

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

Valéria Augusti

**Trajetórias de consagração: discursos da crítica
sobre o Romance no Brasil oitocentista**

**TESE DE DOUTORADO EM
TEORIA E HISTÓRIA LITERÁRIA**

Campinas, fevereiro 2006

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem

Valéria Augusti

**Trajetórias de consagração: discursos da crítica
sobre o Romance no Brasil oitocentista**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, como requisito para obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária.
Orientadora: Profa. Dra. Márcia Azevedo de Abreu

Comissão Julgadora:

Prof.^a Dr.^a Márcia Azevedo de Abreu (orientadora)

Prof.^a Dr.^a Sandra Guardini T. Vasconcelos (USP)

Prof. Dr. José Luis Jobim (UERJ)

Prof.^a Dr.^a Glória Vianna (Colégio Pedro II)

Prof.^a Dr.^a Orna Messer Levin (UNICAMP)

Prof.^a Dr.^a Marisa Philbert Lajolo (1^a suplente)

Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2^o suplente)

Prof.^a Dr.^a Alessandra El Far (3^a suplente)

Campinas, 21 de fevereiro, 2006

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Au45t

Augusti, Valéria.

Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista / Valéria Augusti. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Márcia Azevedo de Abreu.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Ficção Brasileira. 2. Antologias. 3. Literatura – História e Crítica. 4. Imprensa. 5. Retórica. I. Abreu, Márcia Azevedo de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Trajectories of consecration: discourses of the literary critics about the romance in the XIX century Brazil.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Brazilian Fiction; Anthologies; Literature – History and Criticism; Press; Rhetoric.

Área de concentração: Teoria e História Literária.

Titulação: Doutorado.

Banca examinadora: Profa. Dra. Sandra T. Vasconcelos; Prof. Dr. José Luís Jobim; Profa. Dra. Orna Messer Levin e Profa. Dra. Marisa Lajolo.

Data da defesa: 21/02/2006.

Resumo

Esta tese teve por objetivo refletir sobre o processo de consagração do Romance no Brasil ao longo do século XIX. Partiu da constatação de que a inclusão do gênero ao patrimônio literário nacional não foi um dado *a priori*, mas sim resultado de um longo e complexo processo de construção histórica, já que o romance esteve ausente nas primeiras antologias responsáveis por fundar a literatura nacional, publicadas entre as décadas de 1830 e 1850. Tendo isto em vista, buscou-se percorrer os discursos críticos sobre o gênero em formas editoriais de grande poder consagrador, como aquelas destinadas ao sistema escolar (histórias literárias, cursos de literatura, antologias e tratados de retórica), bem como na imprensa periódica, onde foi alvo constante de atenção da crítica.

Abstract

The purpose of this thesis was to reflect about the romance's consecration process along the XIXth century in Brazil. We ascertained that this kind of literature wasn't *a priori* included in the national literary patrimony, but contrariwise, was the result of a lengthy and complex process of historical construction, once the romance was absent in the firsts anthologies, which project were ground the national literature, published between 1830 and 1850 decades. Therefore, we searched the critical discourses about the romance, under editorial forms which was a capacity of consecration, like that appointed to scholar system (literary histories, literature courses, anthologies and rhetoric treatises), and the periodical press, where this kind of literature was object of critical discourses' attention.

Agradecimentos

Agradeço especialmente à professora Márcia Azevedo de Abreu que me orientou desde o mestrado, tornando possível meu percurso nos domínios da literatura. Às suas leituras, preciosas sugestões e incentivos constantes devo o término desta tese.

Ao professor Roger Chartier, que me recebeu e orientou no Programa de Estágio no Exterior realizado na *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales* (EHESS). Também ao professor Jean Hebrard, interlocutor atento durante essa etapa do trabalho.

Aos professores Sandra Guardini T. Vasconcelos (FFLH/USP) e Leonardo Affonso de Miranda Pereira (IEL/Unicamp) pelas valiosas sugestões feitas no exame de qualificação.

Agradeço também ao grupo de pesquisa do projeto *Caminhos do Romance*, particularmente a Hebe Cristina da Silva, Cristina Betioli Ribeiro, Eni Neves da Silva Rodrigues, Simone Cristina Mendonça de Souza, José Humberto Carneiro Pinheiro Filho e Marta Cavalcante de Barros. A Hebe Cristina e Marta Cavalcante agradeço a leitura da tese e as sugestões, fundamentais na fase final de redação. Também pude contar com a generosidade de José Humberto Carneiro Pinheiro Filho, que compartilhou comigo o manuscrito de Antonio Sales acerca de Machado de Assis e de Hebe Cristina que me cedeu gentilmente a crítica “Reparos sobre um romance”, bem como críticas sobre José de Alencar, publicadas no periódico *Dezesseis de Julho*.

Aos funcionários e funcionárias das seguintes bibliotecas e arquivos públicos: Arquivo Edgar Leuenroth (Unicamp); Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (BN); Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB); Real Gabinete Português de Leitura (Rio de Janeiro); Biblioteca Nacional de Lisboa, Biblioteca François Mitterrand; Biblioteca do Instituto de estudos da Linguagem (IEL/Unicamp).

Agradeço ao CNPq pela bolsa de doutorado e a CAPES pela bolsa PDEE, sem as quais esta pesquisa seria inviável.

Por fim, agradeço a minha família e aos amigos que participaram de cada uma das etapas de elaboração dessa pesquisa. Particularmente a Maria Joana Mantoan Augusti e a Valquíria Maria Augusti pelo amor e apoio em todos os momentos. A Maria Irian Demascena Duarte, Maria Lúcia Galli, Elen Peres e Isabela Lula, amigas com quem sempre pude contar e compartilhar. Aos amigos Itamarati de Lima e Alexandro Dantas Trindade, que participaram de momentos importantes desse trabalho. Agradeço a Itamarati pela leitura e sugestões ao texto da qualificação. A Alexandro pela linda editoração e revisão da tese; sem o seu companheirismo e compreensão tudo teria sido infinitamente mais difícil. Sem você também não haveria risadas, curtas-metragens, nem *cooper* do romance no Brasil oitocentista.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1	
Uma Fundação sem Romances	17
1.1. <i>Primeiras iniciativas de fundação da literatura nacional</i>	17
1.2. <i>A elaboração do discurso histórico sobre a literatura brasileira</i>	20
1.3. <i>Conceitos de literatura: corpus de antologias e discursos historiográficos</i>	27
1.4. <i>A ausência do romance</i>	32
Capítulo 2	
O Romance nas Formas Editoriais Escolares	37
2.1. <i>Um mapa da Trajetória do Romance no Colégio Pedro II</i>	38
2.2. <i>O Romance nas Histórias Literárias (1862–1900)</i>	44
2.3. <i>O Romance nos Manuais de Retórica (1865–1900)</i>	64
2.4. <i>O Romance nas Antologias destinadas ao ensino de Língua Portuguesa (1877–1900)</i>	82
Capítulo 3	
O Romance na Imprensa Periódica	91
3.1. <i>Um lugar de construção do prestígio do gênero</i>	91
3.2. <i>Destino popular, finalidade moralizadora</i>	92
3.3. <i>Às voltas com a representação da realidade nacional</i>	106
3.4. <i>O mercado: a última fronteira</i>	117
Considerações finais	141
Fontes e Bibliografia	147

Introdução

A importância do romance para a História da Literatura Brasileira parece-nos atualmente um fato indiscutível. Sequer podemos imaginar que um dia tivesse sido possível contar essa história prescindindo de um gênero no qual se consagraram autores como José de Alencar e Machado de Assis. Entretanto, a pertença do romance ao patrimônio literário nacional foi resultado de um longo processo de construção histórica. Da emergência dos primeiros exemplares nacionais no século XIX até a sua consagração pelo sistema formal de ensino um longo caminho foi percorrido. Distante da aceitação incontestada pela crítica, o romance foi alvo, naquele século, dos mais diversos e acirrados debates, que conduziram à sua aceitação enquanto gênero literário elevado, digno de ser lido e dado a ler nas escolas, tomando parte na literatura nacional.

Antes que isso viesse a acontecer, o romance foi uma ausência, sobretudo nas primeiras formas antológicas que se empenharam na fundação da literatura brasileira. Foi essa ausência, constatada na leitura da obra *O berço do cânone*, de Regina Zilberman e Maria Eunice Ribeiro que deu início à indagação da qual resultou a presente tese de doutorado, qual seja, como ocorreu, afinal, o processo de consagração do romance no Brasil? Como um gênero ausente dos discursos fundadores da literatura nacional havia, por fim, se incorporado a ela? Dessa pergunta outras se desdobraram: quem e em quais lugares se falava do romance no século XIX? O que se dizia a respeito dele? Algumas hipóteses sobre os lugares de onde poderia partir o discurso crítico sobre o gênero foram formuladas. Seriam pelo menos dois os principais: o sistema formal de ensino e a imprensa periódica, cada um deles com características particulares que possibilitavam diferentes miradas sobre a recepção crítica do romance ao longo do período que se pretendia investigar.

Antes, no entanto, de perseguir a trajetória crítica do gênero em ambos os lugares, foi necessário compreender como se havia fundado a literatura brasileira e aventar hipóteses explicativas para o fato de o romance não ter encontrado nela um lugar de expressão. Essa tarefa foi levada a cabo no primeiro capítulo, em que se investigaram os discursos historiográficos que acompanharam as primeiras antologias nacionais, produzidas por um

grupo de homens ligados ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), instituição destinada a escrever a história da nação, sob a proteção de D. Pedro II.

Feito isto, tratou-se de investigar como se deu a inserção do romance no sistema formal de ensino, o que se fez tendo em vista os programas e as obras adotadas pelo Colégio Pedro II, uma vez que ele não apenas tornou-se referência para outros estabelecimentos de ensino ao longo do século XIX, como também foi um *locus* privilegiado de produção de compêndios escolares. Neste caso, procurou-se verificar quais das obras por ele adotadas propunham-se a tratar do romance e em que disciplinas e anos escolares eram utilizadas. Num outro sentido, atentou-se para as finalidades que presidiam essas obras e para a maneira como determinavam a abordagem do romance pelo discurso crítico. Por essa razão, o segundo capítulo dividiu-se em “formas editoriais escolares”, quais sejam: histórias da literatura, tratados de retórica e antologias. Os “Cursos de Literatura” não foram considerados formas editoriais específicas, pois essa denominação serviu para designar tanto uma história literária, quanto uma antologia.

A primeira dessas formas editoriais, as histórias literárias, serviu sobretudo ao ensino de literatura nacional e, em certa época, de literatura estrangeira. Parte dessas obras, como também ocorrera em diversas nações européias, participou da invenção de uma certa tradição literária comprometida com a fundação do Estado Nacional; outra manteve-se fiel à herança portuguesa, recusando-se a reconhecer a independência da literatura brasileira.¹ Essas diferentes tomadas de posição tiveram sérias implicações no estabelecimento da periodologia que serviu à organização do patrimônio literário, bem como na seleção do *corpus*. A orientação deste último sob uma perspectiva histórica fez-se acompanhar da biografia dos autores, de comentários críticos e de excertos, peças estas que no século XIX tornaram-se componentes característicos dessa forma editorial. No interior dessa narrativa que tomou a si a tarefa de contar como havia se dado a origem e o desenvolvimento da literatura brasileira, o romance primeiro se acomodou, muito embora ainda sem o mesmo prestígio reservado aos gêneros tradicionais.

¹ A compreensão da história literária como uma narrativa sobre a origem e desenvolvimento das literaturas nacionais, orientada por um método histórico e pela seleção de obras e autores teve origem na Europa, intensificando-se durante o oitocentos. Antes que isto ocorresse, o estabelecimento do patrimônio literário posto à serviço da constituição dos Estados Nacionais se fez por meio de “Bibliotecas”, forma editorial em que se reunia o conjunto da produção escrita de um determinado território em processo de unificação política. Espécies de monumentos de erudição à posteridade, essas “Bibliotecas” não eram organizadas cronologicamente, nem se pautavam pela seleção do *corpus* que as constituía. O conceito de literatura que as presidia não dizia respeito a um campo específico da produção de textos, mas sim ao conjunto de tudo que se exprimia pela escrita. A esse respeito conferir: MOISAN, Clément. **Qu'est-ce que l'histoire littéraire?** Paris: Presses Universitaires de France, 1987; CRISTIN, Claude. **Aux origines de l'histoire littéraire.** Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

No sistema formal de ensino, o discurso crítico sobre o romance encarnou-se também em uma forma editorial cujo prestígio remontava à Antiguidade, os tratados de retórica.² Nos bancos escolares do oitocentos brasileiro entraram pelas mãos dos franceses, passaram pelas dos portugueses até, por fim, ganhar versões escritas por brasileiros. Seu império antecedeu a entrada da Literatura em sala de aula, bem como a de sua abordagem histórica, e sobreviveu a ambas, mostrando-se o lugar por excelência do estabelecimento do valor dos gêneros do discurso. Sistema de regras orientado por uma finalidade prática que servia à apropriação da palavra por grupos sociais específicos e a sua distinção social, a retórica apropriou-se do romance, gênero considerado popular, com o intento de controlá-lo. Destinados ao ensino de uma técnica de produção de discurso capaz de persuadir o leitor (ouvinte), os tratados de retórica ocuparam-se do estabelecimento das normas de composição do romance e fizeram destas últimas não somente um termômetro de avaliação do gênero, como também o objeto de uma prática de escrita. Num outro sentido, atribuíram um valor àquele que era considerado um *parvenu* no mundo das letras, firmando-lhe um lugar na hierarquia que organizava os gêneros do discurso. Em seu percurso pelo sistema formal de ensino, os tratados de retórica apenas não sobreviveram ao discurso histórico de viés cientificista e à ordem republicana, que puseram fim ao seu longo império nas salas de aula. Enquanto isto não aconteceu, auxiliaram os alunos a formarem o gosto e a enfrentarem a página em branco, tarefa esta a qual Quintiliano e os que o seguiram se propuseram resolver.

Além das histórias literárias e dos tratados de retórica, as antologias, que no período entre 1830 e 1850 haviam servido à constituição da literatura brasileira ganharam, nas décadas seguintes, novas finalidades no interior do sistema formal de ensino. Se aquelas primeiras haviam sido investidas de um papel fundador e memorialístico, procurando criar e preservar uma certa herança literária brasileira, as subseqüentes tomaram essa herança como um dado e colocaram-na a serviço da aprendizagem do vernáculo. Nessa herança, operaram inclusões e exclusões em nome da excelência das obras, critério agenciador dos textos que as compuseram. No que diz respeito a estes últimos, preferiram organizá-los conforme os gêneros literários, desprezando a ordenação cronológica, princípio fundador da história literária. Algumas vezes, no entanto, compartilharam com esta última o gosto pela biografia e, muito mais do que elas,

² Sobre retórica e as principais fases de transformação histórica pelas quais passou, conferir: BARTHES, Roland. "A retórica Antiga" In: **Pesquisas de Retórica**. Rio de Janeiro: Vozes, 1975. Sobre o ensino de retórica no Brasil oitocentista, conferir: SOUZA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista**. Rio de Janeiro: EdUERJ/EdUFF, 1999.

privilegiaram o excerto, que reinou incontestemente em seus exemplares, como não aconteceu em nenhuma outra forma editorial escolar daquele século. Regida como a retórica pelo império do bom gosto, atribuíram-lhe cada vez mais traços nacionalistas, os quais, ao lado de outros critérios, serviram ao estabelecimento do *corpus* e a restrição cada vez mais freqüente deste último a excertos de obras de autores brasileiros. Ao longo do tempo perdeu os títulos que nas primeiras décadas do século haviam lhe acompanhado. Os “Parnasos” ou “Florilégios” deram lugar aos “Cursos de Literatura Brasileira”, às “Seletas Nacionais” ou mesmo às “Antologias Nacionais” que exibiam no adjetivo seu comprometimento com o projeto de constituição de uma certa consciência da nacionalidade brasileira.³ Tendo acompanhado o percurso do romance no interior das formas editoriais escolares, motivo de atenção de todo o segundo capítulo, tomou-se por objeto o discurso crítico sobre o romance na imprensa, última parte da pesquisa em questão.

Enquanto as formas editoriais escolares preocupavam-se em fundar um cânone que observava a antiguidade das obras, estabelecer regras de interpretação e composição para os gêneros literários, ou mesmo servir ao ensino do vernáculo, à imprensa interessavam, em grande parte, os últimos lançamentos do mercado editorial. Mantendo uma relação estreita com ela, esse mercado dirigia as obras que acabara de lançar para suas colunas bibliográficas ou de crônicas com o intuito de que fossem alvo de publicidade e apreciação crítica. Marcadas pela efemeridade e dirigidas a um público nada seletivo, tais apreciações não tinham, por certo, o poder consagrador das formas editoriais escolares, tão pouco sua autoridade. No entanto, a imprensa permitia observar o imediatismo do discurso crítico, de maneira tal que não era possível entrever em nenhuma das outras formas editoriais. Espaço de grande visibilidade, para suas colunas se dirigiam aqueles que pretendiam construir uma reputação, bem como os que já a tinham feita. Nelas discutiam a avaliação crítica do último lançamento do mercado livreiro, bem como os rumos da literatura nacional, sem que sobre ambas houvesse qualquer consenso.

³ O termo antologia teve origem na Grécia Helênica, servindo então para designar a reunião de epigramas com função votiva, patriótica e memorial. Em suas origens, não havia uma orientação histórica na organização do *corpus*, tão pouco preocupação em atribuir-lhe a finalidade de preservar uma determinada herança literária ou de servir a necessidades escolares. Uma das principais transformações pelas quais passou essa forma editorial se deu no século XVII, quando a ela se agregou a noção de excelência como um critério agenciador dos textos que a compunham. No final desse mesmo século foram introduzidos também critérios cronológicos de organização dos textos, notícias biográficas e apreciações estéticas sobre os excertos. A partir desse momento, portanto, essa forma editorial passou a compor-se tendo em vista uma certa consciência histórica da produção dos textos, apoiada sobre uma certa concepção de bom gosto que tinha na poesia o seu gênero privilegiado. No entanto, foi sobretudo no século XIX que a antologia literária encontrou a expansão e as características principais pelas quais hoje a reconhecemos. A esse respeito conferir: FRAISSE, Emmanuel. **Les anthologies em France**. Paris: PUF, 1997.

No entanto, graças aos embates e disputas que produziu, a imprensa se configurou em um mirante privilegiado para se observar a recepção crítica do romance, bem como o lugar que lhe atribuíam na literatura nacional.

Assim sendo, foi entre vozes discordantes que se procurou mapear, no terceiro capítulo desta tese, alguns dos temas que freqüentaram o discurso crítico sobre o gênero e que, a nosso ver, contribuíram para forjar a crença em sua dignidade literária.

Percorrendo o discurso crítico sobre o romance nas mais diversas formas editoriais, dos sisudos tratados de retórica às páginas efêmeras da imprensa periódica, pretendeu-se, assim, apresentar algumas das trajetórias de consagração pelas quais passou esse gênero literário.

Capítulo 1

Uma Fundação sem Romances

*É novo e muito novo o país, cuja
história literária nos cumpre agora escrever.*

(João Manoel Pereira da Silva,
Parnaso Brasileiro)

1.1. Primeiras iniciativas de fundação da literatura nacional

A idéia de reunir um conjunto de textos, organizá-los em torno de uma unidade política e territorial e denominá-los sob o termo nacional, acreditando que expressavam a especificidade e dignidade da pátria, foi o projeto de vários intelectuais brasileiros ao longo do século XIX.

Em suas primeiras manifestações, tal idéia foi levada a cabo no período pós-independência por um grupo de homens de letras com trajetórias institucionais muito semelhantes, materializando-se numa forma editorial específica: a antologia. No período compreendido entre 1829 e 1850 foram publicadas no Brasil cinco antologias: *Parnaso Brasileiro* ou “Coleção das melhores Poesias dos poetas do Brasil tanto inéditas, como já impressas” (1829-1831) de Januário da Cunha Barbosa; *Modulações Poéticas* (1841), coleção de poesias de Joaquim Norberto de Sousa e Silva; *Parnaso Brasileiro* (1843-1848) de Pereira da Silva; *Mosaico Poético* (1844) de Joaquim Norberto de Souza e Silva e Carlos Emílio Adet, e *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850-1853) de Francisco Adolfo de Varnhagen.

Todas elas, à exceção da obra de Januário da Cunha Barbosa, tinham como traço comum o fato de serem introduzidas por discursos historiográficos cuja função era oferecer ao leitor um panorama do desenvolvimento da literatura brasileira de suas origens até aquele momento: as *Modulações Poéticas*⁴ eram acompanhadas de um “Bosquejo da História da Poesia Brasileira”; o *Parnaso Brasileiro* de Pereira da Silva, por uma “Introdução Histórica e Biográfica sobre a Literatura Brasileira”; o *Mosaico Poético*, por uma “Introdução sobre a Literatura Nacional”, e o *Florilégio da Poesia Brasileira* por um “Ensaio Histórico sobre as Letras no Brasil”.

⁴ À exceção das demais, a obra **Modulações Poéticas** era uma coletânea de poesias do próprio autor, Joaquim Norberto de Sousa e Silva.

Essa dupla intenção de inventariar e, ao mesmo tempo, apresentar uma narrativa sobre as origens, desenvolvimento e estado da literatura brasileira se inseria num projeto maior de construção do Estado Nacional, que teve no discurso historiográfico um de seus pilares.⁵

No período em que essas antologias foram publicadas, a produção desse discurso advinha sobretudo do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), instituição à qual seus autores pertenciam. Idealizado nas dependências da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional, cuja função era promover o progresso e o desenvolvimento brasileiro, o IHGB foi fundado em 1838 por Januário da Cunha Barbosa e pelo general Raimundo José da Cunha Matos, com o objetivo de coletar e publicar documentos relevantes sobre a nação, bem como empreender a escrita de uma história capaz de forjar uma identidade homogênea e unificadora para a pátria recém liberta do jugo português. Vários de seus membros fundadores haviam nascido em Portugal e, em virtude das invasões napoleônicas, vieram ao Brasil, onde acabaram desempenhando funções de relevo na burocracia do recém criado Estado nacional. Militares e magistrados formados na tradição de Coimbra, assistidos pela proteção do Imperador D. Pedro II, esses homens compuseram aquele que seria o *locus* privilegiado de produção dos discursos sobre a história nacional naquele período.⁶

Foi à necessidade de construção da identidade nacional que a publicação das primeiras antologias e discursos sobre a história da literatura brasileira veio responder. Não por acaso, o primeiro a publicar obra desse gênero foi justamente um dos fundadores do Instituto, Januário da Cunha Barbosa. Na “Introdução” do *Parnaso Brasileiro*, o cônego afirmava a necessidade de a nação brasileira, “que se tem feito conhecer, e devidamente apreciar no meio civilizado por seus nobres sentimentos patrióticos [, ...] fazer patente ao mundo ilustrado o quanto ela tem sido bafejada, e favorecida das musas”, dando a conhecer “os mais ilustres engenhos nacionais”.⁷ Desejoso de que o Brasil pudesse ser inserido no concerto das nações ditas civilizadas, Januário da Cunha Barbosa acreditava que para isso era necessário não só provar que a nação possuía uma literatura, como também obter para ela o reconhecimento do público

⁵ Ver, entre outros, MOISAN, Clément. **Qu'est-ce que l'histoire littéraire?** Paris: Presses Universitaires de France, 1987; CRISTIN, Claude. **Aux origines de l'histoire littéraire.** Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.

⁶ O Imperador D. Pedro II, freqüentador assíduo das sessões do Instituto, financiava 75% de seu orçamento. As informações sobre o IHGB basearam-se no artigo de GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 1, 1988, pp. 5-27.

⁷ BARBOSA, Januário da Cunha. *Parnaso Brasileiro* In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. **O Berço do Cânone: textos fundadores da história da literatura brasileira.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 86.

nacional e estrangeiro, finalidade esta que sua obra, bem como a de seus sucessores, tiveram a intenção de cumprir.

No posfácio do *Parnaso Brasileiro*, João Manoel Pereira da Silva esclarecia que a publicação de sua antologia tinha por objetivo “reabilitar obras já esquecidas – lembrar nomes que ilustraram seu país –, dar emulação aos poetas modernos, [...] chamar enfim o gosto e a atenção dos brasileiros para a literatura do seu país”.⁸ No “Prefácio” do *Mosaico Poético*, coletânea de poesias publicada em 1844 por Joaquim Norberto e Emílio Adet, os autores justificavam seu empreendimento com argumentação semelhante à de Januário da Cunha Barbosa. Afirmavam que em virtude da dispersão em que se encontravam as obras representativas da literatura nacional tinham tomado para si a tarefa de reuni-las e publicá-las, pois dessa forma poderiam tirá-las do esquecimento, evidenciando que compunham o “corpo de toda uma literatura”.⁹ Tal expressão, muito bem empregada, revelava, portanto, a tarefa a que esses homens tinham se proposto: constituir um cânone capaz de fundar a literatura nacional.

Para a constituição e divulgação desse primeiro cânone da literatura brasileira privilegiou-se, como observamos anteriormente, a forma editorial antológica. Essa escolha não foi, por certo, fortuita, uma vez que esse tipo de publicação, cuja história remontava à Antiguidade, firmara-se na Europa oitocentista como instrumento de vulgarização das literaturas nacionais.¹⁰ Podendo ser definida como uma forma editorial pautada pela seleção e organização de textos e autores conforme determinados critérios, bem como pela presença de um aparelho crítico, a antologia permitia conservar e divulgar a literatura, propósitos estes que orientavam os homens de letras empenhados em fundar uma certa tradição literária brasileira. Além disso, ela transmitia tanto a idéia de unidade dos textos, reunidos a partir do critério da nacionalidade, quanto a de riqueza em termos de volume de produção escrita, o que era importante devido às dificuldades enfrentadas para compor o *corpus* em virtude da rarefação do material disponível.¹¹

Por outro lado, o fato de a forma antológica se fazer acompanhar de um aparelho crítico constituído por paratextos, como prefácios, posfácios e notícias bio-bibliográficas, tornava

⁸ SILVA, João Manoel Pereira da. *Parnaso Brasileiro* In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 179, nota 4.

⁹ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto e ADET, Emílio. *Mosaico Poético* In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., pp. 191-192, nota 4.

¹⁰ A esse respeito conferir FRAISSE, Emmanuel. *Les anthologies em France*. Paris: PUF, 1997.

¹¹ Vários autores dessas primeiras antologias nacionais reclamavam da dificuldade de reunir o *corpus* em virtude da quantidade de obras desaparecidas.

possível imprimir certo sentido ao *corpus* selecionado, orientando a forma como deveria ser lido e compreendido. No caso dessas primeiras antologias brasileiras, tal aparelho crítico constituiu-se também pelos discursos historiográficos que as acompanhavam e funcionavam como uma espécie de prefácio. Essa característica estrutural não deve ser menosprezada, posto que ela aponta para o fato de essas antologias, ao contrário do que parece ter ocorrido da Europa, terem sido ao mesmo tempo fundadoras de um *corpus* e de um discurso historiográfico sobre a literatura nacional, o qual até então circulava muito fragmentariamente na imprensa brasileira, sobretudo na fluminense.¹² Por meio de tais antologias pretendia-se, portanto, dar a ler um conjunto de extratos supostamente dignos de representar a “glória” da nação em virtude de sua excelência e, ao mesmo tempo, inseri-los numa tradição cuja existência o discurso histórico que os antecedia procurava afirmar.

Em suma, tratava-se de instituir certo patrimônio cultural, atribuir-lhe um sentido histórico, inseri-lo numa certa tradição cultural européia, ser por ela reconhecido e, além disso, forjar a crença na existência da literatura brasileira. Resta saber, portanto, que sentido histórico se pretendeu imprimir a esse *corpus* e o que se entendia por literatura naquele momento.

1.2. A elaboração do discurso histórico sobre a literatura brasileira

Os discursos históricos produzidos pelos autores dessas antologias foram precedidos por obras escritas por estrangeiros que tratavam da literatura portuguesa. Muito embora distinguíssem os autores nascidos no Brasil daqueles de Portugal, estas últimas não tinham a pretensão de contar a história da literatura brasileira.¹³ Exceção à regra constituiu o *Resumé de*

¹² As discussões sobre a independência da literatura brasileira e sobre a sua história ganharam espaço em diversos periódicos literários, como a revista *Nitheroi* (1836), a *Minerva Brasiliense* (1843-1846), a *Revista da Sociedade Filomática* (1833) e a *Revista Popular* (1859-1862). Participavam desses periódicos Gonçalves de Magalhães, autor do “Discurso sobre a História da Literatura no Brasil”, artigo publicado originalmente na revista *Nitheroi* e posteriormente em formato livro pela livraria Garnier (1865); João Manoel Pereira da Silva, autor do artigo “Estudos de Literatura”, publicado na mesma revista; Joaquim Norberto de Sousa e Silva, autor de inúmeros artigos publicados na *Revista Popular*, como “Tendência dos selvagens brasileiros para a poesia”, “Introdução Histórica sobre a Literatura Brasileira”, “Nacionalidade da Literatura Brasileira” e “Originalidade da Literatura Brasileira”. Conferir: COUTINHO, Afrânio. A Crítica Literária romântica In: **A Literatura no Brasil**. Vol. 3, 4ª edição, São Paulo: Global Editora, 1997. CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**. Vol. 2, 8ª edição. Belo Horizonte/São Paulo: Editora Itatiaia, 1997.

¹³ As histórias literárias publicadas por estrangeiros foram: **História da poesia e eloquência desde o século XIII** (1801–1819), de Friedrich Bouterwek, composta de doze volumes, dentre os quais um dedicado a Portugal, no qual o autor faz referência ao brasileiro Cláudio Manoel da Costa; **De la Littérature du Midi de l’Europe**, do suíço Simonde de Simondi, que dedica alguns capítulos à literatura de Portugal, tecendo comentários sobre os seguintes autores brasileiros: André Nunes da Silva, Cláudio Manoel da Costa e Manuel Inácio da Silva Alvarenga; **Resumé de**

l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Resume de l'Histoire Littéraire du Brésil de Ferdinand Denis que, imbuído de valores românticos, exortava os poetas brasileiros a desvincularem-se dos modelos literários da metrópole inspirando-se na natureza que os rodeava.¹⁴ Essa produção além-mar, incluindo-se a *Biblioteca Lusitana*,¹⁵ precedeu as iniciativas nacionais de acumulação do capital literário,¹⁶ que dela se serviram como fonte de informação sobre autores e obras. Contudo, esse material não se prestou apenas a isso: as sugestões de Ferdinand Denis foram utilizadas em defesa da independência da literatura brasileira e a divisão cronológica do *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* (1826) de Almeida Garret inspirou a segmentação temporal do “Bosquejo da História da Poesia Brasileira”, publicado em 1841 por Joaquim Norberto de Souza e Silva.

Pode-se dizer, portanto, que os primeiros brasileiros que se dedicaram a escrever a história da literatura brasileira já tinham, na primeira metade do século, alguns modelos nos quais se inspirar. Sabiam, pois, o que era necessário para constituí-la: inventariar obras e autores, tecer comentários críticos a respeito delas, dispô-las no tempo segundo algum tipo de critério e, sobretudo, evidenciar a sua especificidade e pujança, tornando-a digna de representar a nação.

A despeito dos modelos assentes, não foi muito fácil levar tal tarefa adiante. Para começar, era necessário estabelecer uma origem, um momento primeiro a partir do qual a narrativa pudesse ser contada. Caso resolvessem iniciá-la com a independência, ou seja, com a fundação política da nação, haveria no máximo algumas poucas décadas sobre as quais discorrer. Tendo em vista nações européias que haviam inventado sua tradição literária há pelo menos dois séculos, ficariam, pois, em desvantagem. Era necessário, assim, recuar o máximo possível no tempo de modo a assemelhar-se ao padrão europeu.

A respeito das origens não houve consenso desde o início. Enquanto Joaquim Norberto de Souza e Silva inaugurava a história da literatura brasileira com o descobrimento, fazendo dos indígenas nossos primeiros poetas, seu sucessor imediato, João Manoel Pereira da Silva,

de *l'Histoire Littéraire du Portugal, suivi du Resume de l'Histoire Littéraire du Brésil* (1826) de Ferdinand Denis, e o *Bosquejo da História da Poesia e da Língua Portuguesa* (1826) de Almeida Garret.

¹⁴ Conferir: DENIS, Ferdinand. *Resumo da História Literária no Brasil* In: CESAR, Guilhermino. **Historiadores e Críticos do romantismo**: a contribuição européia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Edusp, 1978.

¹⁵ MACHADO, Diogo Barbosa. **Biblioteca Lusitana, histórica, crítica e cronológica**. Lisboa Occidental, na Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 4 vols. (1741-1759).

¹⁶ Sobre a noção de capital literário e sua acumulação nas nações européias, conferir: CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

duvidava da possibilidade de terem tido os povos autóctones qualquer tipo de literatura, uma vez que “nenhuma civilização possuíam”.¹⁷ Preferia, então, estabelecer no século seguinte os primórdios de nossa literatura. Opinião semelhante tinha Varnhagen, que não acreditava na existência de uma literatura brasileira no século do descobrimento, pois, a seu ver, apesar de os portugueses terem àquela época uma língua e literatura polidas, não as teriam transplantado para o Brasil, ocupados que estavam em aqui fazer tão somente sua fortuna. Desse modo, preferia inaugurá-la com a invasão holandesa, concebida pelo autor como uma espécie de marco do sentimento nacional.¹⁸

Vencido o constrangimento das origens, tratava-se, pois, de compor o *corpus*. Neste caso, era importante não demonstrar escassez de produção literária, fazendo com que cada período circunscrito fosse preenchido por uma quantidade considerável de autores e composições, aproximando-se o máximo possível das histórias literárias europeias. Mesmo partindo de um conceito alargado de literatura, que compreendia o conjunto da produção escrita da nação,¹⁹ a situação ainda era de precariedade, pois muitas vezes as obras citadas pelas fontes europeias não estavam disponíveis:

O primeiro de nossos literatos, segundo a ordem cronológica que observamos, é Bento Teixeira Pinto, nascido nos últimos anos do século XVI em Pernambuco, autor de “Diálogos das grandezas do Brasil”, manuscrito nunca publicado, que Antônio de Leão, e o Abade Barbosa, nos asseguraram conter ricas e importantes notícias assim da corografia como da história do Brasil; de um poema intitulado *Prosopopéia*, dirigido a Jorge Albuquerque, seu compatriota, e da *Relação do Naufrágio*, que sofrera tão valente pernambucano, no qual tomou parte nosso autor. De todas as suas obras apenas podemos ver esta última, e o único mérito que lhe damos é o

¹⁷ SILVA, João Manoel Pereira da. Uma Introdução Histórica e Biográfica sobre a Literatura Brasileira In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 152, nota 4.

¹⁸ Ibidem, p. 164.

