

AS REPRESENTAÇÕES DO CIGANO NA FICÇÃO DE JOSÉ DE ALENCAR E NA IMPRENSA OITOCENTISTA: FASCÍNIO E MARGINALIZAÇÃO*

THE REPRESENTATIONS OF THE ROMANI IN JOSÉ DE ALENCAR'S FICTION AND IN THE NINETEENTH-CENTURY PRESS: FASCINATION AND MARGINALIZATION

Rafaela Mendes Mano SANCHES**

Resumo: O presente trabalho investiga as representações ambíguas dos ciganos na produção de José de Alencar, atentando-se, em particular, às figurações desse grupo na peça *O Jesuíta* (1875) e, sobretudo, no romance *O Sertanejo* (1875). Tais obras inscrevem em suas tramas a presença de outras culturas e grupos, além dos considerados formadores da nação, que aqui se encontravam no período colonial. O cigano surge nestas obras como um grupo marginalizado cujas representações, se por um lado, são envoltas em fascínio, por outro, ressumbram carregadas tintas de suspeitas e reservas que compõem uma espécie de discurso anticigano. Com efeito, a maneira como os ciganos emergem no universo de José de Alencar como misteriosos e envoltos em halo de desconfiança dialogam com imagens veiculadas pela imprensa da época. As características desse grupo são compartilhadas dos estereótipos difundidos e propagados nas páginas dos jornais fluminenses oitocentistas, que fornece um quadro de referências para tipificações. Propomos estudar a figura dos ciganos em Alencar, a partir da reconstituição de um referencial alimentado tanto pela tradição literária quanto pelo pendor anticigano observado e de suas distantes nuances disseminadas no âmbito da imprensa.

Palavras-chave: romance oitocentista; teatro; ciganos; marginalização; fascínio.

Abstract: This paper investigates the ambiguous representations of Romani people in José de Alencar's production, focusing on the representations of this group in *O Jesuíta* (1875) and, above all, in the novel *O Sertanejo* (1875). These works inscribe in their plots the presence of other cultures and groups, besides those considered to form the Brazilian nation, which were present during the colonial period. The Romani appear in these works as a marginalized group whose representations are, on the one hand, shrouded in fascination, but on the other, laden with suspicions and reservations that make up an anti-Romani discourse. In effect, the way Romani people emerge in José de Alencar's universe — as mysterious and shrouded in a halo of suspicion — dialogues with images conveyed by the press of the time. The characteristics of this group are shared by the stereotypes disseminated and propagated in the pages of the 19th century Rio de Janeiro newspapers, which provide a frame of reference for typification. We propose studying the figure of the Romani in Alencar, starting from the reconstitution of a frame of reference fed both by the literary tradition and by the observed anti-Romani bias and its distant nuances disseminated in the press.

Keywords: Eighteenth-century novel; theater; romani people; marginalization; fascination.

* Este texto reproduz parcialmente trechos de minha tese de doutorado “*As Minas de Prata e os aspectos da nacionalidade no projeto literário de José de Alencar: a ficcionalização da história e seus diálogos com o presente*”, defendida na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), no ano de 2015.

** Doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); realiza estágio pós-doutoral no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista (PPGL/UNESP - PNP/D/CAPES), campus de São José de Rio Preto; e-mail: rafaelamsanches@gmail.com.
Orcid id: <https://orcid.org/0000-0002-4128-6282>

Escrita em 1861 e encenada em 1875, a peça *O Jesuíta*, de José de Alencar, estabelece aspectos em comum com outras obras do escritor, ao discutir os grupos que formariam a cultura brasileira. Todavia, há algo nesta peça que nos chama a atenção, a presença dos ciganos. Embora surjam pouco frequentemente nas produções do autor cuja tônica reside na representação dos costumes e práticas do Brasil colonial, quando o fazem, os ciganos em Alencar parecem corresponder àqueles grupos que pretensamente desafiarão os ideais civilizatórios e/ou a religião cristã, sendo, nesse plano, semelhantes aos judeus representados no universo alencariano.

Em ficções trazidas a lume antes da encenação de *O Jesuíta*, como *As Minas de Prata* (1862-1865) e *Alfarrábios* (1873), Alencar trabalha com o universo do povo e a representação de grupos considerados marginalizados. A entidade do povo, em José de Alencar, surge como complexa tapeçaria, sobretudo, de tipos humanos, da qual participam também grupos marginalizados e estigmatizados historicamente, como os judeus e ciganos, os quais foram tipificados negativamente nas prosas alencarianas; o primeiro, por professar uma religião distinta da católica; o segundo, sobretudo pelos costumes nômades. Em *O Jesuíta*, *As Minas de Prata* e, acrescentamos aqui *O Sertanejo*, obra publicada no mesmo ano de *O Jesuíta*, tais povos ocupam espaços de destaque nas tramas, figurando os ciganos como “boêmios” e os judeus como “sujeitos errantes”, ambos disseminadores do mal. Essa transposição dos costumes considerados estranhos, eventualmente, faz com que a representação desses grupos confine com as ideias do mal que assombra o imaginário cristão.

O delineamento das personagens judias e ciganas no projeto alencariano parece entrar em consonância com outras obras artísticas e literárias propagadas e discutidas na imprensa fluminense da época. A propósito da figura do judeu, pode-se mencionar o romance *O judeu errante*, de Eugène Sue, que suscita caloroso debate nos jornais. No que se refere aos ciganos, os romances-folhetins *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, e *As tardes de um pintor*, de Teixeira e Sousa¹, e peças teatrais contendo adaptações do *Notre-dame de Paris*, de Victor Hugo, figuram como obras de relevância². Essas publicações ajudam a configurar os estereótipos que cerceiam

¹ O romance *O Judeu errante* foi publicado no *Correio mercantil* em 1844; *Memórias de um sargento de milícias* foi divulgado no *Correio mercantil* em 1854, e *As Tarde de um Pintor*, na *Marmota Fluminense* em 1857, após ter circulado em exemplar impresso por tipografia em 1847.

² As edições dos jornais *Correio mercantil* (21/09/1855, p.2.), *Jornal do comércio* (06/10/1861, p. 4), *Jornal do comércio* (17/11/1863, p. 1), *Diário de Pernambuco* (04/07/1863, p.8) noticiam adaptações dramáticas

o imaginário sobre os hebreus³ e ciganos. Em particular, as narrativas de *O Jesuíta* e *O Sertanejo* fixam as imagens do grupo cigano, dentre outras, sob os signos do crime, do mal e do diabólico, apresentando-os como conspiradores, salteadores, ladinos, e a cigana como mulher fatal.

Propomos, assim, analisar as representações dos ciganos na peça *O Jesuíta* e, sobretudo, no romance *O Sertanejo*, obras de José de Alencar. O estudo será apresentado a partir de um cotejo das figurações do mal e das imagens de fascínio que permeiam a construção dos ciganos em Alencar com a reconstituição de um referencial alimentado tanto pela tradição literária, quanto pelas discussões anticiganas e de suas nuances difundidas no palco da imprensa.

A investigação configura-se em desdobramentos de nossas pesquisas anteriores, realizadas no doutorado e pós-doutorado, em que temas como judeus, cultura popular e imaginário colonial na ficção de José de Alencar e na imprensa oitocentista constituíram-se em escopo de estudo⁴.

Considerando que o jornal corresponde a um lugar significativo para a circulação de ideias que perpassam o cotidiano nos oitocentos, levantamos a hipótese de que a produção de sentidos dos ciganos em Alencar ganha diversas tonalidades, de acordo com o que se publica na época e, principalmente, com o que se observa na literatura e no teatro. Alencar beberia das fontes literárias e das vozes dos jornais que reacendem os debates sobre os ciganos, seja a respeito dos costumes nômades deste grupo, das vinculações com o logro e a criminalidade e, por fim, da repercussão de imagens que os sintonizam com aspectos artísticos.

O estudo da produção alencariana à luz da interação entre ficção e imprensa justifica-se pelo fato de que, em meados do século XIX, o suporte jornalístico constitui uma ampla rede de debates entre letrados brasileiros e um importante espaço de intercâmbios culturais, de difusão da arte, de inserção e divulgação de escritores

do famoso romance de Hugo *Notre-dame de Paris* ou o tomam como referência para apreciação de outras peças teatrais, conferindo destaque à figura dos ciganos. Essa presença nos palcos sugere a repercussão desta obra junto à vida cultural dos oitocentos.

³ Os estereótipos que cerceiam os judeus na imprensa concentram imagens, sobretudo, do personagem lendário *O Judeu errante*.

