quando o passado é a gênese e o presente é algo reprovável, que deve ser superado. Loredano, de *O Guarani*, nesse sentido, é um personagem que traz consigo o mistério de um forasteiro

⁶⁴ ALENCAR, José de. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, 24 set.1854.

⁶⁵ PROENÇA, M. Cavalcanti. Alencar na Literatura Brasileira. In: **OBRA Completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958, v. 1, p. 20.

perigoso sob a capa de aventureiro leal a D. Antônio de Mariz. Assim, o presente quase sempre é insatisfatório, apresenta alguns vícios da vida em sociedade, como descrito no prefácio de *O Gaúcho*, em que Alencar condena o “amor” por interesse.

Outras questões, como a linguagem que deveria ser usada para alcançar a todos — sobre a qual Alencar deixou registrado em seu texto *O estilo na Literatura Brasileira* — era assunto que o preocupava. Ele defendia que todo homem, fosse orador ou escritor, usasse da palavra como seu instrumento de trabalho e deveria cumprir uma missão social, porquanto,

A palavra tem uma arte e uma ciência: como ciência, ela exprime o pensamento com toda sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito.⁶⁶

Se a função da língua era comunicar, então seria necessário adequar a mensagem, que, trabalhada objetiva ou subjetivamente, alcançasse um público. A palavra escrita deveria ser talhada pelo escritor com o compromisso que sua função social requeria.

Esse efeito, provocado pela escrita, pode ser comprovado em *Iracema*, o qual, segundo Antonio Candido, era “o exemplar mais perfeito da prosa poética na ficção romântica — realiza o ideal tão acariciado de integrar a expressão literária numa ordem mais plena de evasão plástica e musical”⁶⁷. A língua era para Alencar naquele momento uma proposição romântica de brasilidade e por esse motivo, era importante encontrar na fala a sua diferenciação em relação a Portugal. Se houve a independência política, um despertar para a realidade local, então a língua portuguesa falada no Brasil teria que encontrar como a Literatura Brasileira, o seu próprio percurso.

⁶⁶ PROENÇA, 1958, v.1, p.23.

⁶⁷ CANDIDO, 2007, p.536.

O dialeto brasileiro, termo moderno para a época e utilizado pelo escritor, não deveria ser representado, apenas, por alguns traços de indianismo, marcado nas obras como algumas palavras soltas, escritas em tupi. O português do Brasil deveria, antes, ser retratado ou adequado ao modo como era falado na sociedade.

Contudo, a língua comporta-se de forma mais conservadora quando escrita do que quando falada e a linguagem com a qual Alencar escreveu nos seus romances propunha um distanciamento da língua falada e escrita em Portugal, para o caso brasileiro, sem muita preocupação com a forma clássica. Consequentemente, esse tipo de posicionamento rendeu-lhe críticas severas aos seus romances, acusados de serem mal redigidos, de não obedecerem às regras da língua padrão, porém Alencar tinha consciência da importância de sua inovação.

Assim como estudou sobre a questão da língua, o escritor também se debruçou sobre as formas de concretização da literatura, como o romance-folhetim, a epopéia e o teatro, com a finalidade de avaliar suas características e o seu impacto sobre o público leitor. Essa mesma análise minuciosa não aconteceu com o romance, ao qual dedicou grande parte de sua vida.

Eduardo Vieira Martins, refletindo sobre isso afirma que a ausência de um estudo mais sistemático do romance aconteceu por dois motivos. Primeiro porque tratava-se de um gênero novo e não previsto nas retóricas clássicas e, para tanto era preciso que houvesse uma teorização a qual caberia aos próprios escritores do período. Contudo, esses escritores, ainda, teriam uma tarefa difícil, uma vez que os manuais oitocentistas⁶⁸, tratavam o romance com pouca relevância e, até mesmo insignificância se comparado aos demais gêneros clássicos.

Em segundo lugar, a característica multiforme do romance fazia com que escritores e críticos relutassem em refletir sobre os aspectos intrínsecos do gênero em detrimento das outras formas literárias⁶⁹. Ainda que não o analisasse metodicamente como os demais gêneros, Alencar

⁶⁸ Os manuais de Hugh Blair, Francisco Freire de Carvalho, Lopes Gama e Junqueira Freire foram os mais difundidos no século XIX.

⁶⁹ MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005, p.163.

escreveu *Como e porque sou romancista* e o prefácio *Benção Paterna*, de *Sonhos D'Ouro*, nos quais discorre sobre o romance e suas implicações.

As considerações feitas em *Benção Paterna* em que tentava moldar algumas características do gênero, embora brevemente, com objetivo de justificar por que o interessava aquele tipo de texto, eram também uma defesa, de Alencar, às duras críticas sofridas por seus romances. Em *Como e porque sou romancista* o escritor deixou registrado o que pensava sobre a estrutura de seu gênero literário preferido:

É uma história divida em capítulos, que principia rindo e acaba chorando, ou vice-versa, e na qual devem entrar necessariamente um namorado, uma moça bonita, um homem mau e diversas outras figurinhas de menor importância⁷⁰.

Esses elementos, “um namorado, uma moça bonita, um homem mau e diversas outras figurinhas de menor importância”, apareceriam constantemente em seus textos, e talvez fossem um dos motivos porque Alencar foi tão lido em sua época, pois enredos romanescos faziam sucesso entre os leitores brasileiros do século XIX.

Algumas de suas obras, apontadas como possuidoras de “caráter idealizador” foram sob esta insígnia estudos documentais de modo que, se por um lado ele criava enredos idealizados, os quais se tornavam motivo de críticas, por outro, o escritor tinha uma realidade de constante leitura, com o objetivo do conhecimento da matéria que utilizaria.

Nesse momento de segurança interessava para o romancista o recurso da transfiguração, em que uma natureza mais amena ganhava muitos e enaltecidos adjetivos; um rio como o Paquequer adquiria a sinuosidade de uma serpente; as simples ações de um índio eram amplificadas para refletirem o efeito necessário e assim por diante. Deve-

⁷⁰ PROENÇA, 1958, v.1, p.22.

se assinalar que a base documental estava, sobretudo, nos romances de apelo indianista,⁷¹ conforme afirma Cavalcanti Proença:

O que o distingue dos contemporâneos é a consciência, despertada cedo, de que o artista se faz é pelo domínio de seu instrumento de trabalho. Fantasia, ele a tinha, e vertiginosa por vezes, mas sob suas leves nuvens, havia chão sólido de preparo, de leitura e de exercícios, em que firmava pé para os saltos, vôos e até cabriolas que executou.⁷²

Um fato sobre a consciência em Alencar, em especial quanto a *O Guarani*, é o de que o livro, por possuir um contexto histórico bem preciso, foi objeto de debate no tomo XVII da revista do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.⁷³ Isso confere à Literatura uma importância na sociedade para debater assuntos multidisciplinares como a História do Brasil.

Os romances de José de Alencar, entretanto, não se classificam unicamente como “históricos”, há uma riqueza nos seus enredos que se distinguem entre “históricos”, “indianistas”, “urbanos/e ou de costumes” e “regionais”.

Diante dessa multiplicidade, Antonio Candido encontrou um autor tripartido, que denominou de *Os três Alencares*. A essa tripartição ele relacionou públicos específicos. Ao classificar cada Alencar para um dado público, percebe-se a abrangência dos romances do escritor junto aos leitores brasileiros, que não eram somente rapazes, ou moças, ou adultos, mas uma população constituída dos três elementos, informação que indicaria uma diversificada popularidade.

⁷¹ Autores como o Dr. Baltasar da Silva Lisboa, que escreveu os Anais do Rio de Janeiro e Gabriel Soares, cronista que abordou os índios de maneira positiva, foram fontes de consulta para Alencar anteriormente à produção de *O Guarani*.

⁷² PROENÇA, 1958, v. 1, p. 19-20.

⁷³ Joaquim Norberto de Souza, nesse tomo, estudou o papel histórico de D. Antonio de Mariz, que existiu realmente e participou da fundação da cidade do Rio de Janeiro em 1565. Para saber mais vide DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar/Valéria De Marco. - Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993. p.49.

O primeiro desses Alencares é classificado como autor de romances indianistas. De acordo com Antonio Candido, *O Guarani* e *Ubirajara* apresentariam personagens “inteiriços”, personagens puramente ficcionais, que contrastam com a realidade que o Brasil apresentava na época de pós Independência, um país instável sob aspectos econômicos, sociais e políticos.

A classificação apresentada por Antonio Candido para *O Guarani* como “indianista” difere de outras classificações como a de Valéria de Marco⁷⁴, que entende *O Guarani* como “histórico” uma vez que conserva, segundo a autora, traços de um momento histórico do Brasil e, se para Valéria De Marco *O Guarani* é um romance histórico e para Antonio Candido o mesmo é indianista, para Augusto Meyer, *O Guarani* não é nem indianista nem histórico:

Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. Poeta do romance, romancesava tudo. Se teve a intenção de criar um romance histórico, ficou só na intenção, e de qualquer modo não lograria fazê-lo, pois era demasiado genial para poder adaptar o seu fogoso temperamento a um gênero tão medíocre, que pede paciência aturada na imitação servil da crônica histórica, pouca imaginação criadora e o acúmulo de minudências pitorescas.⁷⁵

Augusto Meyer dá ênfase para uma das maiores características presentes em Alencar, a da imaginação, que ele define como “poderosa”, razão pela qual, para o crítico, não há índio nem personagem histórico no romance, como se a transfiguração amplamente utilizada por Alencar em *O Guarani* eliminasse a visão de índio e História que pudessem estar presentes no enredo.

⁷⁴ DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993, p.49.

⁷⁵ MEYER, 1958,v.1, p. 11.

Na análise dos três Alencares de Antonio Candido, o segundo Alencar, de acordo com o autor, escrevia sobre e para as mulheres⁷⁶, as quais, como leitoras, tinham uma predileção pelos romances e, Alencar não somente as teve por leitoras como as colocou como protagonistas de algumas narrativas, caracterizando-as desde as mais ingênuas e puras, como Carlota, de *Cinco minutos*, até as mais fortes, como era Lúcia, em *Lucíola*.

Para a crítica era uma ousadia de Alencar retratar mulheres fortes como Aurélia Camargo ou Lúcia, num tempo essencialmente patriarcal, na qual as mulheres deveriam ser muito mais parecidas com Carolina, de *A Viúvinha*, uma moça casta e sonhadora, que almejava um casamento dos contos de fadas com Jorge. Aurélias ou Lúcias serviam, apenas, para gerar escândalos da sociedade e perturbarem a ordem.

Por fim, o terceiro Alencar apresenta a característica do amadurecimento quando cria conflitos psicológicos entre os personagens, ocorrendo um adensamento de seus romances. Nesses enredos, homens e mulheres enfrentam situações mais sérias, como a questão da cortesã por quem o bom Paulo se apaixona em *Lucíola*.

Mesmo criticando sutilmente algumas convenções e situações sociais, Alencar sempre dava um desfecho de final feliz ao romance, exigido pelo público. Este Alencar que sai da esfera idealizadora romântica e toca em assuntos mais complexos é, por esta característica, apontado como o escritor dos adultos, que enxergou problemas difíceis para seus personagens tratarem.

Seguindo o ideal romântico, essas obras, embora apresentem conflitos cuja verossimilhança seja incontestável, seus desfechos têm a idealização a qual Alencar ainda apresentou-se ligado. É o caso de Aurélia e Seixas, que, após longo conflito em torno de um marido comprado têm o seu final feliz, ao final da trama.

No mesmo sentido, a fim de não chocar, ainda mais, a sociedade de época, o romancista foi obrigado a matar Lúcia para que ela pudesse ser resgatada dignamente de sua atividade “indigna” de cortesã. Diante da

⁷⁶ As mulheres que liam no Brasil oitocentista descobriram no romance o entretenimento “adequado” para quem ficava em casa, sem acesso à Universidade e destinava-se ao casamento.

morte, ela poderia ser vista com olhares benevolentes pelo público, pois se redimira de seus pecados ao morrer.

Soares Amora afirma que a concessão feita por Alencar foi desfavorável com relação à valoração de *Senhora* e de *Lucíola*. Se o autor tivesse, segundo Amora, mantido os finais menos romanescos, os romances teria alcançado um patamar de permanente interesse⁷⁷.

Essa é uma posição particular de Soares Amora, porque o público leitor do século XIX talvez não concordasse com finais não romanescos, ou não estivesse preparado para a possibilidade de finais que sustentassem as críticas feitas, *a priori*. Provavelmente, o impacto de *Senhora* seria muito maior se Aurélia e Seixas desfizessem o negócio e cada um seguisse seu caminho. Ou ainda seria mais incisivo se Lúcia e Paulo se casassem, constituindo uma família.