¹⁹ Em “Uma introdução Histórica e Biográfica sobre a Literatura Brasileira”, João Manoel Pereira da Silva afirma que a literatura é “o desenvolvimento das forças intelectuais todas de um povo, (...), o complexo de suas luzes e civilização (...), a expressão do grau de ciências que ele possui (...) a reunião de tudo quanto exprimem a imaginação e o raciocínio pela linguagem e pelos escritos”. Conferir: Parnaso Brasileiro In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 160, nota 4.

ser ela produção do mais antigo literato do Brasil; o estilo é chão e peca por falta de concisão; e muita redundância assaz entorpece a leitura (...).²⁰

A “inaccessibilidade” de parte das obras citadas nos catálogos bibliográficos portugueses²¹ apresentava, no entanto, um problema de ordem prática, pois para estabelecer o cânone era necessário tecer avaliações críticas sobre o material inventariado, de modo a fundar a crença na seleção e excelência do material apresentado. Diante de tal situação, os autores desses discursos não se constrangeram, firmando a legitimidade das obras nas avaliações europeias, por meio das quais tentavam garantir ao leitor que, mesmo desaparecidas em virtude da ausência da imprensa durante o período colonial, elas seriam dignas de expressar a glória da nação. Para não dar a impressão de que, mesmo assim, o *corpus* era escasso, sugeriam, ainda, que a pequena lista apresentada devia-se, na verdade, à falta de “espaço”: “Sobeja-nos a vontade, mas faltamos espaço para tratarmos de tantos e tão insignes autores e suas obras, e mui de leve e só de passagem poderemos tocar nas mais interessantes”.²²

Num momento em que o inventário sobre a literatura nacional estava em plena construção, a narrativa histórica se tecia, portanto, a despeito das obras “inexistentes”, que acabavam, por fim, preenchendo, ao lado daquelas cujo acesso havia sido possível, cada uma das épocas ou períodos sobre os quais esses historiadores discorriam.

Outro aspecto importante no que diz respeito ao juízo crítico sobre as obras residiu no paradigma a partir do qual foram elaborados. Inspirados pelo romantismo europeu, esses historiadores consideravam necessário encontrar nas obras do passado características passíveis de expressar a “originalidade” da literatura brasileira. Obrigados, no entanto, a voltar os olhos para o passado, o que nele encontravam era, a bem da verdade, a “imitação” dos modelos de composição árcades, identificados com a dominação da metrópole portuguesa. Para resolver tal situação sem, no entanto, abrir mão das obras do período colonial, o que levaria à redução significativa do *corpus* a ser apresentado, a maioria deles preferiu ver traços de nacionalidade naquilo que consideravam ser uma “imitação” da literatura portuguesa:

²⁰ SOUSA SILVA, Joaquim Norberto. Modulações Poéticas In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 108, nota 4. [grifos meus]

²¹ Estamos nos referindo à **Biblioteca Lusitana** citada na nota 12.

²² NORBERTO, Joaquim. Bosquejo da História da Poesia Brasileira. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 118, nota 4.

A literatura do século XVIII foi sim uma cópia, e imitação da portuguesa, que já era uma cópia e imitação da francesa; reconhece-se, porém através de seu prisma, a sua nacionalidade, a sua origem nova e sagrada.²³

Varnhagen, por exemplo, afirmava que nos casos em que era obrigado a escolher uma composição vazada nos moldes gregos, procurava, pelo menos, optar por aquela que, a seu ver, era brasileira no assunto.²⁴ Outra estratégia para não desvalorizar totalmente autores e obras do arcadismo consistia em estabelecer comparações entre as composições nacionais e aquelas que representariam o que de melhor havia entre as da mesma espécie na Europa. Assim procedeu Joaquim Norberto ao referir-se a Cláudio Manoel da Costa:

Cláudio Manoel da Costa, nascido em Mariana, então Vila do Ribeiro do Carmo, em 6 de junho de 1703, compôs mui belos sonetos, que correm parselhas com os melhores de Camões, Bocage e Maximiano Torres; elegantíssimas cançonetas que rivalizam com as do ameno poeta italiano, Metastásio, e que mais lhe honram que esse inédito Vila Rica (...).²⁵

Essas comparações tinham a pretensão de inserir a produção literária nacional numa tradição européia que, muito embora contestada pelos paradigmas românticos, já havia sido consagrada anteriormente. Assim sendo, apesar de a história da literatura brasileira desses primeiros séculos ser contada sem que se vislumbresse nela a expressão da nacionalidade, a apropriação do classicismo fundado pelas literaturas européias mais antigas permitia dar dignidade literária às composições que compunham o *corpus* apresentado. A literatura brasileira do século XVIII, afirmava Pereira da Silva, nada tinha de nacional, mas nisso, continuava, o Brasil seguia as “pisadas dos diversos estados da Europa” que durante aquele século teriam sido influenciados pela França, “em toda a parte apreciada, em toda a parte imitada”.²⁶ Ou seja, mesmo no que tinha de indesejável, o Brasil seguia os passos das grandes nações européias,

²³ SILVA, João Manoel Pereira da. Uma introdução Histórica e Biográfica sobre a Literatura Brasileira In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 171, nota 4.

²⁴VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Florilégio da poesia brasileira In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., pp. 224-225, nota 4.

²⁵ NORBERTO, Joaquim. Bosquejo da História da Poesia Brasileira In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 118, nota 4.

²⁶ SILVA, João Manoel Pereira da. Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 169, nota 4.

imitando padrões literários compartilhados pelo mundo civilizado ao qual se pretendia que pertencesse. No entanto, era necessário, em algum momento, determinar a originalidade da literatura brasileira de modo a fazer crer em sua independência em relação à Portugal.

Para tanto, a noção de progresso foi fundamental, permitindo aos autores dessas antologias interpretar a história da literatura brasileira como expressão de um desenvolvimento crescente das produções literárias que a compunham rumo à manifestação de sua originalidade e “brasilidade”. Fosse ela iniciada no XVI ou no XVII, aos olhos desses homens a literatura brasileira só teria feito se desenvolver cada vez mais ao longo do tempo, atingindo seu apogeu justamente no século XIX, momento da independência da nação. Não por acaso, a metáfora utilizada por Pereira da Silva para expressar os avanços da literatura nacional era a das fases do desenvolvimento humano.²⁷ A seu ver, o século XVI teria sido o da primeira infância; o XVII aquele em que se “começou a desenvolver a criança, e a ensiná-la a conhecer as letras, e a soletrar” e, por fim, o século XIX seria aquele em que teria surgido uma literatura “original e independente” em virtude do fato de ter se encerrado o “jugo da mãe-pátria”, que nos roubava a independência política, e com ela a literária.²⁸ Com a proclamação da independência inaugurava-se, pois, o melhor momento da literatura brasileira:

Com a proclamação da independência, vasto campo se abre à pátria literatura. Com a luz que derrama o farol da liberdade lá se esvaecem as trevas da ignorância; difundem-se por todos os ângulos do nascente império as ciências, as artes letras, e em tempo de entusiasmo a poesia se eleva para cantar a independência da nação.²⁹

A noção de progresso permitia, pois, fundar a literatura brasileira no período anterior à independência e, a partir das noções de imitação e originalidade, estabelecer graduações no processo de sua constituição, firmando o momento máximo da nacionalização do *corpus* no período pós-independência. Valendo-se desse paradigma historiográfico, os autores dessas

²⁷ A analogia entre as fases do desenvolvimento humano e o da literatura foi freqüentemente utilizada pela historiografia literária francesa no oitocentos para ordenar cronologicamente o *corpus*. A esse respeito conferir: MOISAN, Clément. Op. cit., pp. 121-122, nota 2.

²⁸ SILVA, João Manoel Pereira da. Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 160, nota 4.

²⁹ SOUSA SILVA, Joaquim Norberto e ADET, Emílio. Introdução sobre a Literatura Nacional. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 204, nota 4.

antologias conseguiam inventar uma tradição literária independente da de Portugal sem, no entanto, desvincular-se totalmente da herança cultural europeia.

Cabia, no entanto, resolver um último problema de fundamental importância para a constituição da literatura nacional: provar a sua independência a despeito do fato de o Brasil compartilhar o mesmo patrimônio lingüístico da ex-metrópole. Nas nações europeias em que se davam reivindicações de soberania política e literária, a especificidade da língua era um dos pilares sobre o qual ambas se sustentavam.³⁰

Ao tentarem fazer do Brasil o herdeiro cultural da ex-metrópole, e ao reivindicarem a partilha de um mesmo patrimônio lingüístico, esses historiadores colocavam em risco a possibilidade de afirmar a especificidade da literatura brasileira. Como bem observava Varnhagen no prólogo do *Florilégio da Poesia Brasileira* (1850), “a uniformidade da língua” fazia com que alguns julgassem impossível a “divisibilidade das literaturas portuguesa e brasileira”.³¹ No entanto, argumentava, essa uniformidade não seria, a seu ver, tão verdadeira:

É, por ventura, tão verdadeira, tão estrita essa identidade da língua? Não há no Brasil nomes do país ali conhecidos, e cujo objeto é mais ou menos poético, dos quais em Portugal a sua pronúncia dizem que excita o riso? Lembremo-nos dos receios que neste sentido tinha o A do Caramuru ao publicar seu poema, e lembremo-nos dos que certo censor tinha de que provocassem o riso tantos nomes do Brasil, como v. gr. Jacarandá, palavra esta em que há nada menos de quatro aa.

Entendemo-nos: esta opinião do vulgo, que acha também em Portugal mui ridículo um dos nomes de mais glória para o Brasil – O Ipiranga – prova que a poesia brasileira tem que declarar-se independente da mãe pátria; pois desgraçado do poeta do Brasil que, ao chegar-lhe a inspiração, tivesse que mandar consultar em Portugal um de seus filhos, que nunca tivesse ido à América (pois a estes se acostuma o ouvido como é natural), se tal ou tal palavra lhe promove o riso, como o jacarandá ao censor.

Longe de nós o consignar a idéia de que no Brasil não se deve, e muito estudar os clássicos portugueses e a gramática. – Pelo contrário,

³⁰ Conferir: CASANOVA, Pascale. Op. cit., nota 13.

³¹ VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. *Florilégio da poesia brasileira* In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 226, nota 4.

reputamos essa necessidade urgentíssima, ao vermos que os nossos melhores escritores, – os que mais agradam ao Brasil, foram os que mais os folhearam.³²

Mesmo reivindicando uma “identidade” lingüística para a nação, não ocorria a Varnhagen um rompimento total com a língua e a “tradição” literária portuguesa. Muito embora o tupi dos jesuítas, chamado também de língua brasílica ou geral, tivesse tido amplo uso entre os colonos e escravos africanos,³³ o autor sequer fazia referência a sua existência, argumentando que as variações da língua no Brasil – “o fazer ouvir abertamente o som de cada uma das vogais” e a transposição dos possessivos – se deveriam, na verdade, à influência do castelhano sobre o nosso idioma, resultado da participação dos espanhóis na guerra contra os holandeses e do forte contato com essa língua na província do Rio Grande. Por meio desse argumento, Varnhagen excluía a possibilidade de se pensar a contribuição do elemento indígena para a língua e cultura nacionais, tornando-as, inclusive naquilo em que se diferenciavam de Portugal, sucedâneas de uma tradição civilizatória européia, desta feita estabelecendo relações com a Espanha.

1.3. Conceitos de literatura: *corpus* de antologias e discursos historiográficos

Tratar do conceito de literatura presente nessas antologias e discursos historiográficos nem sempre leva a um caminho muito claro e preciso. Numa mesma obra costumavam-se combinar diferentes entendimentos acerca do significado da palavra. As definições expressas nos discursos historiográficos que as introduziam nem sempre eram acompanhadas de uma seleção do *corpus* que a elas correspondesse.

Para compreender essas diferenças e especificidades é necessário pensar o conceito de literatura em dois registros: de um lado, o da composição do *corpus* da antologia propriamente dito, ou seja, dos textos selecionados para compô-la; de outro, o dos discursos sobre a história

³² Na única referência feita à língua brasílica, Varnhagen afirma que “os escassos fragmentos que chegaram a nós de poesias principalmente religiosas em língua guarani não pertencem a esta coleção”. Conferir: VARNHAGEN, Francisco Adolfo de. Ensaio Histórico sobre as Letras no Brasil In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 240, nota 4.

³³ A esse respeito conferir GUIMARÃES, Eduardo e ORLANDI, Eni Puccinelli. **Língua e cidadania: o português no Brasil**. Campinas: Pontes, 1996.

da literatura brasileira que as acompanhavam. Em cada um desses registros se operava com diferentes conceitos de literatura.

Quando se tratava de compor o *corpus* das antologias propriamente ditas, a poesia era o gênero por excelência. Nos prefácios das obras os autores são explícitos a esse respeito. Januário da Cunha Barbosa refere-se ao seu *Parnaso* (1829-1831) como “coleção das melhores poesias de nossos poetas”; Pereira da Silva afirma que o primeiro volume de sua obra compreendia “uma seleção de poesias dos autores brasileiros desde os primeiros tempos” e o segundo, que publicava naquele momento, compreendia “as poesias do século décimo-nono”³⁴; Joaquim Norberto e Emílio Adet informam que seu *Mosaico Poético* (1844) era composto de “produções inéditas ou raras, as mais completas possíveis, dos poetas dos passados séculos, como também às vezes das poesias modernas”,³⁵ e Varnhagen observava que não podia “deixar de repartir com o público tantas poesias inéditas ou raras”.³⁶ Em suma, se fôssemos afirmar o que era literatura para esses homens de letras a partir do *corpus* das antologias, diríamos que ela era sinônimo de poesia, ou melhor, que se reduzia a um único gênero.

Contrariamente ao quadro acima, quando se tratava dos discursos historiográficos que acompanhavam e precediam as antologias, o conceito de literatura se alargava sensivelmente, incorporando um sem número de gêneros.

Na introdução do “Bosquejo da História da Poesia Brasileira” Joaquim Norberto afirmava que, de todos os povos americanos, o brasileiro seria “o primeiro que ensaiou-se nos mais diversos ramos da literatura”.³⁷ Mais adiante emendava: “Ainda não éramos nação e já tínhamos historiadores que memorassem as glórias da pátria, e poetas que celebrassem as vitórias de seus concidadãos, recomendando seus nomes e feitos à posteridade”.³⁸ A se pautar pelo que dizia Norberto, a literatura, conforme acreditava, possuía diversos ramos, sendo constituída pela poesia e pela história. Percorrendo a lista das obras por ele citadas pode-se ter uma visão mais abrangente ainda sobre a forma como o conceito era por ele operacionalizado.

³⁴ SILVA, João Manoel Pereira da. *Parnaso Brasileiro*. In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 178, nota 4.

³⁵ SOUSA SILVA, Joaquim Norberto e ADET, Emílio. *Mosaico Poético* In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., pp. 193-194, nota 4.

³⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *Florilégio da Poesia Brasileira* In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 224, nota 4.

³⁷ SOUSA SILVA, Joaquim Norberto. *Bosquejo da História da Poesia Brasileira* In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 100, nota 4.

³⁸ *Ibidem*, p. 101.

Tratando da primeira época da literatura brasileira, que para o autor se iniciava com o descobrimento e se estendia até fins do século XVII, eram literatura tanto os poemas de Gregório de Matos, quanto os *Diálogos das Grandezas do Brasil*. Na segunda época da literatura brasileira, observava,

(...) apareceram alguns poetas; exímios oradores honraram o púlpito; o Brasil viu sua história narrada por um filho de suas matas e fundou-se na Bahia a Academia Brasílica dos esquecidos sob os auspícios do vice-rei, D. Vasco Fernandes César de Meneses, entusiasta das belas letras.³⁹

Mais um “ramo da literatura” vinha se somar aos dois anteriormente referidos: a oratória. Temos, portanto, um total de três deles – a poesia, a história e a oratória – até pelo menos o momento que compreende a segunda época da literatura brasileira. Ao longo das seis épocas que compunham o “Bosquejo da História da Poesia Brasileira”, os mais diversos gêneros seriam chamados a representar cada uma das épocas, inclusive o teatro.⁴⁰

Em “Uma introdução Histórica e Biográfica sobre a Literatura Brasileira” Pereira da Silva alargaria ainda mais o conceito de literatura. No século em que o Brasil fora descoberto, afirmava, a poesia teria sido o “primeiro ramo da literatura, que cultivaram os povos do Brasil”.⁴¹ No entanto, no século XVII teria surgido, a seu ver, o que poderia ser verdadeiramente chamado de literatura: a produção dos poetas, filósofos, oradores e historiadores. Àqueles que tivessem alguma dúvida sobre o assunto, o autor esclarecia:

A literatura é o desenvolvimento das forças intelectuais todas de um povo: é o complexo de suas luzes e civilização: é a expressão do grau de ciências que ele possui; é a reunião de tudo quanto exprimem a imaginação e o raciocínio pela linguagem e pelos escritos.⁴²

Conforme se pode observar, o conceito utilizado por Pereira da Silva, se comparado ao de Joaquim Norberto, vinha acrescentar à literatura brasileira um ramo a mais: o da filosofia.

³⁹ Para o autor a segunda época se iniciava no século XVIII e findava nesse mesmo século. *Ibidem*, p. 111.

⁴⁰ O autor faz referência a epopéias, sermões, óperas, comédias, traduções, poesias eróticas, líricas, épicas e satíricas, etc.

⁴¹ SILVA, João Manoel Pereira da. Uma introdução histórica e biográfica sobre a literatura brasileira In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. *Op. cit.*, p. 157, nota 4.

⁴² *Ibidem*, p. 160.

Analisando-se a natureza das obras a que ele faz referência em sua introdução histórica à chega-se bem próximo da definição acima citada, uma vez que inclui autores em virtude de suas produções nos domínios das “ciências médicas e naturais”, como José da Conceição Veloso e das “ciências sociais e políticas”, como Alexandre de Gusmão e João Pereira Ramos de Azevedo Coutinho.⁴³

Muito embora possa parecer estranha a concepção de literatura que utilizavam esses autores, ela tinha suas origens históricas num passado não muito distante daquele em que Joaquim Norberto e Pereira da Silva escreviam. Durante boa parte do século XVIII, o conceito de literatura empregado nas histórias literárias europeias mantivera-se bem alargado, incluindo produções escritas que não se enquadravam nos gêneros prescritos pela tradição clássica. Costumava-se a essa época definir literatura como “erudição” ou, na melhor das hipóteses, como a produção de obras de Ciência e Belas Letras, incluindo-se nesta última categoria a gramática, a eloqüência, a poesia, a história e até mesmo a crítica.⁴⁴ Utilizado no mais das vezes para designar o vasto conjunto de saberes humanos, o conceito de literatura em circulação no Século das Luzes estava longe de se constituir em um ramo específico do saber.⁴⁵ Herdeiros dessa concepção, Joaquim Norberto e Pereira da Silva o utilizavam para designar a produção escrita da nação como um todo, incluindo os principais “ramos” que, para os filósofos e historiadores do período iluminista, compunham a literatura: a eloqüência, a poesia, a história, a filosofia e, em alguns casos, as ciências.

Com Varnhagen esse panorama sofreu alguma alteração, mantendo-se, contudo, a amplitude do conceito de literatura. Referindo-se ao século da descoberta, afirmava que a atividade literária nesse período teria se iniciado verdadeiramente com os jesuítas, responsáveis pela composição de poemas, tragédias, dramas sacros e de uma obra de história do Brasil. Um dos expoentes mais importantes da colônia teria sido, a seu ver, o padre Vieira, que “por meio de seu gênio vivo e grande eloqüência”, colaborara para a regeneração moral e literária da colônia.⁴⁶ Como se pode perceber, o momento inaugural da literatura brasileira caracterizava-se, para Varnhagen, pela presença de um conjunto de gêneros oriundos da tradição clássica.

⁴³ *Ibidem*, pp. 171-172.

⁴⁴ Conferir: ABREU, Márcia. *Letras, Belas Letras, Boas Letras In: BOLOGNINI, Carmen Zink (org). História da Literatura: o discurso fundador*. Campinas: Mercado das Letras, Associação de leitura do Brasil (ALB); São Paulo: FAPESP, 2003, p. 15.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ VARNHAGEN, Francisco Adolpho de. *Florilégio da Poesia Brasileira In: ZILBERMAN, Regina e MOREIRA, Maria Eunice. Op. cit., p. 237, nota 4.*

No entanto, o autor do “Ensaio histórico sobre as Letras no Brasil” não se restringia à produção literária consagrada por essa tradição. Tratando do mesmo período, observava que, assim como as primeiras cantigas religiosas, dever-se-ia considerar também as modinhas que, a seu ver, seriam aquelas entoadas pela “bela colona, sentada junto ao rio, a gozar da suave viração da tarde!”.⁴⁷ Visivelmente influenciado pelas idéias herderianas, Varnhagen reproduzia pequenos excertos dessas modinhas, as quais considerava verdadeiros “monumentos da primitiva poesia nacional”. No mais, o autor seguia os passos de seus antecessores, agregando ao conjunto de sua obra referências às mais diversas espécies de poesia – satírica, litigiosa, descritiva, épica –, bem como a obras de natureza dramática, entre as quais incluía óperas, comédias, tragicomédias, entremezes e autos sacramentais. Tecia também comentários a canções e panegíricos, bem como aos gêneros em prosa, entre os quais elogios de bispos e arcebispos e obras de história eclesiástica. Ao apresentar os autores mais significativos do século XVIII, Varnhagen demonstrava o quanto sua concepção de literatura distanciava-se de qualquer tipo de especialização. Tal qual seus coetâneos e antecessores, referia-se aos homens de ciência que naquele século teriam se tornado célebres. Apresentava, então, naturalistas, químicos, matemáticos, autores de tratados de limites e de levantamento de cartas do Brasil, médicos e magistrados. Todos eles, sem exceção, teriam contribuído para os interesses da pátria através de suas atividades de pesquisa e profissionais, motivo pelo qual participavam, a seu ver, da literatura nacional.

Considerando-se que a obra de Varnhagen foi publicada precisamente em meados do século XIX, pode-se afirmar que durante as duas décadas de coleta e reunião do *corpus* que compunha as antologias não houve, de forma alguma, qualquer especialização do conceito de literatura que as presidia. Quando se tratava de oferecer excertos ao leitor, a literatura fazia-se representar pelo gênero poético que, aliás, se acomodava muito melhor à forma antológica do que os gêneros em prosa. Em contrapartida, quando se tratava de traçar a história da literatura brasileira, o conceito abarcava todo tipo de produção escrita a que se pudesse adicionar o adjetivo nacional, à exceção de uma: o romance.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 239.

1.4. A ausência do romance

Muito embora fossem presididas por uma concepção de literatura ampla o suficiente para incluir uma diversidade imensa de gêneros, o romance não teve o seu lugar garantido nessas primeiras iniciativas de composição do cânone e da história literária nacional. Essa ausência de registro poderia sugerir a inexistência de exemplares nacionais do gênero. Entretanto, alguns dos autores das antologias anteriormente mencionadas haviam também se dedicado à atividade ficcional, oferecendo ao público leitor algumas das primeiras manifestações do romance no Brasil.⁴⁸ Pereira da Silva ensaiou suas primeiras tentativas com o romance histórico em 1828, publicando *O aniversário de D. Miguel*,⁴⁹ ao qual sucedeu-se a publicação de *Um Primeiro Amor e Luísa*, ambos em 1837. Em 1839 veio à luz *Religião, amor e pátria* e, no ano seguinte, *Jerônimo Corte Real, crônica portuguesa do século XVI*. Todos eles, portanto, anteriores à publicação do *Parnaso*, que se deu em 1843. Joaquim Norberto, por sua vez, publicou no mesmo ano do “Bosquejo da História da Poesia Brasileira” (1841), o romance *As Duas Órfãs*, seguido de *Maria*, publicado em 1844, na Revista *Minerva Brasiliense*. Em 1852 publicou *Romances e Novelas e Januário Garcia ou As Sete Orelhas*.⁵⁰

Até 1850, data em que Varnhagen publicou o primeiro volume de seu *Florilégio da Poesia Brasileira*, a produção do gênero havia aumentado consideravelmente, abarcando obras de autores hoje muito conhecidos como Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa e Joaquim Manoel de Macedo, e de outros sobre os quais raramente se houve falar.⁵¹ Em 1843, Teixeira e Sousa publicou *O Filho do Pescador: Romance Original Brasileiro* e Luís da Silva de Azambuja Susano publicou *Um Roubo na Pavuna*, romance histórico. Em 1844, Joaquim Manuel de Macedo publicou o romance *A Moreninha*, Teixeira e Souza seu segundo romance, *As Tardes de um pintor ou As Intrigas de um Jesuíta* e o poeta Domingos José Gonçalves de Magalhães publicou *Amância* na revista *Minerva Brasiliense*. Em 1845 veio à luz o segundo romance de Macedo, *O Moço Loiro*,

⁴⁸ Cabe ressaltar que respeitarei a nomenclatura utilizada pelos autores para denominar suas obras. Assim sendo, mesmo que posteriormente a história literária as tenha considerado contos ou mesmo novelas, não adotarei aqui essa classificação feita a posteriori, sobretudo porque àquele momento não havia ainda um consenso entre escritores e críticos a respeito dos assuntos, ou seja, os limites entre romance, conto e novela estavam em construção.

⁴⁹ Há controvérsias sobre a data de publicação do romance. Conferir: SALLES, Germana Maria Araújo. **Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)**. 2003. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003.

⁵⁰ CANDIDO, Antonio. Aparecimento da ficção In: _____ **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 5ª edição, Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1975, vol II, p. 107.

⁵¹ Um estudo exaustivo e criterioso sobre a publicação do gênero no Brasil oitocentista pode ser encontrado em SALES, Germana Maria Araújo. Op. cit., nota 45.

e Ana Eurídice Eufrosina de Barandas publicou em Porto Alegre *A Filósofa por Amor*. Nesse mesmo ano, Vicente Pereira de Carvalho Guimarães publicou três romances no periódico *Ostensor Brasileiro*, quais sejam *A Cruz de Pedra*, *A Guerra dos Emboabas* e *Jerônimo Barbalho Bezerra*, sendo os dois últimos romances históricos.

A listagem de títulos se multiplicou sensivelmente até 1850, o que suscita, sem dúvida, a busca de uma resposta para a ausência do romance nessas primeiras antologias, afinal de contas até mesmo seus autores tinham a ele se dedicado.

Poderíamos supor, a princípio, que sua ausência tenha se devido ao fato de o gênero, que é fluxo e duração, ação e descrição, se acomodar mal ao fragmento, característica fundadora das antologias.⁵² Extrair um excerto de romance por certo exigiria clareza acerca das partes a serem selecionadas, da forma como extraí-las, bem como das finalidades a que deveriam servir.⁵³ Nas nações européias, a publicação de excertos de gêneros em prosa em formas antológicas, exceção feita às “Bibliotecas” constituídas por séries em que se publicavam inúmeros romances, mostrou-se, desde o século XIX, muito inferior àquela dedicada à poesia.⁵⁴ Muito embora tal hipótese tenha certa pertinência, acreditamos que, por si mesma, ela não seria capaz de explicar a ausência do gênero.

Poderíamos supor, também, que o romance não agradasse ao leitor brasileiro. Contudo, tal hipótese rapidamente cai por terra se considerarmos que, desde o Brasil colônia, a prosa ficcional teve larga entrada por aqui.⁵⁵ No século XIX, o gosto dos leitores parece não ter se modificado, pois os romances franceses tinham tal aceitação no Brasil que chegavam a ser publicados simultaneamente aqui e em seu país de origem. Além disso, a publicação ostensiva de seus exemplares chegava a ser motivo de queixa da parte de certos críticos que o consideravam um concorrente da literatura nacional. Some-se a isto, o fato de a produção nacional se incrementar a cada ano, demonstrando que o que se produzia no Brasil logo ganhava as graças do leitor, incentivando autores como Joaquim Manoel de Macedo e Teixeira e Sousa a insistirem em suas iniciativas, publicando mais de um exemplar do gênero.

A terceira hipótese, e creio que a mais provável, diz respeito ao desprestígio do romance entre parcelas da crítica literária oitocentista, pois apesar de seu sucesso entre o público leitor

⁵² A esse respeito conferir FRAISSE, Emmanuel. Op. cit., nota 7.

⁵³ Esse assunto será tratado no último capítulo da tese.

⁵⁴ Analisando 1.842 antologias literárias publicadas na França entre 1800 e 1950, Emmanuel Fraisse concluiu que dessa amostra, 1.050 eram de poesia (57%) e 394 de prosa (21%).

⁵⁵ A esse respeito conferir ABREU, Márcia Azevedo de. **Os caminhos dos livros**. Campinas: Mercado das Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003.

mais amplo, é certo que o romance ainda não era, mesmo nos países europeus, um gênero cuja dignidade literária se assemelhava a da poesia e do teatro. No caso da França, berço de romancistas muito apreciados como Victor Hugo, Alexandre Dumas, Eugène Sue, entre outros, o cânone escolar em fins do século XIX firmava-se ainda sobre os representantes do classicismo, como Bossuet, Fénelon, La Bruyère, Corneille, Racine, Molière, la Fontaine e Boileau, não havendo a inclusão de um romancista sequer, apesar de a nação “exportar” inúmeros exemplares do gênero, dos mais diversos autores.

No entanto, o desprestígio do romance era anterior a esse século e encontrava adeptos nos mais diversos setores da sociedade. Pode-se dizer que as censuras a ele se multiplicaram a partir do século XVIII, momento em que surgiu o romance moderno e, também, de uma quantidade de leitores até então desconhecida, sobretudo em virtude dos processos de alfabetização em massa pelos quais passaram certas nações européias. Muito embora a prosa ficcional já viesse se desenvolvendo há séculos, naquele momento ela provocou verdadeira reação por parte de moralistas, filósofos e “beletristas”, que se empenharam arduamente em detratá-la.⁵⁶

Os primeiros, representados sobretudo pelas autoridades religiosas, utilizavam os mais diversos argumentos no sentido de denunciar o perigo representado pela leitura de romances. Conforme acreditavam, o gênero podia desencaminhar os jovens e, particularmente, as mulheres, criando expectativas fantasiosas sobre a vida e inspirando-as a imitarem as aventuras dos personagens e as soluções que estes davam a problemas familiares.⁵⁷

Para os filósofos, o romance estava associado a um tipo de leitura considerada indesejável porque sentimental e “narcótica”. Conforme acreditavam, ela desviava o leitor dos assuntos “úteis”, capazes de promover a emancipação do homem. Em lugar de ler para informar-se e formar-se, observavam, o público lia para se divertir e para passar o tempo, o que lhes parecia condenável.⁵⁸

Aos beletristas incomodava, por sua vez, o desrespeito do romance às regras de composição dos gêneros tradicionais. Além de responder à demanda de um gosto que consideravam impuro, associado às camadas menos favorecidas da sociedade, o gênero

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ A esse respeito conferir: HUNTER, J. Paul. The novel and social/cultural history In: RICHETTI, John (org). **The eighteenth century novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, e VASCONCELOS, Sandra Gardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

⁵⁸ WITTMANN, Reinhard. Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII? In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (orgs). **História da Leitura no Mundo Ocidental**. Vol. 2, São Paulo: Editora Ática, 1999.

aceitava assuntos e histórias novos e tinha uma linguagem que, conforme acreditavam, era necessário domesticar.⁵⁹ Some-se a isto o fato de a leitura de romances não necessitar de conhecimentos prévios, escapando ao controle das instâncias legitimadoras da produção e da leitura de textos, o que o tornava ainda mais perigoso aos olhos dos defensores da tradição beletrística.⁶⁰

Todas essas objeções não encontravam ressonância nos números do mercado editorial europeu. O gosto literário do público, em fins do século XVIII, indicava o retrocesso da publicação de obras de natureza teológica, que desde a Reforma haviam tido um papel importante na afirmação das literaturas em língua vulgar, e a ascensão da literatura em geral e do romance em particular.⁶¹ No período compreendido entre 1740 e 1800 a oferta editorial deste último saltava de 2,6% do total das obras disponíveis para 10,4%, ou seja, em 60 anos ela havia quadruplicado. Na feira de Páscoa de 1803, assinala Reinhard Wittman, o mercado editorial alemão disponibilizava 276 novos títulos do gênero, que abrangiam desde romances de cavalaria a romances sentimentais, sendo a maior parte deles traduções da língua inglesa.⁶² Nessa mesma época, o romance era alçado à condição de gênero mais popular da Inglaterra.⁶³

Muito embora não haja um consenso em torno de um perfil exato do leitor de romances desse período, supõe-se que ele tenha seduzido um sem número de pessoas das mais diferentes origens sociais. Nos discursos dos detratores do romance, que demonstravam serem leitores extensivos do gênero, dada a variedade de títulos que conheciam, figuravam sobretudo jovens e mulheres. Supõe-se, também, que ele tenha interessado a leitores a quem a literatura tradicional não atraía, entre eles as camadas sociais médias e inferiores das cidades, as quais incluíam criadas, soldados, homens de negócios, etc.⁶⁴

Apesar do desempenho positivo do gênero no mercado editorial, os autores de romances empenharam-se em desfazer as críticas negativas que recebiam dos moralistas e daqueles que tinham a função social de guardiões do gosto e da tradição literária assente.

No prefácio a *Joseph Andrews*, Henri Fielding respondia aos beletristas afirmando que tentara criar um gênero semelhante à epopéia, que poderia ser categorizado como “poema

⁵⁹ HUNTER, J. Paul. Op. cit., nota 53.

⁶⁰ ABREU, Márcia. Op. cit., p. 274, nota 51.

⁶¹ WITTMANN, Reinhard. Op. cit., nota 54.

⁶² Ibidem, p. 154.

⁶³ HUNTER, J. Paul. Op. cit., nota 53.

⁶⁴ HUNTER, J. Paul. Op. cit., nota 53; WITTMANN, Reinhard. Op. cit., nota. 54; WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

épico-cômico em prosa”. Por meio desse estratagema, o romancista tentava tirar do romance a pecha de *parvenu* do universo das letras, filiando-o à tradição clássica.⁶⁵

A resposta aos moralistas tinha uma “longa” tradição que começara com os autores da prosa romanesca que antecedeu o romance moderno. Suas narrativas, afirmavam, tinham por intenção edificar, instruir e, ao mesmo tempo, divertir. As duas primeiras finalidades significavam a reafirmação das normas religiosas e morais vigentes, e a última uma maneira de facilitar as operações anteriores. Tratava-se, pois, da aplicação do preceito horaciano na validação do gênero.⁶⁶ Muito embora o romance moderno tenha se empenhado em distinguir-se dessa prosa romanesca que o antecederia, acentuando a sua relação com a vida real e os costumes de seu tempo, os argumentos em sua defesa reafirmavam o caráter didático da ficção. Tanto Richardson quanto Defoe, considerados, ao lado de Fielding, fundadores do romance moderno, continuavam alegando que por meio do entretenimento, o romance servia à edificação moral.⁶⁷

A despeito de todos esses esforços para legitimar o gênero, conta-se que para justificar oficialmente o título de baronete que o rei da Inglaterra pretendia dar a Walter Scott foi necessário apelar para os poemas compostos pelo romancista na adolescência, pois a glória advinda de sua produção ficcional não cabia bem à titulação recebida.⁶⁸ Ainda que anedótico, esse episódio encontra paralelo na recepção crítica do gênero pela instituição escolar que, mesmo em nações européias como a França, não o considerava digno de compor o cânone literário nacional.