⁴ Referência a textos da autora: SANCHES, Rafaela Mendes Mano Sanches. *As minas de prata e os aspectos da nacionalidade no projeto literário de José de Alencar*: a ficcionalização da história e seus diálogos com o presente (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015; SANCHES, Rafaela Mendes Mano Sanches. A representação da cultura popular em *Alfarrábios*, de José de Alencar: entre o histórico e o lendário. *Macabéa*, Revista Eletrônica do NETLLI, v. 10, n.5, p. 1-20, 2021.

brasileiros e estrangeiros⁵. As redes de sociabilidade instauradas por esse veículo dispõem de maneiras privilegiadas e viáveis dos escritores encontrarem projeção na carreira; José de Alencar se lançaria nos jornais atento aos debates políticos, históricos e culturais que aquecem as páginas dos periódicos. As interlocuções entre literatura e o espaço da imprensa tornam-se indissociáveis do projeto estético-literário de Alencar, enquanto:

A literatura e as Artes não poderiam mais contornar os jornais, uma vez que a imprensa se tornou o lugar privilegiado de veiculação das literaturas nacionais, ao mesmo tempo em que as propagandas feitas pelos anúncios, assim como as críticas de teatro, arte e literatura, tornavam conhecidos do público os títulos disponíveis no mercado (GRANJA; ANDRIES, 2015, p. 13).

Além das colunas dedicadas às artes, destacamos também as páginas contempladas pelos noticiários que informam o público sobre acontecimentos cotidianos. No palco da imprensa, as representações textuais forneciam um quadro de sentidos para José de Alencar e seu público. A produção de sentido do cigano, com a qual Alencar entraria em contato entre as décadas de 1840-1870, a partir de representações textuais, principalmente em jornais cariocas como *Correio mercantil*, *Diário do Rio de Janeiro* e *Jornal do comércio*, concorre para os estereótipos dos ciganos associados ao campo da desordem e fornece os referenciais disponíveis. As representações organizam-se em rubricas, a saber, “notícias diversas”, “noticiário”; em gêneros textuais e literários, como cartas, folhetins e romances-folhetins; em colunas policiais, que estampam os jornais. Exemplo da circulação das imagens de ciganos e dos juízos dos letrados sobre eles são: ciganos que “divagam” pelas ruas com o fim de prejudicarem e enganarem pessoas honestas (*Jornal do comércio*, 11/01/1840, p. 2); ciganos cúmplices de criminosos traficantes de escravos (*Correio mercantil*, 21/03/1852, p. 3); ciganos associados aos últimos degraus da escala social (*Correio Mercantil*, 08/12/185m5, p. 1); cigano preso por furto de cavalo (*Correio Mercantil*, 26/04/1856, p. 1); ciganos tomados como referência para ofender cambistas que supostamente tirariam proveito do comércio/vendas (*Correio mercantil*, 15/05/1856, p. 1); cigano preso por insultar pessoas (*Correio mercantil*, 23/05/1860, p. 1); cigano preso por injúrias (*Diário do Rio de Janeiro*, 23/05/1860, p. 3); cigano tomado como

⁵ Há um vasto campo de estudos e pesquisas sobre o jornal do século XIX, dentre eles, consideramos aqui as obras de Thérénty e Vaillant (2001 e 2011). Conferir: THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (org.). **1836 L'an I de l'ère médiatique**. Paris: Nouveau Monde, 2001. KALIFA, Dominique.; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. (org.). **La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX siècle**. Paris: Nouveau Monde, 2011.

paradigma do sujeito corruptor (*Diário do Rio de Janeiro*, 23/03/1863, p. 1). Tais manifestações compõem um ideário da época e traduzem uma espécie de senso comum, também presente na produção literária, associando o cigano à imoralidade, à fraude, aos estratos mais baixos, ao desregramento, à criminalidade, ou seja, à compreensão de um polo de desordem social que tão bem demonstra Antonio Candido em *Dialética da malandragem* (1970).

O período considerado pela pesquisa compreende o arco dos anos 1840 – 1870, importante para o escopo do trabalho, por corresponder à época de consolidação da estética romântica e do surgimento de novas formas literárias, como o romance-folhetim, de promoção de debates sobre a relação entre ficção e história, de discussão de aspectos da nacionalidade e da cultura popular; momento esse, portanto, em que o ambiente letrado se dedica a temas de relevância para a constituição do universo de José de Alencar. Nesse período, destaca-se, por exemplo, a recepção da obra de Victor Hugo, tão importante para a cristalização do imaginário sobre os ciganos na literatura do século XIX e, em particular, sobre a “ciganidade”. Nessa época, também vêm a lume *As tardes de um pintor*, de Teixeira e Sousa (1847), e *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1854), e, conforme comentado, obras cuja circulação na imprensa também dizem muito acerca dos estereótipos construídos sobre os ciganos na cultura brasileira oitocentista. O trabalho busca, com efeito, considerar não apenas notícias de jornal sobre ciganos, mas também conferir relevo ao modo como as obras literárias tematizam esse grupo, perpetuando estereótipos que se podem verificar igualmente na imprensa.

De fato, no decorrer do século XIX, as visões depreciativas desse grupo entram em circulação nos jornais fluminenses, consonante com o discurso do anticiganismo fomentado desde o período colonial no Brasil. As ideias expressas nas páginas da imprensa que associam o cigano à criminalidade e à imoralidade, por exemplo, concentram a desconfiança de que esse grupo representaria uma ameaça aos ideais civilizatórios (TEIXEIRA, 1998). Considerados marginais e anômalos, contariam com quadro de referências pavimentado por um vasto campo de discursos e documentos, que escreveram o anticiganismo; desde os documentos históricos produzidos no Brasil Colônia, como “alvarás, correspondências entre autoridades, relatos de viagens, relatórios” (TEIXEIRA, 1998, p. 9)⁶, documentos de deportações, inquéritos que

⁶ O historiador Rodrigo Corrêa Teixeira, em sua tese de mestrado sobre os ciganos, *Correrias de ciganos pelo território mineiro*, atenta-se a documentos e pesquisas que serviram como fontes para os primeiros estudos da ciganologia brasileira e de suas visões estereotipadas.

atestariam a presença indesejável dos ciganos em Portugal e em regiões do Brasil, até os estudos pioneiros ingleses ciganólogos, na realidade, anticiganos, que chegam à capital da corte. Ou seja, vários documentos difundiram o anticiganismo e registraram o eterno caminhar do grupo, concentrado na expulsão de cidades e países.

O historiador Geraldo Pieroni demarca o século XVII como o período determinante do degredo dos ciganos ao Brasil. Segundo Pieroni (2000, p. 111),

Sua Majestade D. Pedro, rei de Portugal e Algarves, preocupadíssimo com a “inundação de gente tão ociosa e prejudicial por sua vida e costumes, andando armados para melhor cometerem seus assaltos”, decidiu determinar, por decreto, que, além do degredo para a África já estabelecido nas Ordenações Filipinas de 1603, eles seriam também degredados para o Brasil. [...] Esta resolução real foi estabelecida em 1686.

Encarados como transgressores e perigosos, sua expulsão de Portugal funcionaria como espécie de “rito de purificação” do país.

Em meados dos oitocentos, a presença incômoda dos ciganos também se perpetua nas malhas jornalísticas na medida em que aqueles, no passado, exilados na colônia, também se integravam de forma ambivalente à cidade do Rio de Janeiro. Ambivalentes, por sua vez, seriam os olhares sobre suas práticas e cultura, colocadas em evidência, por exemplo, pela presença marcante da rua dos ciganos, que estampa assiduamente as colunas dos jornais, pelas diversas funções que exerciam, pelos fascínios que despertavam.

De acordo com Mello Moraes Filho (1981), primeiro escritor brasileiro que se dedicou à cultura dos ciganos em obra publicada em 1886, esse grupo formava núcleos nos bairros da cidade do Rio de Janeiro no começo do século XIX. Não coincidentemente, Mello Moraes apontou esse período como áureo para a passagem dos ciganos, visto o interesse que estes grupos suscitavam na família real, pois, ao que parece, compunham o quadro das figuras exóticas do Brasil. Contudo, a relação dos ciganos com a família real não foi suficiente para sua integração àquela sociedade; a sua participação no cotidiano do Rio de Janeiro acaba por instaurar uma crise no referencial identitário que os letrados buscavam no Império, principalmente, após a independência.

Em 1823, Maria Graham registra em seu diário de viagem que: "Alguns deles [ciganos] dedicam-se ao comércio e muitos são extremamente ricos, mas são ainda considerados ladrões e trapaceiros, e chamar um homem zíngaro (cigano) equivale a

chamá-lo de velhaco" (GRAHAM, 1956, p. 286); anotação que deixa entrever os conflitos sociais constantes em torno desse grupo.

Embora haja evidências, como demonstram Mello Moraes e Graham, de famílias ciganas que desfrutavam de uma forma de dignidade pública assegurada pelas posses e pelo encantamento por seus costumes, os juízos emitidos pelas páginas da imprensa pesavam sobre este grupo com as generalizações produzidas por preconceitos arraigados. Os jornais os lembram de seu lugar: à margem da sociedade. Se há os nobres que habitam a rua dos ciganos na capital do país, há, por outra via, as imagens dos ciganos que estampam as páginas e colunas policiais. As produções de sentido negativo estavam em sintonia com outros lugares do Brasil imperial. Em Minas Gerais, outro espaço no qual a presença dos ciganos é constante, o historiador Rodrigo Teixeira atesta a reprodução de estereótipos e o incômodo que causavam:

Em Minas Gerais, durante o século XIX [...] Os contadores da ordem pública, como os chefes de polícia, os [ciganos] compreendiam como sendo "perturbadores da ordem", responsáveis pelos mais hediondos crimes. [...] os ciganos eram raramente considerados por si mesmos, e com frequência, eram sinônimos de barbárie, imundice, desonestidade e imoralidade (TEIXEIRA, 2000, n.p.).