Como referido anteriormente, estas duas obras fogem à característica da maioria dos romances de Alencar e o público costuma estranhar a novidade de trazer para os enredos a sociedade mais crua, o que seria depois bastante explorado na escola Realista por Machado de Assis e outros escritores.

Retomando o estudo de Antonio Candido, pode-se afirmar que ele engloba todas as fases da obra de Alencar, embora não seja totalmente condizente com a classificação feita pelo próprio escritor em *Benção Paterna*, prefácio do livro *Sonhos d'Ouro*. Nota-se que Alencar buscou demonstrar as regiões, costumes e significados do Brasil por meio da Literatura. A busca pelo nacional que Alencar percorreu ao longo de toda sua carreira literária, mesmo antes da sua consagração, apareceu posteriormente em *Iracema*, *O Guarani*, *As Minas de Prata*, *O tronco do Ipê*, *Til*.

Por ocasião do lançamento de *Sonhos D'Ouro*, ele explica, dentro do "período orgânico" da Literatura Brasileira, o comportamento de alguns dos seus romances. Este período orgânico constitui-se de três momentos: a fase primitiva, o período histórico e a infância da Literatura Brasileira.

⁷⁷ AMORA, Antônio Soares. **O Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1967, p.254.

Para a fase primitiva, Alencar citou *Iracema*, quando se tem sob todos os pontos de vista a questão da pureza do solo pátrio. É como se as tradições nacionais devessem ser mantidas. A primeira fase não engloba *O Guarani*, que Alencar considerou um romance histórico. Assim, ele enxerga *O Guarani* como o primeiro momento em que o nativo brasileiro vai encontrar-se com o colonizador, numa relação de troca. Finalmente, o momento de pós Independência no qual está a infância da Literatura Brasileira, que, segundo o escritor, inicia-se no momento em que o Brasil deixa de ser colônia de Portugal.

Embora, na realidade, a Literatura Brasileira existisse desde os tempos coloniais, Alencar ao citar a nova literatura, refere-se ao que propõe a escola romântica: cantar o Brasil deslocando-se para longe da civilização, daí a ideia da pureza. Os escritores desse momento devem dar aos brasileiros, portanto, não só os ares da floresta, mas também as cantigas puras dos sertões:

O período orgânico desta literatura conta já três fases. A primitiva, que se pode chamar aborígene, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância de um povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou. *Iracema* pertence a essa literatura primitiva, cheia de santidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra pátria a mãe fecunda – alma mater, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido. É a gestação lenta do povo americano, que deveria sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Esse período colonial terminou com a Independência. A ele pertencem *O Guarani* e *As Minas de Prata*.

A terceira fase, a infância da nossa literatura, começada com a Independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas, de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não o fazem pelo braço. Neste período a poesia brasileira, embora balbuciente ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da

família. Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original... O tronco do Ipê, o Til e O Gaúcho vieram dali⁷⁸.

Esta análise do próprio Alencar divide a opinião de outros críticos além de Antonio Candido. Muitos não concordam com essa classificação, “salvo como desejo de imitar Balzac”, segundo Cavalcanti Proença. De acordo com o crítico, os que não concordam com essa disposição esquecem de que a consciência “só aparece como atitude crítica” e que Alencar “descobriu através dela uma linha unificadora que liga seus romances ao tempo em que eles eram escritos, sendo a imitação de Balzac um pormenor biográfico”⁷⁹.

Para Pedro Dantas, a classificação feita por Alencar é compatível com a realidade. A posição de Dantas é compartilhada por Josué Montelo, quando afirma que “Mesmo que elaborado ulteriormente, o plano de José de Alencar evidencia que, no espírito de seu autor, e a sua revelia, um mundo lógico e coerente se desenvolvera: o mundo da criação romanesca”⁸⁰.

Sobre classificação, argumenta ainda Cavalcanti Proença, que o importante é que a marca dos romances de José de Alencar logo mostrava uma sintonia com sua identidade, sendo possível reconhecê-la ao ler um livro. Isso incluía a forma da construção narrativa, a idealização, algum humor, temas nacionais em demasia.

Alencar cultivou o romance romântico até o tempo em que o gênero foi considerado “ultrapassado”. Em 1875, a escola romântica estava em declínio e o romance estava massificado. O escritor, entretanto, continuava como romancista, o que gerava muitas intrigas a seu trabalho por conta dos que não queriam mais ler romances românticos. Para Ubiratan Machado “Não surpreende, portanto, que José de Alencar tenha sofrido os mais violentos ataques, pelo fato de ser romancista, sobretudo por parte de Zacarias Góes e Vasconcelos”⁸¹.

⁷⁸ ALENCAR, 1958.v.1, p.691.

⁷⁹ PROENÇA, 1958.v.1, p.39.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ MACHADO, 2001, p.13.

Devido a tantas críticas, havia, segundo Alencar, uma “conspiração do silêncio” armada contra ele por seus detratores. Tal fato refere-se à questão de que, quando *O Guarani* saiu em folhetim, obteve grande repercussão junto ao público. Entretanto, no que diz respeito à imprensa, nenhuma notícia teria sido anunciada sobre o romance — ou ainda o romance não teria recebido a atenção devida. Além do silêncio dos críticos, o *Correio Mercantil*, jornal em que Alencar havia trabalhado, silenciou-se em relação ao lançamento de *O Guarani*, contrariamente ao que fez ao *Calabar*, do português Mendes Leal, como exemplo de uma obra nacional, ignorando, portanto, que *O Guarani* já existia com a mesma proposta:

Não se compreende, porém, que uma folha brasileira, como era o *Correio Mercantil*, anunciando a publicação do *Calabar*, insistisse na idéia de ser essa obra uma primeira lição do romance nacional dada aos escritores brasileiros, e não advertisse que dois anos antes um compatriota e seu ex-redator se havia estreado nessa província literária. *Há muito que o autor pensava na tentativa de criar no Brasil para o Brasil um gênero de literatura para que ele parece tão afeito e que lhe pode fazer serviços reais.* Quando Mendes Leal escrevia em Lisboa estas palavras, o romance americano já não era novidade para nós; e tinha n’O *Guarani* um exemplar, não arreado dos primores do *Calabar*, porém incontestavelmente mais brasileiro.⁸²

Contraditório, no entanto, é que, se Mendes Leal, um português, tinha por intenção criar uma Literatura para o Brasil, Alencar também teve um longo percurso de estudos e aprimoramentos para conceber *O Guarani*. Nesse sentido, num momento em que o Brasil buscava tanto sua identidade nacional, soava estranho que o *Correio Mercantil*, um jornal brasileiro, tivesse enaltecido Mendes Leal em detrimento de Alencar. Tratava-se, obviamente, de uma questão política para além de questões literárias.

Além dessa conspiração do silêncio que afirmava sofrer, Alencar envolveu-se em várias polêmicas com outros escritores, que agitavam a

⁸² ALENCAR, 1958, v.1. p.151.

vida literária do Brasil do século XIX. Houve a da *Minerva Brasiliense*, com nomes como Joaquim Norberto, Santiago Nunes Ribeiro e Januário da Cunha Barbosa; a das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, envolvendo Alencar, Porto Alegre, D. Pedro II, dentre outros; a das *Questões do dia*, com Alencar, Franklin Távora e Camilo Castelo Branco, a *Alencar-Nabuco*, enfim, havia diversos escritores dispostos a debater questões literárias.

Dentre as mais conhecidas polêmicas que envolveram Alencar estão aqueles com Gonçalves de Magalhães, em 1856; com Franklin Távora entre os anos de 1871 e 1872 e finalmente com Joaquim Nabuco, em 1875. Para Elvy Pereira,

O eixo central dessa crítica de Alencar movimentava sempre elementos que, argumentava ele, deveriam caracterizar a cultura e a literatura brasileira, como a questão da liberdade lingüística do português falado no Brasil, a temática indianista e o sentimento da natureza como a emanadora da própria idéia de nacionalidade.⁸³

Esses assuntos, de cultura e Literatura brasileiras, de liberdade lingüística para o português do Brasil, de indianismo e tantos outros, eram constante entre os escritores. Nem sempre as concepções e idéias convergiam na mesma direção e resultavam na exaltação dos ânimos que gerava longos argumentos na defesa de um tema em foco.

No ano de 1856, Alencar assumiu o pseudônimo de “Ig”, ao escrever cartas para o *Diário do Rio de Janeiro* a fim de apontar alguns aspectos que não concordava na obra *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, escrita para ser a grande obra da literatura nacional, e que fora publicada naquele ano.

Segundo “Ig”, além da falta de cores, intensidade e expressão para a floresta do Brasil, a índia do poema também parecia pouco brasileira, carecia de identidade com a nação, visto que para ele esta era mais amoldada ao padrão estrangeiro. Por apontar esses diversos

⁸³ PEREIRA, Elvy. Um fabulador da nacionalidade: José de Alencar. **Sitientibus**, Feira de Santana, n.14, p.109, 1996.

aspectos que “falharam” na obra de Gonçalves de Magalhães, as cartas de “Ig” promoveram uma grande discussão literária entre ele e Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Gonçalves Dias, e vários outros, escritores ou leitores.

Em 1861, um conterrâneo de Alencar, Franklin Távora, fez sua estreia na Literatura Brasileira com os contos ultrarromânticos chamados *A Trindade Maldita* em que abordava a questão do sertão nordestino. Este tema foi enfatizado nas obras *Os Índios do Jaguaribe* (1862), *A Casa de Palha* (1866), *O Cabeleira* (1876).

A obra *Os índios do Jaguaribe* foi alvo de mais uma polêmica envolvendo José de Alencar nos anos de 1871/1872. De acordo com Araripe Júnior, Alencar recebeu o romance de Franklin Távora e leu o livro com grande interesse, mas silenciou. O desinteresse, ou o silêncio de Alencar teria irritado Franklin Távora, que, dali para frente, passou a atacá-lo.

Assim, em 1872, reunidas em um único volume, as *Cartas a Cincinato*⁸⁴, procuraram desbancar Alencar de sua posição de patriarca da Literatura Brasileira, desmerecendo seus romances, ancorados em argumentos sobre pouca originalidade e desmazelo de sua escrita, pois estavam distantes do cânone de Portugal. Esta polêmica pouco contribuiu, em termos de literatura, pois se constituiu grande parte de ataques pessoais.

Finalmente, a última polêmica de Alencar foi com Joaquim Nabuco, a “Alencar – Nabuco”, em 1875. Os escritores que surgiram nessa época não gostavam dos ideais românticos. Para eles, o Romantismo era um movimento ultrapassado que já deveria ser substituído por novidades. Afrânio Coutinho chegou a utilizar a palavra “repugnar” para enfatizar este fato:

Os ideais românticos repugnavam aos jovens, e foi traduzindo um pensamento geral que Silvío Romero, no importante prefácio apostado aos *Contos do Fim do Século* (1878), declarava que o Romantismo já “era um cadáver, e pouco respeitado”. Por volta de 1880, o Romantismo estava

⁸⁴ TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**: estudos críticos de Semprônio.J.W. Medeiros, 1872.

morto, tendo a sua agonia durada quase toda a década de 70.

Assim, compreende-se que os vanguardistas 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.⁸⁵

Sonho, evasão, exaltação da natureza e indianismo não interessavam mais àqueles escritores, que buscavam escrever sobre assuntos mais ligados à realidade. Sob esta perspectiva, Joaquim Nabuco, um desses escritores, voltava da França para o Brasil, em 1873. Fala nos ideais de universalidade e escreve em francês ou em português. Não valorizava muito o Brasil, se interessava pelo país apenas quando este podia contribuir para um acontecimento maior, como o da Abolição da Escravatura. Sobre esta posição, afirmava Nabuco:

Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados hoje pelo telégrafo. Uma afeição maior, um interesse mais próximo, uma ligação mais íntima, faz com que a cena, quando se passa no Brasil, tenha para mim importância especial, mas isto não se confunde com a pura emoção intelectual.⁸⁶

Noutras palavras, ideais românticos que exaltavam o Brasil não interessavam para ele e sim algum grande acontecimento ligado ao país, de preferência com fundo real. Todavia, o Brasil nessa década de 1870 ainda era movido pela questão da nacionalidade, de se discutir o que era brasileiro ou não. Destas discussões surgiram dois grupos que Afrânio Coutinho definiu como *nacionalistas* e os *brasilelistas*⁸⁷.