Não é de se estranhar, portanto, que nas primeiras obras dedicadas à constituição de um *corpus* e de um discurso historiográfico sobre a literatura brasileira fosse dada a primazia à poesia e a outros gêneros consagrados pela tradição clássica. Não seria adequado compor um cânone com um gênero cujo *pedigree* ainda era alvo de suspeitas.

Isto significa que a dignidade do romance enquanto gênero literário não estava dada *a priori*, precisando ser construída para que ele pudesse figurar em formas editoriais de prestígio, a exemplo daquelas destinadas ao ensino escolar. Analisar o longo percurso de enobrecimento do gênero é a tarefa a que nos propomos a seguir.

⁶⁵ VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A Formação do romance inglês: ensaios teóricos**. 2000. Tese (livre-docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2000.

⁶⁶ CANDIDO, Antonio. A timidez do romance In: _____ **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1989; HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s.d.

⁶⁷ VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. cit., nota 53.

⁶⁸ CANDIDO, Antonio. O Patriarca In: CANDIDO, Antonio. Op. cit., nota 62.

Capítulo 2

O Romance nas Formas Editoriais Escolares

Crítica litterária é a arte que ensina a discernir em qualquer obra o que é verdadeira (sic) do que é aparentemente bello, e a reconhecer também os defeitos ou erros que ela contiver. (...)

Contra os preceitos da crítica é costume apresentar-se os applausos, elogios que as mais das vezes os escriptores cujas obras estão em diametral opposição aos dictames da crítica recebem do povo.

Verdade é que esses applausos podem valer muito em favor da obra, porem nem sempre o povo ou a classe menos instruída da sociedade pode discernir em uma obra o que é bello do que não o é. (...)

Pode-se objetando, dizer que a opinião de um homem não equivale nesse caso a de muitos, porem a isto, responde-se que a paixão cega e illude, e portanto a opinião de um homem que vê claramente, porque é instruído e desapaixonado, sempre tem mais valor do que a de muitos que não vêem porque estão apaixonados. (...)

Sendo a verdade que muitas obras são admiradas ás vezes pela sua grosseria e espírito contrário ás regras da crítica, não deve-se deixar de observar que se assim acontece é porque quem as admira é grosseiro e despido de bom gosto e atilado sentimento.

(Menezes Vieira. *Pontos de Retórica e Poética*, 1868)

Falar da consagração do romance no século XIX implica, necessariamente, falar de sua inserção no sistema de ensino. Instância de poder consagrador sem igual, a escola dá a ler um conjunto de autores e obras que se acredita marcados pelo selo da excelência. Erigidos à condição de modelos da língua ou mesmo da nacionalidade, autores e obras tornam-se, pois, matéria de conhecimento obrigatório para a formação dos alunos. No interior da instituição escolar a literatura assume, portanto, um caráter oficial, sendo, via de regra, regulamentada e controlada pelo poder de Estado, responsável por definir e/ou aprovar programas de ensino, bem como o conjunto das obras a serem lidas. Nesse sentido, a presença do romance nos bancos escolares pode ser compreendida como um índice da consagração do gênero, dado que sugere o aceite incontestado pelos poderes instituídos.

Tendo isto em vista, o objetivo deste capítulo consiste em mapear os discursos críticos sobre o romance nas formas editoriais escolares, assinalando, sempre que necessário, a adoção

destas últimas pelos programas de ensino do Colégio Pedro II, o qual, no período compreendido entre 1838 e 1900, tornou-se modelo para o ensino secundário em nível nacional.⁶⁹

2.1. Um mapa da Trajetória do Romance no Colégio Pedro II

No Brasil, a entrada do romance nos programas de ensino e nas formas editoriais de destino escolar se fez muito precocemente em termos históricos, sobretudo se a compararmos àquela ocorrida em nações europeias como a França. Nesse país, onde o cânone escolar fixou-se já no início do século XIX, o romance tornou-se conteúdo obrigatório apenas em 1923, quando passou a fazer parte dos programas de ensino, ainda que na forma de extratos. O modelo cultural proposto às elites francesas do século XIX, a se pautar pelo que se ensinava nas escolas, fixou-se sobretudo em alguns autores do século XVII, como Corneille, Racine e Molière, cujas obras eram consideradas exemplares do ponto de vista lingüístico, literário e moral.⁷⁰ Como o Colégio Pedro II se inspirava no modelo francês de ensino, era de se esperar,

⁶⁹ As escolas secundárias brasileiras surgiram para preparar os alunos para o ingresso no curso superior, que exigia aprovação em disciplinas como latim, francês, história, geografia, aritmética, geometria, retórica, filosofia e geometria. Havia duas faculdades de Medicina no Império: uma no Rio de Janeiro e outra na Bahia; fundadas por D. João VI; duas faculdades de Direito, a de Recife e de São Paulo, ambas fundadas em 1827, e a Escola Central, reinaugurada em 1870 como Escola Politécnica, que formava engenheiros e arquitetos; e a Escola de Minas, em Ouro Preto, voltada para a mineração e fundada em 1870. O colégio Pedro II surgiu para atender à demanda de preparação para o curso superior, inspirado nos regulamentos do Colégio de França. Fundado em 1837 e inaugurado em 1838, oferecia aos alunos um diploma de “Bacharel em Letras”, que dava direito ao ingresso em qualquer curso superior. Tanto os programas, quanto as obras adotadas pelo colégio tornaram-se matéria obrigatória para os exames preparatórios de admissão no ensino superior em todo o país, o que fez dele expressão da voz oficial do Império e, posteriormente, da República. Assim sendo, acreditamos que ele pode ser compreendido como um referencial para o estudo do lugar do romance nos bancos escolares durante boa parte do oitocentos. Conferir: RAZZINI, Maria de Paula Gregório. **O espelho da nação: a Antologia Nacional e o ensino de português e literatura**. 2000. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2000.

⁷⁰ Entre os historiadores da literatura francesa oitocentista, a produção literária do século XVIII – momento histórico de surgimento do romance moderno –, não gozava de grande reputação, sendo rejeitada por razões ideológicas, morais ou religiosas. Aos olhos dos autores de compêndios de orientação católica, o caráter laico de boa parte das obras do século XVIII era suficiente para condená-las e excluí-las do ensino escolar. Para os laicos, como Brunetière e Faguet, os autores do século das luzes pecavam sobretudo por seu cosmopolitismo e indiferença à noção de pátria, elementos estes que se acreditava estarem presentes na produção literária do século anterior. Historiadores como Lanson chegavam a acusar os escritores setecentistas de realizarem “cópias mal feitas” dos autores da Antiguidade e, por conseqüência, “deformarem o gosto clássico”. Com relação aos autores e obras do século XIX, entre os quais se incluíam romancistas de grande nomeada junto ao público leitor, a historiografia comportava-se também com desconfiança e arregimentava argumentos bem semelhantes àqueles que haviam servido ao desprestígio dos autores do século XVIII. Considerava-se que os românticos eram verdadeiros inimigos da doutrina clássica, pois em lugar de tomarem por modelo os antigos, preferiam imitar autores estrangeiros e desprezar as regras relativas aos gêneros prescritos pela retórica e pela poética. Preocupada em formar não somente o gosto, identificado com os autores e obras do classicismo, como também gerações sãs e vigorosas do ponto de vista moral, a historiografia francesa temia que determinadas obras pudessem propagar a ironia e o

por conseqüência, que o romance permanecesse excluído das salas de aula durante todo o século XIX, tal qual ocorrera na França oitocentista. No entanto, o processo de inserção do romance no sistema escolar brasileiro teve início na década de 60, momento a partir do qual passou a ser progressivamente incluído em obras e disciplinas escolares até ser compreendido como um modelo do vernáculo, consagração máxima a ser alcançada por qualquer gênero literário.

Em 1860, quando a disciplina de “Literatura Nacional” entrou para os programas de ensino, ela foi, a princípio, anexada à disciplina de Retórica e Poética, ministrada no 7º ano escolar. Denominava-se, então, “Retórica, Poética, Literatura Nacional e Gramática Filosófica”. Para o ensino da disciplina, que compreendia todos esses domínios, o professor da cadeira, cônego Fernandes Pinheiro, adotou três obras: *Nova Retórica de Victor Le Clerc*, traduzida por Francisco de Paula Menezes, *Lições Elementares de Poética Nacional*, de Francisco Freire de Carvalho, e a *Nova Retórica Brasileira* de Antonio Marciano da Silva Pontes. Nenhuma dessas obras fazia qualquer referência a romances.

Dois anos depois (1862), em virtude de uma reforma no ensino levada a cabo pelo ministro Souza Ramos, a disciplina de “Literatura Nacional” continuou a ser ministrada no 7º ano, conjuntamente com os conteúdos relativos à Poética, mas os conteúdos de “Retórica e Gramática Filosófica” passaram a ser ministrados no 6º ano escolar. Para a disciplina de “Poética e Literatura Nacional” foram adotados o compêndio *Lições de Poética Nacional* de Freire de Carvalho e o *Curso de Literatura Nacional* de Fernandes Pinheiro, primeira obra a tratar do romance no colégio Pedro II. No ano seguinte, 1863, o gênero entrou oficialmente para o programa de ensino, constituindo um tópico de ensino, conforme indicava o item denominado “romancistas”.⁷¹

A situação do romance permaneceu a mesma até 1865, quando a obra *Lições de Eloqüência Nacional*, de Francisco Freire de Carvalho, passou a ser utilizada na disciplina de “Retórica e Gramática Filosófica”, tornando-se o primeiro compêndio de retórica adotado pelo colégio Pedro II a tratar do romance.

ceticismo, capazes, conforme se acreditava, de pôr em causa a ordem social. Tendo isto em vista, não é de se estranhar a ausência do romance nos programas das instituições de ensino francesas oitocentistas, uma vez que entre as principais acusações sofridas pelo gênero desde o seu surgimento estava a de que ele representava verdadeiro perigo às instituições sociais em virtude do fato de apresentar ao leitor modelos de conduta viciosos. Além disso, o gênero desrespeitava a doutrina clássica já que sequer era por ela previsto. Conferir: JEY, Martine. **La littérature au lycée: Invention d'une discipline (1880-1925)**. Metz: Université de Metz, 1998.

⁷¹ Cf. SOUZA, Roberto Acízelo de. *O Império da Eloqüência*. RJ: EdUERJ/EdUFF, 1999, p.169.

O convívio das disciplinas clássicas de Poética e Retórica com a Literatura teve fim em 1870, momento da entrada da disciplina de “História da Literatura em Geral e especialmente da Portuguesa e da Nacional” na grade de ensino. Nessa ocasião, a disciplina de “Retórica e Poética” passou a ser ministrada no 6º ano escolar, separadamente da de “História da Literatura em Geral”, ministrada no 7º. No entanto, para ambas as disciplinas, um único compêndio foi adotado: o *Curso Elementar de Literatura Nacional*, de Fernandes Pinheiro. No programa do 7º ano, foi mantido o item “romancistas”, introduzido em 1865.

Em 1873, a divisão das disciplinas foi a mesma, havendo, no entanto, a substituição do *Curso Elementar* pelo *Resumo de História Literária*, obra escrita por Fernandes Pinheiro especialmente para essa cadeira. O *Resumo* permaneceu no programa de ensino nos anos de 1872 e 1873, fazendo-se acompanhar, desta feita, por outra obra do Cônego Fernandes Pinheiro, as *Postillas de Retórica e Poética*, provavelmente adotada para a disciplina de “Retórica e Poética”, ministrada no 6º ano escolar.⁷² Todas essas obras faziam referência ao gênero romance, apresentando, no entanto, diferentes maneiras de abordá-lo, como se verá ao longo deste capítulo.

Em 1876, uma nova reforma de ensino foi levada a cabo e resultou, no ano seguinte, na antecipação do ensino de retórica e poética para o 5º ano escolar e na introdução da disciplina “Literaturas Estrangeiras, História da Literatura Portuguesa e História da Literatura Brasileira”, ministrada no 7º. O programa do 5º ano determinava como conteúdo obrigatório da disciplina o ensino da prosa de ficção e suas variedades: romance, conto e novela.⁷³ Para a disciplina foram adotados o *Tratado de Metrificação* de Visconde de Castilho, a 2ª parte da *Seleta Nacional* de Caudas Aulette, relativa à Oratória e a obra *Poesias Seletas* de Midosi. Nenhuma referência foi feita às obras de Fernandes Pinheiro, que deixara de ministrar a disciplina, sendo substituído por Franklin Américo de Menezes e José Maria Velho da Silva, ambos na condição de professores interinos. Como o conteúdo do programa não sugeria uma abordagem histórica do romance, é provável que a obra destinada a servir de subsídio para seu ensino fosse um compêndio de retórica. No entanto, não é possível saber ao certo em que compêndio o

⁷² Não há notícia sobre as obras adotadas pelo Colégio Pedro II no período de 1874 a 1876. No ano de 1877 não consta a adoção do **Resumo** e em 1878 também. O autor falece em 1876. Em 1882 ele seria adotado novamente, em conjunto com a obra **O Brasil Literário**, de Ferdinand Wolf e, em 1898, com a **História da Literatura Brasileira** de Sílvio Romero. Conferir: RAZZINI, Maria de Paula Gregório. Cronologia do ensino de português e literatura In: _____ Op. cit., pp. 272-293, nota 1.

⁷³ Conferir: RAZZINI, Maria de Paula Gregório. Anexo I: Programas de Ensino do Colégio Pedro II (Português e Literatura) In: _____ Op. cit., p. 319, nota 1.

professor se pautou para ensinar esse conteúdo, pois os de Castilho e de Midosi tratavam de poesias e a segunda parte da obra de Aulette não fazia qualquer menção a romances. Para a disciplina de “Literaturas Estrangeiras, História da Literatura Portuguesa e História da Literatura Brasileira” foi adotado o *Manual de História da Literatura Portuguesa* de Teófilo Braga.

Em 1877, o romance voltou à cena com a adoção, para a disciplina de “Português”, do *Curso Prático de Literatura Portuguesa* de Caldas Aulette, professor do Lyceu de Lisboa. Na primeira (1873) e na segunda edição (1876) de seu primeiro volume, dedicado especificamente à Literatura, o autor tratou de dois romancistas portugueses: Bernardim Ribeiro e Alexandre Herculano. Muito embora o romance brasileiro fosse incluído apenas em sua terceira edição, a de 1882, era a primeira vez que o gênero fazia parte de um compêndio destinado ao ensino do vernáculo, ministrado no primeiro ano escolar.

No ano seguinte, 1878, uma nova reforma mudou a grade curricular. Desta feita, a disciplina de “Retórica, Poética e Literatura Nacional” retornou ao currículo, sendo ministrada no 6º ano escolar por José Maria Velho. No 7º ano passou a ser ministrada a disciplina de “Português e Literatura Geral”. No ano seguinte, 1879, *O Brasil Literário* de Ferdinand Wolf foi adotado para a disciplina de “Retórica, Poética e Literatura Nacional”. Nele, o romance nacional seria representado por Teixeira e Souza e Joaquim Manoel de Macedo, não contando, pois, com a presença de José de Alencar, a respeito do qual o autor afirmaria apenas ter ouvido falar. A obra do escritor austríaco não dominou sozinha a disciplina para a qual se destinara, fazendo-se acompanhar do *Compêndio de Retórica e Poética para uso dos alunos do colégio Pedro II*, do cônego pernambucano Manuel da Costa Honorato. O mesmo se deu nos anos seguintes, havendo apenas a substituição, em 1882, do compêndio de Honorato pelo de José Maria Velho da Silva, denominado *Lições de Retórica*.⁷⁴ Em ambos os compêndios de retórica o romance teve seu lugar garantido.

Em 1881, uma nova reforma foi empreendida pelo Ministro Barão Homem de Mello, mantendo-se as mesmas disciplinas da reforma anterior (1878) para os 6º e 7º anos, e as mesmas obras adotadas para o 6º ano: o *Compêndio de retórica e poética* do cônego Manoel da Costa Honorato, conjuntamente com o *Brasil Literário* de Wolf. Nesse ano, os programas de ensino indicaram, para a disciplina de “Retórica, Poética e Literatura Nacional” (6º ano), o conteúdo que em 1876 fôra ministrado no 5º ano escolar: *Romance; conto; novela, seus caracteres, regras. Noções do desenvolvimento histórico do romance. Exercícios de composição de narrações, descrições e*

⁷⁴ Não há notícia sobre o programa e as obras adotadas em 1880.

*retratos, adequados ao romance, ao conto e à novela.*⁷⁵ O romance esteve presente uma segunda vez no programa de ensino da mesma disciplina, no tópico relativo à Literatura Nacional, com a seguinte indicação a respeito do conteúdo a ser ministrado: *Quinto período: emancipação da literatura brasileira; mudança de seu caráter. Poetas líricos. Poetas dramáticos. Poetas Épicos. Romancista. Principais prosadores.*⁷⁶ A adoção de duas obras – uma de natureza retórica e outra historiográfica – para uma mesma disciplina veio responder às determinações dos programas de ensino. Conforme a instrução ao professor firmada em 1880, à disciplina de “Retórica e Poética” cabia o ensino da teoria dos gêneros, das regras (de bem escrever e bem falar) e das noções de estética, tudo isso em conformidade com o padrão de ensino clássico: contato e imitação dos melhores modelos do gênero, tendo em vista o aperfeiçoamento do estilo.⁷⁷ À “Literatura Nacional” cabia, por sua vez, o ensino histórico dos gêneros em prosa e em poesia:

O professor de retórica, poética e literatura nacional ensinará teoria e histórico dos principais gêneros em prosa e poesia, as principais regras da oratória, declamação e reta pronúncia, e as noções elementares de estética literária, aproveitando com o devido tino pedagógico as doutrinas dos grandes mestres da antiguidade clássica, cujos princípios são imutáveis como a verdade, e os preceitos dos críticos modernos, e terá sumo cuidado em proporcionar aos alunos os principais meios de aprenderem a bem falar e bem escrever, fazendo-os ler com ordem, sobriedade e reflexão, analisar sob os pontos de vista filosófico, histórico e literário, e imitar os mais belos trechos das obras primas nacionais que lhes apresentará como modelos, bem como das clássicas gregas e latinas, francesas, etc, de cuja tradução os incumbirá para se aperfeiçoarem em estilo.⁷⁸

O convívio dessas duas vertentes de abordagem da produção literária implicou em uma também dupla prática de apropriação e ensino do romance que, a partir de 1881,⁷⁹ passou a figurar duas vezes no programa de ensino do 6º ano: uma primeira entre os pontos clássicos de

⁷⁵ Conferir: RAZZINI, Maria de Paula Gregório. Anexo I: Programas de Ensino do Colégio Pedro II (Português e Literatura) In: _____ Op. cit., p. 327, nota 1.

⁷⁶ Ibidem, p. 328.

⁷⁷ A esse respeito conferir: ABREU, Márcia Azevedo de. A leitura das Belas Letras In: _____ **Os caminhos dos livros**. Campinas: Mercado das Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003.

⁷⁸ Essas instruções datam de 27 de outubro de 1880. Conferir: RAZZINI, Maria de Paula Gregório. Op. cit., nota 1.

⁷⁹ Muito embora não haja registro dos programas e sua bibliografia entre os anos de 1883 e 1890, pode-se supor que essa prática tenha se mantido até o momento de extinção da disciplina de Poética e Retórica.

eloquência e uma segunda, entre os pontos de literatura nacional. Em cada uma delas, o conteúdo a ser ministrado respondia a finalidades diversas. No primeiro caso, a ênfase recaía sobre as regras de composição e fazia-se acompanhar de exercícios destinados ao ensino da escrita do gênero e, no segundo, a pretensão mostrava-se outra; tratava-se de inserir o romance no interior de um quadro histórico, fixando tanto os autores quanto os exemplares nacionais mais significativos do gênero.⁸⁰

No ano de 1881 ocorreu outra mudança importante: a substituição do compêndio de Caldas Aulette pelo *Curso de Literatura Brasileira* de Mello Morais Filho. Nesta obra, o autor nacionalizaria e atualizaria significativamente o *corpus* de romances, como até então nunca se vira.

Não é possível saber como se deu a trajetória do romance entre 1882 e 1892, uma vez que não há quase nenhuma informação sobre os programas de ensino e as obras adotadas nesse período. No entanto, nesse último ano ocorreu uma significativa mudança no sistema de ensino: com a proclamação da República, a disciplina de Retórica foi extinta, sendo substituída pela de “História da Literatura Nacional”, para a qual adotou-se a *História da Literatura Brasileira*, de Silvio Romero. Nesta última, como veremos adiante, o romance mereceu lugar de pouco destaque.

O que se depreende da trajetória do romance nos programas de ensino e nas obras por eles adotadas é que o gênero assistiu, pelo menos até 1882, a um processo de inserção progressiva no interior do sistema escolar. Pouco a pouco foi ganhando espaço nas disciplinas e nas obras, fossem elas de história da literatura, de retórica ou de poética, até ser considerado digno de servir ao ensino da língua. Ao contrário do que se poderia imaginar, a abordagem historicista da literatura conviveu praticamente durante todo o século com o ensino de retórica, que continuou em plena vigência, até a proclamação da República. Dessa convivência resultou uma espécie de “divisão do trabalho” no que tange ao ensino do romance. Enquanto a retórica encarregou-se de normatizar, estabelecer regras e distinções no interior do gênero, a história da literatura tratou de constituir o *corpus* canônico, reproduzindo parte das concepções teóricas elaboradas pela disciplina vizinha. Paralelamente, a disciplina de língua portuguesa incorporou o romance, utilizando-o para exercícios de leitura e redação.

⁸⁰ A mesma indicação permaneceria no programa do ano seguinte, 1882, quando o **Resumo de História Literária** de Fernandes Pinheiro voltaria a ser adotado para a disciplina de Português e História Literária ministrada no 7º ano.

2.2. O Romance nas Histórias Literárias (1862-1900)

Como assinalamos anteriormente, em 1862 o romance fez sua primeira entrada nos bancos escolares do Colégio Pedro II por meio do *Curso Elementar de Literatura Nacional*, do cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro. No prefácio à obra, o autor esclarecia que esta resultara de suas necessidades de dar conta da “última parte do curso”, ou seja, dos conteúdos relativos à literatura nacional, para a qual não havia ainda um compêndio adequado:

Quando em 1857 fomos nomeados professor de rethorica, poética e litteratura nacional do Imperial Collegio de Pedro II, reconhecemos practicamene a falta d’ um compendio adaptado a ultima parte do nosso curso. Para preencher esse vasio tomamos sobre os nossos débeis ombros uma empreza que a outros melhor caberia; e o resultado é o que ora apresentamos ao publico.⁸¹

Muito embora o autor não considerasse seu compêndio uma história literária, assinalando que, a seu ver, tratava-se de um curso de literatura, a apresentação do *corpus* nada tinha em comum com a dos catálogos bio-bibliográficos que se atinham unicamente à compilação da produção escrita das mais diversas nações. Em conformidade com a concepção moderna de história literária – baseada na organização cronológica de obras e autores, acompanhada da reprodução de excertos e juízos de valor sobre as mesmas –, Fernandes Pinheiro distribuiu o *corpus* da produção literária nacional em seis “épocas”, as quais compreendiam, ainda, subdivisões em gêneros literários. A Primeira Época abarcava o período de 1140 a 1279; a Segunda Época, de 1279 a 1495; a Terceira Época, de 1495 a 1580; a Quarta Época, de 1580 a 1750; a Quinta Época, de 1750 a 1826 e a Época Contemporânea, relativa à “escola brasílico-romântica”. No interior dessas épocas, o autor ordenou as obras relativas conforme um sistema taxonômico que compreendia os seguintes gêneros e espécies literárias: gênero lírico – espécie bucólica, lírica e elegíaca; gênero didático – espécie didática e epigramática; gênero épico; gênero dramático; romance; diálogos; epistolografia; biografia; historiografia e viagens.

A cronologia estabelecida para a disposição do *corpus*, iniciada em 1140, revelava que o adjetivo “nacional” presente no título da obra estava longe de referir-se tão somente à

⁸¹ PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. **Curso Elementar de Litteratura Nacional**. Rio de Janeiro, Livraria de B. L. Garnier, 1862, p. VII.

literatura brasileira. De fato, Fernandes Pinheiro não acreditava na indivisibilidade da produção literária do Brasil e de Portugal pois, a seu ver, a primeira encontrava-se ainda em processo de constituição, sendo mais adequado, por consequência, falar na existência de uma literatura luso-brasileira:

(...) julgamos bem que pese ao nosso patriotismo, que nas faixas infantis ainda se acha envolta a litteratura brasileira. Tel-a-hemos brevemente, como já a possuem os Estados Unidos e quiça o Chile; numerosos são os elementos que se agglomeram para a sua constituição, e o movimento impresso em 1836 pelo Sr. Magalhães vai produzindo brilhantes resultados. Discordamos porém da opinião dos que pretendem encherger uma nacionalidade, um cunho particular nos escriptos d'alguns illustres brasileiros, compostos durante o regimen colonial, ou ao crepusculo d'aurora boreal da independencia, quando as preocupações politicas absorviam todas as atenções. Não passam de gloriosos precusores Durão, Basilio da Gama, os dois Caldas, S. Carlos, os dois Alvarengas, Claudio Manoel da Costa e alguns outros bellos engenhos que faziam ouvir seus cantos no meio da servidão da pátria. Não descobrimos porém em seus versos uma ideia verdadeiramente brasileira, um pensamento que não fosse commum aos poetas d'alem-mar. Para isso é certo que poderosamente contribuia a educação que então se dava á juventude, e para brasileiros e portuguezes era infallivel o oraculo de Coimbra. Impossivel é pedir originalidade a quem não tem ideias suas. Si (sic) por empregarem alguns nomes indigenas devem esses auctores serem classificados na litteratura brasileira injusto fôra excluir da indostanica (sic) Camões, Barros, Castanheda.⁸²

Pessimista quanto ao desenvolvimento da literatura aqui produzida, Fernandes Pinheiro não incluiu qualquer romancista brasileiro nessa primeira edição do *Curso*, atendo-se apenas aos exemplares portugueses do gênero.⁸³ Apesar disso, suas considerações e análises sobre esses últimos explicitam um certo protocolo de leitura e interpretação crítica do gênero que foi

⁸² Ibidem, p. 10.

⁸³ Joaquim Manoel de Macedo e Teixeira e Sousa seriam incluídos apenas na 2ª edição dessa obra, publicada em 1883. As correções e acréscimos dessa edição, realizadas pelo sobrinho do cônego, tiveram por referência o **Resumo de História Literária**, obra de 1872.

muito comum entre as elites letradas da Europa e do Brasil. Tal protocolo, devedor das discussões européias que se vinham fazendo desde o século XVII, sustentou-se, sobretudo, nas categorias clássicas de análise dos gêneros poéticos firmadas na Antiguidade e atualizadas por sucessivas leituras e interpretações.

O primeiro esforço significativo de Fernandes Pinheiro, e que seria repetido por outros autores de manuais escolares, residiu na tentativa de definir o romance, firmar-lhe uma tradição e estabelecer-lhe as finalidades:

Forma o romance a transição entre a poesia e a prosa: conservando da primeira a faculdade inventiva, e os floreios da imaginação, e da segunda a naturalidade da phrase. A attenção que importa que prestemos ás composições em verso impede que duradoura seja ella, ao passo que a linguagem prosaica, menos fatigante, é tambem mais comprehensivel ao grande numero de leitores. Lançaram em todas as epochas mão d'este meio d'instruir deleitando os mais abalisados auctores; a Grécia nos offerece o exemplo do grande Xenophonte escrevendo a sua Cyropedia, e apresentanos a litteratura latina em Quinto Curcio um distincto romancista historico. Geralmente se sabe o gosto que na idade media havia pelas ficções em prosa, e do grande emprego que d'ellas fizeram os trovadores na lingua vulgar, ou romance, derivou-lhe o nome por que são mais conhecidas (...).⁸⁴

Muito embora atribuisse ao romance certa distinção e nobreza, estabelecendo-lhe uma origem remota na Antiguidade Greco-Latina, o cônego não obteve grande sucesso quando tratou de defini-lo com precisão. O romance parecia-lhe “um gênero de transição”: nem prosa, nem poesia, mas, ao mesmo tempo, tributário de ambas. Se o autor se atrapalhava ao tentar definir o gênero, determinando-lhe apenas o caráter inventivo, o mesmo não se pode dizer quando tratou de pensar o romance à luz das práticas de leitura que lhe seriam peculiares. Comparando-o à poesia, Fernandes Pinheiro observava que justamente por se caracterizar pelo uso de uma “linguagem prosaica”, a leitura de romances exigia menor “atenção” do que a de poesia. Presente em dois momentos do texto, a palavra “atenção” era utilizada com dois significados distintos: um primeiro designava o “esforço” exigido pela prática de leitura; e um segundo, recuperada pelo pronome do caso reto (ella), denotava estar atento, preso ao que se

⁸⁴ PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. Op. cit., p. 116, nota 12.

lê. Ao que parece, Fernandes Pinheiro acreditava que os leitores de poesia logo se fatigavam em virtude do esforço exigido por ela, enquanto que os leitores de romances, em virtude da facilidade de lê-los, viam-se, pois, capturados pela narrativa. Pode-se dizer, portanto, que o autor elaborava uma espécie de “teoria” sobre a escrita e a leitura do gênero, diretamente associada a considerações acerca de seu público leitor: a um gênero escrito em linguagem prosaica corresponderia uma prática de leitura desprovida de esforço e, por consequência, um público leitor numeroso, ou seja, pouco seletivo.

A crença segundo a qual o romance pouco exigia do leitor tinha suas raízes nas discussões europeias sobre o gênero, que vinham sendo feitas desde pelo menos o século XVII. Um dos autores mais citados pelos manuais escolares brasileiros, o teólogo francês Pierre Daniel Huet foi fonte de muitas das considerações sobre o gênero no Brasil, inclusive daquelas que diziam respeito a seu público leitor. Na *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans*, publicada em 1670 no primeiro tomo de *Zaïde* de Mme de Lafayette, Huet não apenas fazia remontar as origens do romance a um passado remoto, mapeando seu desenvolvimento até aquele momento, como também observava que, por ser mais simples e menos elevado do que a poesia, o romance tornava possível aprender as matérias que de ordinário se apresentavam aos sentidos, sem que para isso fosse necessário grande esforço, raciocínio ou memória por parte do leitor: “C’est ce que font les romans: il ne faut point de contention d’esprit pour les comprendre, il n’y a point de grands raisonnements à faire, il ne faut point se fatiguer la mémoire; il faut qu’imaginer”.⁸⁵ Segundo acreditava o teólogo, para ler romances seria necessário tão somente imaginar, motivo pelo qual o gênero agradava mais àqueles que se moviam pelas paixões do que aos que se guiavam pelo entendimento. Os primeiros, argumentava, assim como as crianças e os “simples”, encontravam grande satisfação na aparência de verdade de que se revestia a ficção, enquanto que os últimos encontravam nesta última verdadeiro motivo de aborrecimento.⁸⁶

Partindo do pressuposto segundo o qual o romance se destinava a um público numeroso e, conseqüentemente, pouco seletivo, Fernandes Pinheiro estabeleceu para o gênero uma espécie de regra de economia da linguagem que previa o uso comedido dos recursos estilísticos. De seus exemplares, o autor do *Curso* esperava “correção da linguagem” (exigência primeira da

⁸⁵ “É o que fazem os romances: não é necessário esforço de espírito para os compreender, nem grandes raciocínios a fazer, tampouco é necessário fatigar a memória; não é necessário senão imaginar”. HUET, Pierre Daniel. *Lettre à M. Segrais sur l’origine des romans*. (1669) In: COULET, Henri. (dir.) **Idées sur le roman**: texts critiques sur le roman français XII^e – XX^e siècle. Paris: Larrousse: 1992, p. 111.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 112.

retórica) e “concisão de estilo”, prerrogativa visível na comparação por ele estabelecida entre os romances *Menina e Moça* e *Palmeirim da Inglaterra*. Analisando criticamente este último, Fernandes Pinheiro afirmava preferir *Menina e Moça* a ele, sobretudo em virtude da simplicidade de estilo. A seu ver, o uso excessivo de metáforas, hipérboles e pleonasmos pelo autor de *Palmeirim da Inglaterra* teria deixado sua obra em situação desvantajosa se comparada à de Bernardim Ribeiro:

Falta-lhe a singeleza de *Menina e Moça*; por quanto já o gosto dos trocadilhos e empolladas phrases começava a despontar. Sobrecarregadas de tropos são a mor parte de suas descrições e por demais prolixas quase todas as narrativas. Desconheceu Moraes o talento de pintar com graça que em sabido gráo possuiu Bernardim Ribeiro.⁸⁷

As reflexões sobre o estilo mais adequado para a escrita de romances também foi motivo de preocupação de críticos e romancistas europeus. No prefácio de seu romance *Ibrahim*, Mlle de Scudéry afirmava que dever-se-ia evitar nas obras dessa natureza o uso de um estilo “inflado”, sendo necessário observar uma certa mediocridade, sem cair na elevação viciosa, característica dos extravagantes, nem na baixeza do povo. O estilo mais adequado para o romance, observava, era aquele das conversações ordinárias, levadas a cabo pelas *honnêtes gens*:

Mas avant que de finir, il faut que je passe des choses à la façon de les dire, et que je vous conjure encore de n’oublier point que le estyle narratif ne doit pas être trop enflé, non plus que celui des conversations ordinaires; que plus il est facile, plus il est beau [...] J’ai donc tâché d’observer une juste mediocrité, entre l’élevation vicieuse et la bassesse rampante; [...] et sans parler comme les extravagants, ni comme le peuple, j’ai essayé de parler comme les honnêtes gens.⁸⁸

⁸⁷ PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. Op. cit., p. 119-120, nota 12.

⁸⁸ “Mas antes de acabar, é necessário que eu passe das coisas às maneiras de as dizer, e que vos diga ainda para não esquecer jamais que o estilo narrativo não deve ser muito “inflado”, não mais que aquele das conversações ordinárias, pois quanto mais fácil, mais belo. Eu, então, procurei observar uma justa mediocridade, entre a elevação viciosa e a baixeza servil. [...] e sem falar como os extravagantes, nem como o povo, eu tentei falar como as *honnêtes gens*”. SCUDÉRY. *Ibrahim* (1641). In: COULET, Henri. Op. cit., p.78, nota 16.