Em confronto com tais desígnios, destaca-se o fascínio que provocavam, atestado pelo interesse do público pelas manifestações artísticas e circulação de peças teatrais e óperas que colocam em relevo as conexões entre a arte e personagens ciganos. Repercute-se, em particular, a figura da mulher como dançarina exímia sombreada pelo oculto. Conforme os estudos sobre ciganos demonstram, eles envolviam-se com atividades circenses, músicas, espetáculos, danças e, por fim, eram conhecidos por dotes artísticos. Dessa maneira, os olhares do outro sobre suas práticas são ressignificados pela imaginação artística.

Tal quadro nuançado constitui o referencial da época, da qual a produção de José de Alencar se aproximaria. A escolha do passado colonial, com olhos voltados ao presente, permite ao autor refletir sobre as condições da cultura brasileira a partir do lastro desse grupo.

Em *O Jesuíta*, os ciganos são personagens importantes das intrigas que ditam a ação da obra e que estabelecem uma associação entre conspirações e elementos errantes, estrangeiros ou estigmatizados, como os judeus, os ciganos e, como a peça trata dos setecentos, os jesuítas expulsos do território brasileiro também integrariam essa galeria

de personagens. Neste sentido, o drama alencariano, ao que parece, também assimila as designações arroladas na imprensa oitocentista, tais como a do cigano cúmplice de criminosos e disposto ao crime. Na peça, em alguma medida, os inacianos, expulsos do território brasileiro durante as reformas pombalinas compartilhariam da condição dos ciganos e encontrariam em seus estereótipos o traço conspiratório que tanto alimenta as fabulações e os discursos antijesuíticos. Tais atributos se manifestariam em *O Sertanejo*, todavia eles ganhariam nuances.

Nesse romance, os ciganos, que também vivem à margem, surgem como errantes e vis, mas, neste caso, suas características malignas são atribuídas a seus costumes nômades e estranhos aos núcleos familiares e cristãos da narrativa. Em *O sertanejo*, a ideia do mal, presentificada, entre outros aspectos, no retrato feito dos ciganos, é um elemento das formas de representação da cultura que compõem um quadro da vida do povo. Longe da vida no sertão, em *O jesuíta*, esse grupo aparece como propenso a servir àqueles que o acolham independente dos desígnios morais do protetor. Como sugere o inaciano Samuel, mentor das maquinações, isso se deveria à errância que se impõe aos ciganos, obrigando-os a trocarem seus serviços por mínimas condições de proteção e estabilidade. Desse modo, o vilão tipifica os ciganos como comparsas de malfeitores.

A obra *O sertanejo* processa a ideia da vilania associada aos ciganos em sintonia com a tradição da cultura popular do período colonial na qual se observa a demonização de povos estrangeiros, errantes e que não professam a ortodoxia da religião cristã. Tal visão sobre o outro traduz, na narrativa, o estranhamento do povo e, em alguns momentos, do próprio narrador diante de práticas e costumes que seriam considerados incomuns, sejam aquelas apresentadas pelos ciganos, sejam as do misterioso protagonista do romance, Arnaldo. Por sua vez, as práticas dos ciganos são divisadas pela aparente conexão dos personagens com forças malignas e ocultas e pelos encantos e fascínios que os mistérios de tais conexões despertariam. O signo do mal parece surgir em sua obra não apenas como motivo que remete ao maravilhoso e à fantasia, mas possuiria também sentido discernível no tecido da trama social e histórica.

O conceito do mal se desdobra aqui, grosso modo, nas manifestações de transgressão, de violência, da aura sinistra do sobrenatural e se concretiza no discurso captado pelo narrador como júzos de personagens e da voz coletiva incididos sobre o outro. Esta alteridade sobre a qual recai o mal compreende aqueles que não vivem sob as normas e os que apresentam costumes considerados incomuns.

Os ciganos nas páginas da imprensa periódica

As propagandas e discursos sobre os ciganos veiculados pela imprensa fluminense oitocentista permitem trazer a lume os debates ideológicos e os possíveis sentidos sobre esse grupo que alimentam o momento da produção alencariana. O modo como os jornais representam esse grupo no cotidiano jornalístico deixa entrever construções de sentido, por vezes, descontínuas, visto a fusão de algumas vozes e representações dissonantes. Se as tipificações negativas dos ciganos resvalam na incompreensão dos letrados com relação à cultura do outro, ao mesmo tempo há publicações e apreciações críticas positivas que denotam o encantamento que a música, a dança, enfim, as representações da arte cigana ou daquilo que seria compreendido como arte cigana despertaria no público.

Entre 1840 e 1870, circulam em diferentes edições do *Correio mercantil*, do *Jornal do comércio* e do *Diário do Rio de Janeiro* imagens negativas do cigano correlacionadas ao crime, ao logro, e à vadiagem. É comum encontrar na parte superior desses jornais⁷, várias notícias sobre a presença dos ciganos e, principalmente, em relação àqueles que residem na rua dos ciganos. Em meio a tais noticiários, os leitores deparam-se com diversas notícias sobre ciganos vagabundos, vadios, mendigos, criminosos, ladrões de cavalos e escravos, de forma que os recortes nos permitem reconstituir, em parte, o eixo referencial sobre esse grupo, o qual mostra as propriedades de sua disseminação por aquele espaço, tendo como âncora de sua atuação uma tradição arraigada em discursos preconceituosos e de exclusão.

Na imprensa, encontramos notícias que difundem, em termos gerais, os signos mais nocivos que inscrevem os ciganos no âmbito da criminalidade, da vadiagem e da vilania, recebendo as acusações de serem trapaceiros, ladrões e sedutores, esta última designação,

⁷ *Grosso modo*, as teorias e críticas sobre o jornal do século XIX dedicam-se à configuração de uma escrita jornalística com características próprias e com disposição de temas e vozes estampadas nas páginas que se estruturam entre o espaço superior dos periódicos, propício a veiculação dos noticiários, e o rodapé dos jornais, contemplado pela esfera cultural e romances-folhetins.

Conferir: THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (org.). *1836 L'an I de l'ère médiatique*. Paris: Nouveau Monde, 2001. KALIFA, Dominique.; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. (org.). *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX siècle*. Paris: Nouveau Monde, 2011.

inclusive, receberia, em determinada esfera, contornos sobrenaturais. No âmbito da criminalidade, destacamos, por exemplo, os ciganos presos por sedução de escravos (*Diário do Rio de Janeiro*, 15/04/1842, p. 3); presos por uso de arma em estado de desordem (*Diário do Rio de Janeiro*, 06/04/1842, p. 3); presos por venderem cordões de ouro falsos, ou seja, por serem trapaceiros (*Diário do Rio de Janeiro*, 14/04/1847) e por assassinato (*Diário do Rio de Janeiro*, 27/11/1855, p. 2).

Há inclusive relatos que exploram, em tom de anedota, os costumes ciganos, como o nomadismo, e em tom preconceituoso oriundo da visão sobre seus hábitos de deslocamento. Ao se deslocarem com frequência, supostamente, eles estariam disponíveis ao logro:

[...] revivem os ciganos, e com eles as artimanhas useiras e veeiras. Um renovo dessa boa raça, espanado à destruição geral, apresentou-se há poucos dias em casa de um moço oficial do nosso exército convidando-o, sem o conhecer, para padrinho de um filho que lhe sobreviera. O oficial desconfiou da simpatia [...]. Respondeu galharda e impavidamente:
- A este respeito, meu amigo, estamos mal-arranjados: de dinheiro não tenho do meu bolso senão ... dois charutos! Servem-lhe? (*Correio Mercantil*, 12/02/1856, p.1).

O jornal ainda informa que não é a primeira vez que ocorre a esperteza malsucedida.

A trapaça passaria a ser uma forte designação vinculada aos ciganos, seriam vistos como indivíduos que tentam aproveitar-se da ingenuidade ou credulidade de outros. Somar-se-ia a isto a vadiagem, tal como podemos observar em diversas rubricas da escrita jornalística que acusaria os ciganos de enganarem, justamente por serem considerados ociosos e, por isso, estarem predispostos a quaisquer tipos de logro ou espécie de crime. No caso, “o roceiro ingênuo” surgiria como vítima em potencial:

Pergunta-se por que motivo as ruas principais desta cidade não têm o seu nome? Deixam apagar uns e pregam cartazes em outros; o *pobre roceiro* que vem à cidade vê-se perdido nas esquinas, é caçado pelos moleques e *depois cai nas unhas dos ciganos*; meus caros senhores, quem tem obrigação de olhar para isso e não o faz, permitia que lhe diga, protege a *ladroeira* sem o querer (*Correio Mercantil*, 21/12/1860, p. 2, grifo nosso).

