

DA PENA CÉLERE À PENA CÉLEBRE: JOSÉ DE ALENCAR E A MODERNIDADE

Rita de Cássia Miranda ELIAS¹

RESUMO

Discute-se neste trabalho a inserção de José de Alencar no mundo da imprensa e, por conseguinte, no sistema intelectual durante a fase de formação da literatura brasileira. O principal eixo do debate é a tese segundo a qual o escritor romântico, longe de representar a consciência ingênua em nossas letras, atento às transformações de sua época, faz de seu tempo presente objeto de reflexão e assume posturas críticas, consideradas, aqui, atitudes de modernidade. Privilegiaram-se os textos da coluna *Ao correr da pena*, uma vez que nos expedientes do jornal Alencar inicia sua prática literária e já demonstra sua consciência a respeito da situação dilemática do homem de letras na modernidade, e o ensaio *Benção paterna*, prólogo ao romance *Sonhos d'ouro*, em que os paradoxos impostos ao artista pela industrialização são abordados à luz de uma sensibilidade mais dilacerada. De forma episódica, outros textos de Alencar foram também citados.

PALAVRAS-CHAVE: literatura e imprensa; sistema intelectual; artista e modernidade.

ABSTRACT

The main subject of this article is the contribution of José de Alencar in the holl press, and in the intellectual system during the time of beginning of the Brazilian literature. The most important question of the discussion is that the romantic writer, paying attention at the transformations of his time, makes his time the object of reflection and takes a critical view, that is, take a modern attitudes. The article *Ao correr da pena* and the essay *Benção paterna*, prologue of the novel *Sonhos d'ouro* were analyzed in this text.

KEYWORDS: literature and press; intellectual system; artist and modernity.

Com a publicação “aos pedaços” de *O guarani*, no *Diário do Rio de Janeiro*, de fevereiro a abril de 1857, José de Alencar conquistaria o prestígio do reduzido público leitor da época, embora não fosse um estreante nos expedientes do mundo jornalístico. Ora, seu acesso ao leitor fluminense já estava garantido pelo *Correio Mercantil*, em que escreve de setembro de 1854 a julho de 1855, e pelo *Diário do Rio de Janeiro*, entre outubro e novembro de 1855, periódicos nos quais o autor, então um jovem jornalista, recém-formado em direito, ensaiava sua pena de futuro romancista; iniciava sua vocação para a observação, para a escrita imaginosa, para a reflexão do fenômeno literário e para a experiência com a linguagem.

As gazetas e revistas, cada vez mais presentes no cotidiano da vida da Corte, deveriam atender a um público de interesses heterogêneos, embora nascido de um mesmo segmento social – se considerarmos que a burguesia se associava às classes senhoriais –, segmento que buscava entretenimento e informação, conselhos úteis, erudição, discussão política. Os periódicos deveriam conquistar, especialmente, o público feminino e os estudantes, um mercado incipiente, mas promissor e fiel, que começava, na metade do século XIX, a sofrer os impactos dos primeiros programas de modernização. Embora estreante, Alencar já sabia lidar com os consumidores de um produto cujo mercado se expandia a tal ponto, que passou a representar uma ameaça para a sobrevivência do livro².

Seu primeiro folhetim, de 3 de setembro de 1854, se inicia com uma pequena estória – “um conto fantástico” –, aparentemente despreziosa e ingênua, mas que justifica, alegoricamente, o título da seção “Ao correr da pena”. Uma fada – “a poesia ou a imaginação” –, tomada de amores por um moço talentoso, temendo a inconstância do jovem, toma a forma de uma pena, “pena de cisne, linda como os amores”. Inspirada,

¹ Professora do Departamento de Letras Vernáculas da UFRJ.

² Sobre a imprensa no Brasil, ver SODRÉ (1997); sobre literatura e imprensa, ver MACHADO (2001), BROCA (1979) e MEYER (1996).

(...) a pena se lançava sobre o papel, deslizava docemente, brincava como uma fada que era, bordando as flores mais delicadas, destilando perfumes mais esquisitos que todos os perfumes do Oriente. As folhas se animavam ao seu contato, a poesia corria em ondas de ouro, donde saltavam chispas brilhantes de graça e espírito.

O temor da fada não é quimera. De fato, dominado pela inconstância, característica das relações modernas, cansado daquele idílio, o herói lembra-se de “um amigo obscuro”, que aceita o legado como um “depósito sagrado”. Em outras mãos, a fada transforma-se, perde a elegância, “os meneios feiticeiros”, “a graça e faceirice de outrora”. Já despojada de “flores, centelhas de ouro e poesia”, a pena “deslizava rapidamente sobre o papel”, a despeito de todos os esforços de seu fiel depositário, que, “depois de riscar muito papel e de rasgar muito original”, convence-se da inutilidade de sua luta: “a escrever alguma coisa com aquela fada que o aborrecia, não podia ser de outra maneira senão – *Ao correr da pena*” (ALENCAR, 1960, p. 639-640).

Os artigos que a partir daquele momento seriam apresentados, artigos escritos “ao correr da pena”, só poderiam ser lidos “ao correr dos olhos”, segundo a recomendação expressa de seu autor. Na pequena abertura, Alencar dirige-se ao leitor numa comunicação direta, evocando-o com o decoro do pronome vós, e explicita-lhe a natureza daquela escrita, ligeira, mecânica, destituída de inspiração. Apresenta-lhe a gênese do ato e, conseqüentemente, o papel do agente. O escritor, sem musa, ou, por outra, dominado pela “musa industrial”, não passaria de um autômato, de um escrevinhador. Espécie de escriba decaído, se adaptará, não sem alguma resistência – e, diga-se, passageira –, a condições que o ultrapassam, sobre as quais, portanto, ele não detém nenhum controle. Note-se que na pequena ficção criada por Alencar para justificar o produto e a maneira pela qual ele deverá ser consumido pelo leitor, o escritor opta por não abandonar a fada que o aborrece, para, assim, continuar escrevendo.

Percebe-se, nesta pequena alegoria, a atitude da modernidade de Alencar ao reconhecer a dessacralização da arte, transformada em mercadoria, e ao identificar o lugar do escritor e sua tarefa no interior de um tempo histórico específico, momento no qual, para o qual e graças ao qual escreve. Não se pode, aqui, deixar de mencionar a prosa poética “A perda da auréola”, de Baudelaire, escritor que se tornou uma espécie de paradigma do artista moderno. É claro que nossa comparação não pretende criar identidades e afinidades artificiosas entre ambos. Em Baudelaire, a modernidade é radicalizada; nele, como propõe Walter Benjamim, “a experiência hostil da modernidade (...) é sem disfarce” (1975, p.38). Seu grande mérito é vivê-la, absorvê-la, sem se deixar dominar por ela. A vida moderna aparece em sua obra como motivadora de tensões, conflitos e paradoxos, como objeto de crítica e é incorporada à própria estruturação do fazer poético. Seus escritos encerram, segundo o filósofo, as questões do tempo histórico não tanto por tematizá-lo explicitamente, mas por serem possibilitados por ele.