Outra categoria cara às discussões sobre o romance no contexto europeu foi a de “unidade de ação”, sobre a qual dissertaram vários críticos e romancistas desde pelo menos o século XVII. Houve quem afirmasse que, tal qual a epopéia, o romance deveria possuir uma ação principal à qual todas as demais deveriam ligar-se, pois apenas assim procedendo seria possível atingir a perfeição. Scudéry considerava, por exemplo, que o respeito à unidade de ação não implicava a redução do romance a um único episódio, mas sim o necessário encadeamento de todos eles à ação principal, de modo que “nada pudesse haver de inútil ou destacável”.⁸⁹ A preocupação tinha foros de debate na Europa: Daniel Huet afirmava que muito embora os franceses acusassem os italianos de terem inventado a multiplicidade de ações no romance, teriam sido eles mesmos os primeiros a fazerem-no sem qualquer ordem, ligação e, por conseqüência, sem arte. Retomando a metáfora do corpo perfeito utilizada por Scudéry, o crítico considerava que o romance deveria ser composto de inúmeras partes diferentes e proporcionais, todas elas dirigidas pela ação principal, caso contrário se assemelharia a um corpo com muitas cabeças, monstruoso e disforme.⁹⁰ Outro crítico francês, sob o pseudônimo Du Plaisir afirmava, ainda, que a mistura de histórias particulares com a história principal seria contrária ao gosto do leitor, que se irritava ao ver-se interrompido por detalhes de aventuras envolvendo “pessoas” por quem não se interessava nem um pouco.⁹¹

Nas análises de romances empreendidas por Fernandes Pinheiro no *Curso de Literatura Nacional* é possível notar claramente que suas expectativas com relação ao gênero foram informadas por essa regra de composição clássica que tanto preocupava os homens de letras na Europa. Em análise sobre o romance *Menina e Moça*, o autor mostrava-se incomodado com a quantidade de episódios presentes na obra em questão, bem como com a falta de ligação entre estes e a ação principal, responsável, a seu ver, por prejuízos relativos à “marcha dos acontecimentos”:

Confrontando com os contos cavalleirescos em que abundam as litteraturas italiana, espanhola e franceza d’essa epocha frouxa achar-se-há sua ação; faltando-lhe as maravilhas e peripécias inopinadas. Inumeráveis

⁸⁹ Ibidem, p. 75.

⁹⁰ HUET, Pierre Daniel. Lettre à M. Segrais sur l’origine des romans. (1669) In: COULET, Henri. Op. cit., p. 111, nota 16.

⁹¹ DU PLAISIR. Sentiments sur les letters et sur l’histoire avec des scrupules sur le style (1683) In: COULET, Henri. Op. cit., p. 128, nota 16.

episódios entorpecem a marcha dos acontecimentos, e nem sempre soube o autor ligar com arte á ação principal.⁹²

Além de reclamar da multiplicidade de episódios e de sua falta de ligação com a ação principal, Fernandes Pinheiro ressentia-se da falta das “maravilhas” e “peripécias”, categorias estas que para vários dos que discutiam o gênero na Europa estavam associadas sobretudo ao romance de cavalaria, em relação ao qual muitos queriam se afastar por acreditarem sê-lo inverossímil. No prefácio a *Ibrahim*, Mlle de Scudéry alegava ter se valido de fatos históricos em seu romance, evitando o recurso ao maravilhoso e a proliferação de incidentes e ações heróicas, pois, a seu ver, ambos seriam responsáveis pela inverossimilhança da narrativa.⁹³ Em *De la connaissance des bons livres*, Charles Sorel observava, por sua vez, que muitos daqueles que consideravam afastar-se do inverossímil abolindo o recurso a encantamentos, milagres e magias, acabavam assemelhando-se a eles quando se propunham a tratar dos amores de damas e senhores de alta corte, como era o caso dos romances escritos por Scudéry.⁹⁴ Provavelmente a par das discussões ocorridas na Europa, Fernandes Pinheiro observava que apesar de o romance *Palmeirim da Inglaterra* sacrificar a verossimilhança, como era de praxe nos romances de cavalaria, o apreço do livro entre os leitores de tempos passados e entre os amantes da língua justificava sua inserção em seu *Curso de Literatura Nacional*:

Tal como soham ser a de todos os contos e novellas de cavalaria é a fabula d’este livro absolutamente inverossimel, e a cada passo sacrificando a historia à ficção. Phantasticos são todos os nomes de príncipes e heróis que ahí se encontram, e chimericos todos os factos que allude. A reputação porem de que outrora gozou, e o apreço em que ainda hoje é tido pelos amadores da língua obrigam-nos a não omitil-o na resenha que fazemos dos romancistas da terceira época inventariando algumas de suas bellezas.⁹⁵

Outro tema caro às discussões sobre o gênero na Europa dizia respeito a sua finalidade instrutiva, muitas vezes diretamente associada à moralidade da narrativa. Esta foi alvo de

⁹² PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. Op. cit., pp. 116-117, nota 13.

⁹³ Conferir: SCUDÉRY, Madeleine de. *Ibrahim* (1641). In: COULET, Henri. Op. cit., pp. 73-78, nota 16.

⁹⁴ Ao tratar da inverossimilhança Sorel faz referência aos romances de cavalaria e de bergerie, categoria esta que inclui os romances de corte de Mlle de Scudéry, como por exemplo *Le Grand Cyrus*. Conferir: SOREL, Charles. *De la connaissance des bons livres* (1673) In: COULET, Henri. Op. cit., pp. 99-102, nota 16.

⁹⁵ PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. Op. cit., p. 119, nota 13.

inúmeras discussões por parte da crítica, que ora acusava o romance de ser nocivo à moral, ora o considerava o instrumento mais adequado para inculcar no leitor princípios de conduta virtuosos. A preocupação em afirmar o respeito a essa finalidade povoou os prefácios de várias obras, transformando-a em importante argumento para justificar a legitimidade do gênero. Em 1763, Charles Sorel fazia referência às “nouvelles” e historiettes” que, conforme acreditava, haviam substituído o estilo maravilhoso dos romances antigos pelas ações comuns da vida civil sem, no entanto, reter o que neles havia de mais apreciável: a virtude e a honra. Se por um lado elogiava essas narrativas por seu tamanho reduzido, por outro as condenava em virtude de apresentarem todo tipo de paixões e vícios, a ponto de caírem no que acreditava ser uma “libertinagem horrível”.

D’abord elles [nouvelles et historiettes] semblent utiles aux gens du monde, parce qu’elles ne sont point du style merveilleux comme les anciens romans, et qu’elles n’ont que des aventures vraisemblables; ce sont des actions qui paraissent assez communes dans la vie civile, mais elles tombent bientôt dans une libertinage horrible, et l’on n’y voit plus enfin ni vertu ni honneur.⁹⁶

Em 1664, François Gédelin D’Aubignac observava, por sua vez, que o romance deveria seguir as mesmas regras que Aristóteles e outros sábios haviam prescrito para os poemas épicos, inclusive no que dizia respeito à virtude de seus heróis. A seu ver, a prosa e a poesia deveriam ser “indiferentes às boas ações”, não sendo justificável que personagens de romances se pusessem a “falar e fazer baixezas”.⁹⁷

Princípio norteador de inúmeras discussões sobre o gênero, as considerações sobre a moralidade da narrativa durou séculos, chegando ao oitocentos com todo vigor, guiando, inclusive, as avaliações de Fernandes Pinheiro a respeito dos romances portugueses, como se pode entrever em suas considerações críticas a respeito d’O *Felix Independente*, romance inspirado no *Telémaco* de Fenélon:

⁹⁶ “A princípio elas [nouvelles e historiettes] parecem úteis às gentes do mundo, porque não têm o estilo maravilhoso como o dos antigos romances, e porque não tem senão aventuras verossímeis; são ações que parecem muito comuns na vida civil, mas elas caem muito rapidamente na libertinagem horrível, não havendo nelas nem virtude, nem honra”. Conferir: SOREL, Charles. De la connaissance des bons livres (1673) In: COULET, Henri. Op. cit., p. 101, nota 16.

⁹⁷ Conferir: D’AUBIGNAC, François Hédelin. Macarise ou la Reine des Iles fortunées, histoire allégorique (1664). In: COULET, Henri. Op. cit., p. 105, nota 16.

Não contente com a justa reputação de sabio aspirou o P. Theodoro d'Almeida a de romancista compondo á imitação de Fénelon no seu *Telemaco* um romance philosophico com o titulo que acima deixamos declarado. Não agradou este romance aos apaixonados de fortes emoções e lances imprevistos, e quixotescas proezas; e por isso o appellidáram logo de Feliz Impertinente. Os que porém sabem dar o justo valor ás coisas não poderão deixar d'apreciar a san moral e sublimes principios que nelle resplandece, a belleza de muitos dos seus quadros e situações, e a pura e castiça linguagem em que é escripto.⁹⁸

A seu ver, o romance reunia inúmeras qualidades: um estilo flórido,⁹⁹ com descrições feitas com a “pompa” que convinha a uma obra que se assemelhava ao gênero poético, ligação dos episódios com a ação principal e caráter instrutivo. Tais características admiráveis, julgava, eram, no entanto, acompanhadas dos “eternos discursos do personagem Misseno”, que tornavam a obra “tediosa” e “monótona”. Mesmo assim, concluía, a leitura d'O *Feliz Independente* era preferível a dos romances modernos franceses, cujo conteúdo considerava desaconselhável às moças de família:

Mais obra e menos palavra, poderíamos dizer ao ex-rei da Polonia: importava que do desenlace das situações, das bem combinadas peripecias resultasse a moralidade, como v.g. no *Numa Pompilio* de Florian, ou no *Paulo e Virginia* de Bernardin de S. Pierre; improprias sendo d'este genero de composições longas dissertações philosophas (sic). Quão preferivel porém não é a leitura do *Feliz Independente* á d'essas myriadas de novellas com que quotidianamente invade o nosso mercado a livraria estrangeira, principalmente a franceza! Com afoiteza póde o mais escrupuloso pai de familia confiar ás suas filhas o romance do P. Theodoro d'Almeida; pode-lo-ha porém fazer com todos os de Dumas, Sand, Sue e outros? Não o cremos.¹⁰⁰

⁹⁸ PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. Op. Cit., p. 463, nota 12.

⁹⁹ O estilo flórido, segundo os manuais de retórica em circulação nessa época servia para designar os discursos em que abundavam ornatos. Conferir: CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições Elementares de Eloquência Nacional**. Rio de Janeiro: Eduardo Laemmert, 1834.

¹⁰⁰ PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. Op. cit., p. 470, nota 12.

A opinião de Fernandes Pinheiro acerca dos romancistas modernos franceses pouco se modificou na segunda história literária de sua lavra, adotada pelo Colégio Pedro II em 1873. No *Resumo da Historia Litteraria*,¹⁰¹ escrito para atender às demandas da disciplina de “História da Literatura em Geral e especialmente da Portuguesa e Nacional”, Fernandes Pinheiro fazia duras críticas aos romances que, apesar de bem aceitos pelo público leitor, propagavam, a seu ver, “sedutoras doutrinas”. Incluir-se-iam entre os autores de tais obras Alexandre Dumas, que em seus romances teria “falseado” a história para torná-la pitoresca, e apresentado “heróis fúteis”; bem como Victor Hugo, que n’*Os Miseráveis*, romance aplaudido “como a melhor obra do engenho humano”, teria manifestado a “singular phantasia de resolver todos os problemas sociais”, dando “estranho desenvolvimento a ideas repugnantes”.¹⁰² Na contracorrente do gosto do leitor brasileiro, que segundo ele mesmo seria afeito às traduções e imitações de A. Dumas, F. Soulié, Balzac, V. Hugo, Eugenio Sue e V. d’Arlincourt, Fernandes Pinheiro condenava os romances desses autores, vislumbrando neles um perigo à ordem social estabelecida. Em contrapartida, valorizava as obras de Bernardim Saint-Pierre, Madame de Staël, e Chateaubriand, nas quais via a mais perfeita moralidade.

A finalidade pragmática do gênero, expressa na moralidade da narrativa e avaliada pela suposta capacidade de seduzir os leitores, exortando-os a se identificarem com os valores considerados socialmente adequados, orientava a escolha dos “melhores exemplares do gênero”, como se pode entrever na avaliação crítica de Fernandes Pinheiro ao romance *Paulo e Virgínia*:

D’entre os numerosos romances de todas as especies que constituirão o espolio litterario da França no seculo passado, apenas faremos menção de um que afastando-se do (sic) trilha geral, inaugurou uma escola notavel pela suavidade de sentimentos e pureza de moral: queremos fallar de *Paulo e Virginia* que, no dizer d’um critico, “Lê-se com o coração e applaude-se com lagrimas”.¹⁰³

Considerações críticas semelhantes foram feitas a respeito de outros romances franceses, como *Delphina*, de Madame de Staël. Apesar de “defeituoso do ponto de vista artístico”,

¹⁰¹ PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. **Resumo de Historia Litteraria**, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872. 2 vols., s.n.

¹⁰² *Ibidem*, p. 233.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 206.

considerava Fernandes Pinheiro, a obra da escritora francesa se avantajaria justamente pela “delicadeza dos sentimentos moraes e suave eloqüência da elocução”. Referindo-se à produção literária de Chateaubriand, assinalava que *Atala* seria recomendável não apenas pelo “interesse do assunto” e o “mérito do estilo”, como também por despertar nos leitores “os mais vivos sentimentos d’alma”. Compreendida como resultado de certa ordem de composição e de uma finalidade a ser cumprida, a literariedade do romance era estabelecida, pois, em oposição à possibilidade de servir tão somente ao divertimento do leitor. Desse ponto de vista, firmado e sustentado por categorias retórico-poéticas, Fernandes Pinheiro avaliou também as obras de romancistas ingleses como Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henri Fielding. A respeito de Richardson, o cônego observava que seu estilo, embora “ordinariamente frouxo”, adquiria em certas ocasiões, “e quando a paixão o arrasta[va], movimentos vivos, eloqüentes, imagens ousadas e coloridas, que lhe communi[cavam] certo cunho d’originalidade”.¹⁰⁴ Em Fielding elogiava a “verdade dos seus quadros, a habilidade com que dirigi[a] as intrigas, e a jovialidade, as vezes demasiado livre, de sua linguagem”.¹⁰⁵ Como se pode notar, as categorias que serviram à análise crítica das obras desses romancistas permaneceram mais ou menos constantes se comparadas àquelas que orientaram o *Curso Elementar de Literatura Nacional*: o uso da linguagem, o estilo, a moralidade da narrativa, a unidade de ação e, vez ou outra, a “verdade dos quadros” serviram para definir o lugar dos romances no cânone estabelecido pelo autor. Orientado por uma mirada clássica, Fernandes Pinheiro julgou a produção ficcional européia perdoando as que cometiam deslizes quanto às regras de composição tradicionais e condenando as que não observavam a regra moral.

A inserção da prosa de ficção moderna francesa e inglesa para atender ao propósito abrangente da disciplina não foi, entretanto, a única novidade apresentada nessa segunda história literária de Fernandes Pinheiro. Comparando-se a definição do gênero presente nesta última e na que a antecedeu, é possível notar que no *Resumo de Historia Litteraria* o autor já não hesitava a respeito da natureza do romance. Definia-o como gênero em prosa e cogitava a possibilidade de sua elevação à estatura da epopéia, discordando, nesse aspecto, da definição de Daniel Hûet, àquela época muito presente no debate sobre o gênero no Brasil. A seu ver, a definição do crítico francês não servia ao século XIX, pois o romance, naquele momento, não se restringia mais a narrativas de aventuras amorosas com finalidade instrutiva e de recreio:

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 283.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 284.

O sabio bispo d'Avranches, Huet, definia o romance – ficção d'uma aventura amorosa escripta com arte em prosa para instrucção e recreio dos leitores. – Parece-nos defectiva semelhante definição, maxime no sentido em que hoje o comprehendemos. Nascido da necessidade de distracção e do gosto que sentem todos os povos pelas fabulas elevou-se á categoria d'uma narração epica, guardadas as proporções entre a poesia e a prosa, entre a narração familiar e facil e a composição regular e seria, entre a vida burgueza e o ideal dos sentimentos heroicos. Conseguirão os romancistas pintar os costumes, os sentimentos e as paixões da sua epoca; e, quando dotados de superior talento, remontarão-se ao estudo dos caracteres e á expressão da verdade geral e universal.¹⁰⁶

Mesmo alçando o romance ao estatuto épico – algo que sequer cogitara na obra anterior –, e considerando a possibilidade de ele dedicar-se à pintura dos costumes, Fernandes Pinheiro não deixava de observar e repor a superioridade da poesia sobre a prosa; bem como a da pintura das verdades gerais e universais sobre a dos costumes de determinada época. Orientado pela escala de valores da tradição clássica, o autor considerava os gêneros poéticos superiores aos gêneros em prosa e a pintura das paixões humanas (que supostamente uniam todos em uma comunidade imaginária universal) superior à pintura da realidade social, conforme se pode depreender de suas considerações. Assim sendo, ao mesmo tempo em que elevava o estatuto do romance, mantinha-o preso ao paradigma clássico que, muito embora não previsse normas de composição para o gênero, norteava a avaliação de seus exemplares.

No que tange à discussão sobre a literatura nacional, Fernandes Pinheiro manteve-se fiel à tese defendida na obra anterior, continuando a propagar a crença na indivisibilidade da literatura brasileira em relação à portuguesa. Entretanto, operou sensível mudança nesta obra, uma vez que passou a apregoar a necessidade de o gênero nacionalizar-se, incorporando os usos e costumes brasileiros:

O extraordinario desenvolvimento que tomou em França a forma romanesca nos tempos que se seguirão a restauração e a revolução de julho actuou poderosamente sobre a nossa litteratura. Vimon-os inundados de traducções e imitações das obras de A. Dumas, F. Soulié, Balzac, V. Hugo,

¹⁰⁶ Ibidem, p. 225.

Eugenio Sue, V. d'Arincourt, etc. Faltavão porem a taes romances os caracteres do nativismo; não parecião escriptos para o nosso publico, e nenhuma referencia nelles se encontrava aos usos e costumes brasileiros.¹⁰⁷

Ao contrário do que ocorrera há dez anos, quando todo o cânone de prosa ficcional era português, Fernandes Pinheiro incluiu dois romancistas até então ausentes na obra anterior: Joaquim Manoel de Macedo e Antonio Gonçalves Teixeira e Sousa. Para analisar seus romances, o autor do *Resumo* manteve os critérios de análise clássicos, acrescentando-lhes considerações sobre o aspecto “nacional” das narrativas. Queixando-se da invasão da cena literária brasileira por traduções e imitações de romances estrangeiros, considerou positivo o surgimento de romancistas como Manoel de Macedo que, a seu ver, teriam preenchido uma lacuna na literatura nacional. A respeito de *A Moreninha*, observava que, muito embora apresentasse “simples e natural ação”, “bem desenhados personagens”, “vivo e sustentado diálogo”, carecia-lhe, contudo, a igualdade de estilo, revelando afinal a “mão ainda pouco adestrada” do autor. Além disso, avaliava que o “tom familiar” utilizado na narrativa, responsável por seu grande sucesso entre a “opinião pública”, seria na verdade, um defeito que não escapava ao olhar de leitores mais exigentes do que as damas e donzelas da corte:

Esse mesmo tom familiar que o fez tão bem acceito nos salões e camarins das damas e donzellas foi um escolho em que por vezes naufragou, como reconhecerá quem consagrar-lhe detida atenção. A linguagem pareceu-nos também um pouco descuidada, talvez pelo princípio do poeta Gresset escolhido para epigraphe.¹⁰⁸

O cânone de romancistas compunha-se também por Teixeira e Souza, a quem Fernandes Pinheiro enaltecia por ter atingido a condição de um dos criadores do romance nacional, a despeito de sua modesta posição na sociedade. Dentre os romances publicados pelo autor, agradava particularmente a Fernandes Pinheiro *Os três dias de um noivado*:

É esta inquestionável obra-prima de Teixeira e Souza na qual combinou com summa habilidade o elemento poético e o romanesco

¹⁰⁷ Ibidem, pp. 466-467.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 466.

atrahindo o leitor pelo interesse d'acção, brihantismo de imagens, e cadencia de metrificação. Perfumado outrossim suas paginas certa fragancia de flores silvestres e nota-se em suas descrições estudos e observação das scenas de natureza americana (...).¹⁰⁹

Escrito em versos, *Os três dias de noivado* foi considerado o melhor romance de Teixeira e Souza, o que confirmava a preferência de Fernandes Pinheiro pela poesia em detrimento da prosa ficcional. Analisando as demais obras do romancista, o cônego considerava ser possível perceber nelas a tentativa de exprimir a nacionalidade brasileira, muito embora houvesse visível influência da “escola romântica francesa”, da qual teria herdado os “devaneios” de Byron e de Victor Hugo e a devoção pela inverossimilhança de V. d’Alincourt e de Frederico Souliè.¹¹⁰ Brasileiro no assunto e francês nos moldes, os romances de Teixeira e Sousa foram valorizados por Fernandes Pinheiro em virtude do fato de expressarem a capacidade imaginativa do autor e representarem a natureza e os costumes brasileiros:

Desde o *Filho do Pescador* até *A Providencia* deu sucessivamente a luz uma serie de romances, recommendaveis pelos fulgores da imaginação, vivos toques de costumes, quadros da natureza, principalmente no ultimo, do qual se destacão as poéticas pinturas d’aldeia de São Pedro, da procissão dos passos e da fazenda de Campos Novos.¹¹¹

Apesar de a descrição de lugares e costumes – entendidos como índices de nacionalidade – agradarem ao crítico, a composição e o estilo dos romances de Teixeira e Souza pareceram-lhe pouco satisfatórios. No entanto, justificava-os em virtude do fato de o romancista não dedicar sua vida tão somente às letras, sendo obrigado por sua condição social pouco privilegiada a sustentar a família. Para Fernandes Pinheiro, o mundo das letras era um território reservado àqueles que podiam ver-se livres das necessidades mais prementes da vida cotidiana. Assim sendo, muito embora cedesse lugar a um romancista como Teixeira e Souza, afastado por certo de seu ideal de homem letrado, não deixava de observar as conseqüências da pertença social do romancista sobre sua obra.

¹⁰⁹ Ibidem, p. 467.

¹¹⁰ Ibidem, pp. 467-468.

¹¹¹ Ibidem, p. 467.

Dividido entre duas vertentes teóricas, responsáveis por informar suas concepções e leituras sobre o romance, Fernandes Pinheiro partilhava do repertório clássico, que previa modelos literários de natureza universalizante e procurava sintonizar-se com as propostas de raízes românticas, que valorizavam a expressão da identidade nacional pela literatura. A convivência de ambas as vertentes em uma única obra explica os paradoxos que emergem de suas considerações teóricas sobre o romance, cuja perfeição máxima se configuraria na representação do universal (entendido como o retrato das paixões humanas), e de suas análises dos exemplares nacionais do gênero que procuravam valorizar elementos passíveis de servir como índices da nacionalidade, como por exemplo, a representação dos usos e costumes ditos “nacionais”.

Ao contrário de Fernandes Pinheiro, que em seu *Resumo* se viu dividido entre os preceitos clássicos e o paradigma romântico de afirmação da identidade nacional, Ferdinand Wolf, autor do *Brasil Literário*, inscreveu-se por completo neste último. Para dar conta da produção literária brasileira, o historiador austríaco lançou mão de uma série de recursos característicos das histórias literárias do século XIX: ordenação cronológica dos fatos literários; seleção de obras e autores tendo em vista o critério de expressão da nacionalidade; elaboração de comentários críticos, assinalando defeitos e qualidades das obras; comparação entre autores nacionais e estrangeiros.¹¹²

Preocupado em instituir uma periodologia e um cânone expressivos do processo de construção da identidade nacional, Wolf dividiu a literatura brasileira em cinco períodos sucessivos, ao longo dos quais teria ocorrido a independência da literatura nacional.¹¹³ Esta última fez coincidir com a independência política da nação e com a emergência das manifestações literárias do romantismo, as quais, a seu ver, expressavam o completo afastamento da literatura brasileira em relação à portuguesa e estrangeira em geral. Tal qual procederam outros historiadores das literaturas nacionais européias, Ferdinand Wolf tomou a

¹¹² Conferir: CRISTIN, Claude. *Aux origines de l'histoire littéraire*. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973; MOISAN, Clément. *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?* Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

¹¹³ Os cinco períodos são os seguintes: o primeiro, da descoberta até o século XVII, que seria caracterizado pela imitação dos modelos portugueses e espanhóis; o segundo, que compreenderia a primeira metade do século XVIII, no qual a literatura teria fincado suas raízes, apesar de manter-se presa aos modelos portugueses; o terceiro, abarcando a segunda metade do século XVIII, supostamente marcado pela emergência do desejo de emancipação; o quarto, do começo do século XIX à proclamação da independência, que seria caracterizado pelo surgimento do caráter nacional, a despeito da influência das literaturas francesas e inglesas e, por fim, o quinto período, em que a literatura nacional teria se desenvolvido cada vez mais, com a ascendência da escola romântica e a emergência de “elementos brasileiros”. Conferir: WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário: História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. 1ª edição 1862.

história política da nação como parâmetro para o estabelecimento dos marcos cronológicos de sua obra, fazendo coincidir a independência política com a independência literária.¹¹⁴

No que diz respeito aos romances brasileiros, Wolf estabeleceu sua origem histórica no momento de emancipação política da nação, argumentando que no período colonial o Brasil imitava a literatura da metrópole, que carecia de exemplares modernos do gênero. Para o autor, os moldes deste tipo de romance haviam sido introduzidos no Brasil por meio de traduções de obras inglesas, francesas e mesmo alemãs, as quais teriam servido de inspiração aos escritores brasileiros. Dentre eles, incluía Joaquim Manoel de Macedo e Antonio Gonçalves Teixeira e Souza, cujos romances considerava dignos de serem comparados aos seus congêneres europeus.¹¹⁵ Nas análises da produção ficcional de ambos, o autor do *Brasil Literário* enfatizava “o talento de invenção”, a elaboração da “intriga”, a construção dos caracteres e, sobretudo, a descrição das localidades, usos e costumes brasileiros. Comentando o *Forasteiro*, de Joaquim Manoel de Macedo, observava que nessa obra o romancista conseguira assemelhar-se a Walter Scott, sobretudo em virtude da “minúcia com o que descre[via] os costumes, usos, a região, etc”.¹¹⁶ No romance *A Moreninha* o autor teria, por sua vez, desenvolvido o talento para pintar os costumes da sociedade moderna.

Parece evidente que muito embora elogiasse o conjunto das obras de ambos os romancistas, Ferdinand Wolf condenava-lhes alguns traços que lhe pareciam característicos da prosa de ficção nacional: a tendência para o misterioso, as intrigas complexas, a proliferação dos episódios, os incidentes, bem como o aspecto melodramático das narrativas. Entretanto, nenhum destes traços pareceu-lhe suficiente para justificar a exclusão desses romancistas ou de suas obras do conjunto do patrimônio literário nacional. Nem mesmo a moralidade da narrativa, em relação a qual Teixeira e Souza parecia-lhe ter cometido alguns deslizes, foi critério suficiente de exclusão. Ao contrário de Fernandes Pinheiro, que havia feito do aspecto moral o principal critério de avaliação das obras, Wolf fizera da nacionalidade a principal chave de construção do *corpus* canônico ficcional. Contudo, tanto um quanto outro consideraram os aspectos formais da narrativa pouco importantes para o processo de seleção das obras: para ambos a dimensão estética da produção ficcional desses autores foi submetida, em ordem de importância, a critérios que tinham suas raízes em dimensões externas à narrativa, quais sejam: a moralidade da narrativa e a representação da realidade nacional. Muito embora publicada

¹¹⁴ MOISAN, Clément. Op. cit., nota 43.

¹¹⁵ WOLF, Ferdinand. Op. cit., p. 346, nota 44.

¹¹⁶ Idem.

originalmente em 1862 – fato que teve implicações significativas para a elaboração do *corpus* canônico, como o silêncio a respeito de José de Alencar –, a adoção da obra de Wolf pelo Colégio Pedro II no ano de 1879 significou a afirmação definitiva da independência da literatura nacional no interior do sistema escolar e, conseqüentemente, a nacionalização do cânone literário.

Assim como os compêndios de Fernandes Pinheiro, a obra de Wolf permaneceu longo tempo nos bancos escolares, sendo utilizada pelo Colégio Pedro II até a Proclamação da República,¹¹⁷ quando foi substituída pela *História da Literatura Brasileira*,¹¹⁸ de Silvio Romero. Nesta última, publicada originalmente em 1888, o romance, ao contrário do que se poderia esperar, ocupou um lugar de pouco destaque, merecendo por isso duras críticas de José Veríssimo:

É de 1888 a publicação dos dois primeiros volumes da *História da Literatura Brasileira* do Sr. Silvio Romero. Vinha essa história desde o século do descobrimento até 1870. Não obstante ser, ainda antes de acabado, o livro mais completo sobre nossa história literária, e apesar de suas dimensões, havia nelle lacunas sensíveis, como o silencio sobre o romance e o teatro, que justamente antes desta última epoca aqui nasceram e mais floresceram. Essa falta é grave, não só do ponto de vista chronológico, mas ainda do ponto de vista lógico.

Certamente o autor a emendaria, sem aliás poder mais sanar o que me parece um erro de método, nos seus subsequentes volumes, mas a obra, infelizmente, parou no segundo.¹¹⁹

A julgar pelas considerações do próprio autor da *História da Literatura Brasileira*, havia de fato a intenção de se debruçar sobre o gênero nos volumes posteriores da obra, pois antes de tratar dos poetas referentes ao período romântico, ele observava: “Não falo no romance e no drama que serão vistos depois; falo da poesia, cujo desenvolvimento foi mais normal”.¹²⁰ Em outro momento, voltaria a se referir ao romance, tecendo a seguinte consideração: “Taes as

¹¹⁷ Conferir: RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. Op. cit., p. 75, nota 1.

¹¹⁸ ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. 2ª edição melhorada pelo autor - tomo primeiro (1500-1830). Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro editor, 1902, pp. 1-2.

¹¹⁹ VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira In: **Estudos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1907, pp. 1-2.

¹²⁰ ROMERO, Silvio. Op. cit., p. 10, nota 49.

principaes phases do romantismo brasileiro na poesia. No romance e no theatro hão tido entre nós uma espécie de desenvolvimento episódico e esporádico”. Como a inclusão do romance não se deu na 2ª edição da obra, publicada em 1902, poder-se-ia supor que o romance tivesse sido excluído em virtude do fato de o autor considerar seu desenvolvimento “episódico e esporádico”, como afirmara em 1868.¹²¹ No entanto, mesmo considerando-se o recorte temporal de sua obra, cuja data limite era 1870, não seria possível sustentar tal consideração, uma vez que até aquele momento romancistas como Teixeira e Souza, Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar haviam publicado vários romances, em virtude dos quais tinham se consagrado entre o público leitor e a crítica literária, figurando, inclusive, em material de destino escolar.

Poder-se-ia supor também que Romero tivesse excluído o romance de sua história literária por considerar as produções do gênero desenvolvidas até então de pouca monta para a literatura nacional. Tal hipótese parece encontrar respaldo nas considerações pontuais que fez sobre o gênero ao tratar de alguns expoentes da poesia romântica. A respeito das novelas escritas por Domingos José Gonçalves de Magalhães, por exemplo, observava: “Sahiram *Olgiato* em 41; *Amancia* em 44; a *Memoria da Revolução do Maranhão* em 48. São tres cousas inuteis, de uma fraqueza incontestavel”.¹²² A respeito de Araújo Porto Alegre, comentava: “Como prosador era medíocre. Mas foi um dos nossos mais destros descriptores em versos”.¹²³ Dentre os demais escritores dessa geração que se dedicaram ao romance referia-se também a Joaquim Norberto de Souza e Silva, a respeito do qual Romero tecia os mais contundentes elogios quanto a sua produção historiográfica e crítica, reservando, contudo, ácidas críticas a sua prosa de ficção:

Sua vasta obra, parte publicada em livros, parte esparsa em jornaes e revistas, pode soffrer a seguinte divisão: novella, theatro, poesia, critica litteraria e historia. (...)

Das cinco regiões em que se manifestou a vida espiritual de Norberto, na esfera puramente litteraria, a novella e o theatro não são aquellas em que elle mais se distinguio (...) São productos fracos, de leitura maçante, e hoje completamente esquecidos.

¹²¹ Ibidem, p. 11.

¹²² Ibidem, p. 24.

¹²³ Ibidem, p. 55.

No conto e novella pouco mais publicou além do volume *Romances e Novellas*, apparecido em 1852 em Nitheroy, e d'*O Martyrio de Tira-dentes* ou *Frei José do Desterro*, impresso trinta annos mais tarde, em 1882 no Rio de Janeiro.¹²⁴

Tudo indica que Romero considerava discutível a qualidade da prosa de ficção produzida até os idos da década de 70, opinião esta que parece se confirmar a cada referência feita sobre aqueles que se dedicaram ao gênero. Ao referir-se a Teixeira e Souza, considerado por ele como um poeta de “terceira ordem”, tecia o seguinte comentário sobre seus romances:

Atirou-se denodadamente ao romance; de 1843 a 1856 publicou *O Filho do Pescador*, *Tardes de um pintor ou as intrigas de um jesuíta*, *Gonzaga ou a conjuração de Tiradentes*, *A providencia*, *Maria ou a menina roubada*, *As fatalidades de dous jovens*.

Esriptos n'um estylo descurado, e em linguagem por vezes incorrecta, acham-se cheios quasi sempre de salteadores, esconderijos, subterraneos, incendios, envenenamentos, ressurreições e toda a patacoada, todas as ficelles do genero pavoroso.

De taes romances, os melhores são *As fatalidades de dous jovens*, *As tardes de um pintor* e *A providencia*. São estudos da ultima phase dos tempos coloniaes, o descambar do século XVIII.¹²⁵

A crítica negativa aos romances de Teixeira e Sousa parece confirmar a hipótese de que a exclusão do gênero pelo historiador se fizera em virtude de uma suposta falta de qualidade literária dos exemplares nacionais. No entanto, Romero não hesitara em incluir Teixeira e Sousa entre os representantes da poesia romântica, mesmo o considerando um poeta de terceira categoria. Assim, a suposição de que a qualidade dos romances nacionais publicados até 1870 teria sido o critério responsável pela ausência de um tratamento sistemático do gênero em sua história literária parece, no mínimo, suspeita.

Assim sendo, nem a existência de uma produção episódica do gênero, argumento utilizado por Romero para justificar-se, nem a falta de qualidade, parecem ter sido responsáveis pela exclusão que lhe renderia posteriormente as críticas de Veríssimo. Tendo isto em vista,

¹²⁴ *Ibidem*, p. 70.

¹²⁵ *Ibidem*, p. 65.

poder-se-ia supor também que o romance não parecesse a Romero o gênero literário mais adequado à expressão da identidade nacional.