Os nacionalistas, nativistas, queriam mostrar um Brasil que tinham suas próprias características, a qual deveria estar presente na sua cultura, política, vida social e deveriam ser difundidas. José de Alencar

⁸⁵ COUTINHO, Afrânio. **A polêmica Alencar Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 5-13.

⁸⁶ COUTINHO, loc.cit.

⁸⁷ COUTINHO, loc.cit.

fazia parte desta corrente, era um *nacionalista*. Nabuco, um homem do mundo, seguia na direção oposta, era um *ocidentalista* que gostaria de ver a cultura brasileira ocidentalizada, dando preferência à cultura de países europeus como Alemanha, Inglaterra e França.

Quando Joaquim Nabuco faz a análise da peça de Teatro *O Jesuíta*, de Alencar, em 1875, travou nova polêmica com aquele escritor. A questão, entretanto, não foi o romance, mas o teatro. Várias réplicas e tréplicas aconteceram nas publicações do jornal *O Globo* em torno do assunto até que Alencar encerrassem a discussão. Múcio Leão foi um dos poucos que fez um resumo sobre isso ao colocar em foco alguns dos principais tópicos discutidos⁸⁸.

Dividindo a opinião da crítica, Alencar também foi um romancista de públicos e expectativas diferentes. Escreveu folhetins e foi romancista consagrado. Criou personagens essencialmente idealizados; abusou da criação romanesca; experimentou a linguagem brasileira em sua literatura e num dado momento cantou também os sertões locais, que mostravam também a realidade do Brasil. Assim, ao atuar continuamente em várias direções, Alencar construiu uma vasta carreira literária.

Os prólogos e prefácios, escritos pelo romancista, ora defendiam as obras de ataques dos críticos ora esclareciam alguma mensagem do autor ou situava a obra em determinado contexto, pois segundo Eduardo Vieira Martins, “como costuma ocorrer em momentos de renovação, os escritores românticos sentiram a necessidade de explicar e justificar sua produção perante o público”⁸⁹.

Muitos críticos o condicionaram apenas ao caráter de fabulador da nacionalidade, um idealista, que se baseava em sonhos para escrever. Era como se a literatura escrita por Alencar fosse instrumento de divertimento, que abusava do enredo romanesco e agradava o público leitor de maneira geral.

Porém quando propôs uma literatura nacional, Alencar tinha no processo de concepção de seus romances estudos que amparavam suas

⁸⁸ ALENCAR, José de. **Ensaio bio-bibliográfico**. Rio de Janeiro, Publicações da Academia Brasileira, 1955, p. 17.

⁸⁹ MARTINS, 2005, p.5.

criações mais idealizadoras. Esses conhecimentos eram referidos nas notas de rodapés de seus romances, repletos de dados históricos, geográficas ou demais assuntos específicos, disponibilizados para consulta do leitor.

Em se tratando do movimento Romântico, Alencar tornou-se o nome da escola, o grande autor da ficção brasileira, aquele autor que o público consagrou, ainda que com problemas relativos às críticas. Nesse sentido, para Alfredo Bosi,

Com a sua franca aderência à realidade média, Manuel Antônio de Almeida permaneceu um nome até certo ponto lateral na história do nosso Romantismo. O lugar de centro, pela natureza e extensão da obra que produziu, viria a caber com toda justiça a José de Alencar.⁹⁰

Assim como Alfredo Bosi dá o lugar central para Alencar no Romantismo brasileiro, Afrânio Coutinho afirma que

A busca da nacionalidade para a literatura brasileira foi um tema que preocupou absorventemente a mentalidade de nossos homens de letras no século XIX, especialmente na segunda metade, tornando-se uma constante crítica, como já o assinalou Soares Amora. Esse movimento de nacionalismo literário procurava buscar “símbolos que traduzam a literariamente a nossa vida social”, na feliz expressão de Araripe Júnior, e encontrou em Alencar o intérprete genial, num esforço consciente de dar corpo às próprias tendências da alma⁹¹.

Machado de Assis, que tanto admirava José de Alencar, apontou a participação do escritor como típica na Literatura Brasileira, no tocante à identificação dele com a realidade do país:

O espírito de Alencar percorreu as diversas partes de nossa terra, o norte e o sul, a cidade e o sertão, a mata e o pampa, fixando-as em suas páginas, compondo assim com as

⁹⁰ BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994, p.134.

⁹¹ COUTINHO, Afrânio. **Conceito de Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro: Ediouro, 1960, p.29.

diferenças da vida, das zonas e dos tempos a unidade nacional da sua obra. Nenhum escritor teve em mais alto grau a alma brasileira. E não é só porque tivesse tratado assuntos nossos. Há o modo de ser e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade, independente da face externa das coisas.⁹²

Se por um lado, Alencar enfrentou discussões políticas bem como teria sentido o silêncio dos críticos, por outro, influenciou escritores como Machado de Assis e teve um público cativo desde que seu primeiro romance, *Cinco Minutos*, foi redigido para ser entregue aos leitores do *Diário do Rio de Janeiro* de brinde pela assinatura do jornal e fez um pequeno sucesso. Isto animou Alencar, então um romancista desconhecido, a escrever *A Viúvinha*. Talvez se a resposta do público não tivesse ecoado, o escritor poderia encerrar a carreira naquele momento.

O público leitor de Alencar foi importante para o romancista porque, à medida que lia seus romances, novos eram produzidos. Isso indica que havia, nesses romances, uma adequação entre o que Alencar escrevia e a expectativa do público.

Essas “sensaborias” que ele ressaltou no prefácio de *Sonhos D’Ouro* tinham caído em gosto do público e como bem esboçou Antonio Candido, autor, público e obra compõem o sistema literário, uma vez que o autor escreve uma obra para que seja lida e alcance resposta.

Pode ser que a resposta desse público de Alencar tenha sido menos vigorosa num momento e maior noutro, como no caso de *O Guarani*, quando as pessoas esperavam ansiosas pelo jornal para acompanhar as aventuras que aconteciam no enredo. Talvez as críticas da oposição tivessem para ele, mais peso.

Porém, é notório que o público participou de suas obras ao ler seus livros. Assim, as obras alencarinas permaneceram porque foram, ao longo de décadas e de mais de um século, ao encontro de novos públicos que as descobriram, requerendo edições, traduções, adaptações e estudos até os dias atuais.

⁹² COUTINHO, loc.cit.

3. O GUARANI: DO FOLHETIM AO LEITOR

José de Alencar, atento ao que passava no cenário literário brasileiro, tomou parte da revista *Niterói*, em acordo com as propostas de Gonçalves de Magalhães para a definição do que seria “literatura nacional”. Porém, ao ler *A Confederação dos Tamoios*, fez um longo trabalho de crítica sobre o poema, no qual apontou algumas falhas na concepção de uma literatura genuína defendida por Magalhães e um distanciamento desse escritor quanto aos ideais anteriormente defendidos por ele.

De todas as polêmicas em que Alencar se envolveu, talvez a mais relevante tenha sido a das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* por apresentar, *a priori*, o que Alencar entendia por “literatura nacional”. *A Confederação dos Tamoios* pretendia exaltar o país, ao tornar-se símbolo de uma “literatura nacional genuína”, como o próprio Gonçalves de Magalhães havia proposto nas premissas que inauguraram o Romantismo brasileiro: literatura escrita por brasileiros, que recuperasse o indígena e a cultura brasileira.

Alencar, sob o pseudônimo de “lg”, afirma que não pretendia escrever um juízo crítico sobre o poema de Magalhães⁹³, mas é inevitavelmente crítico ao demonstrar afinidade com a Literatura, conhecimento quanto à construção e expressão do poema e ao apontar falhas no que considera um belo assunto que “realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema para uma divina epopéia, se fosse escrito por Dante ”⁹⁴, como defende na primeira carta.

Nas oito cartas que “lg” tornou públicas no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, entre as principais questões discutidas estava a da personagem Iguaçú que, de acordo com ele, possuía poucos traços da índia brasileira e pouca originalidade:

⁹³ ALENCAR, Jose de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: *OBRA Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960, v.4, p.864.

⁹⁴ *Ibid.*

A heroína do poema do Sr. Magalhães é uma mulher como as virgens índias de seu livro podem sair dele e figurar em um romance árabe, chinês ou europeu; se deixassem as penas de tucano que mal as cobrem, podiam vestir-se à moda em casa de Madame Barat e Gudin e ir dançar a valsa no Cassino e no clube com algum deputado⁹⁵.

Além da falta de brasilidade de Iguacu, que poderia assumir qualquer nacionalidade já que tinha carência de identidade nacional, “Ig” ainda reclama da descrição e evocação do Brasil que precisam ter maior força expressiva:

Se me perguntarem o que falta, decerto não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro. Parece-me que Virgílio, que descreveu a Itália, Byron a Grécia, Chateaubriand as Gálias, Camões os mares da Índia, teriam achado no sol do Brasil algum novo raio, alguma centelha divina para iluminar essa tela brilhante de uma natureza virgem e tão cheia de poesia.⁹⁶

A falta de inspiração que teria Gonçalves de Magalhães ao escrever *A Confederação dos Tamoios* e, principalmente a falta de entusiasmo com a terra brasileira são críticas recorrentes nas cartas de “Ig”. Nota-se que, quando ele aponta a palidez do poema, sua inspiração na pátria surge ao enaltecer as suas riquezas:

Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por quê não lhe dás as cores de tua palheta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Por que não arrancas as asas de um dos teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te?⁹⁷

⁹⁵ Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 28 de junho de 1856.

⁹⁶ ALENCAR, 1960, v.4,p.864.

⁹⁷ Ibid,v.4,p.865.

Confrontando as críticas feitas nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, de 1856, com *O Guarani*, de 1857, é evidenciado que muitas das ideias apresentadas por Alencar enquanto “Ig” são aproveitadas nesta obra em que o índio é recuperado na cena brasileira e enaltecido como autêntico representante nacional. Nesse sentido Nelson Werneck Sodré atesta que “os precursores pretenderam fazer do índio um assunto, sem dúvida, e tomaram para modelo os mestres europeus. Os indianistas pretenderam fazer do índio mais do que um assunto, um herói”⁹⁸.

Para construir uma obra com aspectos brasileiros, José de Alencar, que tinha em mente o seu próprio projeto de uma literatura nacional, procurou encontrar caminhos que permitissem que seu intento fosse realizado. Um desses caminhos foi a opção do escritor pela prosa, que tinha boa receptividade junto ao público leitor. Foi por esse mesmo motivo, talvez, que o autor tenha optado também pela publicação inicial em romance-folhetim, gênero bem aceito pela maioria do público, ressaltando para que fossem benevolentes com as cenas pouco habituais no que se lia e, assim não condenassem o romance “à primeira leitura”.

Assim, no prólogo, o narrador explica à prima como achou o manuscrito que continha a história:

Quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei.

Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno, que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pode assim escapar ao cataclisma.

Previno-lhe que conterà cenas que não são muito comuns atualmente; não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que as explicam.⁹⁹

“Copiar e remoçar” o manuscrito estabelecia certa confiança com o leitor, pois a história se baseava em fatos reais e retirava de Alencar qualquer responsabilidade de um gênio criativo e inventivo que pudesse

⁹⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Literatura Brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1964, p. 254-269.

⁹⁹ ALENCAR, José de. **O Guarani**. Ateliê Editora, 2.ed. São Paulo: Ateliê Editora, 2000, p.49.

ser alvejado por críticas. Dessa forma, veracidade era atribuída ao romance e, conseqüentemente, à origem de todas as particularidades locais, como a língua, a descrição de ambiente, espaço, tempo e personagens.

Como pretendeu buscar a origem do país, Alencar recuou o enredo de *O Guarani* ao século XVII, ano de 1604, pelo qual o primeiro contato do português com o nativo foi idealmente reconstruído, bem como o lugar onde a trama se desenvolve, o sertão, parece construir uma gênese para o povo brasileiro, sendo um lugar praticamente inabitado. Dessa maneira, “Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, sublime artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa”¹⁰⁰.

É neste cenário de majestosos elementos como as águas do Paqueta que a natureza será exaltada pela fauna e flora, onde o português D. Antônio de Mariz vai viver. Após muitos serviços de guerra prestados à coroa portuguesa e ajudar Mem de Sá na fundação da cidade do Rio de Janeiro, D. Antônio recebeu uma sesmaria como reconhecimento por seus serviços de fidelidade a Portugal. Tendo Felipe II assumido o poder, na Espanha, D. Antonio mudou-se para o sertão brasileiro com toda sua família, jurando fidelidade à coroa portuguesa e logo ao chegar se sente revigorado pela natureza local, repleta de recursos necessários à sobrevivência.