José de Alencar experimenta, em termos históricos, sociais e culturais, um projeto de modernização, o que marca uma diferença fundamental entre ambos os escritores, de tal modo que, no nosso romântico, podemos encontrar atitudes da modernidade, já que sua obra incorpora e explora as potencialidades de seu tempo, mas verificam-se, também, oscilações entre o entusiasmo com os empreendimentos modernos, com a cidade em seu esboço do “civiliza-se”, de cujos ajustes se beneficiam a “boa sociedade”, ao mesmo tempo em que as práticas “afrancesadas” são ora criticadas, ora introjetadas. A nostalgia das tradições perdidas, e, portanto, a tentativa de reconstruí-las, sob a miragem de um mundo natural, e daí, muitas vezes, a valorização do mundo agrário, também se fazem presentes em alguns romances de Alencar, mesmo naqueles classificados como urbanos. Em *Diva*, o narrador observa com pesar a natureza afetada pela urbanização, as transformações por que passaram “os amenos vales de Catumbi e Rio Comprido:

Gozava-se aí de uma vista magnífica, de bons ares e sombras deliciosas. O arrabalde era naquele tempo mais campo do que é hoje. Ainda a fouce exterminadora da civilização não esmoutara os bosques que revestiam os flancos da montanha. A rua, esse braço mil do centauro da cidade, só anos depois espreguiçando pelas encostas, físgou

as garras nos cimos frondosos das colinas. Elas foram outrora, essas lindas colinas, a verde coroa da jovem Guanabara, hoje velha regateira, calva de suas matas, nua de seus prados.

Límpidas correntes, que a sede febril do gigante urbano ainda não estancara, rolavam trépidas pela escarpa, saltavam de cascata em cascata, e iam fugindo e garrulando conchegar-se nas alvas bacias debruadas de relva. (1955a, p.237)

A prosa de Alencar ainda se nutre de uma circunstância em que a propriedade rural movimentava a vida das elites na cidade, tal como expõe o narrador de *Diva*: “D. Matilde é casada com um irmão de Duarte. Seu marido vive constantemente na fazenda, trabalhando para tirar dela os avultados rendimentos necessários ao luxo que sua família ostenta na corte” (1995a, p. 207). Nosso romântico vive o início de uma transição, em que coexistem práticas hoje consideradas arcaicas e rudimentos de modernização, momento em que o ambiente urbano já não é mais a simples extensão da casa-grande, auto-suficiente e sem ostentação de luxos no seu cotidiano. Assim, nos romances de Alencar, o funcionamento do patriarcalismo – e a estrutura rural do latifúndio que lhe serve de alicerce – se não é completamente rechaçado em suas bases, também não é totalmente corroborado. Gilberto Freyre, para quem Alencar exerceu um “romantismo socialmente crítico”, de “eloquência revolucionária”, destaca a contradição do autor cearense: “seu modernismo antipatriarcal nuns pontos – inclusive o desejo de ‘certa emancipação da mulher’ – e o seu tradicionalismo noutros pontos: inclusive no gosto pela figura castiçamente brasileira de sinhazinha de casa-grande patriarcal” (1955b).

A análise de Benjamin sobre a condição da lírica de Baudelaire e de sua modernidade está traçada sobre uma cidade industrializada, uma Paris que assiste ao desenvolvimento das forças produtivas, que experimenta a abundância material, as transformações rápidas, as conquistas técnico-científicas, a convulsão de acontecimentos, as revoluções liberais burguesas, cuja contrapartida é a formação de uma massa empobrecida, dos autômatos na produção em série, dominados pelo tempo da máquina. A contrapartida é também a tradição degradada, um mundo de indivíduos isolados, de uma massa de existências anônimas e sem rosto, que se movem com gestos rápidos, bruscos, instantâneos. Baudelaire não recusa a vida urbana, seu tempo presente. Para ele, “há (...) uma beleza e um heroísmo modernos”, “uma beleza nova e particular, que não é a de Aquiles nem a de Agamenon”, a beleza da “vida parisiense, fecunda em temas poéticos e maravilhosos” (BAUDELAIRE, 1988, p.23-27).

Vale a pena transcrever a prosa “A perda da auréola” a fim de fazermos uma pequena comparação com o texto do folhetim de Alencar, comparação que obedece aos limites históricos de cada autor, bem como de suas inserções na vida moderna e no modo pelo qual ambos a incorporam em suas obras. Não é excessivo lembrar que no caso de Baudelaire o romantismo já fenece, enquanto Alencar é, no Brasil, a grande expressão de tal corrente estética.

Ei! Quem! Você aqui, meu caro? Você, num lugar ruim! Você, que bebe quintessência! Você, que come ambrosia! Na verdade, há algo que me surpreende.

– Meu caro, você conhece meu terror a cavalo e a carruagens. Naquele momento, quando eu atravessava a avenida, com muita pressa, e pulei na lama, para atravessar este caos, movimentando-me onde a morte chega a galope, de uma só vez, por todos os lados, minha auréola, num movimento brusco, deslizou de minha cabeça para o lodo da rua. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias que quebrar meus ossos. E depois, eu disse para mim mesmo, para algo o infortúnio é útil. Agora eu posso passear incógnito, praticar atos vis e me entregar à escória, como os simples mortais. E eis-me aqui, todo parecido com você, como você vê!

– Você deveria ao menos fazer um anúncio dessa auréola ou dar parte à polícia.

– Por Deus! Não. Eu estou bem aqui. Você, apenas você, me reconheceu. Além disso, a dignidade me aborrece. Depois, eu penso com alegria que algum mau poeta a apanhará e a porá na cabeça, sem o menor pudor. Fazer alguém feliz, que satisfação! E sobretudo alguém feliz que me fará rir! Pense em X ou Z! Heim! Como isso será divertido!” (BAUDELAIRE, 1995, p. 125-126):

Tanto a alegoria de Alencar quanto a de Baudelaire incidem na escolha pela sobrevivência por parte do artista: para não sucumbir, para não ter os ossos quebrados em face da velocidade dos novos tempos, do progresso, ele se ajusta às circunstâncias. Para isso, para driblar os movimentos rápidos, ele também deverá ser veloz: deverá desenvolver o que Walter Benjamin denomina “experiência de choque”.