As tomadas de posição de Silvio Romero no debate que se estabeleceu sobre o patrimônio literário nacional nas décadas de 70 e 80 ajudam a compreender a opinião que o autor tinha a respeito do gênero mais adequado à representação da identidade nacional. Enquanto nesse período vários homens de letras queixavam-se da existência de uma lacuna épica na história da literatura brasileira, Romero, ao contrário, considerava essa queixa um equívoco, pois, a seu ver, as “correntes líricas” eram o *locus* privilegiado de expressão da identidade nacional.¹²⁶ Tais correntes, pensava, tinham se incorporado de maneira privilegiada na poesia popular anônima e oral, de criação coletiva. Romero via nas lendas e canções populares a seiva vital necessária para revigorar a criação literária culta brasileira que, a seu ver, moldava-se nos padrões europeus. No entanto, criticava a relação que a literatura romântica tinha estabelecido com as tradições populares, pois, conforme julgava, os escritores desse período haviam “adulterado” o material folclórico, tratando-o de maneira artificial. Por conseqüência, nutria sérias reservas com relação ao *Nosso Cancioneiro* de José de Alencar, sobretudo porque nele o romancista cearense alterara a forma e o estilo da poesia sertaneja, afastando-a de sua versão original.¹²⁷

Considerando-se que Romero erigira a poesia popular à condição de gênero por excelência no que diz respeito à expressão da nacionalidade, mantendo inclusive uma postura purista em relação a sua apropriação pelas elites cultas, é difícil imaginar que a ele agradassem os romances de Alencar, fossem indianistas ou sertanejos, pois neste caso tratava-se por certo de uma transformação estética da matéria bruta. Além disso, o próprio gênero afigurava-se-lhe um tipo de produção literária que tinha suas raízes na cultura europeia, em relação a qual Romero acreditava ser necessário se afastar. Na *História da Literatura Brasileira* o autor ressentia-se da indiferença pelo produto intelectual brasileiro em detrimento do “último folhetim” ou dos “últimos versinhos chegados de Lisboa ou Pariz” e observava que o brasileiro desconhecia a si mesmo; pois em lugar de investigar a “atividade popular”, preferia “imitar desordenadamente tudo o que é estrangeiro” e, particularmente, francês.¹²⁸ Não seria inadequado supor que o produto francês ao qual se referia o autor se tratasse do romance, pois

¹²⁶ Conferir: MATOS, Cláudia Neiva de. **A poesia popular na República das Letras**: Silvio Romero Folclorista. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

¹²⁷ ROMERO, Silvio. Op. Cit., pp. 96-97, nota 49.

¹²⁸ ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. Op. cit., pp. 96-97, nota 49.

ao longo de todo o século XIX os exemplares franceses do gênero tiveram grande voga no Brasil.

Sejam quais forem as respostas possíveis às razões pelas quais Romero excluiu o romance de sua principal obra, fato é que na última história literária do século o gênero ocupou um lugar secundário, sendo reduzido à condição de apêndice das biografias daqueles que foram considerados por Silvio Romero os melhores escritores da literatura nacional. Assim sendo, a participação do romance no cânone literário fundado pelo discurso historiográfico mostrou-se, nesse fim de século, aquém do que se poderia esperar, considerando-se sua presença constante nas obras que o haviam antecedido e em outras formas editoriais escolares, como veremos adiante.

2.3. O Romance nos Manuais de Retórica (1865 – 1900)

Todo o aparato crítico da historiografia, comprometido com a fundação do Estado Brasileiro e posto a serviço da gênese de uma “tradição” literária nacional, passou ao largo das preocupações dos retores, cujas obras foram, muitas vezes, adotadas conjuntamente com as histórias literárias.

A apresentação da biografia dos autores, de sua produção literária, bem como de excertos de suas obras, pouco interessaram aos retores. Organização cronológica e sentido histórico consituíram palavras estranhas àqueles que pretendiam se ocupar tão unicamente do belo universal e eterno. No entanto, quando se tratou de estabelecer classificações, hierarquia entre os gêneros e regras de composição, os retores se destacaram. Enquanto aos historiadores pouco importava a discussão sobre as categorias necessárias ao estabelecimento de juízos retos sobre os romances, ou mesmo a definição de suas fronteiras em relação ao conto ou a novela, os retores dedicavam-se minuciosamente a essa tarefa. O que seria um romance, uma novela, ou um conto? Como deveriam ser compostos? Que regras deveriam obedecer aqueles que se propusessem a escrevê-los? Como julgar os exemplares disponíveis à leitura? Que categorias utilizar para tanto? Eis o terreno privilegiado dos retores ao longo do século XIX. Discutir a qualidade literária dos exemplares nacionais do gênero e fixar um cânone? Essa tarefa deixavam à história. No máximo, e muito raramente, uma pequena referência, determinando quais poderiam e/ou deveriam ser lidos.

Forma editorial escolar originalmente dedicada a tratar dos gêneros judiciário, epidítico e deliberativo, os compêndios de retórica, contrariamente ao que se podia imaginar, incorporaram o romance ao seu discurso prescritivo e regulador. No Brasil, inúmeros foram os compêndios dessa natureza que se dedicaram ao estabelecimento de regras de avaliação e composição para o gênero. Embora presentes desde muito cedo nas salas de aula do Colégio Pedro II, o primeiro compêndio em cujo interior o romance figurou foi adotado em 1865, denominando-se *Lições Elementares de Eloquência Nacional*. Publicado originalmente em 1834 por Francisco Freire de Carvalho, ex-professor de História e Antiguidades na Universidade de Coimbra, a obra destinou-se à disciplina de “Gramática Filosófica e Retórica”. Antes de sua adoção, no entanto, uma outra obra do mesmo autor havia sido incorporada à bibliografia da disciplina de “Retórica e Poética”: as *Lições Elementares de Poética Nacional*.¹²⁹ No prefácio dessa obra, Freire de Carvalho observava haver reproduzido partes das *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, compêndio de retórica do escocês Hugh Blair que, publicado originalmente em 1783, ganhou circulação nacional a partir da tradução francesa de P. Quénot.¹³⁰ Na obra em questão, Hugh Blair dedicou parte específica ao romance, classificando-o como gênero pertencente às Belas Letras. Sobre o gênero, afirmava tratar-se de arte imitativa como a epopéia e a tragédia, “espécie de composição em prosa” que, apesar de muito numerosa, pertencia a uma “insignificante classe de escritos”, cuja atenção só se justificava em virtude de sua influência sobre os costumes e a moral. Mesmo não o tendo em muito boa conta, considerava-o importante em função de sua capacidade de “pintar” a vida humana e os costumes, mostrando aos leitores os erros passíveis de serem cometidos por eles, caso se conduzissem pelas paixões. Inserido no debate europeu que envolveu o surgimento do romance moderno, o retor defendia sua utilidade enfatizando o caráter instrutivo e moralizador, decorrente de sua provável capacidade de tornar a virtude amável e o vício odioso.¹³¹

¹²⁹ CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições Elementares de Poética Nacional*. 6ª edição. Lisboa: Rolland & Semiond editores, 1882.

¹³⁰ Conferir: MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: o pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista*. 2003. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003, p. 24.

¹³¹ No que tange à história do gênero, atribuíam-lhe uma origem remota, que teria se iniciado entre os povos orientais da Índia, Pérsia e Arábia, passando pela Grécia Antiga e pelo Império Romano, do qual seriam expressivos os exemplares de Apuleio, Aquiles, Tácio e Heliodoro. Conforme acreditava, a história do romance podia ser dividida em três fases, marcadas pelo progressivo declínio do elemento maravilhoso. A primeira delas, iniciada na Idade Média, teria como representantes os romances de cavalaria, repletos de seres fabulosos. A segunda fase, representada pelos romances de D’Urfé, Mlle Scudéry e Sir Philip Sidney seria caracterizada pela redução da presença de tais seres, combinada com a manutenção do heroísmo característico do momento anterior. A imitação das situações semelhantes àquelas da vida real teriam surgido, de fato, somente no século XVIII, cujas obras mais

Interessa notar que muito embora Freire de Carvalho tivesse copiado trechos do tratado de Blair para compor as *Lições Elementares de Poética Nacional*, como informava no prefácio da obra, preferiu ignorar as considerações do retor escocês sobre o romance, deixando-o de fora dela. Foi apenas naquela adotada pelo Colégio Pedro II em 1865 – as *Lições Elementares de Eloquência Nacional* – que passou a tecer considerações sobre o gênero e, mesmo assim, não o fez na primeira edição, de 1834. Em 1850, quando a obra chegou à 4ª edição, é que o romance foi introduzido, mais propriamente no capítulo XXIX, denominado “De outros gêneros de composição, que entram no domínio da eloquência, tomada em toda a extensão desse vocábulo”. Sem tecer explicações sobre as razões que o teriam motivado, Freire de Carvalho deslocara o romance do interior das Belas Letras para o domínio da retórica.

No momento em que Freire de Carvalho cedeu espaço ao gênero em seu tratado de eloquência (1850), o mercado editorial brasileiro não contava apenas com a prosa de ficção estrangeira, pois já era possível encontrar romancistas brasileiros que haviam se tornado conhecidos em virtude da publicação de uma série de romances: Joaquim Manoel de Macedo havia dado à luz *A Moreninha*, *O Moço Loiro*, *Os Dois Amores e Rosa*; e Teixeira e Souza, ao *Filho do Pescador* e *As Tardes de um Pintor*. É de se supor, portanto, que a inserção do romance na edição de 1850 fosse uma espécie de resposta ao incremento da produção nacional e a sua positiva recepção,¹³² sugerida, inclusive, nas palavras iniciais de Freire de Carvalho a respeito do gênero:

§40 Este Gênero de composição, frivollo na aparência, mas tão acolhido hoje pela Mocidade dos dous sexos, e até por grande numero de indivíduos de idade madura, tem uma grande influencia sobre os costumes, e sobre o Gosto: e merece por isso ser dirigida pela sã e illustrada critica litterária.¹³³

Em lugar de considerar o romance um gênero de segunda categoria, como o fizera Hugh Blair, Freire de Carvalho atribuía-lhe apenas uma “frivolidade aparente” e assinalava que o fato

representativas seriam *Gil Blas* de La Sage, *A Nova Heloísa*, de Rousseau, *Tom Jones* de Fielding e *Clarissa* de Richardson. Conferir: MARTINS, Eduardo Vieira. Op. cit., pp. 68-70, nota 61.

¹³² Cabe ressaltar que Freire de Carvalho tinha em vista o mercado editorial brasileiro. A primeira edição das **Lições de Eloquência Nacional** (1834) foi feita no Rio de Janeiro, pela Livraria Laemmert e a 2ª edição (1840) em Portugal, com a intenção de reduzir custos e facilitar sua aquisição no Brasil.

¹³³ CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições Elementares de Eloquência Nacional**. 6ª edição. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1861, p. 278.

de ter caído no gosto do público, exercendo grande influência sobre ele, justificava a necessidade de ser prescrito pela crítica literária. Ao que tudo indica, a recepção calorosa por parte dos leitores, bem como o fato de tratar-se de um gênero em prosa ao qual se atribuía a capacidade de produzir efeitos sobre os valores e o comportamento do leitor, levaram-no a categorizá-lo como um gênero da eloquência, submetendo-o ao seu sistema de regras, as quais incidiam sobre a leitura e a escrita.¹³⁴ Graças ao estabelecimento de normas objetivando controlar-lhe forma e conteúdo tornou-se possível estabelecer distinções no interior do gênero, restringindo o discurso condenatório que o acompanhava a um problema de execução:

§42 Não é pois a natureza deste Gênero de composição, mas antes uma execução viciosa, quem pode fazel-a desprezível: Bacon observa, que o gosto geral de ler historias fabulosas é, por assim dizer, como um indicativo de grandeza e da dignidade do espírito humano, e acrescenta mui engenhosamente, que, por isso que as cousas do Mundo, e o curso dos negócios ordinários não bastão para satisfazer o espírito, busca elle alguma cousa extraordinária, que lhe offereça ocasião para dilactar mais largamente os seus vôos, apresentando-lhe açções mais nobres e mais heróicas, acontecimentos mais variados e mais assombrosos, uma ordem de cousas mais brilhante, uma distribuição mais justa de castigos e de recompensas: e como a realidade da Historia nada disto lhe subministra, recorre, e vai procural-o ao paiz das ficções.¹³⁵

Partindo do pressuposto de que haveria entre os homens um gosto natural pelas ficções – tese esta repetida à exaustão pela crítica européia – e que estas teriam verdadeiro potencial educativo, imaginou-se que o romance poderia servir tanto ao deleite, como à instrução dos leitores. Tal conceito de instrução foi acompanhado de um viés moralista, que previa não apenas a apresentação de “ações heróicas”, como também “uma distribuição justa de castigos e recompensas”. A atribuição de uma eficácia “pedagógica” ao gênero evidencia a concepção “pragmática” que o envolveu, uma vez que, muito embora houvesse o reconhecimento de uma

¹³⁴ Cabe ressaltar que a partir de Quintiliano a retórica passou a ser pensada como conjunto de regras destinadas a ensinar a bem escrever. Conferir: BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: _____ **Pesquisas de retórica**. São Paulo: Editora Vozes, 1975.

¹³⁵ CARVALHO, Francisco Freire de. Op. cit., p. 279, nota 64.

dimensão literária que lhe seria característica, esta não teria se mostrado suficiente aos olhos dos retores para justificar-lhe a existência:

§41 A primeira que a esta [a crítica literária] cumpre ensinar sobre um tal gênero de escriptos, é a dirigir-lhe o seu assumpto para um fim útil.[...] Obras deste gênero, quando são bem feitas, litteraria ou moralmente fallando, podem desempenhar um fim tão importante mais efficazmente ainda, do que o ensino simples e directo, e eis a razão porque em todos os tempos, homens os mais sábios tem se servido de fabulas e ficções, como os melhores veículos de instrucção, tomando-as por base da poesia tanto épica, como dramática.¹³⁶

Como se pode notar, a legitimidade do gênero justificou-se em virtude de sua utilidade, expressa na função “instrutiva”, entendida a partir de um ponto de vista francamente moralizante. Cabe lembrar que uma das crenças mais difundidas entre os detratores do romance moderno desde o seu surgimento era a de que, ao pintar determinadas paixões e comportamentos, o romance suscitava-os em seus leitores, conduzindo-os a sentimentos e comportamentos semelhantes aos dos personagens ali retratados. Massilon, em seu discurso sobre o perigo das más leituras, observava, nos idos de 1817, que seria muito difícil deixar o coração puro e intacto lendo romances que só faziam despertar volúpia, inflamar os desejos e excitar os sentidos por meio de imagens lúbricas. A seu ver, de tanto debruçar-se sobre tais imagens, o coração acabava por se estragar e, tendo se enfraquecido o pudor, nada mais restava que abandonar-se à fúria das inclinações e às desordens da imaginação.¹³⁷ A possibilidade de os leitores terem as mais diversas paixões incendiadas pelo gênero era, portanto, motivo de verdadeiro terror por parte daqueles que pretendiam evitar isso a todo custo.

As paixões, ou pelo menos a arte de suscitá-las tendo em vista propósitos previamente determinados, era justamente domínio do campo preceptivo em que Freire de Carvalho optou por incluir o romance, afastando-se da classificação proposta por Hugh Blair. Era a retórica, e não a poética, o *locus* privilegiado de reflexão sobre o conjunto dos afetos, paixões e

¹³⁶ Ibidem, pp. 278-279, nota 64.

¹³⁷ ABREU, Márcia Azevedo de. **Os caminhos dos livros**. Campinas: Mercado das Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003, pp. 276-277.

sentimentos a serem suscitados no leitor (ou ouvinte).¹³⁸ A ela cabia, como bem o assinalava o próprio Freire de Carvalho, determinar não somente os momentos nos quais dever-se-ia evocar tais paixões e sentimentos, mas também a forma como fazê-lo:

[...] para que o orador seja patético é forçoso que pinte o objeto da paixão, que pretende excitar, e que se esmere em fazer que esse quadro seja natural e tocante, ajuntando-lhe as circunstancias mais próprias para despertar a paixão, de que se trata, já fallando aos sentidos, já à imaginação dos seus ouvintes, oferecendo-lhes quadros que se assemelhem o mais possível na vivacidade e permanência aos objetos que ferem vivamente os sentidos.¹³⁹

Como observava o retor, para ser “patético”, ou seja, para conseguir “perturbar a alma” do leitor (ou ouvinte), cumpria que se pintasse o objeto das paixões as quais se pretendia excitar de tal forma que o “quadro” parecesse “natural e tocante”. Acreditava-se, pois, que encarnadas em objetos e circunstâncias, as paixões tocavam a imaginação e os sentidos do leitor. Não por acaso, tais considerações, que a princípio faziam parte da preceptiva destinada aos gêneros retóricos tradicionais, passaram a fazer parte do conjunto de regras de composição e, conseqüentemente, de análise crítica de romances. Acreditava-se, de maneira geral, que ao fazer dos personagens a encarnação de determinadas paixões e ao pô-los em ação no interior de um quadro em que encontravam-se “pintadas” a vida e os costumes dos homens, o romance fosse capaz de cumprir sua finalidade instrutiva:

§45º que porem torna mais digno de recommendação este mesmo Gênero de composições, é a pintura dos caracteres, conformes à Natureza, desenhados por um modo vivo e atrevido, e sempre tendentes nas suas feições, a inspirarem sentimentos de bondade, de humanidade, e em geral a maior pureza de costumes, por meio de cuja pintura sejam conduzidos os seus leitores a tudo, quanto é louvável, deixando-lhes na alma impressões úteis, decentes e virtuosas.¹⁴⁰

¹³⁸ Na retórica denomina-se *pathe* o conjunto de sentimentos e paixões humanas. Conferir REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo. Martins Fontes, 2000, p. 48.

¹³⁹ CARVALHO, Francisco Freire de. Op. cit., p.79, nota 64.

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 280.

A compreensão sobre os processos por meio dos quais supostamente se dava a instrução do leitor era, no caso dos romances, análoga àquela que se previa para os gêneros retóricos tradicionais: a pintura viva das paixões seria passível de produzir determinadas impressões e sentimentos no leitor, levando-o a conduzir-se de acordo com eles. Partindo desse pressuposto, os retores que se dedicaram a prescrever as regras de composição para o gênero preocuparam-se com a “pintura dos caracteres”, pois acreditavam que estes deveriam expressar a Natureza Humana, termo que servia para designar justamente as paixões que se acreditava acometer os homens. Para os retores não se tratava apenas de reproduzir caracteres e condutas consideradas aceitáveis do ponto de vista moral, mas de garantir, pelo contraste, que estas parecessem mais dignas de serem imitadas do que aquelas consideradas indesejáveis. Entretanto, compreendia-se que a identificação do leitor com as condutas desejáveis dependia não apenas do perfeito contraste entre o vício e a virtude, como também da condução do enredo, que deveria fazer “ver” o vício e, ao mesmo tempo, “desejar” a virtude:

Na verdade, um dos meios mais adequados, de que se pode fazer uso para derramar a instrução, é a pintura da vida e dos costumes, embora fingidos, dos homens; e fazer ver os extravios, a que freqüentes vezes as paixões os arrastão, tornando por esse modo amável a virtude, e odioso o vício.¹⁴¹

Importa notar que os fins que se atribuía ao romance – persuadir o leitor de que a virtude é preferível ao vício – e movê-lo –, ou seja, levá-lo a conduzir suas ações em conformidade com tal princípio moral, estavam muito mais próximos do campo da retórica do que da poética propriamente dita. Muito embora tivesse creditado a possibilidade de o público aprender com a imitação das ações humanas levadas a cabo pelos gêneros poéticos, Aristóteles não fizera do assunto alvo especial de atenção, dedicando-lhe apenas um parágrafo no capítulo IV da *Poética*, referente às origens e causas da poesia.¹⁴² Em contrapartida, a retórica, desde os seus

¹⁴¹ Ibidem, pp. 278-279.

¹⁴² “Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas [e dirão], por exemplo, ‘esse é tal’”. ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992, p. 445.

primórdios, havia sido concebida como o campo por excelência desse tipo de preocupação. Ao que parece, essa era também a opinião de Francisco Freire de Carvalho:

Os meios de que mais faz uso a Eloquência são a instrução, a moção e o recreio. Os três têm relação com o estado dos ouvintes: a instrução é o meio de tirar o ouvinte da ignorância; a moção (mover o coração) serve para tirar o ouvinte de uma paixão, movendo-lhe para outra contrária a ela, persuadindo-o; o recreio serve para tirar o ouvinte da indiferença com o prazer, deleitando-o. Cada um dos três meios dirige-se a diferentes faculdades ou ações dos ouvintes: A Instrução fala ao entendimento; A moção à vontade e o Recreio à Imaginação.¹⁴³

As considerações do retor sobre os “meios” utilizados pela eloquência permitem entrever as razões pelas quais a princípio o romance não ganhou espaço entre as artes poéticas quando se tratou de inseri-lo no sistema escolar. Ao imputarem-lhe a capacidade de excitar as paixões dos leitores e incitá-los a conduzir suas vidas conforme as dos personagens, tanto os detratores quanto os defensores do gênero forneceram, por certo, as bases sobre as quais seria possível incluí-lo no interior do aparato retórico. Se, de um lado, essa inclusão implicou uma certa aceitação do gênero, de outro, como assinalamos anteriormente, significou o estabelecimento de um conjunto de regras com vistas a controlá-lo. Não sem razão, as primeiras considerações do retor português sobre o romance partiram da constatação sobre seu sucesso entre o público leitor e de sua influência sobre o gosto e levaram-no à conclusão sobre a necessidade de ele ser “dirigido” pelo discurso crítico. Essa direção incidiu particularmente sobre os recursos capazes de produzirem uma narrativa moralizante, atenta à “pureza da frase” e ao uso de um “estilo ameno”.¹⁴⁴ A um gênero cujo público leitor imaginava-se que fosse pouco versado no conhecimento das Belas Letras, o retor aconselhava o uso de um estilo que não pusesse em risco o cumprimento de sua maior finalidade: a transmissão de um determinado conjunto de valores morais.

Tal opinião sobre o romance assemelhava-se a de tantos outros àquela época, incluindo-se Fernandes Pinheiro, que reproduzira muito do que os europeus vinham dizendo há séculos sobre o romance. Compartilhando de um mesmo repertório de discussão sobre o gênero,

¹⁴³ CARVALHO, Francisco Freire de. Op. cit., p. 41, nota 64.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 280.

ambos diferiam mais no que dizia respeito aos propósitos de suas obras do que em suas concepções e crenças propriamente ditas. Enquanto Freire de Carvalho preocupava-se em prescrever um conjunto de regras, Fernandes Pinheiro as aplicava para avaliar os exemplares do gênero que compunham o cânone por ele estabelecido.

Em 1879, um novo compêndio substituiu o de Freire de Carvalho. Adotado conjuntamente com o *Brasil Literário* de Ferdinand Wolf para a disciplina de “Retórica, Poética e Literatura Nacional”, o *Compêndio de Retórica e Poética* de Manoel da Costa Honorato dividia-se em duas partes – retórica e poética – e incluía o romance na primeira delas. Aderindo à opinião daqueles que não tinham o gênero em muito boa conta, o retor preocupava-se, no entanto, em defini-lo, estabelecer-lhe as regras de composição, bem como distingui-lo da novela e do conto. Além disso, propunha-se a dissertar sobre suas diferentes “espécies”. No que tange a sua definição, Honorato acreditava ser ele uma mistura de realidade e ficção que compunha um quadro da vida moral:

379 Romance é o conto de aventuras e paixões imaginárias. É um quadro da vida moral, cujos acontecimentos interessam nossa imaginação e nossa sensibilidade por uma mistura de realidade e ficção. Todos os estilos acham igualmente seu emprego neste gênero, que no século presente tem sido muito cultivado. [...]

Democrático quanto ao estilo, que décadas antes fora alvo de prescrição que determinava o uso moderado dos ornatos, o retor mantinha o gênero no terreno da moralidade, velha conhecida dos alunos, mas tentava chamar a atenção para as diferenças existentes entre romance, conto e novela:

Distingue-se o conto do romance em ser aquelle o termo genérico empregado em todas as narrações fictícias, sejam curtas ou extensas; ao passo que o romance é sempre uma narração extensa. Póde o conto ocupar poucas paginas, e também pode ser longo; entretanto que a uma narração curta não se pode chamar romance. A novella só distingue-se do conto e do romance no fundo, porque a forma é idêntica a destes: é um romance de pequena dimensão, cujo assumpto é apresentado com ar de novidade, ou ao menos pouco sabido. – Portanto, o que se diz a respeito

destas espécies de leituras ligeiras applica-se as outras: a forma essencial desses escriptos consiste em encadear as aventuras de sorte que se encaminhem ao desfecho desejado pelo leitor.¹⁴⁵

Impreciso quanto ao uso do critério responsável por demarcar as especificidades de cada um deles – se a extensão, ou a natureza do assunto –, o retor considerava o conto a categoria mais abrangente, no interior da qual se acomodariam o romance e a novela, segundo suas respectivas extensões. Romance seria, necessariamente, uma narrativa dotada de grande extensão; já a novela seria uma narrativa de pequena extensão, sendo ambos de natureza fictícia. Assim sendo, não haveria grande problema em distingui-los a partir desse critério. No entanto, a confusão se estabelecia quando o retor tentava fazer do assunto critério de distinção entre essas modalidades narrativas, pois apenas conseguia definir com segurança aquele que dizia respeito às novelas, deixando o leitor no vazio em relação ao romance e ao conto.

O seu malogro nessa tentativa não era, entretanto, uma novidade. Nas *Lições Elementares de Eloquência Nacional*, Francisco Freire de Carvalho também enveredara-se em terreno semelhante, tentando distinguir romance de novela a partir do assunto por eles tratado. A seu ver, caso o autor se pautasse tão somente em sua imaginação, sem estabelecer qualquer relação entre a narrativa e a realidade, poder-se-ia denominá-la novela; caso se baseasse em “fatos consignados da história”, tratar-se-ia de um romance histórico. No entanto, o retor sequer fazia menção à prosa ficcional que porventura não se enquadrasse em nenhuma dessas categorias, como era o caso do romance moderno. Na terceira edição (1885) das *Postillas de Retórica e Poética*, Joaquim Caetano Pinheiro também faria considerável esforço nesse sentido. Nessa obra, o autor denominava romances as “narrativas de aventuras e paixões imaginárias” e novellas e contos, os romances de pequena dimensão. Portanto, a matéria de todos eles seria semelhante, exceção feita ao romance histórico, cuja natureza e procedimentos formais de composição guardaria certa especificidade em comparação aos demais: “O romance histórico é uma composição mixta, que participa da historia, quanto á ideia principal e á existencia real dos

¹⁴⁵ HONORATO, Manoel da Costa. **Compendio de Rhetorica e Poética**. 4ª edição consideravelmente augmentada. Adaptado ao Programa do Imperial Colégio Pedro II pelo cônego (...). Rio de Janeiro: Typ. Cosmopolita, 1879, p. 152.

personagens do primeiro plano, e do romance, no desenvolvimento da acção, nos episodios, e no caracter dos personagens subalternos”.¹⁴⁶

Como se pode observar, o debate se desenvolveu sem que houvesse sequer um consenso sobre o critério a ser adotado para o estabelecimento dessas distinções: se o assunto, ou se a extensão das narrativas. Honorato, no entanto, voltaria ao tema em outro momento de seu compêndio, revelando verdadeira fúria taxonômica. Não satisfeito com o estabelecimento das diferenças entre conto, novela e romance, propor-se-ia a dividir este último em uma série de espécies:

O romance de costumes representa exactamente os costumes geraes da sociedade em que se vive. O romance intimo é uma variedade do precedente, em que o escriptor pinta e desenvolve um ou dous caracteres pela simples exposição dos sentimentos, quase sem confundir acção nenhuma. – O romance de intriga é aquele em que os acontecimentos se enredão afim de empenhar cada vez mais o leitor; não é estimável porque, prendendo por algumas horas a imaginação do leitor, não deixa resultado útil. – O romance histórico descreve um dos seus personagens assistindo a uma acção real e conhecida, e recorda ao leitor algumas circumstancias desprezadas pela historia. – O romance de educação é destinado à educação das creanças; e neste gênero há grande numero de obras estimáveis e que produzem bons resultados nas acções daqueles a que são destinados. – O romance phantastico ou maravilhoso faz obrar personagens de pura imaginação e dotados de poder sobrenatural, como as fadas, os gênios, os encantados, e algumas vezes se lhes dão o nome de contos de fadas quando trazem caráter infantil. – O romance poético é aquelle em que os acontecimentos têm alguma cousa de heróico, e em que sobretudo o autor affecta em prosa as formas de estylo e as ideas geralmente reservadas à poesia; assim como o “Telémaco” de Fenelon, “Os Martyres”, de Chateaubriand, sendo esta a razão porque se denomina poema em prosa.¹⁴⁷

¹⁴⁶ **Postillas de Rhetorica e Poetica**, dictadas aos alumnos do Imperial Collegio de Pedro II pelo respectivo professor... Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1885, 3^a edição revista e melhorada por Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro, Junior. 1^a edição, 1871, pp. 105-107.

¹⁴⁷ HONORATO, Manoel da Costa. Op. cit., p. 153, nota 76.

A utilização de diversos critérios para tentar estabelecer as distinções entre as “espécies” de romances – ora Honorato se servia do assunto (de costumes), ora da finalidade/público que deveria atingir (de educação), ora do aspecto formal (poético) –, revela a dificuldade em estabelecer regras fixas para um gênero que, ainda em processo de normatização, produzia uma variedade imensa de manifestações às quais o discurso retórico tentava, nem sempre de forma bem sucedida, definir e controlar. No que tange ao estabelecimento das regras de composição do gênero, Honorato também não foi econômico. Em maior quantidade e mais complexas que aquelas propostas por Freire de Carvalho, as regras elaboradas por Honorato trouxeram novidades à discussão que se dava sobre o gênero no interior dos tratados de retórica:

1) inventar acontecimentos pouco ordinários, mas que sejam verossímeis.

2) introduzir situações particulares, pinturas verdadeiras do coração humano, movimentos que o agitem, paixões que o tiranizem e prazeres ou penas que resultem deles e não diminuir a força em a narração.

3) conduzir a ação com rapidez e usar de estilo vivo e cheio de calor, variando muitas vezes as situações dos personagens. – As situações devem ser naturaes, os caracteres bem signalados e perfeitamente sustentados até o fim, o desfecho conduzido naturalmente e por degraos, e que resulte dos acontecimentos sem intervenção de personagens estranhas às que foram mencionadas do decorrer da obra. É permittido introduzir incidentes, contanto que sejam verossímeis, tenham relação com o assumpto, sejam necessários ao seo desenvolvimento, despertem a curiosidade e offereção interesse ao leitor para compensar sua impaciência de chegar ao fim das aventuras. Além dessas regras supra-mencionadas existe uma que é moral (...).¹⁴⁸

Muito embora o retor não rompesse com a tradição estabelecida no que diz respeito à necessidade de pintar o coração humano e de guardar a moralidade da narrativa, estabelecia novas regras, muito próximas daquelas que eram consideradas características do romance moderno. Nesse sentido, enfatizava a necessidade de se particularizar personagens e situações, bem como de prezar pela verossimilhança, encadeando os episódios sem recorrer a um *deus ex-*

¹⁴⁸ HONORATO, Manoel da Costa. Op. cit., p.152, nota 76.

machina. Além disso, Honorato atentava para a relação entre a adequada execução dessas regras e as reações do leitor. Contrariamente a Freire de Carvalho, a quem só interessava que este último obtivesse profícuas lições de moral com a leitura de romances, o autor do *Compêndio de Poética e Retórica* ressaltava a importância de mantê-lo interessado, resultado que, a seu ver, se obtinha pelo respeito a uma série de regras de composição de natureza formal.

No último tratado de retórica adotado pelo Colégio Pedro II no século XIX, muitas das considerações sobre o romance ainda se mantiveram imprecisas. As *Lições de Retórica* de José Maria Velho da Silva substituíram o tratado de Honorato em 1882, três anos após o autor ter assumido a disciplina de “Retórica, Poética e Literatura Nacional”. Assim como aquele que o antecederia na disciplina, Maria Velho considerava o romance um gênero secundário em prosa, mas se assemelhava às cartas, uma vez que ambos tratavam de “factos moraes menos importantes e menos elevados”.¹⁴⁹ Enquanto estas últimas expressavam os sentimentos da vida privada ocorridos dia a dia, os romances, contos e novelas, alegava, narravam as aventuras e paixões imaginárias:

O romance, o conto e a novella, são narrações de aventuras e de paixões imaginarias. O romance propriamente dito, é uma serie de ficção com as quaes o autor tem por fim deleitar o espirito e aperfeiçoar o coração de seus leitores.¹⁵⁰

Assim como seus antecessores, José Maria Velho empenhou-se em fixar fronteiras seguras entre o romance, o conto, e a novela, valendo-se para isso dos critérios assunto e extensão. A seu ver, o conto e a novela teriam em comum o fato de serem um produto da imaginação do autor. Entretanto, no caso do conto, vez ou outra poder-se-ia haver referências a eventos da vida real. No que diz respeito à extensão, este último se caracterizaria por ser menos extenso que a novela:

O conto e a novella, são narrações de sucessos, ordinariamente inventados, meras produções da imaginação do escriptor, que também de ordinário não se envolvem com factos da vida real.

¹⁴⁹ VELHO DA SILVA, José Maria. **Lições de Rethorica** para uso da mocidade brasileira pelo doutor... Rio de Janeiro: Typ. da escola de Serafim Alves, 1882, p. 169.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 235.

O conto porem só se distingue da novella por sua menor extensão. A narração de sucessos meramente fictícios ou associados a factos da vida real caracteriza este gênero.¹⁵¹

Em relação ao romance, o retor não se preocupou em discutir-lhe a extensão, mas, em contrapartida, estabeleceu uma relação genética entre ele e a história. Conforme acreditava, o gênero teria se originado desta última, diferenciando-se dela em virtude de seu não comprometimento com a verdade. Além disso, no romance ter-se-ia um personagem ocupando o lugar que, na história, cabia ao povo e aos acontecimentos gerais:

O romance é sem duvida uma degeneração, um phantasma da historia, onde os factos não tem outra realidade senão a verossimilhança, isto é, reúnem em sua exposição todas as aparências da verdade. A historia preparou o romance, collocando no primeiro um personagem em lugar de um povo e as ações d'este personagem em lugar dos acontecimentos geraes.¹⁵²

Ao contrário de Honorato, que se dedicara a estabelecer as distinções entre as diversas “espécies” de romances, José Maria Velho se restringiu a firmar uma única distinção no interior do gênero. Conforme acreditava, enquanto o romance atinha-se à narração de aventuras e paixões imaginárias, o romance histórico misturava aventuras a fatos de natureza histórica, procurando reproduzir de forma verossímil a fisionomia de uma determinada época:

O romance histórico misturando aventuras imaginarias aos factos históricos, envolve-os em creações fabulosas com os personagens, não para os reproduzir historicamente, porem para fazer d'elles o centro de uma peça da qual o romancista ressuscita a physionomia e a cor, com todos os acessórios do tempo e todas as particularidades de lugares e de costumes, que elle busca nas origens, ou refaz com verossimilhança.