A família de D. Antonio é formada por sua esposa, a paulistana D. Lauriana, a filha Cecília, a prima Isabel, e o filho D. Diogo. Fora do núcleo familiar há um grupo de quarenta aventureiros que protegem e obedecem D. Antônio, numa relação de vassalagem e suserania que ali se estabelece, como numa justiça privada em que todos respondem ao fidalgo. Dentre essas figuras, existem homens leais como Álvaro ou Aires Gomes, e traidores, como Loredano, Bento e Rui. Por fim, numa cabana de sapé próxima da família vive o índio Peri que, tendo sua mãe salva da morte por D. Antônio de Mariz, se junta ao português numa dívida de gratidão.

¹⁰⁰ Ibid., p.52.

O enredo de *O Guarani* gira em torno da relação de Peri com Cecília. Esta relação começa com a moça que, influenciada pela opinião da mãe, teme o índio e demonstra desprezo por sua presença. Com o desenvolver do romance, as atitudes de Peri ganham a confiança de Cecília de modo que o sentimento de inicial repugnância dela por ele converte-se gradativamente em amor.

Embora, de acordo com a classificação de Flávio R. Kothe¹⁰¹, Peri seja um herói épico, pois enfrenta grandes provações ao longo do enredo, a sua relação com Cecília é de subserviência uma vez que desenvolve cega devoção por ela, sendo capaz de abandonar sua tribo, sua mãe e sua religião para ficar ao seu lado. Contudo, Peri não tem o amor de Cecília, razão pela qual ele a chama de “Ceci”, que em tupi traduz-se por “mágoa”¹⁰².

Uma vez “filho das florestas”, possuidor de domínio sobre o sertão em que vive, o personagem Peri é utilizado para explorar as riquezas e os recursos potenciais da selva brasileira, pois seu conhecimento permite que sobreviva dos recursos naturais, engloba desde a utilização do fogo ao roçar dois galhos secos de biribá, o reconhecimento do pio da coruja, as árvores como a cabuíba que produz um líquido revigorante e ainda venenos como o curare e seu antídoto.¹⁰³ Logo, o índio não só conhece como, na hora em que precisa, raciocina de forma perspicaz sobre o que fazer com os recursos naturais que possui numa perfeita interação do nativo com o meio em que vive.

Peri salva Cecília a partir desses conhecimentos ou da força e inteligência que possui. No momento em que o solar de D. Antônio é incendiado pelos Aimorés, D. Antônio, certo de que todos iriam morrer, pede a Peri que leve Cecília para o Rio de Janeiro, pois sabe que somente ele pode salvá-la. A condição para isso é que Peri se convertesse cristão, pois o português confiaria a filha apenas ao irmão de Cecília, D. Diogo, que estava no Rio de Janeiro, ou a um cristão. É neste momento que Peri

¹⁰¹ KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985, p.14.

¹⁰² ALENCAR, 2000, p.206.

¹⁰³ Vários exemplos dessa intimidade do índio com a natureza podem ser percebidos, por exemplo, quando Peri é ferido mortalmente por uma flecha, utiliza da seiva de cabuíba para sobreviver. Ou ao escutar o chão descobre que Loredano pretendia matar D. Antonio de Mariz e raptar Cecília.

se converte e novamente salva Cecília pelas águas que cercam a propriedade, utilizando um pequeno barco e de uma estratégia de fuga bolada por ele. Após a perda de toda a sua família, Cecília, que de início reage negativamente ao salvamento porque preferia morrer com os seus familiares, em seguida ao episódio começa a perceber Peri de outra forma ao observá-lo adormecer:

Contemplando essa cabeça adormecida, a menina admirou-se da beleza inculta dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem moldado pela natureza. Como é que até então ela não tinha percebido naquele aspecto senão um rosto amigo? Como seus olhos tinham passado sem ver sobre essas feições talhadas com tanta energia? É que a revelação física que acabava de iluminar seu olhar, não era senão resultado dessa outra revelação moral que esclarecera o seu espírito; dantes via com os olhos do corpo, agora via com os olhos da alma.¹⁰⁴

Peri para Cecília nesse momento não é mais observado como um índio que a serve, mas assume o papel de um homem que tem sua própria beleza, descoberta pelos “olhos da alma”. Porém, esses momentos de paz dos quais desfrutam Peri e Cecília logo seriam sacudidos pelo elemento majestoso responsável pela abertura e fechamento de *O Guarani*: as águas.

Diante das incertezas, é de Peri que vem novamente a esperança, quando ele cita o mito de Tamandaré, um equivalente indígena do Noé cristão, no qual ele e sua esposa refugiam-se das águas durante um dilúvio e passada a tempestade, desceriam a salvo e povoariam a terra. A partir dessa reflexão, Alencar coloca na fala do personagem Peri a explicação para a miscigenação do povo brasileiro.

A narrativa de *O Guarani*, feita em terceira pessoa, permite ao leitor a ampla visualização de uma natureza fortemente transfigurada que recebe muitos e enaltecidos adjetivos a fim de elevá-la a um patamar superior de perfeição relacionado à pátria.

¹⁰⁴ ALENCAR, 2000, p.481.

Os avanços e recuos que são utilizados para conferir dinamismo à narrativa permitem também o desenvolvimento de pequenas tramas paralelas, que trazem novas situações para a surpresa do leitor:

Corria o ano de março de 1603. Era, portanto um ano antes do dia em que se abriu essa história. Havia à beira do caminho que então servia às expedições entre o Rio de Janeiro e o Espírito Santo um vasto pouso onde habitavam alguns colonos e índios catequizados (...) Fr. Ângelo di Luca achava-se então no pouso como missionário, incumbido da catequese e cura das almas entre o gentio daquele lugar; em seis meses que apostolava conseguira aldear algumas famílias que esperava breve trazer ao grêmio da igreja¹⁰⁵

Como é possível notar, a narrativa, que ocorre no primeiro capítulo, intitulado “O carmelita”, retrocede ao ano anterior ao da história para que possa ser apresentado o frei Ângelo di Luca, um missionário que estava ali no pouso para catequizar pessoas não convertidas ao catolicismo, e que se envolve num assassinato. Ao final do capítulo, o leitor descobre que este frei se transformara em Loredano:

No dia seguinte, por volta de duas horas da tarde, saiu deste lugar um só homem: não era ele nem o frade, nem o selvagem. Era um aventureiro destemido e audaz, em cuja fisionomia se reconhecia ainda os traços do carmelita Fr. Ângelo di Luca. Este aventureiro chamou-se Loredano¹⁰⁶.

Assim como Loredano tem sua real identidade revelada, Isabel participa de uma pequena história, em que se lamenta por ser uma filha de índia que não conheceu o pai. Acredita que por isso sofre discriminação por parte de D. Lauriana e esconde o grande amor que sente por Álvaro. D. Antônio, entretanto, revelará a este e a D. Diogo diante de uma situação de perigo que ela é sua filha, a quem Cecília ama mesmo sem saber da verdade.

¹⁰⁵ ALENCAR, 2000, p. 173-174.

¹⁰⁶ Ibid.p.182.

Ainda há a narrativa que mostra D. Diogo no momento em que, durante uma caçada, mata acidentalmente uma índia aimoré, o que provocará a ira daquela tribo. Enquanto D. Antônio resolve mandar o filho para o Rio de Janeiro a fim de protegê-lo, os Aimorés tramam pelas matas a vingança que irá incendiar o solar de seu pai, resultando no ápice de *O Guarani*.

Além da manutenção da surpresa do enredo, sustentando que a língua falada no Brasil diferiria daquela usada em Portugal, Alencar usou descrições e comparações com a natureza brasileira além da apresentação do dialeto pouco erudito de Peri, bem como Cecília em sintonia com ele no discurso direto faz o mesmo, como na ocasião em que Peri, para satisfazer um capricho de Cecília, leva para a esplanada uma onça:

-Obrigada, meu bom Peri! Tu és um amigo dedicado; mas não quero que arrisques tua vida para satisfazer um capricho meu; e sim que a conserves para me defenderes como já fizeste uma vez.

-Senhora, não está mais zangada com Peri?

-Não; apesar de que devia estar, porque Peri ontem fez sua senhora afligir-se cuidando que ele ia morrer.

-E Ceci ficou triste?

-Ceci chorou! Respondeu a menina com uma graciosa ingenuidade¹⁰⁷

Quando o sentido de brasilidade é adotado para a língua falada no Brasil, o molde português sofre variações locais devido a um dinamismo da língua que ocorre naturalmente. De posse dessas inovações em seu texto, o escritor julgava que alcançaria mais facilmente o brasileiro que fala da mesma maneira “descuidada” em relação ao cânone português porque permitia uma identidade de seu público com o texto.

Ao observar *O Guarani* num primeiro plano de leitura, a interação do português com o nativo conduz ao que Elvya Pereira chamou de “caráter conciliador”¹⁰⁸ entre os povos, que viveriam numa harmonia, numa conciliação entre as raças.

¹⁰⁷ ALENCAR, 2000, p. 122.

¹⁰⁸ PEREIRA, 1996, p.105-109.

Como mencionado anteriormente, tal como o índio é enaltecido pelas suas grandiosas ações, D. Antônio, quando o elogia o compara ao caráter de um cavalheiro português, de modo que na realidade o fidalgo apenas o tolera e Peri submete-se ao que Zilá Bernd chama de desculturação¹⁰⁹ quando se converte em cristão. Assim, o caráter “conciliatório” entre os dois povos torna-se impossível já que Peri depende de determinados parâmetros e condições para ser aceito.

Entretanto a liberdade de criação que Alencar considera importante desde *Os Contrabandistas* é o que se adota em *O Guarani* e efetiva o que Eduardo Vieira Martins chama de obra “poético-idealizante”¹¹⁰ a partir da qual sua imaginação ficou livre para transfigurar a natureza, transformar o índio num herói invencível ou recriar o contato do nativo com o português numa harmonização das raças, pois “N’O Guarani derrama-se o lirismo de uma imaginação moça (...) N’O Guarani o selvagem é um ideal que o escritor intenta poetizar”¹¹¹.

O autor recorre à fantasia e forja a equiparação do índio com o português, sugerida ao final da obra quando Cecília afirma ser também filha do Brasil¹¹². Diante desse nivelamento seria possível o mito da miscigenação com o qual o público leitor brasileiro parece ter se identificado, uma das razões que tornou *O Guarani* um grande sucesso.

No século XIX o Brasil tinha a preocupação, sobretudo vinda do governo imperial, de destacar o caráter mestiço do povo brasileiro, como observou Eni de Mesquita Samara:

Com efeito, em 1844, o prestigioso Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro realizava um concurso intitulado “como escrever a história do Brasil” que premiaria o afamado naturalista alemão Karl Von Martius. Mais interessante do que o vencedor é a tese defendida: “devia ser ponto capital para o historiador reflexivo mostrar como no desenvolvimento sucessivo do Brasil se acham estabelecidas as condições para o aperfeiçoamento das três

¹⁰⁹ BERND, Zilá. **Literatura e Identidade Nacional**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990, p.50.

¹¹⁰ MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: **O Guarani**. Ateliê Editora, 2.ed. São Paulo: Ateliê Editora, 2000, p.33.

¹¹¹ ALENCAR, 1990, p.61.

¹¹² ALENCAR, 2000, p.495.

raças humanas que nesse país são colocadas uma ao lado da outra, de maneira desconhecida da história antiga, e que devem servir-se mutuamente de meio e fim.¹¹³

Havia com isto uma inquietação em relação à “equiparação de raças” no Brasil em 1844 quando o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro promoveu o concurso. Desde aquele tempo, portanto anterior a escritura de *O Guarani*, a preocupação com a questão da miscigenação presente no país já existia, e deveria ser promovida por meio da produção intelectual.