O poeta da alegoria de Baudelaire, aquele que se alimentava do manjar que conserva a imortalidade, que bebia o mais elevado e puro, compreende que a arte sacralizada, aurática, perde o lugar nesse mundo. Na alegoria criada por Alencar, a pena, no princípio inspirada porque enlevada no seu idílio amoroso, perde, nas mãos do “amigo obscuro”, o entusiasmo poético, mas ganha a leveza, a agilidade, imposta pelo veículo, o jornal, àquele que a manipula. No texto de Baudelaire, o artista, por instinto de conservação, não se apega à auréola, ao contrário, a abandona na lama, na esperança de assistir a uma cena divertida: o desajuste do “mau poeta” que se entronizará, feliz, com a inspiração saída do lodo, inviolabilizada pela própria modernidade. Em Alencar, o poeta também se cansa de sua musa, e a transfere a um “obscuro”, certamente feliz com o presente, a inspiração, que poderá lhe render notoriedade. Contudo, será exatamente esse sujeito ignorado que entenderá, em primeiro lugar, que a inspiração é intransferível, e, em segundo, que, se o ato de escrever se faz necessário para a sobrevivência, que ele se faça da forma mais pragmática possível.

Conquanto se possa reconhecer na alegoria de Alencar uma espécie de falsa modéstia na realização da atividade a ser desempenhada naquela seção – afinal, pode-se identificar nele o “amigo obscuro”, que substitui o já renomado Francisco Otaviano, por cujas mãos Alencar se introduz no cenário dos hebdomadários –, a pena que desliza descontroladamente sobre o papel expressa a consciência e o domínio de Alencar do mundo jornalístico e do seu ofício na seção de rodapé da qual passará a se encarregar. Alencar se ajusta ao gênero, mas não omite os bastidores daquela escrita.

Ao correr da pena, portanto, Alencar, por dever de ofício, passará em revista assuntos diversificados, característicos dos rodapés dos jornais. Deverá falar de forma bem-humorada e leve a respeito de tudo, exibindo alguma propriedade ao enunciar os assuntos mais diversos: de questões relativas à política internacional à limpeza da cidade, de problemas econômicos e financeiros a assuntos dos mais prosaicos, como as indumentárias femininas nas festas e espetáculos teatrais; deverá, em uma seção, transitar sutilmente entre assuntos amenos e graves para não cansar o leitor.

Como folhetinista, Alencar não sustentará nenhuma polêmica veemente, a não ser algumas repreensões daquele que cumpre a função, no jornal, de comentar e avaliar o cotidiano da cidade, com suas transformações e mazelas, e os rumos da política e da economia do país. No entanto, Alencar já ensaia com maestria sua veia para o debate, ao qual, naquela ocasião, já confere grande valor como fermento de idéias e estímulo para o livre pensamento. Com um correspondente do “Correio Mercantil”, que escrevia às segundas-feiras, troca algumas palavras sobre o uso da língua portuguesa e a invasão de termos estrangeiros. Questões referentes à língua são, aliás, freqüentes e, em geral, divertidas, nos folhetins de Alencar. Anuncia-se, desde então, o interesse pelo tema, que será, ao longo de sua carreira, retomado e desenvolvido. Para o propósito desse trabalho, importa sublinhar a capacidade reflexiva e crítica daquele que não se cansará de investigar e analisar proposições, enunciados e teorias axiomáticas, proferidas por discursos competentes. Alencar, portanto, não acata incondicionalmente o pensamento autorizado, com o qual estabelecerá diálogos e polêmicas a respeito de questões as mais diversas.

Um mês depois do diálogo com o colega do *Correio Mercantil*, Alencar retoma uma conversa com um correspondente do *Jornal do Comércio*, usando como gancho o carnaval, que já

passara, “tempo de livre pensamento”, ocasião em que os disfarces e as máscaras libertam e escondem identidades. O colaborador do “Jornal do Comércio” se disfarçava “com três iniciais que lhe não pertenciam”, porque “compreendia bem essas imunidades do carnaval”. Passadas as Foliás de Momo, era o momento de, sem salvaguardas e remoques, voltar à seriedade, e Alencar defende nos veículos de comunicação, deixando-se de lado as mascaradas, a prática do diálogo, do debate e das dissensões, elementos sugestivos e impulsionadores de progresso no jornalismo e, por conseguinte, produtivos para a formação da opinião pública.

Essa luta, mantida com toda a lisura e toda lealdade, nós a desejamos em bem do país, embora nos faltem recursos para sustentá-las com vantagens. É dela, é do calor da discussão, do choque das idéias, que têm nascido e que hão de nascer todos os progressos do jornalismo brasileiro.

O que nós receávamos era a reprodução de uma dessas lutas mesquinhas, indignas de nós ambos, e das quais a história da nossa imprensa apresenta tão tristes exemplos. Era um desses manejos impróprios de jornalistas, e aos quais o mecanismo complicado da nossa administração tanto favorece. Era enfim uma representação dessa ridícula farsa da *publicidade* (...) (ALENCAR, 1960, p. 734).

Embora célere, a pena do folhetinista saberá aliar jornalismo e estilo literário, objetividade da notícia e imaginação, como observa João Roberto Faria (1992), no ensaio “Alencar: a semana em revista”. É digno de nota o ajuste entre o assunto abordado e a seleção dos vocábulos e dos estilos empregados para iniciá-lo e comentá-lo. O pretexto do fim do carnaval para esclarecer pendências significa, de fato, propor o fim da mascarada, dos jogos de disfarces e dissimulações.

Alencar recorre às alegorias de forma primorosa e inteligente para expressar aquela escritura peculiar – própria da função da seção do rodapé e do veículo que a divulga – e a expõe ao público ao qual se dirige. No folhetim de 24 de setembro, registra as agruras de quem tem de percorrer “uma série interminável de bailes e saraus, um catálogo enorme de revoluções”, que poderiam resultar em “uma cópia de notícias capaz de produzir dois suplementos de qualquer jornal no mesmo dia”, e que dispõe de apenas uma folha de papel e pouca tinta. Com a possibilidade de um enorme repertório, cabe ao folhetinista selecionar o “evento”. A própria idéia de seleção, portanto, desmonta a concepção segundo a qual aquela seção representaria o mundo empírico.

É uma felicidade que não me tenha dado ao trabalho de saber quem foi o inventor deste monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam – folhetim; senão aproveitaria alguns momentos em que estivesse de candeias às avessas, e escrever-lhe-ia uma biografia, que, com as anotações de certos críticos que eu conheço, havia de fazer o tal sujeito ter um inferno no purgatório onde necessariamente deve estar o inventor de tão desastrosa idéia (1960, p. 647-648).