¹⁵¹ Ibidem, p. 238.

¹⁵² Ibidem, p. 237.

Seguindo a tradição firmada pelos que o haviam antecedido e baseando-se em muito do que já se havia dito sobre o gênero, José Maria Velho empenhou-se também em estabelecer regras de composição para o gênero. No que diz respeito a estas últimas, reafirmou a necessidade de se observar a moralidade da narrativa; ressaltando a importância de prender a atenção do leitor, o que se faria tanto pela diversidade de situações apresentadas quanto pelas dificuldades vividas pelo protagonista; observou também a necessidade do estabelecimento de um devido contraste na elaboração dos caracteres, sendo estes considerados fundamentais para o julgamento acerca do mérito dos romances; ressaltou, por outro lado, a importância de o gênero comover o leitor, objetivo este que, a seu ver, dependia da sensibilidade do escritor; deste último requereu, por sua vez, a observância da “lei da unidade”, de forma que todos os “sucessos” fossem encadeados para o desenlace, do qual deveria resultar “a lição que o autor que[ria] dar aos homens”; finalmente, observou que, em virtude de o romance ser um tipo de composição em que os leitores buscavam o deleite e o entretenimento, seu estilo deveria ser ameno, sem o recurso a luxos oratórios e excessos tropológicos. Foi o primeiro retor, no entanto, a afirmar que a função moralizante do gênero não deveria prescindir dos cuidados com o estilo:

A moralidade mesma que encerram e a instrução que podem subministrar, seriam mal recebidas, se não viessem ataviadas com as galas do estylo.¹⁵³

Naquele que foi o último tratado de retórica adotado no colégio Pedro II, a “regra” da moralidade seria reafirmada a todo momento, acompanhada da constatação do cada vez mais freqüente afastamento dos exemplares do gênero em relação a ela:

Não dissimulemos todavia, que alguns escriptores esquecendo a utilidade que devem ter em vista nas composições, deleitando, instruindo e corrigindo, têm empregado certas liberdades e licenças em suas narrações e no character de seus personagens, que tornam a leitura perigosa, ou insípida pelas pinturas infieis da sociedade. Estes escriptos pois, em lugar dos fins

¹⁵³ *Ibidem*, pp. 238-239.

moralizadores que lhes são rigorosamente impostos, inspiram a dissipação dos costumes, e produzem tédio e desalento nos bons espíritos.¹⁵⁴

Muito embora não esclareça a que tipo de obras estaria se referindo, é certo que nos idos da década de 80 os romances naturalistas já encontravam grande voga no Brasil, sendo alvo de um sem número de críticas em virtude de sua suposta imoralidade, associada à representação do que se considerava o pior da sociedade. Sem fazer referência às minúcias do debate que se instalou na imprensa, os retores se dedicaram a reforçar uma concepção de romance que, pode-se dizer, era questionada naquele momento por parcelas da elite letrada brasileira.

Contudo, na instituição escolar foram eles os responsáveis por tornar o romance objeto de uma prática de escrita que se alicerçava na tradição de ensino da retórica. José Maria Velho, por exemplo, preocupou-se em decompor o romance em partes, observar-lhe as respectivas qualidades, bem como oferecer exemplos ilustrativos dignos de serem imitados pelos alunos. A seu ver, o romance compor-se-ia de três partes: narração, descrição e retrato. No que diz respeito à primeira delas, observava tratar-se de uma “pintura em ação”, constituída por enredo, peripécias e desfecho:

A narração, é a pintura em ação, distingue-se da descrição por seu movimento dramático, na verdade toda narração é como um drama que tem seu enredo, suas peripécias e seu desfecho, cumpre que se comece reconhecendo e discernindo estas partes pela analyse do assumpto.¹⁵⁵

Os procedimentos necessários para realizá-la consistiam, a seu ver, na escolha do assunto, seguida do reconhecimento de suas partes, como previa a *techne* retórica, pois para esta última, a produção dos discursos requeria duas operações sucessivas: a *inventio* – achar o que dizer –, e a *dispositio* – pôr em ordem o que se encontrou. Ao que parece, José Maria Velho acreditava que para escrever um romance seria necessário primeiramente analisar o assunto (encontrá-lo) para, em seguida, dispor adequadamente as partes que lhe seriam constitutivas. Para cada uma delas, Maria Velho determinava uma qualidade específica: à exposição, seria necessário clareza; às peripécias, vivacidade; e ao desfecho, verossimilhança:

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 242.

¹⁵⁵ *Idem*.

A clareza é uma qualidade indispensável, principalmente na exposição, a vivacidade convém às peripécias, a verossimilhança é a qualidade essencial ao desfecho, e o que mais se recomenda é a brevidade, condição essencial para o interesse de toda narração.¹⁵⁶

Imerso no paradigma retórico de produção do discurso, Maria Velho tentava aplicar ao romance as regras comumente utilizadas na composição dos gêneros discursivos tradicionais, conforme se pode entrever nas considerações de seu colega retor, Freire de Carvalho, sobre as regras e qualidades da “narração oratória”:

Para que a narração oratória mereça a qualificação de perfeita há três requisitos, denominados virtudes, que devem infallivelmente revesti-la que são: clareza, brevidade, verossimilhança. [...] §4. Para que reluza na narração a virtude da verossimilhança, eis as regras, que o orador deverá observar: 1. Consultará a boa razão, a fim de não dizer cousas contrárias à Natureza; 2. Porá as razões e os motivos antes dos factos, que lhe forem relativos, maiormente quando esses factos forem extraordinários, e por consequência menos críveis, 3. dará as pessoas os seus respectivos e convenientes caracteres, 4. attenderá as circumstancias dos logares e dos tempos & c., 5. disporá os incidentes do enredo da narração de sorte, que de um se passe naturalmente a outro, 6. lançará nellas sementes de provas que servem para confirmal-a, 7. usará das competentes preparações oratórias. É de saber que em Retórica tem a denominação de Preparações Oratórias certos acessórios de pessoas, de tempo e de logar, os quaes, posto que pareçam inúteis, dispõe com tudo os espíritos para melhor acreditarem certas cousas que com os dictos acessórios têm conexão.¹⁵⁷

Como se pode observar, a clareza, a brevidade e a verossimilhança, qualidades estas exigidas da narrativa ficcional por José Maria Velho, eram válidas para quaisquer dos gêneros oratórios. No que tange à “Descrição”, o retor a concebia como a “pintura de um objeto por meio de palavras” e atribuía-lhe a finalidade de “produzir no espírito uma impressão viva e tão

¹⁵⁶ Ibidem, p. 242.

¹⁵⁷ CARVALHO, Francisco Freire de. Op. cit., pp. 57-58, nota 64.

verdadeira” a ponto de parecer ao leitor estar “vendo os próprios objetos”.¹⁵⁸ Quando aplicada a uma pessoa, a descrição constituiria um “Retrato”, ou seja, a pintura viva das pessoas em ação. Neste caso, as qualidades necessárias seriam a “fidelidade” e o “interesse”, de modo que o leitor pudesse, ao ler, ter a sensação de ver-lhes o semblante e ouvir-lhe as palavras:

Nada é mais próprio para interessar a imaginação e a sensibilidade do que a representação de um personagem de quem o leitor crê ver o semblante e ouvir as palavras.

Esta pintura das disposições ou das paixões que dominam o coração de um homem e lhe dão sua physionomia moral, requer como qualidades indispensáveis, a maior fidelidade e o mais vivo interesse.¹⁵⁹

Muito embora estabelecesse a fidelidade como atributo fundamental da descrição das pessoas, Maria Velho não esclarecia em relação a quê ela deveria se dar. Tratar-se-ia de fidelidade à realidade externa à narrativa? Ou a um personagem histórico? Qualquer que fosse a resposta que o retor tinha em mente, fato é que o exemplo de retrato por ele oferecido aos leitores estava longe de igualar-se aos que estes últimos podiam encontrar nos romances vendidos nas livrarias do Rio de Janeiro àquela época:

Modelo de retrato de Cesar por Thiers:

“Nascido com todos os talentos, bravo, altivo, eloqüente, elegante, pródigo e sempre simples, porem sem cuidar no bom ou no mal; era seu único pensamento o ser bem sucedido na empreza em que Sylla e Mario haviam naufragado, isto é, em ser o senhor de sua pátria: Alexandre quis conquistar o mundo conhecido: César n’esta Roma que conquistou quase o mundo inteiro, não quis conquistar senão ela só. ...

Em fim, o caracter particular deste personagem extraordinário, grande político, grande orador, grande guerreiro, grande dissoluto sobre tudo, e demente sem bondade, será sempre ter sido o mortal o mais completo que tem existido sobre a terra”.¹⁶⁰

¹⁵⁸ VELHO DA SILVA, José Maria. Op. cit., p. 243, nota 80.

¹⁵⁹ Idem.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 244.

A escolha do personagem a ser retratado, bem como dos adjetivos que o recobriam por certo respondem à pergunta acima formulada e demonstram o afastamento proposital de José Maria Velho em relação à prosa de ficção que se produzia no Brasil naquele momento.

À primeira vista, o “anacronismo” das considerações e dos exemplos do autor em relação à prosa ficcional naturalista que se produzia no Brasil àquele momento bastaria para desmerecer seus esforços, bem como o de alguns de seus antecessores, no sentido de elaborar um discurso prescritivo, uma taxonomia e uma pedagogia da escrita sobre o gênero. No entanto, esses esforços teóricos em relação ao romance não tiveram similar em nenhuma das formas editoriais de destino escolar até o fim do século, incluindo-se nesse grupo as histórias literárias e os cursos destinados ao ensino da língua portuguesa. Assim sendo, pode-se dizer que, motivados pelo forte desejo de controlar um gênero que não cessava de se transformar, o discurso retor se configurou, em fins do século XIX, num importante espaço de formulação teórica sobre o romance, que só teria concorrente na imprensa periódica nacional.

2.4. O Romance nas Antologias destinadas ao ensino de Língua Portuguesa (1877-1900)

Até a década de 70, quando se tratou de ensinar o vernáculo, ministrado nos primeiros anos escolares, não houve qualquer menção ao romance, fosse nos programas de ensino, fosse nas obras por eles indicadas. O *Íris Clássico*, compêndio do português José Feliciano de Castilho, adotado pelo Colégio Pedro II e pelas demais escolas primárias na década de 60, nenhuma referência se fez ao gênero, mesmo que oferecendo modelos de composição em prosa.¹⁶¹

No entanto, tal estado de coisas modificou-se em 1877, com a adoção da *Seleção Nacional: curso prático de literatura portuguesa*, do também português Francisco Julio Caldas Aulette.¹⁶² Composta por três volumes, o primeiro deles dedicado à Literatura, o segundo à Oratória, e o terceiro à Poesia, a *Seleção* de Aulette permaneceu nos programas de ensino até pelo menos 1882. Dos três volumes, o primeiro, dedicado à Literatura, conheceu pelo menos cinco edições: uma primeira em 1873, uma segunda em 1876 e uma quinta em 1882. Composto por

¹⁶¹ A obra em questão chegou a ter edições de 10.000 exemplares. Conferir: RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. Op. cit., p. 50, nota 1.

¹⁶² Em 1877, o primeiro volume da obra, dedicado à literatura, seria adotado para o 1º ano escolar e, a partir de 1881, para o 1º e 4º anos.

excertos de textos em prosa acompanhados da biografia dos autores em nota de rodapé, o volume dividia-se em 5 gêneros, a saber: “Prosas Narrativas”, “Prosas Descritivas”, “Prosas Dialogadas”, “Prosas Epistolares” e, por fim, “Prosas Didáticas”.¹⁶³ Longe de se enquadrar em qualquer sistema taxonômico clássico, a divisão de “gêneros” proposta por Aulette incluía o romance na categoria das “Prosas Narrativas”, fazendo dele pretexto para o ensino da língua portuguesa. No entanto, na primeira edição desse volume os excertos de romances selecionados tinham como fonte obras portuguesas, como *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro e *Monge de Cister*, de Alexandre Herculano.¹⁶⁴ O romance brasileiro só veio a fazer parte dele a partir da segunda edição que, publicada em 1876, trouxe um excerto do romance *Iracema*, de José de Alencar.¹⁶⁵ A respeito deste último, informava-se em nota de rodapé:

Jose de Alencar o mais imaginoso romancista e distincto phylologo brasileiro, tem exercido os mais eminentes cargos publicos: deputado em diferentes legislaturas, ministro d’ Estado, etc. Logares em que há revelado sempre a elevação do seu talento. É dos romancistas brasileiros o mais estimado e conhecido na Europa. Nasceu no Ceara. As suas principaes obras são: *O Guarany*, *Iracema*, e *Discursos Parlamentares*. Tem escripto muitos artigos políticos, memórias litterarias e poesias. Actualmente esta imprimindo um romance intitulado *O Sertanejo*, de que existe já publicado o primeiro volume.¹⁶⁶

Os excertos que compunham a *Seleta*, incluindo-se o de *Iracema*, constituíam, aos olhos de seu autor, o que de melhor havia em termos do vernáculo. Seu uso em sala de aula, a se pautar pelas considerações de Aulette dirigidas ao professor, consistia em exercícios de recitação e

¹⁶³ As “Prosas Narrativas”, compunham-se por parábolas, alegorias, apólogos, amenidades, historietas, conto moral, conto infantil, conto oriental, breves narrações, anedotas históricas, história, viagem, biografias, retratos, romance e lendas; as “Prosas Descritivas” por descrições de entes da natureza, quadros da natureza, descrições das obras do homem, quadros morais, descrições geográficas, usos e costumes, descrições de edifícios, quadros históricos; as “Prosas Dialogadas” por diálogos familiares, tragédia e drama; as “Prosas Epistolares” e, por fim, as “Prosas Didáticas” pela ciência, papéis oficiais e moral.

¹⁶⁴ CALDAS AULETE, F. Julio. **Selecta nacional: Curso pratico de litteratura Portugueza**. Primeira Parte por F. Julio Caldas Aulette, professor do Lyceu Nacional de Lisboa e deputado as cortes em diferentes legislaturas, etc. Approvada para uso das escolas primarias e dos lyceus nacionaes. (Diário do Governo 9 de marco de 1876) Segunda edição augmentada. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira editor, 1876.

¹⁶⁵ No verso da página de rosto dessa edição informava-se: “A propriedade d’esta edição pertence no Império do Brazil, para todos os effeitos legaes, ao súbdito Brasileiro Ernesto Lins de Hollanda. Vende-se em casa de Lima e Hollanda, no Para, e nas principaes livrarias do Rio de Janeiro”. Assim sendo, pode-se supor que a inserção do excerto de *Iracema* estivesse relacionada à circulação editorial da obra no Brasil. *Ibidem*, s.n.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 131.

composição a partir dos excertos ali reunidos. No caso da recitação, tratava-se de repetir seguidamente os excertos até que fossem pronunciados com “clareza e inteligência” para, em seguida, realizar uma narração oral, utilizando o maior número de palavras oriundas do texto original. A composição, por sua vez, requeria leituras sucessivas de um determinado excerto acerca de um tema escolhido, seguidas da prática de escrita, cujo resultado dever-se-ia assemelhar-se à excelência alcançada pelo autor do excerto servido como exemplo à atividade.¹⁶⁷

Tendo isto em vista, pode-se imaginar a importância da presença do romance de Alencar em obra dessa natureza. A inclusão do excerto de *Iracema* numa antologia destinada ao ensino do vernáculo mostra-se mais significativa ainda se considerarmos que em 1868, o eminente crítico português Pinheiro Chagas, em coletânea denominada *Novos Ensaios Críticos*, acusara José de Alencar, assim como os demais escritores brasileiros, de corromper o idioma português. Naquele momento, a análise de *Iracema* por Pinheiro Chagas servia de pretexto à reflexão sobre o tema da independência da literatura brasileira em relação à portuguesa.¹⁶⁸ O crítico português alegava que, “filha da Europa”, a nação brasileira ainda não conseguira deixar em suas produções literárias uma “imagem colorida e enérgica”, sobretudo em virtude do fato de não ter enfrentado, por ocasião da independência, as “convulsões” que tinham sido responsáveis pela formação das nações e de suas respectivas literaturas nacionais. A seu ver, o Brasil estaria a reboque das demais ex-colônias da América nesse aspecto, pois não contava com um Cooper que, nos Estados Unidos, teria levado à frente uma literatura patriótica.¹⁶⁹ Para Pinheiro Chagas, faltava à literatura brasileira o que o romancista americano havia oferecido aos Estados Unidos: o esquecimento da metrópole europeia, a impregnação das tradições dos primeiros povoadores, a busca, nos povos primitivos, da inspiração verdadeira capaz de dar à literatura a originalidade de que necessitava. Era essa lacuna que, a seu ver, Alencar havia preenchido com *Iracema*. Seu romance, qualificado por Pinheiro Chagas como “uma lenda apenas de 156 páginas”, teria revelado um “estylista primoroso”, um “pintor entusiasta das paisagens nataes”, um “chronista dos antigos povos brasileiros”.¹⁷⁰ Da presença dos índios, “falando a sua linguagem colorida e ardente”, resultaria, pois, o cunho nacional do livro, conforme acreditava. Apesar de alçar José de Alencar à estatura de Cooper, que lhe

¹⁶⁷ *Ibidem*, pp. V-VI.

¹⁶⁸ PINHEIRO CHAGAS, Manoel. *Novos Ensaios Críticos*. Porto: Casa de Viúva Moré Editora, 1868, p. 212.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 213.

¹⁷⁰ *Ibidem*, pp. 219-220.

parecia um modelo a ser seguido, incluía-o, contudo, entre os escritores brasileiros que teriam recebido dos portugueses “uma linguagem formosa, harmoniosa e opulenta”, mas “[que] esta[riam] pondo-se a estragá-la, desfigurá-la e maculá-la”, transformando “um corpo cheio de vida em cadáver purulento”.¹⁷¹

(...) o defeito que eu vejo n’essa lenda, o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho portuguez, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações grammaticaes, que (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quizerem tomar as proporções d’uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato.¹⁷²

O artigo de Pinheiro Chagas, publicado oito anos antes da *Selecta* permite, pois, dimensionar a importância da inserção de *Iracema* na obra de Caldas Aulete, onde o romance de Alencar passou a figurar como modelo do vernáculo. Nesse sentido, pode-se dizer que a *Selecta* teve uma dupla importância no que diz respeito ao processo de escolarização do romance no Brasil, pois foi a primeira vez em que houve a inclusão do gênero em obra destinada ao ensino da língua e essa inclusão se fez com a entrada de um romancista brasileiro, que anos atrás fora acusado de corromper o idioma. Deve-se acrescentar, ainda, que até então a escolarização do gênero fazia-se sobretudo nos 6º e 7º anos por meio dos tratados de retórica – que não traziam excerto algum dos romancistas –, e dos Cursos e Histórias da Literatura, que restringiam o *corpus* canônico aos romances de Joaquim Manoel de Macedo e Teixeira e Sousa. Desta feita, no entanto, o romance, e com ele José de Alencar, entravam para os bancos escolares em obra destinada aos primeiros anos de formação do aluno. Há que se considerar também que a *Selecta* inaugurava uma nova forma de ensinar o gênero. Submetido ao ensino da língua, o romance deixava de se fazer acompanhar pelo discurso teórico-prescritivo da retórica, bem como pela perspectiva teleológica da história, passando a privilegiar o excerto, algo que até então não ocorrera.

Essa nova forma de dar a ler o romance por meio de uma antologia de excertos teve, três anos após a primeira edição da *Selecta*, um similar nacional, publicado em 1876: o *Curso de*

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 223.

¹⁷² *Ibidem*, p. 22.

Literatura ou escolha de vários trechos em prosa e verso de autores nacionais, antigos e modernos do folclorista Alexandre José de Mello Moraes Filho. Adotada em 1881 para o ensino de Língua Portuguesa do primeiro ano escolar,¹⁷³ a obra de Mello Moraes Filho serviu de suporte, assim como a de Aulette, para as atividades de leitura e recitação de trechos, bem como para a realização de exercícios de composição. Muito embora apresentasse similaridades estruturais com a obra de Aulette, o *Curso* estava longe de reproduzi-la fielmente, a começar pela distribuição das matérias, pois dividia-se em duas partes principais, uma dedicada à prosa e outra à poesia.

Em lugar de apresentar toda uma série de “gêneros” como o fizera Aulette, Mello Moraes Filho agrupou os textos em prosa no interior de dois grandes tópicos denominados “Quadros e Descrições” e “Narrações”, compondo-os por excertos cuja finalidade consistia em dar a conhecer o Brasil do ponto de vista natural, histórico e de costumes. Para cada um dos excertos Mello Moraes Filho deu um título temático de sua lavra. Assim, o primeiro deles intitulou-se “Descrição Geográfica do Brasil”, tendo por autor Homem de Mello. A este, seguiu-se “A floresta”, extraído do romance *Um estudo de Temperamento*, de Celso de Magalhães e o “Rio de Janeiro Colonial”, extraído do romance *Gabriela* de José Maria Velho, autor do último compêndio de retórica adotado pelo colégio Pedro II.

Dos 22 excertos que compunham o primeiro tópico, 19 deles foram extraídos de romances e 5 de fontes diferenciadas, fossem relatos de viagem ou textos de natureza religiosa. No que diz respeito aos romancistas, 13 deles constituíram-se de nomes atualmente consagrados pela história da literatura brasileira, como Joaquim Manoel de Macedo, Franklin Távora, Bernardo Guimarães, Teixeira e Sousa, Manoel Antônio de Almeida, José de Alencar e Machado de Assis; e 4 deles de nomes menos consagrados ou até desconsiderados por ela, como Celso de Magalhães, Salvador de Mendonça, Joaquim Felício dos Santos e José Maria Velho. No que diz respeito à distribuição dos excertos por autor, Joaquim Manoel de Macedo teve 3 excertos reproduzidos; Teixeira e Sousa, Bernardo Guimarães, Manoel Antonio de Almeida e José de Alencar tiveram 2 cada um e Franklin Távora, Celso de Magalhães, Salvador de Mendonça, Machado de Assis, Joaquim Felício dos Santos e José Maria Velho tiveram apenas um excerto reproduzido. O tópico das “Narrações” compôs-se, por sua vez, de apenas

¹⁷³ O **Curso de Literatura** de Mello Moraes Filho era adotado conjuntamente com a **Gramática Portuguesa** de Manoel Olympio Rodrigues da Costa. Conferir: RAZZINI, Márcia de Paula Gregório. Op. cit., p. 278, nota 1.

8 excertos, 4 deles extraídos de romances de José de Alencar, Araripe Junior, Franklin Távora e Joaquim Manoel de Macedo.

Comparando-se o *Curso de Literatura* de Mello Moraes Filho com a *Seleção* de Caldas Aulette percebe-se a importância da obra do folclorista para a nacionalização do *corpus* de romances utilizados nas aulas de língua portuguesa que, até 1881, momento em que fora adotada, compunha-se de romances portugueses, acompanhados de *Iracema* de José de Alencar. O *Curso de Literatura* foi responsável, portanto, pelo alargamento do *corpus* canônico de romancistas, incorporando autores de diversas gerações que até então haviam permanecido ausentes do cânone instituído pelas histórias literárias adotadas pelo Colégio Pedro II, como era o caso de Bernardo Guimarães, Manoel Antonio de Almeida, Franklin Távora, entre outros.

Esse alargamento do *corpus* não foi, entretanto, seguido pela obra que a substituiu, a *Anthologia Nacional ou coleção de excertos dos principaes escriptores da lingua portuguesa de 19 ao 16*, escrita por Fausto Barreto e Carlos de Laet. As três primeiras edições dessa obra, feitas respectivamente em 1895, 1896 e 1901 reduziram o *corpus* de romancistas a dois autores: Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar. Ao contrário dos Cursos de Literatura, Histórias Literárias ou Antologias adotadas pelo Colégio Pedro II até então, a *Antologia Nacional* excluiu um romancista muito prestigiado ao longo de todo o século XIX: Teixeira e Sousa. Quanto a Joaquim Manoel de Macedo, que por muito tempo fora considerado, ao lado de Teixeira e Sousa, um dos fundadores do romance nacional, pode-se dizer que sua inclusão no *corpus* da *Antologia* fez-se sem o mesmo prestígio que o acompanhara nos compêndios escolares anteriores. Aos dados biográficos do autor, reduzidos ao local, data de nascimento e morte e à trajetória profissional, somaram-se comentários pouco elogiosos acerca de sua produção literária. No que tange a seus romances, os autores da *Antologia* preocuparam-se em ressaltar-lhes o “caráter popular”, bem como a “falta de esmero” na forma:

Romancista popular, não se esmerava na forma e principalmente brilhou como pintor dos costumes nacionaes. Forão suas mais notáveis producções neste gênero: *A Moreninha*, *Rosa*, *Vicentina*, e *O Moço Louro*. No Theatro apresentou peças, algumas das quaes ainda com applauso são levadas à scena, e entre outras nos ocorrem: *Cobé*, drama, *O Fantasma Branco*, ópera, ou antes comedia ornada de canto; *A Torre em Concurso*, comedia, etc.

A Nebulosa, poema romance, é a mais importante composição poética de Macedo.¹⁷⁴

Tratamento diferenciado foi reservado a José de Alencar, cuja biografia foi acrescida de comentários de Araripe Junior, àquele momento crítico de renome no cenário nacional e autor de uma obra em que traçara perfil literário do romancista. Das considerações do crítico sobre Alencar, os autores da *Antologia* enfatizaram aquelas que lhe conferiam um lugar diferenciado em relação a Joaquim Manoel de Macedo:

Na opinião do sr. Araripe Junior, que conscienciosamente estudou a individualidade litteraria de José de Alencar, foi este um aristocrata das letras, em cujo estylo e maneiras, – tudo respirava reserva e não me toques do arminho. Desse estylo primoroso também com justiça se pode affirmar que José de Alencar não precisaria assignar o que escrevesse para ser logo reconhecido.¹⁷⁵

Ao retrato do “aristocrata das letras”, cujo “estylo primoroso” seria tão pessoal a ponto de não precisar assinar seus textos “para ser logo reconhecido”, somava-se a consagração lançada justamente sobre o terreno institucional em que a obra de Carlos de Laet e Fausto Barreto se inscreviam – o da língua portuguesa:

Sabia a fundo a língua portugueza; mas, atacado por Castilho (José Feliciano) e outros rigoristas, sustentou a differenciação do idioma no meio americano, e assim lançou as bases de uma escola, cujo fim seria a formação do dialecto brasileiro.¹⁷⁶

José de Alencar, que inúmeras vezes reclamara da indiferença da crítica em relação a suas obras, por certo não imaginava que ao findar o século XIX seria erigido à condição de fundador do “dialeto brasileiro”, tendo seus romances *Iracema* e *O Guarani* transformados em

¹⁷⁴ BARRETO, Fausto e LAET, Carlos de. **Anthologia Nacional** ou coleção de excertos dos principaes escriptores da língua portugueza de 19 ao 16 século por (...) precedida de uma introdução grammatical entremeiada de breves noticias bio-bibliographicas. Refundição completa da Seleção Litteraria adoptada no Gymnasio Nacional e em outros estabelecimentos de ensino. Rio de Janeiro: Na livraria de J.G. Azevedo, editor. 1895, p. 13.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 22.

¹⁷⁶ *Idem*.

matéria escolar obrigatória a serviço da aprendizagem da língua. No entanto, para que um romancista brasileiro viesse a ocupar tal posição no interior do sistema formal de ensino foi necessário, como vimos, que o romance percorresse uma longa trajetória que se iniciou com a inclusão de exemplares portugueses na primeira história literária adotada pelo Colégio Pedro II, passando pelo processo normatizador da retórica para, só então, adentrar nos domínios do ensino do vernáculo.

Capítulo 3

O Romance na Imprensa Periódica

*Uma literatura não se define
pela quantidade de produções,
mas pela intensidade artística,
pelo que encerra de original e belo.*

(Adolpho Caminha,
Cartas Literárias, 1895)

3.1. Um lugar de construção do prestígio do gênero

A imprensa periódica foi, ao longo do século XIX, não apenas o veículo privilegiado de publicação de romances estrangeiros e nacionais, como também espaço liberto das obrigações normativas da retórica e da obrigatoriedade das histórias literárias no sentido de compor o *corpus* canônico. Nela se elaboraram múltiplas formas de pensar e analisar o romance nos diversos momentos de construção dos discursos sobre a literatura nacional. Nessa forma editorial marcada pela efemeridade, o romance conheceu, em certo momento, um prestígio que não teve similar nas formas editoriais escolares até o final do século XIX. De gênero menor, com finalidades moralizantes, assistiu na imprensa a sua elevação à categoria de obra arte, sendo considerado, em determinado momento, o gênero por excelência no que dizia respeito à capacidade de exprimir a nacionalidade da literatura brasileira.

O discurso de sua consagração se construiu nas colunas bibliográficas e nas crônicas que nos jornais pretendiam dar conta da produção da prosa de ficção local e internacional. Em certa medida, ele se afirmou acompanhando e se transformando par a par com o desenvolvimento da própria produção ficcional brasileira, dialogando com ela, com seus autores e com as teorias nacionais e estrangeiras que o tinham por objeto.

Longe de se construir homogênea e linearmente, o discurso crítico sobre o romance fez-se múltiplo, envolvendo um conjunto de representações que, mesmo coetâneas, nem sempre foram consensuais. Tendo isso em vista, o presente capítulo pretende apresentar aquelas que, a nosso ver, constituíram marcos no processo de consagração do romance ao longo de boa parte do século XIX.

3.2. Destino popular, finalidade moralizadora

Até pelo menos meados do século XIX, a crítica literária que nos jornais se debruçou sobre o romance atribuiu-lhe um destino popular e uma função instrutiva e moralizadora. Desde a década de 30 afirmou-se que ele se destinava ao “povo”, qualquer que fosse o conteúdo que se pudesse emprestar a essa palavra, pois pouca preocupação tiveram os homens de letras em precisar-lhe o sentido. Elaborada contrastivamente, essa concepção serviu para distinguir a leitura “selvagem” e “desregrada”¹⁷⁷ do romance daquela versada no conhecimento das regras de composição e análise da produção literária, característica das elites letradas. Carregada de um sentido pejorativo, a concepção segundo a qual o romance tinha um destino “popular” serviu para desprestigiar o próprio gênero através da definição de seu público, em relação ao qual as elites pretendiam se diferenciar. Os bons gêneros, ou seja, os que possuíam dignidade literária eram aqueles cujo significado era acessível apenas a um público restrito, o qual tinha domínio sobre as regras de interpretação que eles requeriam.¹⁷⁸ No caso do romance, a leitura era franqueada a qualquer um que pudesse ler ou ouvir, sem que para isso fosse exigido um conjunto de conhecimentos prévios. Assim sendo, o público que o acolhia extrapolava o grupo seletivo de homens de letras, ampliando-se na mesma medida em que se ampliava a imprensa periódica, responsável em boa parte por sua ampla difusão.

Em termos gerais, pode-se dizer que até a primeira metade do século as detrações sofridas pelo gênero na Europa tiveram eco no Brasil, sobretudo quando se tratou de fazer referência a certa prosa de ficção que apresentava em seus enredos intrigas amorosas, as quais, se acreditava, ameaçavam as mulheres, oferecendo-lhes modelos de conduta considerados indesejáveis e tomando-lhes o tempo que poderia ser ocupado com conhecimentos e tarefas mais úteis. Uma das falas mais significativas nesse sentido partiu de Lopes Gama, redator de *O Carapuceiro*, periódico de caráter moralizador que circulou no Recife a partir de 1832. Em crônicas publicadas nesse jornal, o padre beneditino manifestava o incômodo que lhe causava o hábito de leitura de romances pelas mulheres, reproduzindo o que os moralistas europeus afirmavam sobre o gênero:

¹⁷⁷ Os termos “selvagem” e “desregrada” se referem justamente à ausência de regras orientadoras das práticas de leitura de romances e ao fato de, por essa razão, o gênero escapar às instâncias de controle. A esse respeito conferir WITTMANN, Reinhard. “Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?” In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no Mundo Ocidental**. vol. 2, São Paulo: Editora Ática, 1999.

¹⁷⁸ A esse respeito conferir ABREU, Márcia Azevedo de. **Os caminhos dos livros**. Campinas: Mercado das Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003.

Em que se há de entreter esta santinha a noite inteira? Oh, essa é boal E para que se compuseram as *Mil e uma noites*, os *Mil e um quartos de hora*, as *Adelaides*, o *Menino da selva*, as *Joaninhas*, e tantas novelas, cuja nomenclatura talvez exceda às bibliotecas do Vaticano e do Escorial? Em ler esses bons mestres de moral, na aquisição dessas idéias eróticas entretém-se a menina (muito proveitosamente) até meia-noite, hora da ceia, e daí para a cama. Em que se ocupa esta senhora toda a sua vida? Em nada. Pois não sabe coser, nem bordar, nem remendar? Nada disto: nunca tais grosserias lhe ensinaram. Saberá ao menos fazer torcida? É boa pergunta essa. Torcidas só fazem escravas, ou gente miserável. E sendo tão versada em novelas sentimentais, terá adquirido a habilidade de fazer charadas? Talvez que alguma mademoiselle Brumont lha tenha ensinado.¹⁷⁹

Gênero inútil, considerava, apenas servia para desviar as mulheres dos ensinamentos religiosos e dos afazeres domésticos, iniciando-as “na aquisição de idéias eróticas.” Em lugar de ler romances, argumentava, elas deveriam ocupar-se em adquirir conhecimentos mais úteis, como a religião, história e geografia.

Essa perspectiva de viés moralista, que condenava o gênero de maneira generalizada, não foi, no entanto, compartilhada pela crítica como um todo. Desde o aparecimento dos primeiros exemplares da prosa de ficção nacional na década de 20 do século XIX,¹⁸⁰ parcelas da crítica brasileira se ocuparam em estabelecer distinções no interior do próprio gênero, de modo a não condenar as possíveis contribuições que certo tipo de prosa de ficção pudesse trazer à literatura nacional. Neste caso, as escolhas, orientadas pela leitura de exemplares estrangeiros, recaíram preferencialmente sobre as manifestações do gênero que se acreditava poderem auxiliar no projeto de construção da nacionalidade. Em textos de homens como Pereira da Silva e Dutra e Mello, representantes da primeira geração romântica que se atribuiu um papel fundador no que tange à literatura nacional, foram feitos inúmeros elogios à prosa de

¹⁷⁹ GAMA, Lopes. “O Vadiismo”. *O Carapuceiro*, Recife, 17 jun. 1837. In: **O Carapuceiro: Crônicas de costumes**. Organização Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, pp. 197-198. A respeito das críticas de Lopes Gama ao romance, conferir também SILVA, Hebe Cristina da. **Padre Lopes Gama e o romance no Brasil**. Texto apresentado no II Congresso de História do Livro e da leitura no Brasil. Campinas: UNICAMP-IEL, 22 a 25 de julho de 2003.