Nas décadas de 1860 e 1870, os mesmos recortes são reincidentes: cigano rouba comida (*Jornal do comércio*, 19/01/1860, p. 1); um bando de ciganos assalta várias casas das ruas do Bom Jardim e Alcântara (*Correio mercantil*, 04/05/1860, p. 1); outros são presos por injúrias e por serem cúmplices de roubos; também são acusados de reivindicar propriedades ou objetos que não são seus, ou de tentarem tomar escravos e de assassinar. Ou seja, os ciganos são frequentemente associados ao crime, à vadiagem,

ao elemento vil e, por fim, a quaisquer situações que parecem conspirar contra a ordem pública, reiterando uma série de estereótipos que foram assimilados pela literatura.

Nos meandros dessas publicações em periódicos, duas, em particular, chamam a atenção, dedicando-se ao estudo das caravanas e das práticas dos ciganos. Intitulada "Caravana", um dos textos relata a saída de ciganos da cidade devido à cobrança de taxas e registra de maneira preconceituosa seus costumes. Por exemplo, aborda discriminatoriamente o modo como se portam e se vestem: "tez morena e afeida pela falta de limpeza, barba longa. Cabelos compridos e imundos, farrapos" (*Diário do Rio de Janeiro*, 29/12/1869, p.1).

O tratamento conferido aos ciganos recupera, sistematicamente, os mesmos olhares negativos em relação aos seus costumes. Dentre eles, o nomadismo é associado à "vida desregrada" e imoral, conforme constatamos no segundo texto intitulado "Ciganos", que, ao que tudo indica, trata de seus costumes:

A perseguição, desprezo e a antipatia dos povos, os ciganos os adquiriram por seus costumes licenciosos, por suas rapinas, e enfim por uma série de vícios ainda os mais asquerosos, que eram praticados por esses desregrados; em suas vidas errantes nos lugares onde passavam e deixavam os vestígios de pilhagens; e entre os crimes que cometiam, roubavam crianças [...] hoje os ciganos existentes na Europa têm modificados seus costumes, que não são tão escandalosos como de antes, sem com tudo deixar de ressentir-se dos séculos passados. [...] em outros países conservam-se separados do resto da população [...].

No Brasil, o que existe desse povo errante, divide-se em duas classes separadas: os que habitam na corte e cidade do litoral, e os que correm uma vida nômade e vagabunda no interior das províncias. [...]

Quanto aos que existem no interior das províncias, como seus antepassados, têm a mesma vida errante e os mesmos costumes (*Diário do Rio de Janeiro*, 19/02/1855, p. 1, grifo nosso).

Chamados também de imundos e farrapos humanos, os ciganos "desregrados", termo síntese dos costumes "escandalosos", enfeixariam os atributos do grupo indesejável. Soa desses discursos o eterno imigrante, concentrado no sujeito errático, nômade e, por extensão, vagabundo, que acabaria simbolicamente evocado como o "inimigo da sociedade", visto como "nódoa social". Conforme se nota nas escritas jornalísticas, não seriam adaptados à sociedade, fato que desafiaria as vozes que promulgam os elementos civilizatórios nos jornais.

Os ciganos, como um grupo social marginalizado, aparecem comumente na rubrica "notícias diversas", em colunas policiais, em cartas. Todavia, o imaginário oitocentista sobre os ciganos também se nutre das construções literárias e artísticas do personagem cigano imaginado pela literatura do tempo, cuja recepção tem espaço nas seções dos

jornais dedicadas à esfera artístico-cultural. Neste âmbito, surgem os personagens ciganos de romances-folhetins e peças teatrais submetidas à apreciação crítica. No espaço delineado pelo folhetim e críticas teatrais, há, grosso modo, dois polos que concentram representações distintas, porém convergentes: a do cigano do cotidiano jornalístico, que aparece nas páginas policiais, e a do cigano personagem literário, revestido com encantamento e fascínio, produto da conversão da sua marginalidade em exotismo pela imaginação artística. Sob esta linguagem, vem à baila a personagem cigana versada nas artes. Não por acaso, a figura de Esmeralda do romance *Notre-dame de Paris*, de Victor Hugo, ganha repercussão e recepção calorosa nos jornais (décadas de 1850–60) e, principalmente, é comum ler notícias sobre a apreciação do público extasiado com a encenação da dança cigana que se aproximaria da que fora protagonizada pela personagem no romance.

No palco da imprensa, a figura da personagem feminina cigana se desdobra em diversos matizes de representações em que seus atributos ligados à beleza, ao exotismo, são associados ao universo das artes e da cultura. Por exemplo, noticia-se o baile [dança] *A cigana* (*Correio mercantil*, 08/03/1853, p. 1; *Correio mercantil*, 15/03/1853, p. 1); há o anúncio de venda da “Canção Cigana” da peça *Il trovatore* (*Correio mercantil*, 14/09/1855, p. 2); encontram-se notas da circulação da peça *Esmeralda* (*Jornal do comércio*, 06/10/1861, p. 4), que parece ser inspirada no romance de Victor Hugo. Aliás, a obra de Victor Hugo contribuiria veementemente para esse processo de difusão de imagens; Esmeralda, em *Notre-dame de Paris*, é associada a impressões de atração vertiginosas causadas por sua dança, sendo evocada como salamandra, deusa, cigarra do inferno, feiticeira. Ela despertaria o fascínio do outro, o que, por sua vez, seria atribuído às imagens conjugadas do seu dote artístico e de sua beleza elevada pelos expectadores às raias do sobrenatural de onde se emite a aura do perigo. Tais expedientes parecem concentrar o mito da mulher fatal; a beleza da cigana seria redimensionada como algo quase terrificante, revestida de símbolos malignos. Ocupa o epicentro dessa graça maldita, os olhos da bela boêmia. Não por acaso, os olhos da cigana fornecem o quadro de referência do feminino maligno e atraente, tal como podemos ver nos reflexos dos olhos fulgurosos de Esmeralda, nos olhos reluzentes da doce Giesta de *O salteador*, de Alexandre Dumas, na perigosa Rosinha de *Os*, de Alencar, e posteriormente, nos olhos de Capitu de *D. Casmurro*, de Machado de Assis, que por serem oblíquos são definidos

como de cigana⁸. Tais obras difundem a ambivalência no delineamento da "ciganidade" e recuperam um sistema de imagens cujos contornos parecem dialogar com o apelo ao soturno, erótico e terrível.

Desde as décadas de 1830 e 1840, quando a circulação do romance de Victor Hugo ganha acalentada recepção, até a década de 1870, quando José de Alencar escreve *O sertanejo*, os traços das ciganas e ciganos são reproduzidos e reiterados, resvalando num mimetismo imagético.

Talvez em consonância com a polifonia⁹ do jornal, observa-se que, se por um lado, a parte superior dos periódicos, dedicada às notícias, estigmatiza os ciganos como marginais e criminosos, por outro, as colunas e os rodapés dos jornais dedicados às obras literárias e à produção artística, por seu turno, delineiam a personagem cigana como figura dotada de complexas nuances, que traduzem os vários matizes do exotismo. É interessante observar que os críticos literários, quando se debruçam sobre personagens ciganas idealizadas pela literatura, constroem seus juízos como contrapontos que se desprendem da figura negativa construída pelos noticiários. Tal fato ocorre com a recepção crítica da produção de Bittencourt Sampaio, conhecido por escrever uma balada intitulada *A cigana*¹⁰.

A cigana não acusa o mais leve traço do tipo indolente e pervertido desta casta de paria, que tem representado o mais triste papel nas cenas judiciárias do país. Não é a mendiga importuna que despreza as leis do pudor, estragando-se na preguiça da pobreza corrompida. Em vez desta fisionomia cinicamente grotesca que tinha diante dos olhos, as que nem os raios da poesia poderiam animar, o poeta retrata a boemia na originalidade de sua vida selvagem, cantando as tradições de seus avós, com ar puro nos pulmões e amor no coração. Em vez de indolente, a cigana é viva e travessa; espirituosa, em vez de estúpida: se traz na cinta um punhal, é que nas lendas da tribu errante o punhal é uma tradição. [...] encantada figura – produto da imaginação – dogma poético (*Diário de Pernambuco*, 24/11/1860, grifo nosso).

A publicação prestigia a cigana na poesia de Sampaio como produto da imaginação e parece pressupor que a linguagem poética, ao recuperar a cigana em suas origens e tradições passadas, expressaria com mais vivacidade o elemento cigano em comparação

⁸ Florencia Ferrari (2002) dedica-se a um longo estudo sobre o olhar da mulher cigana no imaginário ocidental em sua dissertação de mestrado: *Um olhar oblíquo: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano*.

⁹ O conceito de polifonia do jornal oitocentista é considerado aqui a partir dos estudos de Thérenty (2007), que analisa as características da escrita jornalística, dentre elas, a *coletividade*, identificada pela escrita de várias vozes organizadas em rubricas e que conferem ao jornal um caráter polifônico.

¹⁰ A composição de Bittencourt Sampaio, *A cigana*, foi coligida e publicada por Sílvia Romero em *Parnaso Sergipano* (1899).