A crítica dirige-se, nesse primeiro momento, ao gênero do qual o próprio Alencar é colaborador, signatário. A associação de Proteu, um “velho do mar”, figura lendária dos textos homéricos, ao folhetim, remete ao caráter ficcional do gênero. Ora, tal como Proteu, conhecedor de todas as coisas, o folhetinista deve possuir um conhecimento vasto para desempenhar sua função; tal como Proteu, que tem o dom de se transformar, o folhetinista também perde sua identidade, não como uma dádiva divina, mas porque é obrigado a se acomodar ao gênero, totalmente sem caráter e, em princípio, tão frívolo como as mimosas leitoras, como se pode observar no trecho a seguir.

Obrigam 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 a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, como toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho.

Ainda isso não é tudo. Depois que o mísero folhetinista por força de vontade conseguiu atingir a este último esforço da volubilidade, quando à custa de magia e de encanto fez que a pena se lembrasse dos tempos em que voava, deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel, livre como o espaço. Cuida que é uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se (1960, p. 648).

A primeira coisa que se faz notar nesse fragmento é que ele se estrutura não com um assunto objetivo, jornalístico, o que deveria, em tese, ocupar aquela seção. Assim, em vez de apresentar a seu leitor *o que* contar, Alencar representa o *como* contar, ou seja, o funcionamento daquela escritura, sua composição. Não esconde, inclusive, que o modo de narrar pode transformar o enunciado, e, por conseguinte, a capacidade de a linguagem criar o “acontecimento”. Afinal, o folhetinista deve descobrir “no fato o mais comezinho”, prosaico e até irrelevante o atrativo que justifique a manutenção daquela coluna. Em suma, o folhetinista produz, tal como o literato, um universo que não deixa de ser ficcional, já que elaborado pelo trabalho da linguagem textual em que se expressam a imaginação e as aspirações de quem o conduz.

O fato em si mesmo está ausente. Seu valor só se configura a partir do olhar de quem o vê e o narra. O fragmento problematiza, dessa forma, a objetividade da escrita jornalística e invalida o efeito de ilusionismo de representação isenta, imparcial, do mundo empírico. E mais: o que há de sobre-humano em Proteu, e, nesse caso, no folhetinista, desromantiza-se. Ser obrigado a possuir um conhecimento infinito, a estar em todos os lugares e transformar-se como um camaleão, assumir traços de conveniências e adaptar-se às opiniões, convenções e aos sucessos do momento é tarefa hercúlea – embora louvada e valorizada, espécie de heroísmo apequenado da vida moderna, também medíocre, pobre em experiências, a despeito da profusão de acontecimentos, ou em razão disso – que a pena célere do mundo jornalístico deve enfrentar. A experiência ambígua do folhetinista é traduzida na metáfora da borboleta e da formiga: “Cuida que é uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se”. No ensaio “*Ao correr da pena: uma leitura dos folhetins de José de Alencar*”, Silvia Cristina Martins de Souza considera que a metáfora da formiga encerra a consciência de Alencar a respeito de sua função naquele rodapé: “a de um trabalhador de sonhos mas, simultaneamente, a de um formador de opinião”(1998, p. 125). Com efeito, Alencar compreendia que ao folhetinista cabia não só oferecer distração a seus leitores, mas também orientá-los na elaboração de juízos e posicionamentos a propósito da situação cultural, econômica, política e social. Ainda assim, ele não esconde, no próprio trabalho estilístico com o texto, no jogo permanente de metáforas, o caráter ficcional daquele produto. Se entendemos uma antítese entre a borboleta e seu brilho fascinador e a formiga que cria asas para perder-se, veremos a ambigüidade da posição daquele escriba, cujo trabalho pode encantar, seduzir, mas que se esvai tanto quanto as páginas do jornal dispensadas ao lixo. Afinal, a formiga cria asas para desaparecer, ou para arruinar-se, ou tornar-se inútil.

Continuando o folhetim de 24 de setembro, Alencar enumera todo o tipo de público, com suas exigências e expectativas frustradas na leitura daquelas páginas: o crítico que reclama do folhetinista maior acuidade e observação dos fatos e o acusa de inventar em vez de contar; o outro, que o acusa de plágio; a leitora, entediada quando se trata de um acontecimento grave, amarrota o jornal; o “velho”, que procura críticas às reformas, ao ler notícias sobre os bailes e o destaque a

alguma moça formosa, acusa o folhetinista de estar namorando às suas custas e ameaça suspender a assinatura do jornal. E a relação não termina aí:

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

Nada, isso não tem jeito! É preciso acabar de uma vez com semelhante confusão, e estabelecer a ordem nestas coisas. Quando queremos jantar, vamos ao Hotel da Europa; se desejamos passar a noite, escolhemos entre o baile e o teatro. Compramos luvas no Wallerstein, perfumarias no Desmarais, e mandamos fazer roupa no Dagnan. O poeta glosa o mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou o seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto da França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível (1960, p. 648-649).

O público se faz assunto do dia, torna-se protagonista e motivo daquela seção. Alencar brinca com ele, mas, de certa forma, solicita sua participação e, evidentemente, o incita a refletir a respeito de seu lugar naquelas páginas e no mundo e a respeito do modo pelo qual as consome. Há uma pergunta implícita dirigida ao leitor: afinal, em que categoria ele se inclui? Que tipo representa? Ao propor uma espécie de taxionomia dos consumidores daquele produto, Alencar não só revela sua perspicácia a respeito da heterogeneidade que compõe o universo de leitores, mas, acima de tudo, dirime a hipotética substancialização da categoria “leitor”. Há, portanto, leitores distintos, movidos por interesses diferentes, e que buscam, nas páginas impressas, ou respostas às suas histórias concretas, ou um espelho de sua moralidade. De qualquer forma, o “leitor” se procura e se decepciona quando não se encontra nas matérias do dia. Maliciosamente, Alencar, no folhetim em questão, satisfaz a vaidade do público: retrata-o, não sem criticá-lo, como caricatura.

Não por acaso, após desfiar a variedade leitores-personagens daquela seção, Alencar passeia pelos lugares da moda da cidade e, ironicamente, como se incorporasse o destino do seu público, com a marca da primeira pessoa do plural, conclui a série de correspondências e funções, como se houvesse uma ordenação preestabelecida no mundo, um lugar para cada coisa e cada coisa em seu lugar, ordem da qual o folhetim escapa, mas à qual o público aspira. Ora, se o público leitor representado é variado, se o folhetim é a revista de variedades porque deve contemplá-lo, ao fim e ao cabo, folhetinista e leitor também se correspondem, estão do mesmo lado: ambos se movem diante da mesma diversidade perturbadora.