¹⁸⁰ Em levantamento sobre os romances publicados no Brasil ao longo do século XIX, Germana Maria de Araújo considera *Niterói: metamorfoses do Rio de Janeiro*, o primeiro romance nacional, publicado em 1822. Essa obra é seguida de *Statira e Zoroastes*, publicada em 1826. Conferir: SALES, Germana Maria Araújo. **Palavra e sedução – uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)**. 2003. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003.

ficção de romancistas como Walter Scott, Fenimore Cooper, Alexandre Herculano, e René Chateaubriand.¹⁸¹ Em artigo denominado “Os romances modernos e sua influência”, publicado em 1837 no *Jornal de Debates*, Pereira da Silva declarava seu encantamento pelos romances de Walter Scott que, a seu ver, havia criado “certos tipos de bello ideal” e lamentava o fato de as mulheres brasileiras não terem “ainda lido os romances desse Homero escocês, porque ainda não se traduziram na língua portuguesa, aliás tão cheia de maus romances e de péssimas novelas”.¹⁸²

Enquanto nas antologias fundadoras da literatura nacional os homens de letras tinham clara a impossibilidade de absorver um gênero considerado menor, na imprensa consideravam importante e necessário separar o joio do trigo, sem condená-lo como um todo. Nas páginas dessa forma editorial sem muito prestígio, sugeriam quais os exemplares dignos de serem lidos pelo público leitor mais amplo, e imitados por aqueles que resolvessem se dedicar a ele. Do conjunto da prosa de ficção que circulava àquela época, deram preferência ao romance histórico que, ao contrário da prosa sentimental e folhetinesca, permitia uma aproximação de gêneros consagrados como a Epopéia e a História, os quais tinham seu lugar garantido entre as Belas Letras. Tal escolha por certo se orientou pelo desejo de que o romance nacional se comprometesse com temas considerados elevados, como os que diziam respeito à história da nação. Por certo os críticos brasileiros apoiavam-se em discussões européias sobre o assunto, uma vez que no velho continente defendia-se o engajamento dos romancistas com questões

¹⁸¹ No contexto de construção identitária das nações da América, como era o caso do Brasil, os romances de Chateaubriand provavelmente foram interpretados como uma espécie de discurso legitimador do Novo Mundo pela velha Europa. Além de *Atala* se passar na América, de modo a fazê-la conhecer pelo continente europeu – desejo de muitos desses homens de letras –, nele o autor procurou estabelecer uma espécie de linha de continuidade entre sua obra e um dos gêneros de grande prestígio da Antiguidade Grega – o Épico –, ancorando-se nas regras tradicionais de organização do discurso. Do gênero épico o romancista emprestou o dispositivo de apresentação da parte narrativa do romance por meio de títulos conformes aos assuntos tratados e, da retórica, a divisão da obra em três partes – prólogo, narração e epílogo – que tinham seus correlatos nas prescrições dos tratados de eloquência, os quais dividiam o discurso em Exórdio, Narração e Peroração. No prefácio de *Atala*, Chateaubriand afirma: “J’ai donné à ce petite ouvrage les forme les plus antiques; il est divisé en prologue, récit et épilogue. Les principales parties du récit prennent une dénomination, comme les chausseurs, les laboureurs, etc; et c’était ainsi que dans les premiers siècle de la Grèce, les Rhapsodes chantaient, sous diverses titres, les fragments de l’Iliade et de l’Odyssée. Je ne disimule point que j’ai cherché l’extrême simplicité de fond et de style, la partie descriptive exceptée; encore est-il vrai, que dans la description même, il est une manière d’être à la fois pompeux et simple. Dire ce que j’ai tente, n’est pas dire ce que j’ai fait. Depuis longtemps je ne lis plus qu’Homère et la Bible; heureux si l’on s’en aperçoit, et si j’ai fondu dans les teintes du désert, et dans les sentiments particuliers à mon coeurs, les couleurs de ces deux grands et éternels modèles du beau et du vrai”. Conferir: François-René de CHATEAUBRIAND. Prefáce (*Atala*, 1801). In: COULET, Henri. (dir.) **Idées sur le roman: texts critiques sur le roman français XII^e – XX^e siècle**. Paris: Larrousse: 1992, p. 230.

¹⁸² SILVA, Pereira da. Os romances modernos e sua influência. *Jornal de Debates*, Rio de Janeiro, 23 set. 1837. In: SOARES, Marcus Vinícios Nogueira. Um texto esquecido: Pereira da Silva e a gênese do romance brasileiro. **Matraga: revista do programa de pós-graduação em Letras/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, n. 15, 2003, p. 45.

relativas aos interesses nacionais. Em artigo publicado em julho de 1823 no periódico *La Muse Française*, Victor Hugo considerava que não era em mesquinhas intrigas e impróprias aventuras que Walter Scott empregava seu talento. Em seus romances épicos, observava, o romancista escocês aliava a minuciosa exatidão das crônicas à grandeza da História, cumprindo seus deveres para com a nação:

Poucos escritores cumpriram como Walter Scott os deveres do romancista relativamente a sua arte e seu século, pois seria um erro quase culpável nos homens de letras se crerem acima do interesse geral e das necessidades nacionais, isentando seu espírito de toda ação sobre os contemporâneos e isolando sua vida egoísta da grande vida do corpo social.¹⁸³

A expectativa de certos setores da crítica brasileira em relação à prosa de ficção nacional alinhava-se, pois, ao propósito que Victor Hugo atribuía aos romancistas. Nessas primeiras décadas pós-independência, em que parcelas da elite letrada estavam envolvidas com a elaboração de um discurso histórico sobre a nação, o romance, provavelmente foi compreendido como um possível veículo de vulgarização dessa história e do sentimento de pertença à nação para além desse grupo restrito, em virtude do caráter popular que se lhe atribuía. No entanto, até pelo menos a década de 40 tinha-se a impressão de que o romance histórico ainda não encontrara voga nos exemplares nacionais do gênero, fato este que levava certos críticos a se lamentarem:

Entre nós começa o romance apenas a despontar: temos tido esboços, tênues ensaios ligeiros que já muito promettem; mas ainda ninguém manejou, que o saibamos, o romance histórico e o romance filosófico; [...] E contudo o romance histórico pode achar voga entre nós; tem uma actualidade que não deve desprezar. As investigações históricas a que deve proceder quiçá trarão luz sobre alguns pontos obscuros que homens devotados à história do paiz buscam hoje elucidar; pode tornar-se

¹⁸³ “Peu d’écrivain ont aussi bien rempli que Walter Scott les devoirs du romancier relativement à son art et à son siècle; car serait une erreur presque coupable dans l’homme de lettres que de se croire au-dessus de l’intérêt général et des besoins nationaux, d’exempter son esprit de toute action sur les contemporains, et d’isoler sa vie égoïste de la grande vie du corps social”. Victor HUGO. Sur Walter Scott (1834) In: COULET, Henri. Op. cit., p. 244, nota 5.

de envolta moralizador e poético se bem cair no preceito – Omne tulit punctun qui miscuit utile dulci.¹⁸⁴

Ao contrário do que afirmava Dutra e Mello na crítica acima, já haviam sido feitas algumas tentativas no domínio do romance histórico, como *O Aniversário de Dom Miguel* em 1828, e *Jerônimo Corte Real: Chronica Portuguesa do Século XVI*, ambos escritos por Pereira da Silva e publicados em 1839 e 1840, respectivamente. No entanto, tais narrativas não se ambientavam no Brasil, mas sim em Portugal. Tendo em vista que a intenção do romance histórico consistia em abordar a marcha geral das sociedades e das nações a partir da atuação de heróis nacionais, pode-se compreender porque a prosa de ficção de viés histórico produzida até então foi desconsiderada por Dutra e Mello. Comprometida com a exaltação de personagens portugueses ilustres, não servia, por certo, aos propósitos que se imaginava serem adequados ao romance brasileiro. Por outro lado, a impressão de que o Brasil não possuía um passado histórico tal qual o de certas nações européias parece ter gerado, entre alguns dos que se iniciavam no gênero, a crença segundo a qual não era possível ambientar aqui esse tipo de romance. Imbuído dessa crença, Paula Brito alegava, no prefácio de *O Enjeitado*, que esse fato o levava a compor um enredo contemporâneo:¹⁸⁵

(...) custará a crer, que nos apresentemos ao público com tão singelas narrações, mas nós, cuja vida é de ontem, cuja história é toda contemporânea, cujos anais ainda não estão escondidos no pó dos velhos cartapácios no fundo das bibliotecas, contamos só com o que vemos e ouvimos, emprestando-lhes apenas alguns vestidos.(...).¹⁸⁶

¹⁸⁴ DUTRA E MELLO. A Moreninha. **Minerva Brasiliense**. Vol. 2, n. 24, Rio de Janeiro, 15 out. 1844, pp. 746-751. A expressão em latim é de Horácio, significa deleitar e instruir o leitor. Conferir: HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s.d., pp. 106-107.

¹⁸⁵ Segundo observa Jean Marie Bonnet, o problema do material americano como assunto romanesco preocupou também Fenimore Cooper: “Il pose le problème du materiaux américain comme sujet romanesque et montre bien la difficulté inhérente au romancier américain: prive de sources historiques, de légendes, de folklore, il doit cependant créer une oeuvre de fiction. (...) Cooper répondra em partie à cette question em utilisant les hauts faits de l’Independence, la personnalité de Washington – et il ne será pas le seul -, et les indiens”. BONNET, Jean Marie. **La critique littéraire aux États-Unis: de l’Independence politique à l’indépendance littéraire (1783-1837)** Lyon: Presses Universitaires de Lyon, s.d., p. 149.

¹⁸⁶ BRITO, Paula. *O enjeitado*. Rio de Janeiro. **Jornal do Commercio**. 28 maio 1839. Citado por SÜSSEKIND, Flora, **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 174-175.

Por conseqüência, a crítica literária brasileira teve que lidar com uma prosa ficcional que se desenvolveu sobretudo em torno de enredos sentimentais, ao que parece, bem ao gosto do leitor, conforme o comprova o sucesso dos romances de Joaquim Manoel de Macedo, que os ambientou na corte, privilegiando enredos em que jovens tinham sua virtude ameaçada pelo ambiente mundano.¹⁸⁷

Em relação à prosa ficcional que se desenvolveu nesse sentido, o discurso crítico publicado na imprensa periódica não se mostrou indiferente. Em suas avaliações sobre o gênero, atentou particularmente para o decoro moral da narrativa, que foi erigido à condição de regra de ouro a ser respeitada pelos romancistas, como o demonstra, por exemplo, o comentário de Joaquim Norberto ao romance *Vicentina*:

Para que o romance produza os benefícios, que acabamos de enumerar, cumpre que elle saiba guardar as regras que lhe são traçadas, que seja como saboroso mel e não como uma taça de deletério veneno. O povo em sua cândida simplicidade busca nelle instruir deleitando-se: e quão negro é o crime daquelle que abusando do seu espírito, das graças da linguagem, e das seducções da poesia propaga idéias funestas, que plantam a descrença n'alma, fazendo murchar uma por uma as flores da esperança, ou então tomando-se mais culpável santifica o vicio emprestando-lhe as cores da virtude!¹⁸⁸

Antecipando-se às considerações que seriam feitas sobre o romance nas formas editoriais escolares na década de 60, a crítica enfatizou a finalidade moralizadora do gênero, bem como seu destino popular, negando-lhe qualquer dignidade literária para além desse limite. Desse modo, ao referir-se às “graças da linguagem” o crítico acima citado salientava que estas se

¹⁸⁷ O sucesso dos romances de Joaquim Manoel de Macedo pode ser avaliado pela quantidade de edições que receberam ao longo do século XIX, bem como pelas adaptações musicais e teatrais feitas a partir de *A Moreninha*. No período compreendido entre 1844 e 1845, o *Jornal do Comércio* publicou anúncios de valsas para piano compostas tendo por inspiração o romance (1 de março de 1844); de representações teatrais (7 de dezembro de 1848); bem como de venda de edições ornadas “com finas estampas e letra de música” (20 de dezembro de 1848), entre outros. Sobre as diversas edições dos romances de Macedo, conferir: AUGUSTI, Valéria. **O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os Dois Amores**. 1998. (Dissertação de Mestrado) Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 1998.

¹⁸⁸ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. *Vicentina*, romance do Snr. Dr. J. M. de Macedo. **Guanabara**. Rio de Janeiro, Tomo III, n. 1, mar. 1855, p.18.

justificariam apenas se submetidas à finalidade moralizadora.¹⁸⁹ Em última análise, portanto, a aceitação do gênero se dava em virtude desta última, a qual justificava sua relevância para um público considerado indolente ou mesmo incompetente para entender literatura séria.¹⁹⁰

O romance é d'origem moderna; veio substituir as novellas e as histórias, que tanto deleitavam nosso país. É uma leitura agradável, e diríamos quase um alimento de fácil digestão proporcionado a estômagos fracos. Por seu intermédio pode-se moralizar e instruir o povo fazendo-lhe chegar ao conhecimento de algumas verdades metaphysicas, que aliás escapariam a sua compreensão.¹⁹¹

Ao contrário do que ocorreria ao fim do século XIX, não se acreditava, em hipótese alguma, que a leitura de romances pudesse apresentar qualquer dificuldade ao leitor comum. Essa crença se alicerçava no fato de o romance não requerer uma série de procedimentos característicos das práticas de leitura dos gêneros clássicos. Para entrar em contato com estes era necessário ter o conhecimento das artes retóricas e poéticas, bem como dos livros dedicados a métodos de estudo, responsáveis por oferecer informações sobre a língua e a cultura daquelas que eram consideradas as principais literaturas, como por exemplo, a latina, a grega e a francesa.¹⁹²

Como a prática de leitura de romances não requeria o conhecimento prévio de regras dessa natureza, era associada a uma atividade amena e relaxante que não demandava qualquer esforço ou reflexão por parte do leitor.¹⁹³ Ler um romance significava divertir-se – finalidade de leitura muitas vezes condenada pela crítica erudita européia – e, na melhor das hipóteses –, a desejada por grande parcela da crítica brasileira – encontrar modelos de conduta edificantes. Não se pensava, portanto, que sua leitura pudesse, como era o caso dos demais gêneros, servir a finalidades como a formação do estilo.

¹⁸⁹ A esse respeito conferir VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002 e ABREU, Márcia Azevedo de. Op. cit., nota 2.

¹⁹⁰ Jean Marie BONNET, Op. cit., nota 9, observa comportamento semelhante por parte da crítica literária americana e atribui as preocupações exclusivas com o critério moral dos romances à falta de discursos teóricos a respeito do gênero.

¹⁹¹ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Vicentina, romance do Snr. Dr. J.M. de Macedo. Op. cit., p.17, nota 12.

¹⁹² A esse respeito conferir: ABREU, Márcia Azevedo de. A leitura das Belas Letras. In: **Os caminhos dos livros**. Op. cit., nota 2.

¹⁹³ Idem.

Por outro lado, escrever romances também parecia ser algo aparentemente simples e acessível a todos. Se para dedicar-se aos gêneros tradicionais considerava-se necessário tanto o conhecimento de suas respectivas regras de composição, quanto o contato com os melhores exemplos do gênero, o mesmo parecia não acontecer com o romance. As representações dos romancistas sobre a prática de escrita do gênero sugeriam ser necessário pouco esforço e conhecimento para dedicar-se a ele, como o demonstra seu envolvimento em situações de baixa formalidade. Não raro, os romancistas alegavam haver produzido suas obras em momentos de ócio nos quais estariam desocupados de assuntos sérios. No prefácio de *A Moreninha* (1844), por exemplo, Joaquim Manoel de Macedo afirmava que seu romance era fruto dos dias de “desenfado e folga” que teria passado em férias na cidade de Itaboraí.¹⁹⁴ Pereira da Silva utilizava argumento semelhante no prefácio de *Jerônimo Corte Real* (1840), garantindo que ele o teria sido escrito para “entreter uns dias de plena ociosidade”:

Para entreter uns dias de plena ociosidade, escrevi este romance fundado em fatos verdadeiros da história da descoberta e uso do café, que tão interessante se tornou para a nossa pátria. Parece-me o assunto útil e agradável (...).¹⁹⁵

Também era muito comum representar a escrita de romances como resultado de uma narrativa ouvida por alguém ou transcrita de um manuscrito encontrado ao acaso. No prefácio de *As Tardes de um pintor*, Teixeira e Sousa ficcionalizava essa prática associando-a a uma situação de oralidade que sugeria ao leitor ser desnecessário estudo ou contato com o mundo dos livros para se dedicar ao gênero:

- Foi notável esta senhora?

- Eu não conheço no Brasil outra personagem mais histórica.

Eu que na minha mocidade era em extremo inclinado a ouvir histórias interessantes, não pude conter a minha curiosidade, e, voltado para o dono da casa, lhe disse:

- E não nos fará o favor de contar-nos a história dessa linda senhora?

- É muito comprida, meu menino.

¹⁹⁴ MACEDO, Joaquim Manoel de. *A Moreninha*. São Paulo: Ática, 1986.

¹⁹⁵ SILVA, Pereira da. Prólogo In: SALES, Germana Maria Araújo. Op. cit., p. 225, nota 4.

- Que importa: eu a ouvirei com gosto.
- Durante que tempo?
- Durante o tempo que durar a história, ou quantas me quiser contar.
- Então, meu menino, gostas de ouvir histórias?
- Sou até maníaco.
- Pois eu lhe contarei com uma condição.
- E qual condição?
- Que quando o senhor for homem a escreva, e a faça publicar.
- Isto é se eu souber escrever para o público.
- Tem em suas mão um remédio para saber.
- Como assim?
- Muito bem, estude pouco, leia menos e escreva muito.¹⁹⁶

O envolvimento da escrita de romances em situações de baixa formalidade atendia, por certo, a interesses diversos.¹⁹⁷ No caso de Pereira da Silva, homem de letras empenhado na fundação da literatura nacional, permitia justificar sua dedicação a um gênero sem prestígio entre seus pares. Provavelmente, ele acreditava que não cairia bem a sua reputação afirmar que gastara tempo razoável com semelhante projeto. Por outro lado, no caso de Teixeira e Sousa, escritor cujo contato com o ensino formal havia sido reduzido,¹⁹⁸ permitia franquear o direito à escrita e à entrada no mundo das letras a quem quer que fosse, independentemente de sua formação cultural e pertença social, dado que se tratava de um gênero sem prestígio entre as elites.

Ao contrário do que sugeriam os prefácios dos romances,¹⁹⁹ as considerações críticas em circulação na imprensa até a década de 50 faziam crer que a escrita do gênero obedecia a um

¹⁹⁶ TEIXEIRA E SOUSA, Antonio Gonçalves. Como o autor soube dessa história. In: SALES, Germana Maria de Araújo. Op. cit., p. 234, nota 4. [grifos meus].

¹⁹⁷ As situações de oralidade, em que um personagem se põe a narrar o próprio enredo são reproduzidas em outros romances do período, como *Amância* (1844) de Domingos José Gonçalves de Magalhães e *O filho do pescador*, também de Teixeira e Sousa. Tais obras foram reproduzidas no todo ou em parte por Tânia Serra. Conferir: COSTA SERRA, Tania Rebelo. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.

¹⁹⁸ Em 1822, Teixeira e Sousa abandonou os primeiros estudos devido à situação financeira familiar para adotar a profissão de carpinteiro. Em maio de 1825 partiu para o Rio de Janeiro, onde exerceu a profissão por algum tempo, regressando à terra natal após cinco anos. Perdeu toda a família e retomou os estudos. Em 1840 retornou ao Rio de Janeiro, onde se ligou a Paula Brito, vindo a trabalhar na loja deste e a ser colaborador do seu periódico, *A Marmota*. Em 1849, foi nomeado professor público de instrução primária no Engenho Velho, cargo que exerceu até 1855.

¹⁹⁹ Os prefácios de romances podem ser consultados no Anexo da tese de doutorado de Germana Maria de Araújo SALES. Op. cit., nota 4 e os romances no livro de COSTA SERRA, Tânia Rebelo. Op. cit., nota 21.

certo conjunto de normas e se pautava por procedimentos que tinham suas origens na tradição clássica, como a imitação daqueles que seriam os seus melhores exemplos.²⁰⁰ Em crítica sobre o romance *O Comendador*, Manoel Antonio de Almeida aconselhava o autor a observar como Alexandre Dumas elaborara seus personagens. Ao descrever os procedimentos narrativos daquele que chamava de “mestre” utilizava, no entanto, duas categorias familiares aos que por ventura conhecessem os compêndios de poética em circulação: ação dramática e verossimilhança.

O herói deste episódio, já o disse, é rapidamente esboçado: conviria que o autor tivesse demorado mais com ele. Veja-se como procede o grande mestre, o grande gênio do romance moderno, cujo engenho assombroso quase que não tolera a possibilidade de imitação. Quando Dumas destina e prepara alguma de suas personagens, ainda que não seja senão mais do que um lance importante dos seus romances, ele descreve com minuciosidade o seu físico, demora-se em seus hábitos, fala de sua vida anterior ao conhecimento do leitor, e em todo esse desenvolvimento, que em nada prejudica o dramático da ação em que o via fazer entrar, o dispõe contra o choque da mais ligeira inverossimilhança.

É isso que faltou ao belo tipo da dedicação rústica que apenas ficou delineado em João.²⁰¹

Aos olhos da crítica, que procurava orientar aqueles que se iniciavam no gênero, a escrita de romances implicava o contato com autores que pudessem servir de exemplo e inspiração, bem como o conhecimento das regras de composição relativas aos gêneros clássicos. Como observa Jean Marie Bonnet a respeito dos primórdios da crítica de romances nos Estados Unidos, a prática comum nesse país consistiu também em analisar os exemplares do gênero a partir de regras clássicas, atendo-se sobretudo ao estilo, bem como às categorias de lugar, tempo e ação:

²⁰⁰ Em *Como e Porque sou romancista*, José de Alencar afirmara que aprendera a escrever romances lendo e relendo seus autores prediletos. ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. Disponível em: <www.virtualbooks.com.br>, p. 16. 1ª edição 1873.

²⁰¹ ALMEIDA, Manoel Antonio de. *O Comendador*, romance por Francisco Pinheiro Guimarães. **Correio Mercantil**. Rio de Janeiro 20 jul. 1856. In: ALMEIDA, Manoel Antonio de. **Obra dispersa**. Introdução, seleção e notas: Bernardo de Mendonça. Rio de Janeiro: Graphia, 1991, p. 52.

Em um artigo de 1834, um crítico do *American Quarterly Review* definia as duas condições que fazem um bom romance: um bom assunto e um bom estilo. Um bom estilo recobre as noções de clareza, facilidade, simplicidade, vigor e sobretudo vivacidade. Não poderia ser mais vago! Os críticos compreendiam frequentemente ser preciso que o romance fosse construído segundo as regras clássicas, ou seja, que obedecesse as regras herdadas da Antiguidade – lugar, tempo e ação.²⁰²

Na ausência de uma teoria sobre o romance, assinala Bonnet, os críticos americanos fizeram o essencial das discussões técnicas sobre o gênero a partir da *Poética* de Aristóteles, chegando inclusive a criticar aqueles que não observavam as regras por ele estabelecidas. Essa forma de conduzir a análise crítica, comum também na Europa durante longo tempo,²⁰³ encontrou respaldo no empenho dos próprios romancistas em aproximar o gênero das formas literárias tradicionais, a exemplo de Henry Fielding, que caracterizou seu romance *Joseph Andrews* como um “poema épico-cômico em prosa”.²⁰⁴

No Brasil, a crítica literária que se dedicou ao romance compartilhou das práticas que se deram nos Estados Unidos da América e na Europa. Da tradição clássica extraiu a maior parte das categorias de análise para interpretar o que se lhes caía às mãos. Foi desse modo que o conceito de unidade de ação, originalmente concebido por Aristóteles como princípio organizador do texto dramático, acabou sendo utilizado para analisar e firmar juízos de valor a respeito dos romances nacionais. Em artigo sobre *A Providência*, por exemplo, o crítico da revista *Guanabara* assinalava que a proliferação de episódios tornara o romance de Teixeira e Sousa incompreensível até aos leitores mais habituais do gênero:

O heróe da *Providência* é bem pouco saliente, o mesmo snr. Teixeira e Sousa o diz: Eil-o: ‘O narrador aproveita a occasião para declarar aos seus leitores, si lhe perguntarem no fim desta historia quem é o heroe della, e qual a acção principal, que elle não os quis designar abertamente, etc.’ Isto é

²⁰² “Dans un article de 1834, un critique de l’*American Quarterly Review* définit les deux conditions qui font un bon roman: un bon sujet, et un bon estyle. Un bon estyle recouvre les notions de clarté, facilité, simplicité, vigueur, et surtout vivacité! On ne saurait être plus vague. Les critiques s’entendaient cependant souvent pour demander que le roman soit construit selon des règles classiques, c’est-à-dire qu’il obéisse aux règles héritées de l’antiquité – lieu, temps, action”. Jean Marie BONNET. Op. cit., p. 123, nota 9.

²⁰³ Ver a respeito, discussão exposta no capítulo 1.

²⁰⁴ VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

verdade. Os personagens que representa, na acção são todos tão importantes, que não é sem dificuldade que no meio elles se depara com o heroe; o que julgamos devido à acção, que certamente não é o amor, como acontece em quase todos os romances. Á (sic) acção do romance porém ligam-se tantos incidentes, amarram-se tantos episodios interessantes, que a intriga do romance torna-se de tal sorte intrincada, que já no fim delle o leitor o mais hábil e acostumado a romances não pode nem prever o desfecho.²⁰⁵

Em outra crítica publicada na mesma revista, Joaquim Norberto de Souza e Silva tecia elogios ao romance *Vicentina*, ressaltando que entre suas qualidades estava o respeito à regra estabelecida por Aristóteles: “Nenhuma circunstância pode ser omitida, e os episódios se ligam de tal modo com a acção principal, que a realçam, embelesando-a”.²⁰⁶

O fôlego do conceito de unidade de ação entre a crítica foi tal que, em 1865, Machado de Assis o utilizou para avaliar o romance *Cenas do Interior*, de Luís José Pereira da Silva. Na crítica em questão, assinalava que muito embora não fosse possível “exigir para o romance o rigor das regras dramáticas”, era necessário observar que o autor, procurando dar conta de uma “ação dupla”, acabara ao final esquecendo-se dos protagonistas.²⁰⁷ No ano seguinte, Machado utilizou-o novamente em crítica sobre *Iracema*, de José de Alencar. Tomando em consideração os diversos episódios do romance, enfatizava o fato de estarem todos eles adequadamente ligados à ação principal: “(...) os há em grande número, traçados por mão hábil, e todos ligados ao assunto principal”.²⁰⁸

Apropriação semelhante da tradição clássica ocorreu quando se tratou de tecer considerações sobre a verossimilhança da narrativa. Por vezes dividida entre a expectativa de uma correspondência entre fato e ficção, a crítica alinhou-se à compreensão tradicional do conceito, como o demonstram as considerações de Dutra e Mello sobre episódio de *A Moreninha*:

²⁰⁵ REPAROS SOBRE UM ROMANCE. **Guanabara**, Rio de Janeiro, tomo III, 1855, p. 153.

²⁰⁶ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Op. cit., p.38, nota 12.

²⁰⁷ ASSIS, Machado de. Uma estréia Literária. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 24 jun. 1865. In: MASSA, Jean Michel. **Dispersos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e do Livros/INL, 1965, p. 218.

²⁰⁸ ASSIS, Machado de. Semana Literária. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 23 jan 1866. In: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Organizada por Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol III.

Entretanto, parece-nos extrema a correspondência das três jovens que uma a uma se deixam confundir por Augusto, depois da derrota de sua companheira. A hora deste rendez-vous e o tom da sociedade entre nós tornam pouco verossímil tal passagem – vá feito – *Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable*.²⁰⁹

Muito embora não encontrasse no comportamento dos personagens um correspondente na realidade fluminense, o crítico de *A moreninha* aceitava a cena em nome da coerência interna da narrativa, alegando que o verdadeiro poderia não ser verossímil.

O recurso à tradição clássica não se esgotou, contudo, nessas categorias de análise. Dela a crítica emprestou também a categoria de estilo, utilizando-a para discutir os mais diversos exemplares do romance nacional. Possuidora de dimensões valorativas, cumpria tradicionalmente o papel de hierarquizar as obras, estabelecendo modelos dignos de serem ou não imitados. Do respeito as suas normas de utilização dependia, pois, a possibilidade de participar do *corpus* canônico de qualquer literatura.²¹⁰

Assim sendo, sua apropriação no caso da análise de romances poderia ser considerada um problema, afinal, qual seria o estilo conveniente a um gênero que não dispunha de um discurso normativo próprio? Qual seria o estilo adequado ao romance? Simples? Temperado? Elevado ou Sublime? Em lugar de enredar-se em reflexões teóricas como o fariam os autores de tratados de retórica adotados pelo ensino formal, a crítica nos jornais empenhou-se simplesmente em aplicá-lo, tomando-o, como era de praxe, enquanto um termômetro a indicar a qualidade das obras.²¹¹ Sem o rigor dos retores, na imprensa os críticos elogiaram o uso de quaisquer estilos, inclusive daqueles que a princípio seriam considerados inadequados a assuntos pouco elevados, como eram considerados os de que tratavam os romances. Sobre o romance *A Providência*, por exemplo, o crítico da revista *Guanabara* observava que o autor teria utilizado em seu romance um estilo Flórido, termo este que servia para designar o uso de ornatos muito ricos e pomposos para o assunto tratado: “Pode bem ser que exageremos, mas

²⁰⁹ DUTRA E MELLO. *A Moreninha*. Op. cit., p. 750, nota 8.

²¹⁰ Conferir: COMPAGNON, Antoine. *Le estyle*. In: _____. **Le démon de la théorie: littérature et sens commun**. Paris: Éditions du Seuil, 1998, pp. 195-230.

²¹¹ Segundo Eduardo Guimarães, até mesmo José de Alencar, que concebia o romance como uma forma literária capaz de atingir a finalidade “patriótica” da epopéia, não empreendeu nenhuma reflexão teórica sobre o estilo adequado ao gênero. A seu ver, só seria possível depreender a compreensão do romancista a respeito do assunto por meio da análise de suas obras e de comentários esparsos. A esse respeito conferir: MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea: o pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista**. 2003. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003, p.166.

dizemos o que sentimos: há muito tempo, não lemos um livro tão abundante de bellezas, de tão florido e agradável estylo, e de linguagem tão amena e correta”.²¹² Em contrapartida, Dutra e Mello elogiava a simplicidade de estilo do primeiro romance de Joaquim Manoel de Macedo:

Vê-se huma facilidade, huma simpleza, hum não-sei-que de franco, de interessante, de desempedido, são os dotes principaes o stylo em que he manejada *A Moreninha*; e tal julgamos nós ser o caráter do autor.²¹³

Apesar de requerem dos romancistas o respeito às regras de composição oriundas da tradição clássica e perceberem que muitos deles não as observavam a contento, até pelo menos a década de 50, período em que o romance se consolidou no Brasil, aos críticos que atuavam na imprensa não pareceu pertinente condenar por isso os exemplares nacionais do gênero.²¹⁴ O mesmo não aconteceu com relação à moralidade da narrativa, que ao lado da “cor local” compunham pré-requisitos à aprovação de uma obra:

Em resumo: a *Vicentina* do nosso amigo e collega é uma composição que lhe faz muita honra: um romance cuja leitura recommendamos às nossas jovens compatriotas como um poderoso antídoto contra o veneno corrosivo da sociedade em que vivemos. É além disto um serviço feito a litteratura brasileira; naturalizando entre nós o verdadeiro romance; o romance moral e instrutivo; familiarizando-nos com as nossas scenas campestres; ensinando-nos finalmente a apreciar o que temos.²¹⁵

Assim sendo, pode-se dizer que até pelo menos a primeira metade do século o romance nacional conheceu ampla aceitação nas páginas da imprensa, mesmo quando desrespeitava as regras clássicas de composição que lhes eram exigidas pela crítica. Imaginando leitores desprovidos de instrução e desejando inculcar-lhes conteúdos que interessavam à construção da nacionalidade, o romance, mais do que qualquer outro gênero, foi considerado o veículo mais

²¹² Conferir REPAROS SOBRE UM ROMANCE. Op. cit., p.153, nota 29. Sobre o estilo florido conferir: CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições Elementares de Eloquência Nacional**. Rio de Janeiro: Eduardo Laemmert, 1834.

²¹³ DUTRA E MELLO. *A Moreninha*. Op. cit., p. 250, nota 8.

²¹⁴ REPAROS SOBRE UM ROMANCE. Op. cit., p.153, nota 29.

²¹⁵ SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. *Vicentina*, romance do Snr. Dr. J.M. de Macedo. Op. cit., p. 18, nota 12.

adequado à tarefa, pois já havia conquistado o gosto desse público por meio dos exemplares estrangeiros que aqui aportaram desde meados do século XVIII.²¹⁶ Investida de uma visão pessimista sobre o campo literário nacional, fosse em relação ao leitor, à profissionalização do escritor ou às condições de publicação dos livros,²¹⁷ a crítica jornalística provavelmente vislumbrou no romance uma possibilidade de avanço no que se refere à consolidação do gosto pela literatura nacional. Assim, imbuído dessa função, bem como daquela de moralizar o público, o romance saiu-se vitorioso nas páginas da imprensa nessas primeiras décadas, ganhando fôlego suficiente para, nas seguintes, estabelecer-se como um veículo privilegiado de expressão da nacionalidade brasileira.

3.3. Às voltas com a representação da realidade nacional

Apesar de a matriz crítica de viés moralizador não se arrefecer, estando presente em boa parte do discurso crítico da década de 60, a partir desse momento ela tendeu a tomar um caráter cada vez mais “protocolar”, a respeito do qual se passou a fazer referência, mas sem que se desse a ela a mesma importância de antes. Em crítica sobre *Diva*, por exemplo, Machado de Assis observava que procurando exaltar o pudor, encarnado na protagonista, Alencar teria resvalado numa “pieguice condenável” e assinalava que, apesar de “já gasto”, o princípio da beleza moral ainda daria tema a muitos livros.²¹⁸

Sintoma dessa mudança de perspectiva foi a utilização cada vez mais freqüente do termo romance de costumes, por meio do qual se procurou enfatizar o comprometimento do gênero com a representação da realidade nacional. Em 1865, comentando a estréia do romancista Luis Pereira da Silva, que acabara de publicar *Cenas do Interior*, Machado de Assis observava que apesar de o autor ainda não ser um “nome” literário, tendo até então apenas publicado escritos ligeiros e “páginas fugitivas” na imprensa, ele se inseria numa “tradição” que já tinha seus signatários no Brasil:

Mais de uma pena brasileira tem-se dado a estes trabalhos. Um dos maiores talentos que o Brasil tem produzido, o chorado dr. Manoel Antonio

²¹⁶ A esse respeito conferir ABREU, Márcia Azevedo de. Op. cit., nota 2.