Os leitores da época parecem ter assimilado a proposta de que o brasileiro teria sua gênese na fusão de diferentes raças. A partir desse princípio, Alencar utilizou do mito para a construção da nação brasileira em que o índio e a moça branca participam como responsáveis pela origem do brasileiro. Segundo Mircea Eliade, N’*O Guarani* “o dilúvio abriu caminho para a recriação do mundo e, simultaneamente, para uma regeneração da humanidade ”¹¹⁴. Dessa maneira Alencar, que pretendia sugerir uma nova povoação do Brasil a partir da miscigenação, não matou Cecília no incêndio com sua família. Ela sobreviveu para que participasse da reconstrução com Peri. Além disso, quando após o incêndio existia a possibilidade de Peri deixar Cecília no Rio de Janeiro, retirando-a da floresta, foi também o sentimento de identidade e pertença que fez a moça querer ficar ao seu lado na floresta, uma vez que ela se identificou como filha do solo brasileiro:

Sim!Respondeu amenina tomando-lhe as mãos: Cecília fica contigo e não te deixará (...) Viveremos juntos como ontem, como hoje, como amanhã.Tu cuidas...Eu também sou filha dessa terra;também me criei no seio da natureza.Amo este belo país!¹¹⁵

¹¹³ SAMARA, Eni de Mesquita. **Racismo e racistas**: trajetória do pensamento racista no Brasil. São Paulo : Humanitas, USP, 2001, (Cursos e ventos nova série n.2), p.21-22.

¹¹⁴ ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6.ed.São Paulo: Perspectiva,2006, p.54.

¹¹⁵ ALENCAR, 2000, p.495.

O mito, segundo Marilena Chauí, é exatamente a “solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade”¹¹⁶ e se as condições na realidade eram distantes da idealização de Alencar uma vez que o índio foi massacrado e não houve outra relação senão a de exploração e submissão dele pelo português, ao optar pelo mito, Alencar encontrou uma saída para a questão da verossimilhança porque ao recorrer ao mito o escritor ficava livre para a solução de problemas reais no plano da imaginação.

Segundo Antonio Candido, o índio alencarino “dá a um país de mestiços o alibi de uma raça heróica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo literário”¹¹⁷, recupera a imagem do índio esquecido no sertão brasileiro, remove-o “da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas”¹¹⁸ e permite que o público leitor pudesse sonhar com suas origens, propostas pelo mito da miscigenação.

3.1. O sucesso da obra no século XIX e suas causas

A reação entusiasmada do público leitor brasileiro para com *O Guarani* foi documentada pelo valioso depoimento do Visconde de Taunay que testemunhou como o público se comportou ao ler a obra:

Em 1857, talvez 1856, publicou *O Guarani* em folhetim no Diário do Rio de Janeiro e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político. O Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia *O Guarani* e seguia comovido e enviado

¹¹⁶ CHAUI, Marilena. **Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000, p.9.

¹¹⁷ CANDIDO, 1997, v.2, p. 202.

¹¹⁸ ALENCAR, 1990, p.61.

os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri e com estremecida simpatia acompanhava, no meio dos perigos e ardis dos bugres selvagens, a sorte vária e periclitante dos principais personagens do cativante romance, vasado nos moldes do indianismo de Chateaubriand e Fenimore Cooper, mas cujo estilo é tão caloroso, opulento, sempre terso, sem desfalecimento e como perfumado pelas flores exóticas das nossas virgens e luxuriantes florestas. Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então reuniam-se muitos estudantes numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio de Janeiro para ouvir, absortos e sacudidos, de vez em quando por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões de iluminação pública de outrora - ainda ouvintes a cercarem, ávidos, qualquer improvisado leitor¹¹⁹.

Desta declaração, podem-se recortar alguns aspectos importantes de época como as preocupações da vida cotidiana num país que começava a se desenvolver, sobretudo com relação ao comércio, o que permitia a existência da burguesia leitora de romances.

As mulheres eram grandes entusiastas do romance, estavam ali presentes nas leituras de *O Guarani* pelo simples prazer de ler uma novidade e não somente essas amantes do romance o abraçaram com boa receptividade, mas, segundo a declaração de Taunay, toda a Corte leu a obra, em sintonia com o que liam e “sacudidos” pelo enredo. Situação que, ocorrendo primeiramente no Rio de Janeiro, provavelmente foi repetida em São Paulo, cuja ansiedade era tamanha que o jornal era disputado pelas ruas da cidade, onde se lia *O Guarani* em voz alta.

Marlyse Meyer constata essa realidade da leitura oral no país daquele tempo como contemporânea do folhetim:

É verdade que, neste país formado pelos padrões da oralidade, onde, nos primórdios do folhetim, dominavam as famílias extensas e casas recheadas de serviçais e, mais tarde, as habitações populares coletivas, cortiços e vilas operárias, há de se levar em conta o efeito multiplicador de uma oitiva coletiva durante os serões¹²⁰.

¹¹⁹ TAUNAY, 1923, p.83-86.

¹²⁰ MEYER, 1996, p.382.

Assim, pela leitura oral temos as reações imediatas do público: mostravam-se “absortos”, “sacudidos” e ao final da leitura, disputavam o jornal com “impaciência” nos agrupamentos permaneciam “ávidos” pelo enredo, portanto, ser lido oralmente foi importante na recepção de *O Guarani*, e como apontou Marlyse Meyer, a leitura oral foi um fator multiplicador de recepção.

A publicação do romance-folhetim atraiu a atenção de quase todos os setores sociais, ao ponto de que “a curiosidade popular excitada (iria) esperar à esquina o vendedor de jornais, que anunciava, para cada lar carioca anseia por conhecer o desenrolar das aventuras de Peri e de Ceci”.¹²¹ Luís Vianna Filho afirma que

De norte a sul, todo o país em peso leu *O Guarani*... As figuras de Ceci e Peri popularizaram-se e o autor, que se escondera sob o anonimato, tornou-se famoso de um momento para o outro. Era, talvez, o primeiro grande sucesso literário no Brasil¹²².

A reação entusiasmada dos leitores e da crítica, talvez significasse pressupor que Alencar estivesse afinado com as necessidades do público brasileiro daquele tempo. Porém a afinidade com o público seria apenas um dos pontos importantes para o sucesso de *O Guarani*, pois outros fatores teriam contribuído decisivamente para a questão da comoção que o folhetim causou naquela época. Esses fatores podem ser apontados como o contexto de produção e fatores intrínsecos à obra.

O contexto de produção traria três fatores em que o primeiro deles diz respeito a um momento histórico. Naquele tempo o Brasil passava por um ambiente de ufanismo e de lusofobia, que se fez sentir na sociedade brasileira ao longo do século XIX. Portugal não era mais tolerado pelo brasileiro. Gladys Sabina Ribeiro constata o conflito entre brasileiros e portugueses que permaneceram no país:

¹²¹ PEIXOTO, Afrânio. Conferência sobre José de Alencar. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, 1929.

¹²² VIANNA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. 2.ed. São Paulo: Editora UNESP; Salvador, BA: EDUFBA, 2008, p.103.

Na esfera das vivências cotidianas, as rivalidades entre portugueses e brasileiros natos, além de remontarem às questões políticas e à construção do que era 'ser português' e 'ser brasileiro' reportavam-se as lutas pela sobrevivência e a alguns privilégios no mercado de trabalho que alguns portugueses haviam conseguido.¹²³

Uma vez que rivalizava com Portugal a sociedade brasileira teria uma tendência a valorizar o nacional, especialmente porque a presença dos portugueses nos cargos administrativos do país continuou mesmo depois da Independência:

Pode-se observar que houve de fato um nível de continuidade muito pronunciado entre Estado colonial e o Brasil independente, pois não só as elites administrativas e políticas do país emergente, mas também as próprias bases em que se assentava a ex-colônia pagaram pesado tributo à situação anterior. Nosso primeiro e segundo imperadores eram portugueses e os notáveis do Império – inclusive a *intelligentsia* que teve um papel importante na criação da nacionalidade – eram em sua maioria absoluta descendentes de portugueses. Em outras palavras, depois da independência, o sentido de ser brasileiro ainda é afetado pela ex-metrópole.¹²⁴

A disputa entre portugueses e brasileiros é uma questão que serviu de inspiração para os ideais românticos, porque se evidenciou em *O Guarani* a visualização de um herói nacional que sobrepujava o português com suas ações heróicas. Forjado, de fato, mas superior ao português intruso, o que levaria o público leitor à simpatia imediata com Peri ao passo que D. Antônio de Mariz seria apenas um fidalgo português sem grandes atrativos, o qual, durante o incêndio, ainda recorreria à Peri para salvar sua filha.

A segunda causa de sucesso de *O Guarani* estaria relacionada ao público leitor. Embora no século XIX o Brasil estivesse em um percurso de formação, este público existia e se constituía, em parte, pela burguesia

¹²³ RIBEIRO, Gladys Sabina. **A liberdade em construção**: identidade nacional e conflitos antilusitanos no primeiro reinado. Rio de Janeiro: Relume Dumará/Faperj, 2002, p. 106.

¹²⁴ JOBIM, José Luís. A questão do nacional. In: SALES, Germana Maria Araújo; FURTADO, Marlí Tereza (Orgs.). **Linguagem e identidade cultural**. João Pessoa: Idéia, 2009, p.44.

que o comércio havia permitido se firmar no país. Essa pequena burguesia consumidora de livros movimentava gabinetes de leitura e bibliotecas circulantes, além de frequentar livreiros famosos como B.L.Garnier. Convivendo com esta realidade estava uma taxa elevada de analfabetismo no país¹²⁵, o que excluiria parcela da população das atividades de leitura, bem como dos espaços destinados à leitura como gabinetes e bibliotecas. Contudo, inseridos em casarões típicos no século XIX, presentes em saraus ou próximos a círculos de leitura nas ruas, segundo afirma Visconde de Taunay para a apreciação de *O Guarani*. Isso que parece ter se tornado uma tradição oral no XIX, permitia que esses brasileiros não alfabetizados tivessem acesso ao escutar o enredo dos romances, e, dessa forma, à democratização da leitura.

Diante dos fatores relativos ao contexto de produção de *O Guarani*, temos também o fenômeno do romance-folhetim no país, o que foi rapidamente aceito no Brasil desde *O Capitão Paulo*, em 1838. Logo no primeiro momento, o romance-folhetim permanecia em todos os jornais do país, divulgando os textos ficcionais entre os leitores brasileiros.

Ao assumir a coluna *Ao correr da pena* no *Diário Mercantil* desde 1854, Alencar exercia, então, a atividade de folhetinista. É válido ressaltar que naquele tempo o escritor era mais ligado à crônica, mas o sucesso alcançado pelo romance-folhetim era uma realidade. Para além da Corte, o folhetim tinha um grande apelo nas províncias do país, pois se tornou uma ferramenta de divulgação perfeita para a obra e Alencar provavelmente teve consciência desse fato daí porquê *O Guarani* tenha sido primeiramente publicado como romance-folhetim.

Esses três primeiros fatores constituem em planos diferentes — de história, de literatura oral e do surgimento do folhetim — ligações com a preparação do momento para a concepção de *O Guarani*, o qual promoveria a questão nacionalista, seria lido oralmente e publicado primeiramente sob a moderna forma o romance-folhetim, consagrada no país.

¹²⁵ Do começo do século XIX até 1920 do século seguinte o Brasil tinha um número de analfabetismo que significava 2/3 da população total. Ver mais em ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida Privada e ordem Privada no Império. In: NOVAES, Fernando (Org.). **História da vida privada no Brasil**: Império. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

Embora essas causas permitam vislumbrar possíveis ensejos do sucesso que foi *O Guarani*, não são os únicos responsáveis, pois não se podem excluir as questões intrínsecas à estrutura composicional da obra.

O Guarani, por ter sido originalmente escrito em folhetim, uma forma seriada, atendeu àquele tipo de composição narrativa que consistia em cortar um texto em determinado momento para que o “gancho” fosse retomado posteriormente. Os elementos e a maneira de compor o romance-folhetim são detalhados por Alencar em *Como e porque sou romancista*: “Acordava por assim dizer na mesa do trabalho, e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para enviá-lo à tipografia. Depois do almoço entrava por novo capítulo, que deixava em meio”.¹²⁶

Como se observa, *O Guarani* não foi editado em livro para posteriormente ser cortado ou readaptado. Ele foi redigido simultaneamente ao tempo de sua publicação no jornal. Uma vez escrito para publicar nos rodapés do jornal, tem-se uma narrativa linear, de modo que os avanços e recuos apresentados favorecem justamente a composição do folhetim, que leva ao suspense, à expectativa pelo que virá ou pelo que aconteceu. Desta forma, Alencar encheu o enredo de peripécias, cortes abruptos e revelações:

Arrasta-nos a uma sucessão de inesperados lances, entremeados de grandes painéis; o vigor plástico e descritivo, as transições da narrativa e, sobretudo a arte dos cortes bruscos dão-nos muita vez a impressão do cinema. A um primeiro corte retrospectivo, no capítulo 14, em que remontamos três dias no fio da narrativa, segue-se o grande salto a um ano antes, que abre o segundo livro, intitulado “Peri”, e só no quinto capítulo da segunda parte, retoma o autor o fio da narrativa no ponto em que a deixara, manhas de romancista cômico dos seus dons e da ansiosa espera dos leitores¹²⁷.