Firma-se um pacto ardiloso, porém. Se num primeiro momento parece que o autor propõe uma aliança porque, como categoria ampla, o leitor é seu igual e o autor gostaria de lhe propor um texto que se afinasse a seus anseios, há também a crítica ao leitor que só aprecia o que lhe convém. A responsabilidade pela grande panacéia recai sobre o gênero, cheio de surpresas, e não sobre aquele que o consome. Dissimulando a gravidade do gênero, o autor solicita de instituições prestigiadas uma definição rigorosa. Hipocrisia, tanto do leitor quando do autor.

Alencar não esconde o caráter ficcional daquela escrita. Para fazer o balanço do ano de 1854, o rodapé de 31 dezembro será a publicação de um “Conto Fantástico”, ainda seguindo a mesma estratégia de expor ao leitor metalingüisticamente o “como” daquele produto. O folhetinista narra que, numa noite, após a leitura dos contos de Hoffman, recebera a visita inesperada de um inoportuno que o interrompera no momento em que as idéias que deveriam compor a escrita ligeira começavam a brotar. O homem era o ano de 1854, e pedia ao folhetinista

benevolência, como se reconhecesse a faculdade crítica daqueles que exercem aquela atividade. O conto, portanto, é uma suposta transcrição do diálogo entre o ano findo e o jornalista. Com a dramatização, os feitos e desfeitos do período em questão são discutidos de tal modo que o jornalista é capaz de anunciar e expor ponto a ponto suas críticas e descontentamentos em face das realizações e das promessas, sem, em momento algum, precisar nomear os responsáveis pelos desmandos, pelas “desgraças” públicas, pela inoperância dos órgãos competentes. A ficção é sua salvaguarda. Para concluir, Alencar se vale de uma pretensa confusão entre o real e o imaginário, entre a ficção e a fantasia. Vale-se do que há de “fantástico” no cotidiano e na administração da cidade. Assim, ele adverte o leitor:

Agora, meu leitor, se vos destes ao trabalho de ler o que aí ficou escrito, talvez desejais saber a explicação disto. É muito simples. Tinha, como vos disse, acabado de ler alguns contos de Hoffman. Suponde que, como eu, folheais uma daquelas páginas, e segui a regra da antiga sabedoria – *Nihil admirari*. (1960, p. 715).

Não lhe passa despercebida a inauguração de uma fábrica de máquina de coser, comentada em folhetim, cujo título é simplesmente “Máquinas de coser”, como uma provocação aos literatos, que poderiam entender tratar-se apenas de coisas para alfaiates e modistas. No entanto, Alencar faz um passeio pela mitologia e pela história para mostrar “a arte de vestir os homens”. Aos poucos, o texto esboça um quadro de moças, cujos pés, sempre graciosos, se movem ligeiros no pedal, enquanto as duas mãozinhas, hábeis, “fazem passar pela agulha uma orela de seda ou de cambraia, ao longo da qual vai-se estendendo com incrível velocidade uma linha de pontos, que acaba necessariamente por um ponto de admiração (!)”. Ora, da máquina, passa-se à arte: tanto do quadro formado pelo folhetinista graças a um engenho moderno, e da arte produzida por quem é capaz de manusear a máquina. E Alencar não perde a oportunidade para citar o problema do objeto artístico na modernidade:

(...) Dizem que o espírito da indústria tem despoetizado todas as artes, e que as máquinas vão reduzindo o mais belo trabalho a um movimento monótono e regular, que destrói todas as emoções, e transforma o homem num autômato escravo de outro autômato.
Podem dizer o que quiserem. Eu também pensava o mesmo antes de ver aquelas lindas maquinazinhas que trabalham com tanta rapidez, e até com tanta graça (1960, p. 671).

Apesar de se dirigir a um público heterogêneo, que buscava informação rápida e completa a respeito dos acontecimentos da semana, a prosa de Alencar consegue atingir o equilíbrio ao apresentar, ao lado de muitas frivolidades, mas em geral enunciadas com ironia e humor, assuntos mais graves – o que não lhes rende necessariamente um tratamento sisudo –, que antecipam o interesse do autor por questões econômicas, políticas, culturais e sociais e sua agudeza em discutilas. Alencar aborda a importância da Lei Eusébio de Queirós, que “travou a última luta contra o tráfico, e conseguiu esmagar essa hidra de *Lerna*, cujas cabeças renasciam do seu próprio sangue” (1960, p.728); defende a necessidade de introdução de mão-de-obra estrangeira, de uma “colonização em vasta escala, de uma emigração regular”, importante não só como mão-de-obra, mas como uma “nova seiva que vigora, uma nova raça que vem identificar-se com a raça antiga aperfeiçoando-se uma pela outra”; discorre sobre o significado e valor da política, em sentido lato. Com uma visão macroeconômica, é um crítico ferrenho da especulação financeira por suas consequências desfavoráveis, nefastas, para o bom funcionamento da economia. Não lhe faltam também sensibilidade, perspicácia e senso crítico ao abordar, correlatamente, questões referentes à formação da classe operária, ao valor do trabalho, do progresso e da ciência³.

³ Sobre estas questões, remeto o leitor ao folhetim de 4 de março (1960, p. 737-740).

Num país em que as elites vivem ainda ou da especulação, da renda das ações proveniente das grandes propriedades, de títulos da bolsa, o que está em jogo no texto de Alencar é a noção do trabalho como sustentáculo da economia; sem ele, o ouro moderno, “a soma de dinheiro” acumulada, não passa de “matéria brutal”, cuja abundância redundando em imobilidade e estagnação social: o capital inerte, ou, por outra, que se avulta por especulação e aplicações financeiras, não reverte em força produtiva. Seus benefícios se limitam aos “ministros”, aos “grandes”, aos “ricos”, possuidores das fortunas, em detrimento daqueles que só contam com sua força de trabalho para sobreviver. Como se tentasse um contraponto aos ricos de capitais, Alencar confere, romanticamente, à “classe pobre” atributos espirituais, e lhe assinala a tarefa de construir o futuro.