às pinceladas grotescas dos jornais. Neste sentido, parece entrar em confronto com as páginas judiciárias. O que se percebe aqui, por sua vez, é que a poesia de Sampaio, bem como a apreciação crítica citada, atualizam a figura da cigana sob contornos românticos. A balada escrita por Sampaio conta a história do eu poético que se apaixona por uma mulher cigana, experimentando um amor impossível. A cigana ocuparia o lugar da mulher misteriosa, inefável, encantada, traços da figura feminina romantizada, que, em muitos aspectos, se aproxima do talhe feminino das baladas românticas, composições em que a mulher surge, por vezes, como figura inacessível e pertencente a outro espaço ou cultura, ressumbrando uma atmosfera sobrenatural. Com efeito, a cigana entroniza nesse gênero, atualizando as características da mulher graciosa e inatingível para sua descrição. A poesia de Sampaio captaria o exotismo e a alteridade dessa figura em um passado remoto. Em outras facetas da ficção, seria marcada pela graça e pela fatalidade.

As figurações da cigana também seriam enriquecidas com a apreciação crítica de peças teatrais, como as de *O trovador*; *A cigana de Paris*; *A cigana Esmeralda*, o que denota o crescente interesse por esse grupo; em particular, a dança de personagens ciganas cairia no gosto do público.

A cigana de Paris, de Gustave Lemoine e Paul de Kock, encenada em 1856, desponta no palco da imprensa, enredada pela boa acolhida do público. Um crítico da época menciona a obra como “peça que tantos aplausos mereceu” (*Correio mercantil*, 16/12/1856, p. 1).

Na mesma década, o teatro lírico encena *O Trovador*, peça que joga luz sobre a atuação dos atores na performatização da dança e do canto ciganos, e os jornais acenam a boa receptividade junto ao público. Inclusive, evidenciam as composições que integram a obra e que seriam vendidas. A recepção, não ocasionalmente, aproximaria a performance da cigana com a da Esmeralda, de Victor Hugo (*Correio mercantil*, 21/09/1855, p. 2).

Na década de 1860, há ampla circulação de Victor Hugo; no ano de 1863, é apresentado um bailado inspirado na história de Esmeralda, conforme os jornais atestam. A dança conta a história de Esmeralda, desde sua moradia no pátio dos milagres, seu envolvimento com Phebo, os amores de Frolo.

[...] A companhia concede um bailado cujo argumento é tirado de Esmeralda de Victor Hugo. O quadro se passa no Pátio dos Milagres, habitados por ciganos (*Jornal do comércio*, 17/11/1863, p. 1).

Também demonstram as adaptações:

A dança de Esmeralda nos jardins de Flor de Liz. Nesta versão, Phebo declara quem é o assassino e Frolo é preso e acaba o bailado pela folia final (*Jornal do comércio*, 17/11/1863, p. 1).

O *Diário de Pernambuco* (1863) anuncia, por sua vez, o bailado “Esmeralda”, apresentando uma síntese da personagem convergente com a do romance de Victor Hugo. “A Esmeralda era uma cigana que, sempre acompanhada de uma cabrinha, cantava e dançava nas praças e ruas de Paris e que depois veio a amar Phebo, oficial francês” (*Diário de Pernambuco*, 04/07/1863, p. 8).

A circulação de peças e obras sobre a mulher cigana perpetuam as ambivalências presentes na repercussão da prosa ficcional de Victor Hugo, a da *mulher atraente e fatal*, que entra, por vezes, em diálogo com a variedade de matizes que os ciganos assumem na ficção do XIX, de que são exemplos as representações dos ciganos maquiavélicos e conspiradores em Teixeira e Sousa, os ciganos vadios em *As memórias de um dargento de milícias* (1854), e a cigana corajosa e impetuosa de *O salteador* (1854), de Alexandre Dumas, obra na qual a cigana, filha da amante do rei, tornar-se-ia conhecida publicamente.

A despeito de ocuparem um lugar cativo à margem da ficção, o que reverbera sua própria posição marginalizada, dado o fascínio e a admiração que exercem, os ciganos são, por vezes, transpostos para o centro das obras literárias, como personagens exóticos e ambíguos. Alencar, por seu turno, também repercute essa tapeçaria de representações.

Entre a sedução e a vilania: os encantos “malditos” dos ciganos

Em 1875, a peça *O jesuíta*, apresentada no teatro São Luís, seria um fracasso de público, suscitando posicionamentos controversos sobre o profundo desinteresse pelo drama, enquanto o romance *O Sertanejo*, lançado pela B. L. Garnier, ganharia repercussão em anúncios nos jornais fluminenses. Ambos contariam com temas comuns circunscritos ao projeto alencariano. De um lado, *O jesuíta* volta-se ao Período Pombalino marcado pela proliferação das propagandas antijesuíticas; de outro, em *O sertanejo*, o período dos setecentos também emergiria como palco de conflitos e guerras, mas aqui tais embates seriam apreendidos no espaço do sertão, em particular, em relação às disputas dos fazendeiros pelo domínio local. As duas produções receberiam espaço de relevo para tratar de circunstâncias históricas e eventos deflagrados no século XVIII e estariam

atentas à presença de grupos que foram degradados e se inseririam nas relações e práticas sociais no território brasileiro.

A despeito dos pontos de contatos, os escritos também apresentam aspectos que divergem; por sua vez, *O Sertanejo* parece dialogar com a publicação de pesquisas e obras sobre a cultura popular (MARTINS, 2002; SANCHES, 2021) e o sertão, que crescem vertiginosamente na década de 1870, ao passo que *O jesuíta* parecer ter como espaço cativo a representação do antijesuitismo que tanto ocupou a atenção de Alencar, principalmente na década de 1860.

Em *O jesuíta*, a trama ocorre no Rio de Janeiro e possui como fio condutor as ações do jesuíta Samuel, que, diante da expulsão da Companhia de Jesus da colônia, organiza um complô para tomar as terras brasileiras. Para isso, usa meios pouco escrupulosos, sacrificando a vida de outros para alcançar seus objetivos. Os intentos de Samuel angariam grupos que estariam marginalizados. Eis que os ciganos, enredados por um campo de referências que os identifica como errantes e vagabundos, apresentar-se-iam, na peça, como sujeitos dispostos a participar da maquinação do inaciano. Atuando como comparsa de Samuel, o cigano Daniel daria vulto ao movimento antijesuítico que é efetivado na obra, sendo protagonista de ações criminosas.

Em *O sertanejo*, também emanam da narrativa as mesmas imagens dos ciganos, de modo que as adaptações e transferências de significados de uma obra para outra, associadas à própria recepção dos ciganos na imprensa fluminense, colabora na construção de uma literatura com feitiço anticigano. Todavia, nas paisagens agrestes, o grupo parece receber mais contornos e ambiguidades do que em *O jesuíta*, pois seriam redimensionados pelo plano dos mistérios que circundam o sertão e que portam em suas figurações a violência, as superstições, o elemento sombrio que paira sobre os sítios agrestes.

O fio condutor orbita em torno do herói da trama, Arnaldo, que, a despeito de ser cristão, suscita junto ao povo suspeitas de conexão com forças ocultas, como com o diabo, justificada por aqueles que o reputam de pactário com o diabo pelo fato de o protagonista viver livremente no sertão, exposto a um lugar ermo e desconhecido, e por demonstrar uma força física que de tão superior parece sobrenatural. Neste romance, os ciganos, que surgem como integrantes da bandeira de Luiz Onofre, grupo que atuaria em planos criminosos, e seriam responsáveis por estratégias que envolveriam a astúcia, o logro, os efeitos de sedução e, principalmente, o conhecimento mágico. Assim, eles estão

circunscritos aos mistérios daquele ambiente, envolvendo-se, por um lado, na atmosfera sobrenatural que sombreia as ações de Arnaldo e, por outro, na dimensão da violência brutal que também matiza aquele espaço, assentado em relações de domínio. De fato, o papel do narrador é indispensável para compreender a dinâmica e os conflitos sociais, haja vista que relata e descreve situações e costumes que organizam as práticas sociais, nas quais se apresentam os senhores como aqueles que “*exerciam soberanamente o direito de vida e de morte sobre seus vassalos*” (ALENCAR, 1958, p. 1160, grifo nosso) e cuja vontade seria inquestionável, sendo os agregados, vaqueiros e outros trabalhadores, personagens que deveriam se curvar a eles. As estruturas violentas inerentes a uma sociedade escravocrata encontram-se diluídas na obra, seja pelas descrições de formas de imposição do poder senhorial, pela sujeição e situação dos agregados ou pelas formas de desafios à lógica de dominação estabelecida, que matizariam as estruturas.

Se, por um viés, a narrativa emula um complexo de superstições e práticas religiosas atribuídas à imaginação popular e que traduzem os medos daquele universo do sertão, por outro lado, além do terror sobrenatural, esse universo é marcado pelo medo da violência senhorial, e aqueles que ousam subverter a ordem estabelecida parecem cruzar a fronteira da anormalidade e serem identificados com o sobrenatural. Daí a tamanha desconfiança sobre o protagonista Arnaldo, provocada por sua rebeldia e sua reputação ambígua; para alguns, um herói abençoado e, para outros, um pactário com o diabo. O personagem, por desafiar as leis e convenções da sociedade do sertão e por aparentemente ser invencível nos combates, seria concebido como um sujeito sobre-humano; por isso, um dos sertanejos chega a afirmar com convicção que o herói teria parte com demônio. A interpretação do diabólico em Arnaldo traduz o olhar de estranhamento do sertanejo com relação ao seu modo de vida pouco convencional, o que, em via de afirmar sua demonização, acabaria por denunciar a violência e o arbítrio no sertão, já que o protagonista defenderia sua liberdade, subvertendo as normas e o poder senhorial daquele espaço.