A possibilidade de trabalhar com saltos e retomadas ao longo da narrativa também permite que o narrador, em alguns momentos, se faça

¹²⁶ ALENCAR, 1958, v.1, p.148.

¹²⁷ MEYER, 1958, v.2,p. 9-10.

presente junto ao leitor, ao avisá-lo do recomeço da narrativa, o que demonstra uma “atenção” com a recepção desse leitor:

É tempo de continuar esta narração interrompida pela necessidade de contar alguns fatos anteriores. Voltemos, pois ao lugar em que se achavam Loredano e seus companheiros tomados de medo pela exclamação inesperada que soara no meio deles.¹²⁸

Nesse momento Alencar segue à risca a fórmula de composição folhetinesca, pois prepara o público para acontecimentos subseqüentes a fim de conquistar o aval do público que comprava essas publicações, pois como afirma Gramsci, “os folhetins, tanto na intenção do diretor do jornal quanto na intenção do folhetinista, (eram) produzidos sob a inspiração do gosto do público e não do gosto dos autores”¹²⁹.

Alencar não somente considerou o público desde o primeiro contato, no prólogo, como também relevou a participação dele na cena final do livro, na qual deixa este leitor decidir qual destino devem ter Peri e Cecília. Nesse sentido, M. Cavalcanti Proença reflete sobre o testemunho de dois parentes do escritor:

Raquel de Queirós ouviu da bisavó Miliquinha que o romance, em sua primeira forma, acabava no incêndio da casa do Paquequer. Tudo virado cinza. Peri e Ceci também. As primas se revoltaram com a injustiça, choros e lamentações reprisando as cenas da Rua do Conde, quando morria o pai de Amanda. Araripe Júnior, parente mais velho, dá a mesma versão, com ligeira variante: não foram as primas, mas as irmãs do romancista que pediram clemência para o índio e sua loura Senhora. E foram elas que sentenciaram para Loredano a morte inquisitorial, com fogueira e corda. Mas Peri e Ceci, esses não podiam morrer ‘na catástrofe que desabou a casa de Dom Antônio de Mariz’¹³⁰.

¹²⁸ ALENCAR, 2000, p.207.

¹²⁹ GRAMSCI, Antonio. Derivações culturais do romance folhetim. In: **Literatura e vida nacional**. 3^a. ed.Rio de Janeiro:Civilização Brasileira, 1986, p.124.

¹³⁰ PROENÇA, 1958, v.1, p.27.

De acordo com Rachel de Queiroz, Alencar teria alterado o final do livro por influência das primas, bem como elas tenham talvez influenciado na escolha sobre a terrível morte de Loredano. Ao abrir mão de definir o final de sua grande obra, o escritor fez uma grande concessão ao público, valorizando-o a ponto de permitir que ele decidisse o desfecho do romance, numa atitude inédita para uma obra escrita no século XIX:

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada: e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

-Tu viveras!...

Cecília abriu os olhos e, vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

-Sim?...murmurou ela: viveremos!...lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...

O anjo espanejava-se para remontar ao berço.

-Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri!Tu viverás com tua irmã, sempre...!

Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.

O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como asas purpúreas de um beijo soltando o vôo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte¹³¹.

Diante do trecho final, não se tem uma certeza sobre o que ocorrerá com o casal. De acordo com o mito, Tamandaré desceria da palmeira com sua companheira e povoaria a terra, o que poderia ser interpretado como uma esperança de sobrevivência para Peri e Cecília. Porém, embora Peri conte sobre o mito para Cecília, ao final da narrativa, há a seguinte passagem: “a palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia... E sumiu-se no horizonte”¹³², o que significa que o final não confirma o mito, ele fica apenas subentendido.

Manter o final de *O Guarani* em aberto enseja o que Jauss propõe na sua Estética da Recepção, ao considerar a participação do leitor

¹³¹ ALENCAR, 2000, p.504-505.

¹³² Ibid, p.505.

como elo importante porque ele efetiva uma leitura a qual sofre modificações com o passar do tempo e com a mudança do público leitor:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar, monologicamente seu ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual¹³³.

No tempo em que *O Guarani* foi levado ao público, nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, aqueles leitores tiveram um julgamento crítico sobre a obra, diante das suas expectativas e experiências de leitura. Logo, ao lerem *O Guarani* a perspectiva do público residiria na busca de identificação de elementos locais que os definissem.

Quando o leitor torna-se peça importante na questão da recepção de uma obra tem-se um dinamismo no sistema de leitura, que interliga leitor, autor e obra. Existe a primazia do leitor, que não mais é ignorado como fez a corrente marxista preocupada somente com o contexto da produção de uma obra ou como a formalista, que se restringiu à produção do texto em si.

Esse leitor decodificou e reconheceu a linguagem brasileira na obra de Alencar, ocasionou a identificação com o público, porque o escritor, embora escrevesse para um público consumidor de livros, certamente para a burguesia, parecia mais interessado em tocar na questão do “brasileiro”, do “nacional” e não na questão de classes distintas do país.

Utilizando esses recursos, inovadores para a época, a narrativa construiu uma língua que atendia aos anseios do escritor brasileiro preocupado com uma Literatura Nacional: atingir o público leitor do país com uma linguagem de fácil assimilação capaz de tragá-lo para a ficção e fazer sucesso.

¹³³ JAUSS, Hans Robert. **A história da Literatura como provocação à Teoria Literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994, p.25.

Ao identificar-se com o texto e reconhecer o que é proposto, o que contribui para seu senso crítico e cultural, o leitor pode refletir sobre o que leu e se posicionar. A importância de *O Guarani*, dessa forma, é estabelecer para este leitor o sentido de identidade, seja pela língua, pelo cenário apresentado, pelas riquezas ou pela questão da miscigenação da qual ele faz parte.

Tudo em *O Guarani* aponta para uma identidade com o Brasil e realiza o desejo de Alencar de proporcionar ao público leitor brasileiro uma obra de fato nacional que ele para concebê-la estudou, sentiu e visualizou o país.

3.2. A recepção da obra no século XIX

Uma vez obtido enorme sucesso sob o formato de folhetim, no qual foi publicado, segundo o microfilme disponibilizado pela Biblioteca Nacional¹³⁴ em 160 capítulos no *Diário do Rio de Janeiro*, a mesma recepção não foi observada quando *O Guarani* foi editado no mesmo ano em livro pela Empresa Nacional do *Diário*.

Embora não seja considerado um grande sucesso em relação ao folhetim, conforme assevera o próprio José de Alencar, em *Como e porque sou romancista*, a primeira edição prensada de *O Guarani* teve uma tiragem de 1.000 exemplares, dos quais 300 saíram truncados:

A edição avulsa que se tirou d'O Guarani, logo depois de concluída a publicação em folhetim, foi comprada pela livraria do Brandão, por um conto e quatrocentos mil réis que cedi à empresa. Era essa edição de mil exemplares, porém, trezentos estavam truncados, com as vendas dos volumes que se faziam à formiga na tipografia. Restavam, pois setecentos, saindo o exemplar a 2\$000. Foi isso em 1857. Dois anos depois comprava-se o exemplar a 5\$000 e mais, nos belchiores que o tinham a cavalo do cordel,

¹³⁴ DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 1857, microfilme.

embaixo dos arcos do Paço, donde os tirou o Xavier Pinto para a sua livraria na Rua dos Ciganos. A indiferença pública, senão o pretensioso desdém da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas¹³⁵.

É provável que o resultado promissor do romance-folhetim tenha causado em Alencar a idéia de publicá-lo, com recursos próprios, em livro com uma tiragem elevada pelo mesmo *Diário do Rio*, uma vez que era seu diretor e viu os exemplares do jornal vender rapidamente enquanto o romance era publicado nas folhas do jornal. Todavia, parece que a estratégia do escritor não saiu exatamente como imaginara, razão talvez de suas reclamações pelo livro ter sido atirado aos alfarrabistas por “indiferença pública senão o pretensioso desdém da roda literária”.

Não obstante, a queixa de Alencar sobre a má recepção de seu romance em formato livro, não é possível ignorar que o sucesso do folhetim possa ter inviabilizado o mesmo acontecimento em relação ao livro que fora publicado no mesmo ano. Talvez, os leitores ainda tivessem os 160 capítulos do romance-folhetim retirados do jornal ou ainda que o tenham encadernado para o terem em casa ou nos gabinetes de leitura.

A tiragem de 1.000 exemplares para o romance foi expressiva no contexto do século XIX em que não havia ainda um mercado especializado, principalmente quando se confronta estes números com os dados dispostos por Lawrence Hallewell para o romance inglês na mesma época:

Mas 1000 exemplares também eram, para muitos tipos de livros, uma grande edição mesmo para os padrões europeus contemporâneos. Inclusive em Paris (...) ainda há relativamente pouco tempo edições de 500 exemplares eram normais para os melhores romancistas.¹³⁶

Assim, tomada aquela realidade do Brasil no período oitocentista, a tiragem para *O Guarani* foi além dos padrões europeus e ainda a obra

¹³⁵ ALENCAR, 1958, v.1, p. 150.

¹³⁶ HALLEWELL, 2005, p.148.

teve cinco edições¹³⁷ editadas somente no século XIX, pela livraria de B.L.Garnier. A primeira é de 1857 e as cinco posteriores vão de 1864 a 1889. Segundo Maria Cecília Boechat,

Ainda que se considere que a segunda edição data de 1865 (oito anos depois da primeira), Garnier ainda produziria, além dela, mais cinco edições, o que significa que, em 1873, quando escreve seu depoimento, Alencar já testemunhava o irrefutável sucesso de vendagem de *O Guarani*¹³⁸

Há, entretanto, algumas razões para o sucesso do folhetim ter sido mais expressivo do que o do livro: o folhetim, economicamente mais acessível, possivelmente aumentou as vendas do *Diário do Rio de Janeiro* no período de sua publicação, ocorrida de 1^o. de janeiro a 20 de abril de 1857, o que, se comparado com o livro, mais caro e oferecido com a trama completa, não tinha o mesmo ritmo de venda, bem como não era mais surpresa para o público leitor. Contudo, a reclamação de Alencar é desnecessária quando se toma o fato de que a ampla recepção de *O Guarani* junto ao público permitiu que B. L. Garnier manifestasse interesse em comprar os direitos da bem sucedida obra em 1870, o que assegurava boas edições ao *O Guarani* posteriormente.

Desde sua primeira edição até os dias atuais, *O Guarani* teve inúmeras traduções, versões e adaptações da obra, apresenta um caráter que, embora estivesse embasado no contexto do Brasil da época, mostrou-se atemporal quando saiu do século XIX e alcançou públicos leitores de épocas posteriores.

De acordo com Darcy Damasceno em sua Introdução para a edição crítica de 1958, *O Guarani* foi publicado em quatro fascículos no mesmo ano da publicação em folhetim. Cada fascículo correspondia a uma das quatro partes do livro: *Os Aventureiros*, *Peri*, *Os Aimorés* e *A Catástrofe*.

¹³⁷ As cinco edições publicadas por B.L. Garnier para *O Guarani* no século XIX, são, de acordo com os acervos da Biblioteca Nacional, as seguintes: a primeira edição data de 1857; a segunda edição data de 1864; a terceira edição foi publicada em 1866; a quarta em 1872 e por fim a quinta em 1889.

¹³⁸ BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos artificiais**: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. FALE,UFMG,Belo Horizonte, 2003, p.20.

Nos acervos da Biblioteca Nacional, existem até o presente momento, 95 edições de *O Guarani*. Há ainda as traduções do romance para as línguas alemã, inglesa, espanhola e francesa. O pioneiro na realização de traduções de *O Guarani* para línguas estrangeiras foi Maximilian Emerich para o alemão em 1876, o que demonstra o interesse do público daquele país pela obra ainda no século XIX. Assim ele publicou *Der Guarany: Brasilianischer roman*.¹³⁹

Em 1893, o inglês James W. Hawes fez a primeira tradução de *O Guarani* para o inglês, quando a obra ganhou o título de *The Guarany: Brazilian Novel*. Interessante que tanto na tradução para o alemão quanto na tradução para o inglês, *O Guarani* ganhou acréscimos em seu título original: “Brasilianischer Roman” e “Brazilian Novel”, respectivamente¹⁴⁰, bem como na tradução de L.Xavier Ricard feita para o francês, o livro foi traduzido com título alternativo *Le Fils Du soleil. Les Aventuriers, ou Le Guarani*¹⁴¹.