Alencar já está discutindo a questão do mundo do trabalho num universo ainda escravocrata e senhorial, embora com traços urbanos, cuja mentalidade não confere ao trabalho uma virtude à moda do homem burguês. Ele não significa ascensão, mobilidade e, sobretudo, não é objeto de reconhecimento social. Alencar clama pela urgência de um estudo econômico para “prevenir a formação da classe de proletários”. Pretende que a pobreza e a miséria a que está submetida tal categoria seja coibida. Seu parâmetro é a sociedade européia, especialmente a inglesa, que vive o progresso, que “eleva a indústria a um desenvolvimento admirável”, mas que, por outro lado, em oposição à situação de abundância, constrói, também, sua “vergonha”, isto é, a chaga da pobreza. Não se trata, portanto, de uma crença cega na ciência, capaz de gerar o progresso, tampouco de macaquear o crescimento por que passa o “mundo velho”, mas tomá-lo como exemplo para pensarmos nossos próprios caminhos para o desenvolvimento: “talvez que os segredos da ciência tenham que nos ser revelado na marcha da nossa própria sociedade”.

Na ficção, embora Alencar ainda se mova, em muitos casos, segundo a mentalidade da ordem senhorial, já estão presentes situações em que o desajuste entre a antiga ordem e o mundo burguês são geradores de conflito na própria trama. Não podemos deixar de citar o exemplo de Seixas e Aurélia, do romance *Senhora*. Sem fortuna, proprietários de escassos patrimônios, os Seixas vivem o entrelugar das relações sociais. Embora o único varão da casa tenha cursado, sem concluir, a Faculdade de Direito em São Paulo, e tenha chegado a ser um dos “escritores mais elegantes do jornalismo fluminense”, sem abandonar a “carreira de empregado público”, o trabalho para ele não significa um valor, de tal modo que um casamento e um bom dote lhe configuram a saída da “modesta casa na rua do Hospício” para os salões fluminenses, os quais ele já freqüentava, mantendo uma condição dúbia. Por outro lado, no romance *Diva*, Dr. Amaral, uma “natureza crioula de sangue europeu”, é um jovem médico abnegado, cuja entrada nas “melhores salas da corte” é uma questão de mérito. Sr. Duarte, pai de Emília, a heroína do romance, fora pobre. Laborioso, enriquece atrás de um balcão de armazém. Como último exemplo, cito a personagem Joaninha, de *Minas de prata*: “uma mulatinha de dezoito anos”, “um tipo brasileiro, cruzamento de três raças; americano nas formas, africano no sangue, europeu na gentileza”. Órfã, Joaninha é uma alfeloeira, com cujo trabalho se sustenta.

Após a digressão, voltemos aos folhetins. Note-se que, em geral, ao abordar temas mais “sérios”, Alencar dirige-se ironicamente à “mimosa leitora”, ora para aconselhá-la a rasgar a página, ora para saltá-la, em geral com a certeza de que a página não seria lida: “Voltai! Voltai depressa esta folha, minha mimosa leitora! São coisas sérias que não vos interessam. Não Lestes? ... Ah! fizestes bem!” (1960, p. 730). Ocupando-se de coisas sérias ou frívolas, revelando uma consciência crítica a respeito de questões políticas, sociais e econômicas de seu tempo, o jovem Alencar expressa, ao correr da pena, seu pendor literário, e transforma o folhetim numa prosa ficcional, em que propõe um pacto lúdico com o leitor, a quem não esconde que o texto, pretensamente jornalístico e objetivo, não passa de construção, de forma, de trabalho com a linguagem. Além dos trocadilhos, da exploração da polissemia, dos jogos no interior de campos semânticos, destacam-se os usos dos processos de formação de palavras, os comentários sobre a gramática e os gramáticos. Alencar também tira partido dos recursos gráficos, tais como linhas pontilhadas, o ponto entre parênteses (.) – maneira pela qual põe o ponto final em alguns de seus folhetins, como se o ponto fosse em si mesmo uma digressão, digressão própria do gênero. As considerações sobre a materialidade do sistema dos sinais ortográficos e a preocupação com a diagramação sugerem um entendimento moderno da escrita, do texto como sistema simbólico.

Se, na qualidade de novato, Alencar se apresenta ao público de forma bem-humorada e se tenta minimizar a importância daquele escriba, já que reconhece a precariedade e fugacidade daquela produção, no ensaio “Benção paterna”, de 1872, sob o codinome de Sênio, ele se mostrará, ao responder às críticas a seus romances, mais consciente da condição do escritor e, especialmente, mais ácido e irônico. Ao contrário de Joaquim Manuel de Macedo, que concede também a “benção paterna” à Moreninha, no prólogo ao romance⁴, Alencar expressará de forma mais severa uma sensibilidade ambivalente e dilacerada quanto à modernidade, com seus paradoxos, aos quais se submete o artista e sua obra. Afinal, 18 anos depois daquela pena ligeira que preenchia o rodapé dos jornais, a pena ganharia experiência na prosa de ficção, conquistaria popularidade entre os leitores, ainda que no gênero dramático contasse com algumas frustrações, e, sobretudo, estaria exposta ao julgamento, considerado mais especializado, de escritores e jornalistas.

Com “Benção paterna”, Alencar responde às censuras e aos ataques promovidos por Franklin Távora e José Feliciano de Castilho nas “Questões do dia”. Espécie de prólogo do romance *Sonhos d'ouro* (1955c), o ensaio revela uma reflexão arguta a respeito da condição do escritor num país periférico, da circulação do livro como objeto material, da relação entre a criação e o desempenho do crítico e a configuração de uma literatura nacional, o que implica o uso da língua, numa nação recém-fundada, cuja identidade, em formação, ainda se apresenta como problema.

Tanto o primeiro folhetim de Alencar, da pena célere, quanto “Benção paterna”, da pena já célebre, são “ficcionalizações” do ato da escrita. No entanto, enquanto no primeiro caso o narrador se dirige e se explica ao leitor, no segundo, o leitor é um receptor implícito, já que a conversa, num primeiro plano, se dá entre o narrador-criador e o livro. Aos poucos, a ficção torna-se mais tênue, quando o “livrinho” deixa de ser evocado, e o emissor denuncia seu leitor-modelo – os críticos – e estabelece com ele uma interlocução direta, sem mediações.

O caráter ficcional do ensaio é o discurso de um pai – o criador, portanto –, endereçado ao filho, isto é, à obra. Como o próprio título indica, o pai abençoa o filho com advertências e conselhos úteis para protegê-lo em face do mundo em que passará a circular. Trata-se de um rito que marcará a separação entre o criador e sua criatura, a qual deverá caminhar com suas próprias pernas, levando consigo, porém, o cabedal de experiências e sabedoria daquele que, “sênio”, é conhecedor das malícias, embaraços e percalços da vida – ou das rodas literárias, dos críticos, dos “barões da imprensa”, com poder de promover, aniquilar ou fazer passar despercebida uma obra. Em *Como e porque sou romancista*, datado de 1873, Alencar reporta-se ao mundo jornalístico sem nostalgia. Implacável em sua avaliação, ele o destitui de qualquer encanto ao considerá-lo uma *gleba*. Dividida em torrões feudais, administrados por seus senhores, em cujos domínios trabalhariam, tal como servos, profissionais que não gozavam de direitos e tampouco de liberdade, a imprensa ostentaria a autoridade de um baronato despótico e arbitrário, ao qual escritores, manietados, estariam submetidos (ALENCAR, 1990).