Sendo assim, o complexo de imagens relacionadas ao mal se compõe a partir de atributos negativos conferidos a elementos anômalos para a ordem social. Maléficas são as outras culturas, caso do cigano, e demoníacos são aqueles que não professam a religião cristã, como o cigano José e a cigana Rosinha, e não se submetem, como é o caso de Arnaldo que se recusa ao papel de agregado reservado a sua mãe e ao povo humilde representado pela obra. Tais imagens cerceiam, sobretudo, os ciganos e ressumbram os

estereótipos de longa tradição criados para justificar as perseguições que os judeus, muçulmanos, ciganos, por exemplo, sofreram por estarem associados ao demoníaco e supostamente atuarem contra a sociedade, no caso, enredados em complôs. Não por acaso, em *O jesuíta*, participam de um plano conspiratório, e, em *O sertanejo*, além de compor um conluio contra a ordem instituída, a cigana é delineada pelo elemento sobrenatural. Pairam sobre a mulher cigana aspectos malignos, de onde emergem a beleza e o olhar fatal.

A vilania dos ciganos é delineada e refinada a partir dos conflitos e antagonismos sociais, matizados por diferentes grupos, o do Capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e o do Capitão Marcos Fragoso. O do Capitão Campelo, evocando as convenções construídas naquele espaço, viveria de acordo com os princípios cristãos. Em contraste, o de Fragoso atua ao lado dos personagens desregrados, como os ciganos e de Moirão, personagem que deixou a fazenda de Campelo após ser humilhado pelo fazendeiro. Não por acaso, a comitiva de Onofre, sob as ordens de Fragoso, mistura os ciganos e as personagens deslocadas, constituindo-se pelos homens marginalizados e pobres, que desafiarão o poder de Campelo. Apesar dos julgamentos morais, a narrativa deixa entrever a organização de diferentes grupos a partir de um plano maniqueísta que acaba por resvalar em nuances. Aqui não seria ousado pensar que a violência que irrompe nas atitudes da cigana e as tipificações negativas dos ciganos seriam rearticuladas com a experiência brutal daquele lugar. Como homens e mulheres à margem, eles ousariam desafiar as normas daquele espaço e, em diferentes proporções, a vontade senhorial.

Nos meandros dos antagonismos sociais, o grupo de ciganos acabaria por encrudescecer tais conflitos. Nômades, desafiarão as leis e, não coincidentemente, a primeira imagem com a qual o leitor se depara é a face do cigano nômade:

Por entre as árvores descobriu ele [Arnaldo] as cavalgadas, que pastavam à soga em uma clareira coberta de relva e sombreada pela mata. Perto do baio de D. Flor, estava um rapaz de vinte anos, que pelo tipo das feições e pela cor baça do rosto combinada com os cabelos negros e lustrosos, mostrava pertencer à *raça boêmia*, da qual nesse tempo e até época bem recente, **vagavam pelo sertão bandos que viviam de enlços e rapinas.**

O escritor destas páginas ainda tem viva a lembrança dessas partidas de ciganos, que muitas se arrancharam no sítio onde nasceu, e cuja derrota era assinalada *pelo desaparecimento das aves e criação e animais domésticos, especialmente cavalos, quando não havia a lamentar o furto de crianças, de que faziam particular indústria.*

O rapaz que Arnaldo vira, era um cigano desgarrado, como havia alguns por exceção; e estava a fazer ao baio uns afagos e carícias, tão cacheiros que para exprimi-los, adotou a língua o seu próprio nome. **O povo rude chamava a**

isso, enfeitiçar o cavalo; e acreditava que o animal assim enfiado fugia do dono para seguir o ladino (ALENCAR, 1958, p. 1168, grifo nosso).

O narrador reitera o quadro de tipificações negativas, que já se apresentava no horizonte de expectativa do leitor acostumado com os jornais da época, e articula tais designações com a realidade do sertão. Particularmente, a presença daquele cigano ali sozinho chamava a atenção, parecendo duplamente marginalizados, seja do seu bando, seja da sociedade. Entretanto, encontraria identificação com o bandeirante Luiz Onofre, para quem trabalharia.

O ato de encantar o cavalo inscreve-se na atmosfera de magia haurida pelo olhar do povo; desta atmosfera do sobrenatural, a mulher cigana não sairia incólume. Assim como o cigano encantaria o cavalo, a mulher deveria encantar os homens. O olhar da figura feminina no romance tomaria proeminência nas maneiras de atrair e persuadir os outros e, assim, conseguir manter o plano de conspiração infalível. Os olhos metonimicamente constituem o retrato lascivo e vil da personagem, acenando aos símbolos da sedução que amalgamam a mulher cigana e a bruxa.

Dentre os quadros que emolduram as ações vis dos ciganos, estão as cenas que constituem o rapto de Flor, filha do Capitão Campelo, cenário que perscruta a participação do bandeirante Onofre sob as ordens de Marcos Fragoso. Tal grupo encena o rapto e toma protagonismo, sendo os ciganos responsáveis pelo feitiço do cavalo de Flor, que ao estar sob a arte do cigano José, seguiria a comitiva da bandeira, e a cigana Rosinha seria incumbida de praticar o rapto. Com a derrocada da primeira armadilha, organiza-se outra emboscada. Desta vez, Rosinha tomaria o papel principal, versada na arte da sedução, deveria encantar Flor e Arnaldo. Envolta por uma atmosfera de exotismo e mistério, a cigana evoca imagens de uma beleza marcada pelo terrível. Seu retrato condensa imagens da serpente e da feiticeira que materializam, assim, a fatalidade e o erotismo.

Disfarçada de Águeda, Rosinha adotaria outra identidade, passando-se por uma viúva. Águeda exerceria uma influência indescritível sobre Arnaldo:

Arnaldo chegava nesse momento e, a primeira vez que viu Águeda, experimentou uma sensação estranha, que se poderia chamar de **acerba admiração**. A esplêndida beleza dessa mulher, que o arrebatava a seu pesar, *fazia-lhe mal*, como se o fulgor que dela irradiava lhe queimasse a alma. A beleza de Águeda continuava a produzir no mancebo a mesma acre sensação: ele não podia perdoar a esta mulher o encanto e sedução com que à primeira vista **ofuscava a lindeza de D. Flor** (ALENCAR, 1958, p. 1209, grifo nosso).

As figurações da malignidade em Águeda, demonizada pelos aspectos da serpente, ganharia veemência no rapto de Flor, pois, embora estivesse executando o plano do bandeirante Onofre, quando percebeu que não saíra da forma planejada e que poderia ser descoberta, pensou em assassinar a moça, fato que contrariaria o motivo do rapto. Sendo assim, a narrativa deixa entrever ou mesmo coloca de antemão, a cigana como uma personagem vil e insubmissa. O logro, a astúcia e a sedução são atributos sobressalentes nos traços de Rosinha e enfeixam aspectos do sinistro, do mal e da criminalidade.

A face exuberante da cigana em Alencar remonta à tradição literária que aparece glosada em *Esmeralda*, de Victor Hugo, e que prescreve a figura feminina cigana como dançarina e atraente, tomada como paradigma da mulher fatal e como empréstimo das representações de *La gitanilla*, de Miguel de Cervantes.

Nos oitocentos, conforme comentamos, a cigana Esmeralda do romance *Notre-dame de Paris (1830)*, de Victor Hugo, compõe o quadro de referência dessa tipificação, concentrando imagens que ganhariam prestígio e se consolidariam na esfera cultural da época. Em Victor Hugo, a famosa cena da dança de Esmeralda e a canção da cigana que, na obra, turvam os sentidos do público, acabam gerando agressões contra a cigana. A condição sobrenatural de sua beleza, cujos elementos que a compõem são tomados de empréstimos da tradição da bruxa e seriam mobilizados para demonizá-la, demarca os lastros dos expedientes fatais que revestiriam suas práticas artísticas.

Em Alencar, a narrativa também compactua com os aspectos diabólicos da imagem da feiticeira e da serpente em Rosinha, que pululam quando esta tenta seduzir Arnaldo:

Eram além daquele sorriso perlado, *uns olhos negros e aveludados* que cintilavam sob o capuz [...].

[...]

Arnaldo estava sob a **influência maligna** desta sedução, de que o advertia a sua perturbação, mas que ele não tinha a força de repelir; porque nesse momento sua alma nobre e altiva era sopitada pelas erupções do sangue [...].

Por algum tempo o mancebo permaneceu na mesma posição, com o corpo imóvel, os braços hirtos como os braços da forca, os olhos fechados, sentindo nas mãos as retrações convulsivas da mísera mulher as quais ele tomava pelo colear da **serpente**. As vascas da agonia indicavam-lhe que o **réptil** ainda vivia, e ele esperava (ALENCAR, 1958, p. 1219, grifo nosso).