Dentre algumas edições de *O Guarani* após o século XIX está a da editora Aguilar, que publicou a Obra Completa de Alencar entre 1958 e 1961, incluindo *O Guarani* no volume II. A José Olympio publicou quatro edições de *O Guarani*, sendo a primeira no ano de 1951, com prefácio de Machado de Assis; a segunda em 1953, a terceira em 1955 e a quarta em 1977. No ano 2000, Eduardo Vieira Martins reuniu uma edição especial de *O Guarani* contendo estudo preliminar e mais 300 notas sobre o romance. *O Guarani* também foi publicado no formato *pocket* pelas editoras Martin Claret e L&PM Pocket, além de serem apresentados em *Audiobooks* que se fazem presentes em diversos *sites* da Internet¹⁴².

O sucesso de *O Guarani* não se restringiu ao campo literário e alcançou a Música, o Teatro, o Teatro de Bonecos, o Cinema, o Circo, e as HQs (histórias em quadrinhos). Neste momento, em que a Literatura ultrapassa seu campo de atuação e dialoga com as demais áreas do conhecimento é possível observar *O Guarani* sob

¹³⁹ ALENCAR, José de. **Der Guarany** : brasilianischer Roman / von J. Alencar ; nach der zweiten von Autor verbesserten Auflage bearbeitet von Maximilian Emerich. Falkenberg, [Alemanha Oriental] : B. Bartett, 1876.2v.

¹⁴⁰ ALENCAR, José de. **The Guarany**: Brazilian novel Trad. de HAWES, James W., Inglaterra, 1893.

¹⁴¹ ALENCAR, José de. **Les Fils du Soleil**. Les Aventuriers ou le Guarani . Trad. L. Xavier de Bicard. Paris: Éditions J. Tallandier, s.d.

¹⁴² Um desses sites que possui um grande número de romances em mp3 é o Rádio Arquivos Sonoros. Disponível em <http://arquivossonoros.blogspot.com/2007/08/udio-livro-o-guarani.html>.

diferentes pontos de vista, embora mantenham a mesma intenção da brasilidade proposta pelo romance.

A primeira adaptação ocorrida para *O Guarani* fora do campo literário foi uma ópera de Carlos Gomes, encenada pela primeira vez na Itália, no dia 19 de março de 1870, ainda no século XIX, no Teatro Scala de Milão sob o título de *Il Guarani*. A ópera foi narrada em quatro atos, com 46 cenas, e foi baseada na obra homônima de José de Alencar. Em seu livro *Reminiscências*, Visconde de Taunay fala sobre a reação do escritor:

O Gomes fez do meu O Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar dueto com o cacique dos Aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, por causa talvez de suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ir ler esse livro, senão relê-lo – o maior favor que pode merecer um autor.¹⁴³

A impressão causada em Alencar pela adaptação, embora não fosse produtiva, trazia uma boa perspectiva: a de que *O Guarani* não ficaria restrito a poucos. Se para Alencar, Carlos Gomes deturpara de certa forma o enredo, por outro lado, os muitos leitores que leriam o livro veriam que não foi aquela concepção idealizada por Alencar. Um século depois, em 1979, a *Folha de São Paulo* anunciava uma montagem da ópera no Japão:

Tóquio-A ópera O Guarani, de Carlos Gomes, baseada no romance do mesmo título, de José de Alencar, depois de percorrer meio mundo e todo um século desde o Scala de Milão (onde estreou a 19 de março de 1870), passando pela Inglaterra, Califórnia e Rio de Janeiro, vai ser agora exibida aos japoneses, dia 7 de setembro próximo, nesta capital.¹⁴⁴

Conforme diz a nota da *Folha de São Paulo*, *O Guarani*, de Carlos Gomes, foi exibido não somente na Itália como também na Inglaterra, Estados Unidos e Japão,

¹⁴³ TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. 2ed. Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1923, p.86.

¹⁴⁴ *Folha de São Paulo*. São Paulo, 24 de junho de 1979.

demonstrando com isso o sucesso da obra em culturas diversas como a dos países citados.

Em 1986, *O Guarani* foi encenado como ópera em Campinas, no Estado de São Paulo, acompanhado da Orquestra Sinfônica Municipal e contaria com duzentos integrantes caracterizados como indígenas. Depois da temporada em São Paulo, a ópera cruzou o país e seguiu para Belém onde faria nova encenação. Sobre a ópera, o *Diário de Campinas* diria que Carlos Gomes

Evocou em *O Guarani* sentimentos que não só falam através do texto que escolheu para ser musicado, mas convém, sobre tudo, sob seu aspecto de nacionalidade. Hoje basta ouvir os primeiros acordes do prelúdio da ópera para que se identifique a sua origem¹⁴⁵.

Em 1998, integrando o Projeto Coca-cola de Teatro Jovem, *O Guarani* ganhou uma adaptação livre para o teatro. A peça foi encenada no Teatro Rubens Corrêa, no Rio de Janeiro, e seu diretor, Cláudio Handrey por ocasião de sua estréia afirmou:

Creio poder agradecer e quem sabe agradecer aos jovens com essa exuberante clássica história de contrastes, de inveja, de luta de raças, luta pelo poder, de moral e amoralidade, e acima de tudo uma história de amor e exaltação à alma brasileira. Acredito ser da maior importância levar à cena. *O Guarani*, pela amplitude e pelo detalhismo com que José de Alencar descreve o Brasil¹⁴⁶.

Pela declaração do diretor pode-se constatar que a amplitude e a descrição do Brasil foram questões que chamaram a sua atenção para a montagem de *O Guarani* para os jovens, comprovando a característica atemporal da obra.

Assim como o teatro encenou *O Guarani*, também o teatro de bonecos Giramundo levou a obra para o público em duas versões: a primeira no ano de 1986 com apelo político o qual, segundo informa o site do grupo, “criticava o choque cultural criador das Américas”. Na segunda versão, encenada dez anos depois da primeira, *O Guarani* foi reproduzido

¹⁴⁵ Diário do Povo, Campinas, 20 de setembro de 1986.

¹⁴⁶ Centro Brasileiro de Teatro para a infância e juventude. *O Guarani*. Disponível em: http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/pecas_claudiohandrey_o_guarani.htm.

“fiel a opera”. O site ainda publica que a montagem de *O Guarani* é uma das maiores já realizadas pelo teatro de bonecos Giramundo, em atividade no Brasil há mais de quarenta anos¹⁴⁷.

O Guarani também foi levado ao Cinema nacional em sete filmagens que ocorreram entre os anos de 1911 a 1996. Destas, destaca-se a versão de 1979 cuja publicidade para o filme tinha os entusiasmados dizeres:

O maior clássico da Literatura Brasileira, O Guarani, de José de Alencar, com a fantástica música de Carlos Gomes! A mais arrojada produção do Cinema Brasileiro, sob a direção inspirada e perfeita de Fauzi Mansur! A mais fascinante aventura de amor do romance brasileiro, numa super-produção corajosa e talentosa do cinema nacional! Fauzi Mansur dá o enfoque perfeito para o sublime amor de Ceci, a pureza transbordante da filha de um senhor feudal e de Peri, a pureza mais profunda e humana de um jovem guerreiro Tupi! O Guarani, para você elevar mais alto a beleza da terra... Para você redescobrir o amor... Para você transbordar de prazer... mais uma vez!...¹⁴⁸

O apelo ao nacional ou ao conhecimento da terra brasileira é motivo para que o público brasileiro assista ao filme que retrata “o maior clássico da Literatura Brasileira”.

Em 2007, a Companhia Circo e Teatro Sem Lona apresentou *O Guarani* em Cascavel, no Paraná, como parte integrante do 22º Festival de Teatro de Cascavel, utilizando a linguagem circense e as cores nacionais para encenar o romance¹⁴⁹.

Finalmente o formato quadrinhos, denominados HQs, desde a década de 1950 realiza adaptações para *O Guarani*. A primeira edição, datada de 1950, é parte da coleção de nome *Edição Maravilhosa*. Mais duas edições de *O Guarani* em quadrinhos foram publicados pela editora, respectivamente, em 1954 e em 1960¹⁵⁰.

A proposta da editora era a de levar ao público jovem clássicos da literatura nacional e mundial a preços módicos. Retomando essa proposta a editora Ática publicou em 2009 nova adaptação de *O Guarani* para os quadrinhos, a qual

¹⁴⁷ Giramundo Teatro de Bonecos O Guarani. Disponível em: <http://www.giramundo.org/teatro/guarani.htm>.

¹⁴⁸ Meu cinema brasileiro. O Guarani. Disponível em <http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/guarani-1979/guarani-1979.asp>.

¹⁴⁹ Circo Teatro Sem Lona apresenta “O Guarani” no Calçadão. Portal do Município do Cascavel. Disponível em : <http://www.cascavel.pr.gov.br/noticia.php?id=11672>.

¹⁵⁰ Guia Ebal. Disponível em: <http://guiaebal.com/maravilhosa0.html>.

traz folheto de acompanhamento do romance¹⁵¹. Seguindo a tendência a editora Cortez também publicou *O Guarani* em quadrinhos, numa adaptação de Walter Vetillo em 2010¹⁵².

Destarte, sob diversas perspectivas *O Guarani*, de Alencar, colaborou para a formação de um público leitor e para a consolidação do romance nacional no século XIX e posteriormente a obra continuou contribuindo para a questão nacional, de visualização e valoração do Brasil e de suas potencialidades, numa linha atemporal.

¹⁵¹ Editora Ática. Disponível em: <http://www.atica.com.br/SitePages/Obra.aspx?cdObra=2764&Exec=1>

¹⁵² Cortez Editora. Disponível em: <http://www.lojacortezeditora.com.br/cortez-1027.html>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo que foi abordado nos três capítulos da dissertação pode-se visualizar que vários foram os fatores que proporcionaram o sucesso de *O Guarani* como uma das obras mais lidas do século XIX.

Primeiramente, há a configuração de um Brasil que, já no período colonial, conseguia, mesmo diante de dificuldades como a censura e fiscalizações da coroa portuguesa, a importação de romances, fazendo com que este gênero estivesse, desde o começo de sua trajetória, entre as preferências de leitura do brasileiro. Igualmente, a proliferação do romance-folhetim, ocorrida a partir de 1839, possibilitou a oportunidade de ascensão para os escritores brasileiros.

Desde o ano de 1836, quando Gonçalves de Magalhães propôs as premissas de uma Literatura genuinamente nacional, a produção vernácula passou a abordar temas locais, fazendo da Literatura a expressão identitária da nação. A boa acolhida do romance-folhetim no Brasil e a sociedade brasileira imersa no sentimento de identidade nacional foram eventos que cooperaram para o momento em que o romance *O Guarani* entrasse em cena em 1857.

Uma vez folhetinista do *Correio Mercantil* em 1854 e posteriormente, diretor do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, Alencar talvez tivesse consciência da importância que o folhetim possuía como grande disseminador de informação. Foi pelo jornal que se projetou na cena literária brasileira quando escreveu as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Embora aquele fosse num primeiro momento um ato crítico de um “Ig” invisível, havia naquelas cartas, dentre outras coisas, a reclamação de mais identidade com o Brasil, fosse quanto à floresta, fosse quanto ao índio, assuntos que ele exploraria amplamente em *O Guarani*.

O Guarani buscou a identidade do Brasil explorando uma natureza fortemente transfigurada e repleta de recursos; o índio como herói nacional que conhece e depende do meio em que vive e a miscigenação como origem do brasileiro.

Lido e ouvido pelas ruas do Rio de Janeiro, de São Paulo e provavelmente nas demais provinciais do país, *O Guarani* foi talvez o caso de maior repercussão de uma obra literária no Brasil do século XIX de que se tem registro. Por usar do folhetim, que se preocupava com a resposta do leitor consumidor de jornais, Alencar escreveu a obra ao atentar para as regras de sua composição. Em *O Guarani* a participação do público tem começo, com o prólogo; meio — quando o narrador “fala” ao leitor em determinados momentos—; e fim, em que ao público foi dada a concessão para decidir sobre qual destino Peri e Cecília teriam, numa característica própria desta obra que buscou o Brasil numa linguagem acessível.

Essa interação do público com a obra, que dinamiza o sistema literário, além da absorção do enredo, há a visão de que, quando enfocados numa grande obra nacional, natureza e índio são recuperados como assuntos que devem interessar ao país tanto quanto a miscigenação, não somente pela beleza e idealização que possam apresentar.