O tom de “Benção paterna” é aparentemente singelo, de uma conversa familiar, íntima, privada, em que a obra é tratada com o sufixo carinhoso do diminutivo, na forma popular “-inho”. Contudo, ao lado do apelo sentimental, e até, quem sabe, propositadamente piegas (“pobre livrinho”, “coitadinho, tens muito que sofrer”), irrompem a erudição e a reflexão do autor, erudição que se manifesta não só nas citações latinas como também no domínio da cultura filológica e literária do Ocidente. E a demonstração do conhecimento da cultura letrada, a oscilação entre os registros ditos “popular” e “erudito”, o que significa a mistura de registros, e entre as variantes do português de Portugal e o português do Brasil garantem a ironia do texto. Na forma, expressa-se o conteúdo do ensaio, de cujas páginas sobressai a nação híbrida, na qual convivem o passado e a tradição com a “luz da civilização”, a “cor local” com a “importação de

⁴ “Duas palavras”, o prólogo de Joaquim Manuel de Macedo ao romance *A Moreninha*, apresenta ao público, num tom ingênuo, os possíveis senões – da ordem de travessuras e traquinagens – da personagem. Sob um pacto conciliatório com o leitor, agradece as críticas e adverte a filha a recebê-las também com gratidão. (MACEDO, 1968, p. 23-24).

idéias e costumes”, a “palavra que inventa a multidão”, a “inovação que adota o uso” com o polimento que dá à linguagem o poeta.

A frase que serve de epígrafe ao ensaio ilumina tal mistura. A frase de um clássico, Ovídio, recontextualizada, se ajusta à condição do livro e da autoria na modernidade: “...*posses non meus esse liber*” (“...que possas não ser meu livro”). E que a frase possa não ser também de Ovídio... Afinal, não há garantia alguma para o leitor de uma “verdadeira” autoria. E, se é válida essa hipótese, o jogo ficcional permanece. O gesto da “benção paterna” é a consciência que se tem do livro, em sua materialidade, cujo texto, ou conteúdo, graças à invenção de Gutenberg, pode ser fielmente reproduzido, sem a imprecisão e as variações resultantes dos trabalhos dos copistas e sem as alterações a que estão submetidas as estórias em cadeia da tradição oral.

É a consciência que se tem também de que, com a reprodução, aquele objeto perde sua aura, sua univocidade: ele é lançado no mercado, como objeto de consumo, para ser adquirido por um público heterogêneo, não mais restrito aos pares dos salões. O autor não perde seu *status* de criador, mas ele não é mais o possuidor da obra, especialmente o detentor dos sentidos que ali circulam. Se, na tradição oral, a autoria se perde – os ouvintes recontam as estórias narradas, cruzam enredos e situações, interferem nas ações e renovam os sistemas de significação –, o texto fixado pela impressão e a existência do livro em cuja capa se ostenta o nome do autor não garantem o domínio do criador sobre aquele objeto. Tal como o filho, a obra se torna independente, e, ao ganhar o mundo dos leitores, o texto se esgarça, abrem-se lacunas, interstícios que serão preenchidos pela imaginação, pelo desempenho lingüístico, pelas condições socioculturais, pela visão de mundo dos vários tipos de leitores. Ao responder às críticas efetivas e ao formular as respostas para as críticas possíveis, antecipando-se a elas, Alencar reconhece que o lugar do leitor – afinal, o crítico não deixa de sê-lo – se inscreve num conjunto de condições de possibilidade.

Ora, como mercadoria, a obra é uma peça de um sistema, de um circuito, cujo fim é o leitor. Alencar é conhecedor desse sistema, conhecimento que pode ser traduzido no seguinte trecho de “Benção paterna”:

Persuadam ao leitor que não vá à livraria à cata destes volumes. Em isto acontecendo, já o editor não os pedirá ao autor, que por certo não se meterá a abelhudo em escrevê-los. Assim todos lucraremos. O literato que não terá agasturas de nervos com a notícia de mais um livro; o crítico que salva-se da obrigação de alambicar um centésimo restilo de seu absíntio literário; o leitor que poupa o seu dinheiro; e finalmente o autor, que livre e bem curado da obsessão literária, poderá sonhar com a riqueza, desde que fizer da sua pena um côvado, um tira-linhas, uma enxada, ou mesmo um estilete a vintém o pingo (1955c, p.29).

Com ironia, Alencar descreve o circuito, sem se esquecer de nenhuma peça de sua engrenagem: o editor, o autor, como figura individual, o “literato”, como metonímia do conjunto de escritores, o crítico e o leitor. Do trecho citado, destacam-se os índices da compreensão de Alencar sobre o momento no qual escreve. A inserção do autor está mediada por instâncias que o ultrapassam. Se o leitor não procura a obra, ela passa a não ser rentável para o editor, que, portanto, poderá deixar no limbo seu autor. Destaca-se um conjunto de vocábulos que pertencem a um campo semântico próprio das transações capitalistas: “todos *lucramos*”, “o leitor *poupa o seu dinheiro*”, “o autor (...) poderá sonhar com a *riqueza*”. É claro que o papel do leitor se faz fundamental para a sobrevivência do escritor, mas seu “gosto” é também motivado por formadores de opinião, ou pela chamada opinião pública: “*Persuadam* ao leitor que não vá à livraria...”. O emprego do verbo persuadir – que implica o convencimento através do uso racional da palavra, do discurso, do argumento, ainda que seja falacioso – no modo subjuntivo e na terceira pessoa do plural impessoaliza o agente. Além disso, no sistema que se estabelece, a relação entre o autor e o seu leitor não se dá de forma direta, mas mediada por críticos, opinião pública e pela rede que se arma entre a opinião dos próprios leitores.

Irônica também é a afirmação segundo a qual o autor, ao se ver “livre da obsessão literária, poderá sonhar com a riqueza”. Está em jogo a condição profissional a que o artista está submetido na modernidade. Extinta a categoria do mecenato, ou do “curador”, segundo Alencar, o artista experimenta uma situação ambígua: “fabricar romances e dramas aos feixes” para sobreviver de seu trabalho, ou apegar-se à aura, mantendo-lhe a inspiração imaculada, e viver na escassez ou com poucos recursos financeiros.