Se Esmeralda protagoniza sua dança ressumbrando sensualidade, haurida pelos olhos de Frollo, Águeda, de forma consciente, intentava emanar fulgor e lascívia.

A descrição de Águeda também compartilharia de traços da bela cigana Giesta do romance de Alexandre Dumas, publicado na década de 1850 no espaço destinado ao folhetim, que viria a aprofundar e a compor alguns dos expedientes da ciganidade daquele

momento. Aqui levamos em consideração que Giesta, ao ser descrita como filha de mãe cigana e pai branco, é apresentada com características do sujeito miscigenado, facilmente identificáveis da narrativa:

[...] ela formava um elo intermediário que reunia em singular fusão a **ardente e mágica sedução da mulher do sul à doce e suave beleza da virgem do norte. Seus cabelos, tão negros que chegavam a tomar**, às vezes, o reflexo azulado da asa do corvo, emolduravam, caindo sobre os ombros, um rosto de um oval perfeito e de **apurada dignidade**. Grandes olhos azuis como pervincas, sombreados por cílios e **sobrancelhas da cor dos cabelos**, uma tez lisa e branca como leite, lábios frescos como cerejas, dentes que fariam inveja às pérolas [...] **tal era o conjunto físico da personagem sobre a qual nos permitimos chamar a atenção do leitor** (DUMAS, [19--], p. 10, grifo nosso).

A efervescência de alusões à exuberância física e à graciosidade do semblante manifesta-se de forma repetitiva e vai reverberar, posteriormente, na obra de Mello Moraes na década de 1880; logo, tais obras literárias não passariam despercebidas à pesquisa sobre os ciganos. Dessa maneira, os detalhes da feminilidade desse grupo efetuam um quadro de mimetismo da “ciganidade” ao longo do século XIX e alimentariam tanto o campo artístico-cultural quanto os estudos pioneiros sobre os ciganos no Brasil.

O sertanejo, desta forma, confere à mulher cigana maior expressividade, além de formas nuançadas ao tratamento do grupo cigano. Eis que se localizam no grupo dos antagonistas, grupo este que permite deflagrar as disputas senhoriais no romance, a posição por vezes voluntariosa de Campelo, as relações marcadas pela violência no interior do Ceará e as insatisfações constantes de Arnaldo em relação à posição subserviente designada a ele.

Compartilhando da mesma temática, em *O jesuíta*, o cigano comparece na trama também como comparsa da conspiração. Nas duas obras, o grupo parece suscetível aos complôs, traço dado pelas obras como condição oriunda das circunstâncias do nomadismo e de sua marginalização, e integram projetos que colocam em risco a nação ou um grupo de pessoas.

Em *O jesuíta*, o personagem inaciano metaforiza a força religiosa e os ideais de unificação da pátria contidos em seus planos; entretanto, ele reúne aspectos do jesuíta manipulador e conspirador. As estratégias de Samuel, um eclesiástico disfarçado de médico, contam com a ajuda de seu protegido, Estêvão, que, por sua vez, não tem consciência das manobras do suposto médico. O inaciano age em um momento em que se declara a extinção da Ordem. Consciente desse fato, Samuel lança mão de variados

meios possibilitados pela Corporação para escapar da expulsão e libertar seu país. No entanto, após prejudicar várias pessoas, inclusive Estêvão, o padre se redime, reconhecendo seus erros e enxergando a impossibilidade de continuar com seus planos. Por seu turno, ele consegue escapar de ser capturado.

Na peça alencariana, o jesuíta Samuel projeta o Brasil independente, povoado por judeus e ciganos, na configuração de uma pretensa liberdade:

(Samuel) - Ides ver. Esta região rica e fecunda era e ainda é hoje um deserto; para fazer dela um grande império, como eu sonhei, era necessária uma população. De que maneira criá-la? Os homens não pululam como as plantas; a reprodução natural demanda séculos. Lembrei-me que havia na Europa **raças vagabundas** que não tinham onde assentar a sua tenda [...]. **Daniel, o cigano, era o elo dessa imigração que em dez anos traria ao Brasil duzentos mil boêmios;** Garcia, o índio, era o representante das nações selvagens que só esperavam um sinal para declararem de novo a sua independência. **Mas isto ainda não bastava; os judeus, família imensa e proscrita, corriam a abrigar-se aqui da perseguição dos cristãos; Portugal e Espanha pela intolerância, a Inglaterra pelo protestantismo, a França pelo catolicismo, lançariam metade de sua população nesta terra de liberdade e tolerância, onde toda religião poderia erguer o seu templo, onde nenhum homem seria estrangeiro** (ALENCAR, 1958, p. 180; grifo nosso).

Se, por um lado, o personagem eclesiástico manifesta o desejo de tornar seu território livre, repleto de liberdade racial e religiosa, por outro, esse plano faz parte da natureza dúplice do inaciano, cindida entre sua autoimagem de representante nacional, propulsor da independência do Brasil, e seus meios pouco escrupulosos para consegui-la; entre uma ideia nacionalista grandiosa e planos baixos. Nessa sua natureza ambígua, o ideal de uma terra de liberdade gera suspeitas e corrói a projeção libertária. Ou ainda, o fato de seus planos não serem levados adiante sinaliza, no drama, a impossibilidade dos sujeitos errantes de pertencerem ao território. Em *O jesuíta*, se a princípio os elementos ciganos e judaicos povoam uma atmosfera de liberdade e de possibilidades, num segundo momento, formam ideais que se desmoronam.

Dessa forma, o projeto imigratório sobre os grupos cigano e hebraico subjacente às estratégias de Samuel acaba sendo arruinado. Todavia, tal intento permaneceria suspenso:

Samuel:
[...] aquele cigano significa um povo numeroso, proscrito, sem pátria; disposto a morrer por aquele que lhe prometer um abrigo neste mundo onde é estrangeiro.
[...]
Estêvão:
Oh! Eu vos admiro!
Samuel:

Todos os elementos estavam dispostos; prosseguia na minha obra certo de que, se me faltasse e o tempo, tu a continuarias. Em menos de vinte anos o Brasil deixaria de ser uma colônia de Portugal.
 Eis a missão que te destinava. Deixaste-me só... e estou velho!
 Estevão.
 Oh! Eu vos seguirei!
Samuel, apontando para Constança:
E ela?... (ALENCAR, 1958, p. 497 e p. 535, grifo nosso).

Nesta cena, Samuel conta suas verdadeiras intenções a Estevão, a quem tutela, e que se mostra comovido e disposto a dar continuidade. Para tanto, ele deveria ordenar-se, o que seria inviável diante de sua paixão por uma mulher.

Na peça, a junção do discurso antijesuítico e de uma espécie de anticiganismo atua duplamente na produção de estereótipos que se contaminariam; o caráter maquiavélico e manipulador dos jesuítas seria transferido aos ciganos, e a condição de homem marginal deste grupo se transferiria aos inacianos. Aqui, o leque que avultaria as tipificações como conspiradores e vis entra em diálogo com o campo de referência do leitor. Não por acaso, antes da escrita de Alencar, duas obras provavelmente conhecidas dos leitores assíduos dos jornais parecem compor o horizonte de expectativas do romance: *As tardes de um pintor ou As intrigas de um jesuíta* (1847), de Teixeira e Sousa, e o romance *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida.

O referido romance de Teixeira e Sousa, publicado em 1847 por tipografia, e em 1857, em folhetins pela *Marmota fluminense* (SILVA, 2004), parece evocar uma referência importante, com os mesmos temas em relevo, a corrupção moral dos jesuítas e a dos ciganos, abordando em planos tocantes o antijesuitismo e o anticiganismo. Podemos pensar que o fenômeno do antijesuitismo caminharia, neste caso, ao lado do anticiganismo; isso não seria dado por acaso. Os jesuítas contariam como comparsas com grupos que estavam à margem e, por isso mesmo, disponíveis. Tais representações entrariam em conformidade com o noticiário policial consumido na imprensa. O antijesuitismo e o anticiganismo comporiam faces dos inimigos a serem combatidos; um por desafiar o Estado e, o outro, por ferir a moralidade e as políticas civilizatórias.

No romance de Teixeira e Sousa, os ciganos surgem envoltos em um complô contra o personagem Juliano, herói da história. O jesuíta Roberto queria se casar com a filha de seu amigo e, para isso, usa meios pouco escrupulosos para atingir seu propósito, envolvendo-se em assassinatos. Na narrativa, os ciganos seriam imorais, ladrões e, para aludir a um termo em uso na época, velhacos.

Por fim, podemos lembrar de *Memórias de um sargento de milícias*, romance que associa de maneira evidente os ciganos aos estratos sociais marginalizados e à esfera da desordem. No romance, o discurso anticigano compõe-se a partir das tipificações negativas do grupo aferidas pela ociosidade, esperteza e vadiagem e de suas reacomodações com as estruturais sociais representadas no romance. A obra retoma o olhar negativo sobre os ciganos, tão reverberado na imprensa; o grupo estaria incorporado ao plano que se distancia das convenções, emergindo ao lado dos personagens malandros, por exemplo. Os ciganos também teriam contato com personagens de diferentes esferas sociais, desfilando ao lado de meirinhos e padres.