O importante em *O Guarani* é que, retirada a questão artística que coloriu a obra — natureza e índio foram temas da realidade brasileira para os quais Alencar se debruçou nos livros a fim de obter material documental suficiente para configurar a nação e costumes brasileiros.

Todo conhecimento e recursos de que Peri se serve proporcionados pela natureza e na qual o narrador aponta o sentimento de propriedade brasileira são ensejados nas expressões indicativas de posse da terra: “nossa terra”, “nossas frutas”, “nossos ares”, além de atribuir-lhes nomes particulares na cultura brasileira: “cabuíba”, “ticum”, “biribá”, os rios Paquequer e Paraíba; as aves “Urutau”, “Sai” e “Cauã”, o gato selvagem “lara”, dentre outros.

A mesma importância é dada para o índio que habita a natureza e precisa dela para sobreviver. Deste modo, diante da perspectiva de ir para a cidade com Cecília, o índio Peri demonstra a consciência de que o seu lugar é na natureza e que na cidade, não haveria lugar para ele, que seria um “escravo dos escravos”¹⁵³. Mais significativo do que apontar a idealização do índio é ter a consciência de que sua cultura precisava ser

¹⁵³ ALENCAR, 2000, p.488.

preservada. É por isso que tantas demonstrações de intimidade de Peri com os elementos naturais ocorrem, como ele preferir o arco e a flecha artesanais à clavina que o português lhe presenteia.

Se natureza e índio são questões nacionais, em *O Guarani*, a proposta da miscigenação que une Peri e Cecília foi igualmente considerada porque no período oitocentista começava uma preocupação de apontar o Brasil como um país de miscigenados, como se pode comprovar pela ação do *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* que em 1844 que promoveu um concurso sobre o tema ‘miscigenação’.

Embora o índio não fosse um tema inédito, já trabalhado por Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, sua natureza em Alencar seja fortemente transfigurada como numa pintura e a obra seja uma ficção, para aquele contexto do país e para as ansiedades do público, *O Guarani* foi salutar. Pela intensa expressividade de Alencar, a obra deu aos brasileiros não somente a possibilidade de imaginar o passado do país, como também a recuperação do índio nas discussões brasileiras o qual, mesmo idealizado, voltou a ter visibilidade pela obra.

A floresta brasileira não só foi exaltada como fonte de riquezas do país, mas apresentada como fonte da própria vida quando se observa que dela advém todo o conhecimento de Peri. O índio, por sua vez, tem perfeita interação com esta floresta, é o homem que interage com ela, que a conhece e dela tira sua vitalidade, como exemplificado no episódio em que Peri é atingido por uma flecha e curado pela seiva da cabuíba.

Hoje protegidos pela Constituição Brasileira, índio e natureza naquele tempo de Alencar foram enfatizados no sentido de serem visíveis à questão nacional valendo-se do folhetim. Se o folhetim foi uma proposta de entretenimento para um público leitor amante de romances, por outro lado, como em *O Guarani*, permitiu por meio de seu apelo receptivo que assuntos de relevância nacional como natureza e índio chegassem a um número significativo de leitores os quais, após saborearem a leitura da obra, retornariam à vida cotidiana, provavelmente “estando o leitor agora de posse de uma nova experiência existencial”, como afirma Regina

Zilberman no processo pós-leitura¹⁵⁴ uma vez que a leitura desenvolve o senso crítico e reflexivo.

Sendo uma obra que trabalha a palavra de forma poética, *O Guarani* foi assimilado positivamente por esses leitores “tão benévolos” como citou Alencar, os quais, mesmo em época recuada, não leram a obra com atitude de “robervalismo”, no termo utilizado por Augusto Meyer.

Provavelmente, se aqueles leitores oitocentistas tiveram entretenimento com o romance também houve a chance de enxergar além de um quadro pintado com muitas cores, pois índio e natureza em si são partes da vida real —e não imaginária— do Brasil, tendo os leitores a possibilidade de assumir seu posicionamento enquanto brasileiros que ansiavam por conhecer a sua própria identidade.

¹⁵⁴ ZILBERMAN, Regina. **Formação do leitor na história da leitura**. In: PEREIRA et al (Org.) *Aprendizado da leitura: ciências e literatura no fio da história*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002, p. 27-28.

REFERÊNCIAS

ABREU, Márcia; VASCONCELOS, Sandra; VILLALTA, Luiz Carlos; SCHAPOCHNIK, Nelson. **Caminhos do romance no Brasil: séculos XVIII e XIX**. Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/caminhos.pdf>>. Acesso em: 12 abr. 2010.

_____. Rumos da ficção no Brasil oitocentista. **Moara**: Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPA, Belém, p.8, 2004.

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: OBRA completa: sonhos d'ouro. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v.1.

_____. Cartas sobre a Confederação dos Tamoios. In: OBRA completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960. v.4.

_____. Como e porque sou romancista. In: OBRA completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. v. 1, p. 134,143,145, 148,151.

_____. **Como e porque sou romancista**. Campinas, SP: Pontes, 1990.

_____. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, 3 set. 1854.

_____. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro, 24 set. 1854.

_____. **Der Guarany** : brasilianischer Roman / von J. Alencar ; nach der zweiten von Autor verbesserten Auflage bearbeitet von Maximilian Emerich. Falkenberg, [Berlim]: B. Bartett, 1876. 2 v.

_____. **Ensaio bio-bibliográfico**. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1955.

_____. **Les Fils du Soleil**: les aventuriers ou le Guarani. Tradução de L. Xavier de Bicaud. Paris: J. Tallandier.

_____. **O Guarani**. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2000.

_____. **The Guarany**: Brazilian novel. Tradução de James W. Hawes, [S. l. : S. n.], 1893.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. Vida privada e ordem privada no Império. In: NOVAES, Fernando (Org.). **História da vida privada no Brasil: Império**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

AMORA, Antônio Soares. **O Romantismo**. São Paulo: Cultrix, 1967, v. 2.

ASSIS, Machado. **Discursos de Machado Assis**. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl_minisitis/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm> Acesso em: 13 jun. 2010.

BAENA, Antonio Ladislau Monteiro. **Ensaio coreográfico sobre a Província do Pará**. Portal domínio público – Biblioteca digital desenvolvida em software livre. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=18969>. Acesso em: 23 ago. 2010.

BERND, Zilá. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1990.

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

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994. 528 p.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 8. ed. Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997. v. 2.

_____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2004.

CARTA Régia de 13 de maio de 1808. São Paulo: Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) Unicamp, Campinas. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/base_temporal/Historia/acpXIX_n2.htm> Acesso em: 12 abr. 2011.

CENTRO BRASILEIRO DE TEATRO PARA A INFÂNCIA E JUVENTUDE. **O Guarani**. Disponível em: <http://www.cbtij.org.br/arquivo_aberto/acervo/pecasclaudio_handreyguarani.htm> Acesso em: 5 jun. 2010.

CHAGAS, Flomar Ambrosina Oliveira. Da biblioteca tradicional à biblioteca virtual: o silêncio da leitura. In: CONGRESSO NACIONAL E REGIONAL DE HISTÓRIA DE UFG, 1., 2., 2008, Jataí. **Anais eletrônicos...** Jataí: UFG, 2008. Disponível em: <[http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2008/doc/%20\(31\).pdf](http://www.congressohistoriajatai.org/2010/anais2008/doc/%20(31).pdf)> Acesso em: 17 mar. 2011.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CIRCO Teatro Sem Lona apresenta “O Guarani” no Calçadão. Portal do Município de Cascavel. Disponível em: <<http://www.cascavel.pr.gov.br/noticia.php?id=11672>> Acesso em: 13 jun. 2010.

COCO, Pina Maria Arnoldi. **O triunfo do bastardo: uma leitura dos folhetins cariocas no século XIX**. 1990. 191 f. Tese (Doutorado) - PUC, São Paulo, 1990.

COUTINHO, Afrânio. **A polêmica Alencar Nabuco**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. Rio de Janeiro: Templo Brasileiro, 1978.

_____. **Conceito de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1960.

DIÁRIO do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857. PB. 1 Microfilme.

DE MARCO, Valéria. **A perda das ilusões**: o romance histórico de José de Alencar. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

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

_____. **Páginas de sensação**: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 54.

EMERICH, Maximilian. **Der Guarany** : brasilianischer Roman / von J. Alencar ; nach der zweiten von Autor verbesserten Auflage bearbeitet von Maximilian Emerich. Falkenberg, Berlin: B. Bartett, 1876. 2 v.

Folha de São Paulo. São Paulo 24 de junho de 1979.

FRANÇA JÚNIOR. **Folhetins**. Rio de Janeiro: Jacintho Ribeiro dos Santos, 1926.

GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. Conselhos e máximas do velho do surrão aos pais de família e aos maridos. In: _____. **O Carapuço**: 22 de julho de 1837. Rio de Janeiro: Agir, 1958. p.105-106. (Coleção Nossos Clássicos, n.31).

GIRAMUNDO TEATRO DE BONECOS. **O Guarani**. Disponível em: <<http://www.giramundo.org/teatro/guarani.htm>>. Acesso em: 5 jun. 2010.

GRAMSCI, Antonio. Derivações culturais do romance folhetim. In: _____. **Literatura e vida nacional**. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

GUIA EBAL. Edição maravilhosa. Disponível em: <<http://guiaebal.com/maravilhosa0.html>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

HALLEWELL, Lawrence. **O livro no Brasil**: sua história. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2005.

HEINEBERG, Ilana. Miméticos, aclimatados e transformadores: trajetórias do romance-folhetim em diários fluminenses. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetoórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008. p.51.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JOBIM, José Luís. A questão do nacional. In: SALES, Germana Maria Araújo; FURTADO, Marlí Tereza (Orgs.). **Linguagem e identidade cultural**. João Pessoa: Idéia, 2009. p.44.

KOTHE, Flávio René. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985.

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

LIRA NETO. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil. São Paulo: Globo, 2006.

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

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea**: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

MEU cinema brasileiro. **O Guarani**. Disponível em: <<http://www.meucinemabrasileiro.com/filmes/guarani-1979/guarani-1979.asp>>. Acesso em: 11 jun. 2010.

MEYER, Augusto. Nota preliminar. In: OBRA completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NADAF, Yasmin. **Rodapé das miscelâneas**: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

PEIXOTO, Afrânio. Conferência sobre José de Alencar. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, 1929.

PEREIRA, Elvya Shirley Ribeiro. Um fabulador da nacionalidade: José de Alencar. **Sitientibus**, Feira de Santana, n.14, p. 95-122, 1996.

PROENÇA, M.Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: OBRA completa. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958. v.1, p.27.

RIBEIRO, Gladys Sabina. **A liberdade em construção**: identidade nacional e conflitos antilusitanos no primeiro reinado. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Faperj, 2002.

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

ROUANET, Maria Helena. Nacionalismo. In: JOBIM, José Luis (Org.). **Introdução ao Romantismo**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1999. p.17.

SALES, Germana Maria Araújo. Folhetins: uma prática de leitura no século XIX. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, p. 46, ago. 2007.

_____. **Palavra e sedução**: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881). 2003. 203 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

SAMARA, Eni de Mesquita (Org.). **Racismo e racistas**: trajetória do pensamento racista no Brasil, São Paulo: Humanitas, 2001. (Série cursos e ventos).

SCHAPOCHNIK, Nelson. Sobre a leitura e a presença de romances nas bibliotecas e gabinetes de leitura brasileiros. In: ABREU, Márcia (Org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escritas nos séculos XVIII e XIX. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008. p.164. (Coleção Histórias de Leitura).

SODRE, Muniz. **Best seller**: a literatura de mercado. São Paulo: Ática, 1985.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 254-269.

TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**: estudos críticos de Semprônio sobre o gaúcho e Iracema. Recife: J.W. Medeiros, 1872.

TAUNAY, Visconde de. **Reminiscências**. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1923.

VASCONCELOS, Sandra Gardini T. **Formação do romance brasileiro**: 1808-1860 (Vertentes Inglesas). Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>>. Acesso em: 28 jun. 2010.

_____. Pensando o romance. In: SOUZA, Roberto Acízelo de; HOLANDA Silvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (Orgs.). **Narrativa e recepção**: séculos XIX. Rio de Janeiro: Companhia das Letras; Niterói: EDUFF, 2009. p.212.

VIANNA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. 2. ed. São Paulo: UNESP; Salvador: EDUFBA, 2008.

VON MARTIUS, Karl Friedrich P. **O estado de direito entre os autóctones do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1991.

ZILBERMAN, Regina. Formação do leitor na história da leitura. In: PEREIRA et al. (Org.). **Aprendizado da leitura: ciências e literatura no fio da história**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

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