A questão exposta no ensaio “Benção paterna” é justamente a contradição resultante dos mecanismos inerentes ao capitalismo, que possibilitou a “musa industrial”, a reprodução em série da arte, a dilatação do público leitor, mas, no século XIX, pelo menos em alguns países, especialmente os periféricos, como o Brasil, o escritor não se profissionaliza, isto é, não sobrevive de seu próprio ofício, razão, segundo Alencar, de “nosso atraso”. Para ele, quando “as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades” (1955c, p. 29).

Problematizar o tempo presente é evidenciar as tensões e ambigüidades do lugar do artista e da arte no mundo industrializado, em que, no caso específico, o livro é um objeto exposto no mercado, nas vitrines das livrarias, e cuja acolhida depende, em grande parte, de notas, anúncios e favores negociados nas redações dos jornais.

Alencar expressa, portanto, a posição dilemática do escritor. Ele experimenta e exprime a tensão daquele que necessita da dinâmica da industrialização, da qual não pode escapar por ser inevitável, e a qual, ao mesmo tempo, lhe impõe os limites da criação, que não mais obedece a um tempo próprio, individual do artista. A profissionalização do escritor encerra a ambigüidade. Se, por um lado, o artista pode viver de seu trabalho de inteligência, por outro, o fato de ser profissional o impele ao circuito do mercado, que nem sempre lhe é favorável. O escritor vive, portanto, uma aporia: como não desprezar as condições impostas pelo mundo moderno, em que a arte perde seu caráter de culto, se dessacraliza, e, simultaneamente, não permitir a banalização de sua criação?

No ensaio *Como e porque sou romancista*, de 1873, Alencar retoma o problema do paradoxo da profissionalização do escritor e dos obstáculos pelos quais passa aquele que pretende viver com o “trabalho da inteligência”. Paradoxo, aliás, acentuado para quem deve se profissionalizar no Brasil, que ainda passava por um surto de industrialização. Além de precisar editar livros por conta própria, na ausência de editores interessados, nosso amadorismo, o “atraso de nossa arte tipográfica”, a ausência de revisores competentes são fatores apontados por Alencar como dificuldades que o escritor tem de superar, dificuldades que resultam em prejuízo para a criação. Nesse sentido, reconhece a importância, no tempo em que escreve, da figura do editor, ou do bom editor – e a loa se dirige a Garnier, que lhe oferece, em 1870, um “contrato vantajoso” –, cujo trabalho dispensa o escritor do “tropeço material, que pode matar o livro ou fazer dele uma larva”. Com o discernimento a respeito da situação do escritor na modernidade, Alencar expõe com franqueza o que pensa:

Deixe arrotarem os poetas mendicantes. O *Magnus Apollo* da poesia moderna, o deus da inspiração e pai das musas deste século, é essa entidade que se chama editor e o seu *Parnaso* uma livraria. Se outrora houve Homeros, Sófocles, Virgílios, Horácios e Dantes, sem tipografia nem impressor, é porque então escrevia-se nessa página imortal que se chama a tradição. O poeta cantava; e seus carmes se iam gravando no coração do povo.

Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega, daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo (1990, p. 71).

Ainda dispondo de todos os recursos necessários para a realização de sua obra, o artista não sobrevive dela. Alencar tem a consciência de que sua obra é fruto de seu tempo, do “século enxacoco e mazorril, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência” (1955c, p. 31). Ele

compreende que a velocidade e as comodidades do mundo moderno têm como contrapartida um mundo fugaz e transitório, em que a arte, também produzida pela velocidade, torna-se efêmera. Vale a pena a transcrição das palavras do próprio autor:

Quantas cousas esplêndidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de toda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?

Em um tempo em que já não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade e caiu da voga; no meio desse turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra séria e refletida?

Perca pois a crítica esse costume em que está de exigir, em cada romance que lhe dão, um poema. Autor que o fizesse, carecia de curador, como um prodígio que seria, e esbanjador de seus cabedais.

Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva.

Os livros de agora nascem como flores de estufa, ou alface de canteiro; guarda-se a inspiração de molho, como se usa com a semente; em precisando, é plantá-la, e sai a cousa, romance ou drama.

Tudo reduz-se a uma pequena operação química, por meio da qual suprime-se o tempo, e obriga-se a criação a pular, como qualquer acrobata. Diziam outrora os sábios: – *natura non facit saltus*; mas a sabedoria moderna tem o mais profundo desprezo por essa natureza lerda, que ainda cria pelo antigo sistema, com o sol e a chuva (1955c, p. 32).

Com a consciência aguda do papel do escritor no seu tempo, com a visão perspicaz da penetração, do valor e do impacto da imprensa no reduzido universo letrado da segunda metade do século XIX, Alencar fará circular, em cena pública, a importância da correlação entre a atividade crítica, a formação de uma literatura nacional, a formação de opinião e de leitores. Se considerarmos o teor dos folhetins de José de Alencar, concluiremos que o autor já dominava, no exercício de suas atividades jornalísticas, o funcionamento dos periódicos e de seu prestígio e influência na vida da Corte; já reconhecia, com clareza, a importância do consórcio entre literatura e imprensa; sobretudo, em seus escritos de iniciante já se insinua a percepção, que será posteriormente depurada, do lugar ocupado pelo escritor profissional em uma sociedade em transformação, sua relação com o público leitor e a compreensão do significado da noção de mercado e, portanto, da arte como mercadoria, como objeto de consumo.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, José de. *Lucíola. Diva*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955a, v. 4.
 _____. *Sonhos d'ouro*. 3. ed. v.12. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955c.
 _____. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 1990.
 _____. *Obra completa*. v. 4. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.
 BAUDELAIRE, Charles. *A modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
 _____. *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*. Paris: Bocking International, 1995.
 BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
 BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo, Brasília: Pólis, INL, 1979.
 FARIA, João Roberto. Alencar: a semana em revista. In: Vários autores. *A crônica*. Campinas: Unicamp, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
 FREYRE, Gilberto. Alencar, Renovador das letras e crítico social (Prefácio). In ALENCAR, José de. *O tronco do ipê*. v. 10. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955b.
 MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Moreninha*. São Paulo: Cultrix, 1968.

- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- SOUZA, Sílvia Cristina M. “Ao correr da pena”: uma leitura dos folhetins de José de Alencar. In CHALHOUB, S; PEREIRA, Leonardo (org.). *A história contada – capítulos de história social da literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.