Ao voltarmos aos jornais aqui analisados, percebemos que, frequentemente, os discursos negativos sobre os ciganos, na rubrica “notícias diversas” e na coluna policial, confinam com a atmosfera da desordem e dos costumes imorais e dissolutos desenhados nos romances e que tais facetas seriam amplamente exploradas em *Memórias*. Todavia, conforme a prosa ficcional demonstra, as normas estabelecidas são construções sociais facilmente desarticuladas, sendo mobilizadas conforme interesses próprios das personagens que habitariam o universo das leis. Ou seja, os ciganos que teriam seus costumes estigmatizados e que estariam no plano dos “desregrados” conviveriam com indivíduos de outras esferas cujos costumes deveriam ser “regrados”.

Em *Alencar*, os ciganos também surgem à margem e, embora a obra apresente um plano maniqueísta, há nuances em seus antagonismos. Em *O sertanejo*, por exemplo, o grupo dos ciganos se comungaria com outros sujeitos que seriam, inicialmente, pertencentes ao âmbito das convenções do romance, inclusive, com personagens que sofreram violência senhorial, por exemplo. Também seriam detentores de uma vida livre, em contraste com a situação dos agregados. Lembramos que, à margem, também estaria Arnaldo, herói do romance. Ou seja, os ciganos convivem com aqueles que foram marginalizados por circunstâncias distintas, o que permite ao narrador registrar a dinâmica social daquele espaço. Tais nuances instauram tensões que alimentam as figurações dos ciganos e que seriam assimiladas dos conflitos sociais enfeixados em *O Sertanejo*, acionados também pelo plano do sombrio, das forças ocultas e das superstições configuradas pela cultura popular.

As correlações estabelecidas entre as imagens dos ciganos e de suas apropriações ao contexto local foram objetos de estudo de Florencia Ferrari (2022, p. 179). A pesquisadora, em sua dissertação de mestrado, se atentou às ressignificações simbólicas

do cigano na cultura brasileira, dentre elas, na literatura dos oitocentos. Em particular, a autora se debruça sobre o modo como o cigano, elemento estrangeiro, se associaria a outros grupos tipicamente brasileiros como as personagens mestiças e malandras dos romances; embora não componham um grupo típico da construção da ideia de nacionalidade, o cigano nessas produções adensa a diversidade desse quadro social. Como na leitura de Ferrari, a nossa também trata a representação ficcional do cigano na chave de convivência entre o elemento estrangeiro e aquele considerado tipicamente nacional. Em *O sertanejo*, em particular, os ciganos, sempre representados como anômalos e exóticos, como o outro de que se desconfia, circulam no sertão brasileiro e são envolvidos por toda a aura de mistério e superstição com que as mentalidades urbanas enxergavam os rincões brasileiros. O medo dos ciganos é algo típico de nossos sertões; assim, o cigano do sertão alencariano é ao mesmo tempo familiar e profundamente estranho.

Nesse sentido, podemos afirmar que José de Alencar contaria com uma série de referências literárias estrangeiras e nacionais e acionaria os conhecimentos do seu leitor, mobilizando noções e significados estabelecidos pela convenção do seu momento. As dualidades e nuances que tonalizam o tratamento conferido a esse grupo demonstram a dificuldade de retratá-lo, pois, marcado pelo degredo, pela discriminação que o marginalizou e pelo fascínio que despertava, comporia o cotidiano dos oitocentos e principalmente localizar-se-ia à margem. Na literatura, os ciganos figurariam ao lado de malandros, ocupariam os papéis de comparsas de bandeirantes e de jesuítas e, para usar a designação de Manuel Antônio de Almeida, de velhacos; conformar-se-iam com os antagonismos, que, por sua vez, seriam matizados pela dinâmica social.

Considerações finais

Nas obras de Alencar, o modo de representar o grupo cigano em respeito às práticas sociais deixa transparecer a complexidade no trato desse grupo: os ciganos seriam livres para formar uma sociedade em *O jesuíta*, seriam figuras fascinantes e misteriosas pelo domínio do oculto em *O sertanejo* e, ao fim, as produções acenariam para as tipificações negativas em seus matizes.

Assim, as personagens ciganas do romance *O sertanejo*, de José de Alencar, surgem como figuras ambíguas, antagonistas misteriosos, cuja construção se baseia tanto em estereótipos negativos como em certo fascínio exotista que atestam certa dificuldade da

representação do outro, sobretudo, esse outro dissonante da ideia hegemônica de cultura e civilização. O cigano alencariano, matizado pelo mal, seria produto de incompreensões e preconceitos, difundidos pelos jornais oitocentistas. Essa figura, em alguma medida, entra em contraste com outra que também influi em sua constituição, a dos sedutores errantes que ganham espaço no imaginário oitocentista a partir de romances-folhetins frequentemente comentados também nas páginas da imprensa. A imprensa, portanto, ocupa espaço de manancial de imagens, juízos, que sugere as peças desse complexo mosaico que o cigano representa para o olhar do Brasil dos oitocentos. Seria, talvez, como resposta estética a um imaginário construído na imprensa ao sabor de notícias, fatos diversos e recepção de obras literárias de ampla circulação, que surgiria o cigano alencariano, figura que parece nascer da transfiguração, pela força da linguagem, de objetos de preconceitos e incompreensões em vetores de mistério e fascínio.

Referências

ALENCAR, José. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

ALENCAR, José. *O jesuíta*. In: ALENCAR, José. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

ALENCAR, José. *O sertanejo*. In: ALENCAR, José. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Nova Fronteira, 2016.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem (caracterização das *Memórias de um sargento de milícias*). **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 8, 1970, p. 67–89.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis, historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

DUMAS, Alexandre. **O salteador**. São Paulo: Saraiva, [19--].

FERRARI, Florencia. **Um olhar oblíquo**: contribuições para o imaginário ocidental sobre o cigano. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) — Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. O fogo de Prometeu e o espelho de Perseu: reflexões sobre mentalidade e imaginário. **Signum**, São Paulo, n. 5, p. 73–116, 2003.

GINZBURG, Carlo. **História noturna** - decifrando o sabá. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GRAHAM, Maria. **Diário de viagem ao Brasil e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821, 1822 e 1823**. São Paulo: Nacional, 1956.

GRANJA, Lúcia; ANDRIES, Lise (org.). **Literaturas e escritas da imprensa**: Brasil, França, século XIX. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

HUGO, Victor. **Notre-dame de Paris**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KALIFA, Dominique.; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. (org.). **La civilisation du jornal**: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX siècle. Paris: Nouveau Monde, 2011.

MARTINS, Eduardo Vieira. O romancista e o vaqueiro: José de Alencar, leitor da poesia popular. **Revista do CESP**, v. 22, n. 31, p. 181–198, 2002.

MARTINS, Eduardo Viera. Observação e imaginação nas *Cartas a Cincinato*. In: **XI congresso internacional da ABRALIC**, 2008, São Paulo. Anais. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/EDUARDO_MARTINS.pdf Acesso em: 20 de jan. 2011.

MELLO E SOUZA, Laura de. **Inferno atlântico – demonologia e colonização séculos XVI–XVIII**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MELLO MORAES FILHO, Alexandre. **Os ciganos no Brasil & Cancioneiro dos ciganos**. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.

MOONEN, Frans. A história esquecida dos ciganos no Brasil. **Saeculum**: Revista de História, João Pessoa, 1996.

PIERONI, Geraldo. **Vadios e Ciganos, Heréticos e Bruxas**: os degredados no Brasil Colônia. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

ROMERO, Sílvio. **Parnaso Sergipano**. Aracaju: Tipografia do Estado de Sergipe, 1899.

SANCHES, Rafaela Mendes Mano. **As minas de prata e os aspectos da nacionalidade no projeto literário de José de Alencar**: a ficcionalização da história e seus diálogos com o presente (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

_____. A representação da cultura popular em *Alfarrábios*, de José de Alencar: entre o histórico e o lendário. **Macabéa**, Revista Eletrônica do Netli, v. 10, n.5, p. 1-20, 2021.

SILVA, Hebe Cristina da. A circulação de romances de Teixeira e Sousa: Best-sellers do século XIX? **I Seminário brasileiro sobre livro e história editorial**, 2004, Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro. p. 1-14. Disponível em:

<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/estudos/ensaios/circulacao.pdf>. Acesso em: 10/12/2021.

SOUSA, Antônio Gonçalves Teixeira e. **As tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta**. São Paulo: Três, 1973.

TEIXEIRA, Rodrigo Corrêa. **Correrias de ciganos pelo território mineiro (1808–1903)**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

_____. **História dos Ciganos no Brasil**. Recife: Núcleo de Estudos Ciganos, 2000.

THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (org.). **1836 L’an I de l’ère médiatique**. Paris: Nouveau Monde, 2001.

_____. **La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle**. Paris: Seuil, 2007.

Periódicos

Correio Mercantil, 1848 a 1868.

Diário de Pernambuco, 1840 a 1870.

Diário do Rio de Janeiro, 1840 a 1870.

Jornal do Comércio, 1840 a 1870.

Recebido em: 30/09/2022.

Aceito para publicação em: 16/11/2022.