²¹⁷ Conferir: ASSIS, Machado de. **Semana literária**. Diário do Rio de Janeiro, 9 jan. 1866. In: MASSA, Jean Michel. Op. cit. p. 229, nota 31.

²¹⁸ ASSIS, Machado de. *Diva*. **Semana ilustrada**. Rio de Janeiro. 17 abr. 1864. In: MASSA, Jean Michel. Op. cit., nota 31.

de Almeida, escreveu um livro excelente, que anda nas mãos de todos: *Memórias de um Sargento de Milícias*, que é um modelo do gênero. Alencar e Macedo escreveram obras dignas de ser estudadas, especialmente o primeiro, autor do *Guarani*. Pinheiro Guimarães publicou há anos *O Comendador*, narrativa interessante e digna de muito apreço. E há ainda outros, que não me ocorrem agora, e que têm produzido páginas valiosas e estudos sérios sobre os costumes do país, debaixo da forma popular do romance.²¹⁹

Ainda às voltas com seu destino popular, o romance passou a ser considerado uma “forma” literária em que se podia vazar um “assunto sério” que não mais dissesse respeito à moralidade propriamente dita. Em 1872, ao comentar o lançamento de *Til* em formato livro,²²⁰ o crítico do jornal *A Reforma* observava que nos romances de Alencar o leitor podia encontrar não somente o “estilo poético e delicado”, como também “o mais perfeito brasileiro nos quadros que descreve”. Fazendo a retrospectiva da obra do autor, relacionava-a a cada região do país e aos seus costumes: no *Guarani*, o passado colonial e as cenas indianas; no *Tronco do Ipê*, os costumes contemporâneos e o interior do Rio de Janeiro, no *Gaúcho* as savanas do sul e o seu “viver pitoresco” com paisagens diversas; em *Iracema*, “um álbum da natureza cearense”; nas *Minas de Prata*, a Bahia e outras áreas e no *Til* os sertões de São Paulo. No folhetim do *Diário do Rio de Janeiro* de 1871, Guimarães Junior informava o leitor sobre o lançamento d’*O Gaúcho*, romance que, a seu ver, era tanto “uma das mais brilhantes e corretas inspirações da musa brasileira”, quanto “um quadro admirável de costumes”.²²¹

No mais das vezes utilizado para fazer referência à prosa de ficção que se acreditava representar as mais diversas regiões do país do ponto de vista de sua natureza física e também dos costumes de suas populações, fossem elas da Corte, do “interior” ou dos tempos mais remotos, o termo “romance de costumes” ganhou espaço no discurso crítico, que o utilizava de forma ampla o suficiente para abranger as mais diversas manifestações do gênero.²²² *Ressurreição*, por exemplo, era considerado pelo crítico do periódico *Novo Mundo*, “um romance

²¹⁹ ASSIS, Machado de. Uma estréia Literária. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 26 jun. 1865. In: MASSA, Jean Michel. Op. cit., pp. 217-218, nota 31. [grifos meus]

²²⁰ O romance foi publicado originalmente em folhetins do periódico *A República*. Conferir: PONTES, Eloy. **A vida exuberante de Olavo Bilac**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944.

²²¹ GUIMARÃES JUNIOR, Luis. Folhetim do Diário do Rio – Revista de domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 22 jan. 1871.

²²² Machado de Assis faz referência ao termo em Instinto de Nacionalidade. Conferir: ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. Op. cit., nota 32.

de costumes”, tanto quanto o eram os romances históricos ou da corte escritos por Alencar e outros tantos autores. O que interessava à crítica era, portanto, enfatizar o papel do romance como veículo que poderia dar a conhecer o Brasil ao público leitor.²²³

Décadas antes, quando se falava em representação da realidade nacional pelo romance, utilizava-se o termo “cor local”, que geralmente remetia à presença da paisagem brasileira na prosa de ficção.²²⁴ O uso do termo romance de costumes representava uma mudança de foco no olhar da crítica, que passava a valorizar nas obras o reconhecimento da multiplicidade social e cultural da nação, sem que isso, no entanto, levasse a reflexões teóricas diferentes daquelas que já haviam sido anteriormente estabelecidas pelo uso das categorias clássicas na análise de romances.

Todavia, quando os romancistas e a crítica de viés naturalista entraram no cenário literário nacional, propondo ao gênero a mesma finalidade que lhe era atribuída pelo romance de costumes, os debates na imprensa se acaloraram. A discussão sobre a representação da realidade nacional pelo romance passou, então, a ser regida por preocupações acerca da melhor forma de fazê-lo. Sintomaticamente, a atenção da crítica se voltou mais para o escritor e os processos de composição do romance do que para o público leitor, que nas décadas anteriores havia sido um dos pilares em torno dos quais se pensava o gênero, em função dos interesses em moralizá-lo. Quando isso ocorreu, a cena literária nacional já contava com alguns nomes considerados importantes quando se tratava de fazer referência ao gênero. Alencar, Macedo e Teixeira e Sousa estavam entre eles e, ao contrário do que a historiografia posterior considerou, eram tidos em muito boa conta pela crítica que lhes foi contemporânea.

Tidos em muito boa conta, mas também em posição estratégica para servirem de alvo aos que, inspirados pelas teorias naturalistas, pretendiam renovar os paradigmas literários em torno do romance. O mais atacado dos romancistas, justamente por seu prestígio, foi Alencar, que se viu envolvido em duas polêmicas importantes, que dizem muito sobre as mudanças em que estavam enredados crítica e escritores. A primeira delas, ocorrida em 1871, se iniciara por

²²³ Mais do que nunca, a crítica e os romancistas estavam interessados em afirmar a nacionalidade da literatura brasileira, num contexto em que renomados escritores portugueses como Pinheiro Chagas chegavam a questionar a sua independência em relação à literatura portuguesa. Disputando o mercado nacional com o produto estrangeiro, sobretudo português, indignava aos escritores brasileiros o fato de autores portugueses se predisporem a escrever romances com temática indígena, com a intenção de fornecer-lhes modelos. Conferir: F.F. Revista Bibliographica. **Dezesseis de Julho – órgão conservador**. Rio de Janeiro, 6 maio 1870 e CHAGAS, Manoel Pinheiro. *Literatura Brasileira: Iracema, lenda do Ceará* In: **Novos Ensaios críticos**. Porto: Casa de Viúva More Editora, 1868.

²²⁴ SÜSSEKIND, Flora, **O Brasil não é longe daqui**: o narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

questões de natureza política e se ampliara para a discussão acerca de seus romances. O autor das *Cartas a Cincinato*, Franklin Távora, acusava José de Alencar de ter cometido uma série de impropriedades em seus romances em virtude de ser um escritor de gabinete, que não conhecia *in loco* as regiões a que se propunha representar. Sem excluir a importância da pesquisa documental levada a cabo pelo romancista cearense, Távora considerava que ela deveria ser combinada com a observação da realidade, evitando que no romance de costumes viessem a ser incluídos elementos fantásticos, como acreditava ter ocorrido n' *O gaúcho*. Quatro anos depois, José de Alencar voltaria a ser alvo de calorosos ataques, desta feita por parte de Joaquim Nabuco que centrava a discussão no conceito de verossimilhança, entendido por ele como fidelidade da prosa de ficção a um modelo extratextual, passível de ser averiguado pela ciência, pela historiografia ou mesmo pela observação direta da realidade. Tecia duras críticas a' *O Guarani*, romance em que, a seu ver, Alencar teria atentado contra a verossimilhança, desrespeitando a história e a verdade.²²⁵ Tanto para Nabuco quanto para Távora, a verossimilhança significava fidelidade da prosa de ficção à realidade exterior, concepção esta que divergia da de Alencar, uma vez que o romancista cearense se encontrava mais próximo da tradição clássica, compreendendo-a como coerência interna da narrativa.²²⁶

A exigência da fidelidade ao real implicava, aos olhos dessa parcela da crítica, a necessidade de uma mudança nas concepções acerca do processo de criação do romance que se imaginava requerer certos procedimentos anteriores à escrita do gênero propriamente dita. Acreditava-se que para escrevê-lo era necessário, antes mesmo de debruçar-se sobre o papel, conhecer *in loco* a realidade que se pretendia tratar. Além disso, organizar-se metodicamente, tal qual um cientista dedicado a investigar um fenômeno natural.²²⁷ Comentando o romance *Uma lágrima de mulher* de Aluísio Azevedo, Valentim Magalhães observava que ele não passava de “um produto legítimo do Romantismo”, em que não colaboravam de forma alguma “a observação das cousas e a sinceridade de dizel-as como se passam”. A seu ver, o maior

²²⁵ As polêmicas entre Alencar, Franklin Távora e Joaquim Nabuco são largamente discutidas por MARTINS, Eduardo Vieira. Op. cit., nota 35.

²²⁶ Em certa medida, o que os críticos colocavam sob suspeita era a própria maneira de Alencar conceber o romance, como gênero capaz conservar a idéia do poema épico, próximo, portanto, dos gêneros clássicos e, por essa razão, passível de ser composto por meio de procedimentos oriundos da retórica. Conferir: MARTINS, Eduardo Vieira. Op. cit., p.144, nota 35.

²²⁷ As considerações da crítica brasileira a respeito do método experimental de escrita do romance pautavam-se sobretudo nas reflexões de Emile Zola a respeito do assunto. Em *Do romance*, Zola descreve meticulosamente os processos de criação do romance e afirma que apenas depois de estabelecidas notas e reunidos múltiplos documentos sobre um assunto que se pretendesse tratar é que o romancista poderia decidir-se a escrever. Conferir: ZOLA, Emile. **Do romance**: Stendhal, Flaubert e Goncourt. São Paulo: Editora Imaginário/ Edusp, 1995, pp. 24-25.

problema residia no fato de a obra em questão assentar-se sobre “as bases movediças da phantasia e do ideal.” Em lugar disso, era desejável que ele se sustentasse em “processos seguros da observação da verdade”, o que só poderia ser garantido pelo respeito ao “methodo experimental”:

Si para empregar-o [o naturalismo] em Literatura não é indispensável ser sábio, é imprescindível, todavia, além da intuição clara de todos os princípios culminantes da ciência moderna, conhecer as verdades gerais que a dominam, possuir em alto gráo o poder da observação e da lógica dos factos. Isto é: preparados todos os elementos do romance, classificados e postos em ordem todos os factos observados, escolhidos os meios em que se deve desenrolar a ação, estudados e predispostos os temperamentos dos personagens que nella hão de agir; concluída enfim a parte estática da obra, compete entrar na dinâmica; então é que é indispensável toda a firmeza de pulso e de mira no romancista. Urge que não desmintam nenhuma das premissas assentadas, que não falseie a menor das verdades observadas, em uma palavra: o artista nada mais tem a fazer que assistir ao desenvolvimento lógico e verdadeiro dos personagens, na acção, e sob as condições mesológicas que elle havia livremente escolhido e disposto. Desde que elle desvia o curso, por bem dizer fatal, dos acontecimentos, trahindo a verdade e accommodando-a aos seus desígnios, de qualquer espécie que sejam, o methodo experimental cede lugar à imaginação, à phantasia do autor. A obra será quando muito poética, não naturalista.²²⁸

Os adeptos do naturalismo não apenas atribuíam um novo método para a escrita de romances, o qual *a priori* nada tinha em comum com aquele previsto pela tradição clássica, como também creditavam a necessidade de habilidades especiais àqueles que porventura desejassem se dedicar ao gênero. O escritor de romances era, pois, alçado a uma condição “especial”, sobretudo em virtude da nobre função que se lhe atribuíam: transformar a realidade em arte. Para fazê-lo, não bastava, entretanto, simplesmente apoiar-se nas “velhas” artes retóricas ou fiar-se na própria imaginação. Era necessário estudo e “talento”, atributo este

²²⁸ MAGALHÃES, Valentim. O Mulato In: _____. **Escritores e escriptos**: perfis litterários e esboços críticos. Rio de Janeiro: Typographia de Carlos Gaspar Silva, 1889, pp. 76-77. O artigo foi publicado originalmente no periódico *Correio Paulistano* em 1881.

pessoal e impossível de ser adquirido.²²⁹ Mais do que isso: capacidade de observação, a qual, a se pautar pelo que dizia a crítica, também não era qualidade que se encontrasse facilmente:

Entre a realidade nua e crua e um producto estheticamente interpõe-se o homem como intérprete, seja mesmo como um photographo, mas um photographo cuja ciência é extremamente difícil, quando se pretende pilhar o original a jeito, em boa posição de propícia luz.

(...)

Todo o problema está em transformar a Realidade em Verdade esthetica: problema que só poderá ser resolvido pelos homens de verdadeiro talento, esteiados pelo estudo e pela observação acurada e constante. A mediocridade habilidosa e conhecedora da arte do *savoir faire* nunca conseguirá resolvê-lo. Todos os gêneros possuem obras feitas por esse preceito, mas sempre de escritores que em tempo souberam livrar-se das estheticas acanhadas e systematicas da maldita raça dos rethoricos.²³⁰

O estabelecimento desses pré-requisitos à escrita de romances – seguir um método de composição e possuir talento e capacidade de observação – já seriam suficientes para se perceber que o estatuto do gênero, bem como daqueles que a ele se dedicavam, havia se modificado sensivelmente nas últimas décadas.²³¹ A partir de então, não seria mais possível afirmar, como se havia feito anteriormente, que o romance era resultado de um momento de ócio, ou que para escrevê-lo bastava prostrar-se diante de um papel, transferindo para ele uma história narrada oralmente por alguém. Defender tais concepções nesse novo contexto significaria afirmar que o gênero não estava à altura da tarefa que se lhe incumbia, qual seja, a de representar fielmente a realidade nacional. De outra parte, significaria também dar razão aos

²²⁹ Em **Do Romance**, Zola afirma que a qualidade mestra do romancista seria, naquele momento, “o senso do real”, entendido por ele como a capacidade para sentir a natureza e representá-la tal qual ela era. No entanto, tal atributo, observava, não seria passível de ser adquirido, de modo que alguns escritores o possuiriam naturalmente e outros não. Conferir: ZOLA, Emile. Op. cit., p. 27, nota 51.

²³⁰ DUARTE, Urbano. O naturalismo. **Revista Brasileira**. Rio de Janeiro, ano II, tomo V, pp. 25-30, 1880, p. 27.

²³¹ A participação das teorias naturalistas na modificação desse estatuto fica tão mais evidente se levada em conta a ausência de discussões dessa natureza quando se utilizava a terminologia “romance de costumes”. Muito embora neste caso a representação da realidade também se fizesse presente, o termo romance de costumes não conduzia, necessariamente, a reflexões acerca dos procedimentos de composição do gênero, de suas práticas de escrita, bem como das qualidades do escritor. Pensava-se que a este cabia retratar a nação e essa era a finalidade enobrecedora que se atribuía ao gênero.

naturalistas que consideravam inadequados os resultados obtidos por aqueles que não compartilhavam de suas crenças.

Acusados de utilizarem métodos impróprios ao bom cumprimento da representação da realidade nacional, romancistas de reputação já estabelecida vieram em defesa de seus procedimentos de composição materializando-a em prefácios como “Benção Paterna” de José de Alencar e o “Prólogo” às *Folhas de Outono* de Bernardo Guimarães. Este último reagia contra os que pretendiam superar os mestres da tradição clássica, responsáveis, a seu ver, pelo bom gosto literário:

Censuram muito os que ainda respeitam os preceitos gerais do bom gosto literário, – que são muito análogos aos do bom senso, –prescritos por Aristóteles, Longino, Horácio, Boileau, Marmontel, La Harpe e outros, e entretanto querem nos impor, a nós imaginadores e não teóricos, o jugo ainda mais pesado dos críticos e filósofos, que cada dia surgem na Europa querendo fazer uma nova revolução ou evolução nos domínios da filosofia e da literatura. (...) A moderna crítica literária, – principalmente no Brasil, onde ela, em meu entender é inteiramente descabida, – atrelada ao carro da filosofia positivista, que hoje predomina, e identificando-se com ela, pretende cortar as asas à inspiração, vedar-lhe o espaço livre, e obrigá-la a arrastar-se fatalmente por uma senda por ela cientificamente demarcada.²³²

As respostas às investidas naturalistas se incorporaram também aos enredos de romances, que se tornaram espaço de discussão sobre o assunto. Em *Nina*, romance de Joaquim Manoel de Macedo publicado em 1869, dois personagens discutiam o que seria necessário à escrita do gênero, se a imaginação ou a observação da realidade:

Almoçavam os dois amigos em uma bela e agradável manhã no hotel vizinho do Jardim Botânico, quando Félix, impacientando-se, perguntou a Firmiano o motivo do seu mau humor, que ainda ali o perseguia.

O provinciano hesitou; mas acabando por ceder às instâncias do amigo, e também confiando muito no seu bom conselho, respondeu.

²³² GUIMARÃES, Bernardo. Prefácio. In: CASTELLO, José Aderaldo. **Textos que interessam à História do romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1959, p. 213.

- É que minha santa irmã, que me supõe dotado de raro talento e rica imaginação, impôs-me a obrigação de compor um livro de poesias ou um romance...

- Falas sério?

- Do livro de poesias nem de leve me preocupo; porque fazer versos é para mim impossível; decoro facilmente os versos que leio; mas compô-los eu? ... tempo perdido.

- Muito bem Firmiano, poeta à força é pintor que borra telas e cantor que desafina a música.

- Mas o romance? Para o romance não há necessidade de metrificação, nem de consoantes...

- Enganaste: é indispensável a metrificação das lições morais e a consonância da imaginação com a realidade, da forma com a matéria, dos quadros que se inventam com as paixões que neles são expostas.

- Segue então que nunca poderei escrever um romance?

Félix dominou-se para não rir.

- Olha, Félix, tornou Firmiano, não tenho presunção, nem vaidade; daria porém metade da minha vida para compor um romance.

- Com que fim?

- Para satisfazer o inocente capricho de minha irmã [...] a idéia de que possuo luminosa inteligência é o seu encanto [...]

- Em tal caso, mãos à obra! Disse Félix com os olhos úmidos de lágrimas.

Firmiano abaixou confuso a cabeça, e prosseguiu dizendo:

- Na província meu professor de retórica e poética, tratando do romance, disse-nos em uma de suas lições: “Predomina hoje a escola realista, que matou a romântica, que por seu turno tinha destruído a clássica: com essa nova escola não há quem não possa ser fecundo romancista; já não se imagina, copia-se, toma-se o chapéu e a bengala, passeia-se nas ruas, visitam-se os amigos, espreita-se o que se passa na casa alheia, escreve-se o que se observou, e está feito o romance.”

- Sapiéntíssima lição!

- Acreditei nela, e para aditar minha irmã, jurei-lhe escrever um romance; tenho porém em balde passeado, observado, estudado o mais

vasto dos nossos teatros, a cidade do Rio de Janeiro, e ainda não encontrei o romance que tão fácil se afigurava ao meu professor.

- É que o seu professor não conseguiria jamais ser o inventor da pólvora.

- Dizeis pois...

- Que ele te fez acreditar na extrema facilidade do empenho mais difícil. Em literatura, Firmiano, a escola realista ensina que o romancista deve ser o copista fiel da vida da sociedade, dos sentimentos, das paixões, dos costumes, por conseqüência o escrupuloso e sutil sondador dos corações, o revelador das tendências e do caráter da época, em uma palavra o daguerreótipo moral da sociedade e da família. Julgas que isto seja muito simples?

- Creio que não.

- Ah! Certamente não: ver é o menos, saber ver é o mais; observar não é tudo, sentir é que é o essencial; mas sentir não basta; dizer bem e artisticamente o que sentiu é indispensável; portanto, para se compor um romance é preciso saber ver, saber sentir, saber dizer.

- Lá vai minha esperança de escrever um romance para minha irmã!...²³³

O diálogo dos personagens, por meio do qual se procurava questionar a idéia de que para escrever um romance bastaria observar a realidade à sua volta e prescindir da imaginação, demonstra como a entrada da crítica e prosa de ficção naturalistas no cenário literário criou um verdadeiro campo de reflexão e disputa acerca dos processos de produção e escrita do gênero. O abalo da credulidade do personagem Firmiano sobre a facilidade de escrever romances expressa muito adequadamente o resultado do debate que se estabeleceu entre a crítica no período. Desde então, seria muito difícil afirmar impunemente que um romance pudesse ser escrito sem qualquer esforço:

Ao dobrar a última página do livro fortaleci-me na crença de que nunca devem os poetas estrear pelo romance. Producto das energias da inspiração, tanto como da observação, é sempre posterior a todas as mais essa forma, a mais concreta e complicada ao gênio artístico.(...)

²³³ MACEDO, Joaquim Manoel de. Nina. In: COSTA SERRA, Tania Rebelo. Op. cit., pp. 169-170, nota 21.

Hoje reputo perigoso e prematuro qualquer tentamem dos talentos juvenis, ainda que vigorosos, como o do autor de *Psyche*, nesta esfera de litteratura.²³⁴

A se julgar pelo que dizia Rocha Lima, a complexidade do romance implicava que a poucos seria franqueado o acesso a sua escrita, tal qual se pensara durante muito tempo a respeito dos gêneros consagrados pela tradição. Enquanto se afirmava que dedicar-se ao gênero era coisa tão fácil de fazer a ponto de ser levada a cabo por qualquer um, não era possível reivindicar qualquer dignidade literária ao gênero. Assim sendo, a crença na dificuldade de escrever romances e nos atributos especiais de seus autores possibilitou, pois, uma mudança importante tanto no estatuto do gênero, quanto no de seus autores.

No entanto, restava ainda pôr em questão a hierarquia literária entre os gêneros, no interior da qual o romance ocupava um lugar de pouco prestígio. Como vimos anteriormente, quando se tratava de atribuir certa dignidade ao romance, isto se fazia pela sua aproximação dos gêneros clássicos, dos quais provinham, inclusive, as categorias de análise crítica de seus exemplares. Não sem resistência de boa parcela da elite letrada, que reclamava o fim do “bom gosto”, a crítica naturalista pôs sob suspeita o arcabouço teórico clássico que até então relegara o romance a uma posição desconfortável e secundária em relação aos demais gêneros. Para tanto, valeu-se de uma concepção ao mesmo tempo determinista e evolucionista da emergência dos gêneros literários ao longo da história, tornando possível relativizar a importância do drama e do épico para a sociedade oitocentista.²³⁵

Orientado por tais paradigmas teóricos, o crítico Rocha Lima, em artigo publicado em 1878, argumentava que assim como ocorria na natureza, onde a vegetação resultava do meio em que se havia originado, as manifestações literárias resultavam do momento histórico de sua emergência.²³⁶ Nas sociedades antigas, considerava, a vida era uniforme e podia absorver todos

²³⁴ LIMA, Rocha. *Psyche – romance ao luar* por J. A. Ribeiro da Silva. In: _____. **Crítica e literatura**. Maranhão: Typ. do Paiz, 1878, p. 127.

²³⁵ Sobre a crítica naturalista, conferir: VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²³⁶ Rocha Lima afirma: “O que dizemos das formas artísticas, se aplica com igual evidencia às formas literárias: os meios históricos fazem brotar certas formas literárias como o ambiente faz expandir certa vegetação.” ROCHA LIMA, R. A. *A legenda de um Pariá: drama em 4 actos* pelo Dr. Filgueiras Sobrinho. In: _____. **Crítica e literatura**. Op. cit., p.14, nota 58. Ao que parece, o crítico inspirou-se em Ferdinand Brunetière, que criou uma teoria da evolução dos gêneros. No entanto, Brunetière condenava veementemente os romancistas naturalistas, como Emile Zola, a quem acusava de brutalidade e vulgaridade e a Goncourt. A respeito da crítica na França conferir: NORDMANN, Jean-Thomas. **La critique littéraire française au XX^e siècle (1800-1914)**. Paris: Librairie Générale Française, 2001.

os espíritos em uma só idéia e sentimento; por consequência, suas manifestações artísticas caracterizar-se-iam pela simplicidade e “pobreza de seus processos e instrumentos”. A sociedade moderna, em contrapartida, seria marcada pela multiplicidade de idéias e sentimentos, necessitando, para expressá-la, de gêneros literários “amplos e flexíveis”. Neste caso, o mais adequado para tal seria, a seu ver, o romance:

De todas as formas litterarias, o romance é o único que pode vulgarizar o complexo de idéas adquiridas, discutir as relações múltiplas e variadas da vida social, analysar até seus últimos elementos e em seus infinitos desenvolvimentos, as paixões, os interesses, etc.²³⁷

Os gêneros literários da Antiguidade, como o drama e o épico, observava, seriam incapazes de expressar uma sociedade complexa em que a ciência teria destituído o homem de suas dimensões heróicas, evidenciando as determinações às quais ele estaria submetido.²³⁸ Prova disto encontrar-se-ia na observação do desempenho dos gêneros literários na Inglaterra, onde, a seu ver, o romance de costumes era “a planta mais exuberante da seiva litteraria”, enquanto que o drama emudecia. Caso semelhante acreditava ocorrer na França, onde, depois de Corneille, Racine e Molière, o drama teria entrado em um período de impotência e falta de inspiração, enquanto que o romance teria ganho um múltiplo desenvolvimento:

O romance, porém, toma um desenvolvimento múltiplo e variado: Balzac anatomisa todas as paixões; George Sand escreve a epopéa eterna do amor com o senso de um psicologo; com o ardor de um poeta e com a viveza de um pintor; Julio Verne crea o romance scientifico; About, Cherbuliez, Feuillet e uma legião enorme de observadores contruem (sic) a psycologia concreta da vida social.²³⁹

Por fim, concluía assinalando que os romancistas acima referidos, apesar de terem feito tentativas no campo dramático, não teriam obtido o mesmo reconhecimento proporcionado

²³⁷ ROCHA LIMA, R. A. Op. cit., p. 21, nota 58.

²³⁸ Em artigo sobre o naturalismo, Araripe Junior afirmava que a natureza não dava saltos e que essa “lei” era válida para o romance. In: ARARIPE JUNIOR, T. A. *Evolução das formas do romance*. Rio de Janeiro. **Novidades**, 21 fev. 1888. In: _____. **Obra Crítica**. vol. II (1888-1894). Rio de Janeiro: Ministério da Educação/ Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 28.

²³⁹ ROCHA LIMA, R. A. Op. cit., p. 20, nota 58.

por suas incursões nos domínios do romance. Tal fato, observava, seria uma prova da inadequação do drama aos tempos modernos, fenômeno este que poderia também ser verificado em outras nações, como a Espanha, Portugal, Itália, Estados Unidos e Brasil. Neste caso, observava, autores como Joaquim Manoel de Macedo e José de Alencar, muito embora tivessem se dedicado e ele, deviam sua reputação ao romance:

J. de Alencar e Macedo depõe no santuario de seu passado o diadema de suas glórias dramáticas, para arrancar, por meio do romance, de leitores solitários, applausos e emoções.²⁴⁰

Décadas antes seria impensável tecer tais considerações sobre os gêneros literários em questão. Rocha Lima invertia a hierarquia estabelecida e alçava o romance ao primeiro lugar no *ranking* dos gêneros literários. Mais que isto: defendia a superioridade do romance com base no traço característico que até então servira para desprestigiá-lo, pois a “flexibilidade” ou ausência de forma do gênero sempre fora uma característica tida como negativa e reveladora de sua falta de *pedrigree*.²⁴¹

Na condição de mais prestigiado e complexo dos gêneros literários, o romance praticamente chegava ao patamar máximo de sua escalada rumo à consagração. Faltava-lhe apenas ser definitivamente elevado à categoria de obra de arte. Para tal, no entanto, era necessário desvencilhá-lo do destino popular, incapaz de atribuir-lhe o prestígio que poderia lhe dar uma clientela de gosto refinado. Essa tarefa era das mais complexas, pois o afastamento do gosto popular significava, necessariamente, o repúdio à satisfação das demandas do mercado editorial, inclusive em sua manifestação mais vigorosa: a imprensa.

3.4. O mercado: a última fronteira

O mercado literário brasileiro foi, durante boa parte do século XIX, um verdadeiro muro de lamentações onde choravam os homens de letras. Os motivos para tal insatisfação eram vários: o público que não lia, ou que não possuía gosto adequadamente formado para escolher

²⁴⁰ ROCHA LIMA, R. A. Op. cit., p. 21, nota 58.

²⁴¹ A respeito da falta de *pedrigree* do gênero conferir: VASCONCELOS, Sandra Guardini. Op. cit., nota 13.

as boas obras, o alto custo da impressão de livros, a falta de interesse dos editores, a não profissionalização do escritor, a concorrência com os livros estrangeiros contrafeitos, etc.

Para se ter uma idéia, em crônica publicada na *Semana Literária*,²⁴² Machado de Assis envolvia em suas queixas três ilustres personagens desse drama: o leitor, o livro e o editor. Comentando a cena literária nacional, afirmava que em termos de publicação de livros a temperatura andava abaixo de zero, deixando-lhe pouco a fazer em sua coluna. As razões para tal situação advinham, a seu ver, da impressão de livros, que por ser cara não oferecia nenhum lucro pecuniário ao escritor. A isto, somava-se a falta de gosto formado entre o público. Para o romancista, o editor, figura intermediária entre esses dois personagens, aqui não passava de uma “planta exótica”, que uma vez encarregada da publicação de um livro, poucas vantagens tinha a oferecer ao seu autor em virtude da venda problemática e difícil. Concluía, assim, que o escritor brasileiro não abatido pelo cansaço advindo da luta entre a vocação e a indiferença, merecia, pois, a dupla benção das musas.

Treze anos depois, a ladainha parecia a mesma. Em artigo publicado na *Revista Brasileira*, seu diretor, Nicolau Midosi, explicava que nas raízes do periódico residia a crença de que o povo brasileiro não estava preparado para consumir o livro, “alimento das organizações viris e fortemente caracterizadas”. A seu ver, faltava ao leitor brasileiro tanto as condições do gosto quanto a capacidade para “entender verdades ou idéias colligidas em um volume”, cuja leitura demandaria estudo e tempo.²⁴³ No mesmo ano e na mesma revista, Carlos de Laet reclamava que a literatura no Brasil era uma atividade das “horas vagas”, exercida no fim do expediente no serviço público.²⁴⁴ Outro cronista da *Revista Brasileira* vinha esclarecer aos leitores que a tarifa alfandegária para a importação de obras impressas em países estrangeiros gozava da taxa de 100 réis o quilo enquanto que a importação de papel “liso”, destinado à impressão de livros no Brasil, custava exatos 160 réis (o quilo). Essa tarifa, praticada há 20 anos era, em sua opinião, a responsável pelo “atrazo moral e material” do país, uma vez que funcionava como medida protetora dos autores e livreiros estrangeiros em detrimento dos nacionais. Amparado por grandes tiragens, o livro estrangeiro corria mundos e conquistava mercados, enquanto que por aqui, reclamava, a situação era outra, pois as tiragens não passavam de 1000 exemplares

²⁴² ASSIS, Machado de. *Semana literária*. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 9 jan. 1866. In: MASSA, Jean Michel. Op. cit., p. 229, nota 31.

²⁴³ A REVISTA BRASILEIRA. **Revista Brasileira**, tomo I, ano I, pp. 5-7, 1879.

²⁴⁴ LAET, Carlos de. *Chronica Litteraria*. **Revista Brasileira**, tomo I, ano I, pp. 135-141, 1879.

consumidos a longo prazo.²⁴⁵ De tal estado das coisas, acreditava F. Conceição, decorria o predomínio da literatura estrangeira no mercado editorial brasileiro e a conseqüente desvalorização da língua pátria e do caráter nacional da literatura, que só sabia tomar por inspiração os modelos que vinham de fora. Tão grave quanto isto eram, a seu ver, os impedimentos que a política alfandegária acabava por acarretar à profissionalização dos homens de letras no Brasil.

Em cada um desses discursos, o que se pode verificar é a insistente queixa a respeito da dificuldade de se publicar livros no Brasil e a associação desse “fato” com a profissionalização do escritor e a fragilidade da literatura brasileira e do público leitor. No entanto, nenhum deles, à exceção de Nicolau Midosi, fizera qualquer menção à imprensa periódica e à atuação dos escritores em suas fileiras, muito embora todas essas vozes tivessem partido dela.

Talvez por essa razão, quando os estudiosos de literatura do século XX trataram de discutir a produção literária nacional e o público leitor do oitocentos, tomaram como evidência comprobatória da escassez de ambos àquela época, a queixa dos escritores a respeito das dificuldades de se publicar livros e as tiragens desses últimos, ignorando a divulgação da produção literária por meio da imprensa:

Certamente, muito menor era o número de leitores de literatura, o que fica indicado pelas tiragens. Os livros saíam em edições de mil exemplares, e apenas os títulos muito bem sucedidos chegavam à segunda edição, que poderia demorar dez, vinte ou trinta anos.²⁴⁶

Apoiando-se também nos resultados dos censos e nos relatórios governamentais sobre a instrução primária e secundária, Hélio Seixas Guimarães, em estudo sobre os leitores de Machado de Assis, concluiu que no Brasil oitocentista pouco se publicava e ainda menos se lia. Entretanto, reduzida atenção foi dada aos discursos que, proferidos àquela época, poderiam lançar suspeitas sobre a pertinência desses balanços estatísticos enquanto indicadores seguros e definitivos da situação da leitura e do consumo do produto literário no Brasil no Século XIX. Em artigo sobre o Relatório do Ministro do Império acerca da instrução primária e secundária

²⁴⁵ CONCEIÇÃO, F. O livro e as tarifas alfandegárias. *Revista Brasileira*, tomo I, ano I, pp. 607-610, 1879.

²⁴⁶ GUIMARÃES, Hélio Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 2001. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2001, p. 38.

de 20 províncias do Brasil, um jornalista do periódico *O Novo Mundo* chamava a atenção, por exemplo, para a contradição existente entre os resultados negativos obtidos pelas autoridades e o quadro intenso de atividade literária e jornalística que se esboçava na capital do Império:

Os quadros que aqui se vêem não incluem o do distrito do Município Neutro, sobre o qual o texto do relatório nos ministra dados incompletos. Sabemos, todavia, que a instrução primária no Rio de Janeiro apresenta-nos realmente um dado hediondo. Pareceria que na capital do Império, onde residem os altos funcionários do estado, onde se publicam de 70 a 80 periódicos diversos, e há tanto movimento literário, a educação estaria muito adiantada. Mas talvez seja o ponto mais negro de todo o Brasil.(...)²⁴⁷

O fato de em determinados locais, como a capital do Império, a população alfabetizada ser significativamente maior do que a do restante do país, chegando a atingir, em 1890, a cifra de 50%²⁴⁸ e de o censo de 1872 ter sido incompleto, deixando de lado províncias importantes como a de Minas Gerais, parece não ter sido considerado relevante pelos estudiosos, apesar de abrir a possibilidade de se imaginar uma população de leitores muito maior do que aquela que se pressupunha a partir desses dados e, talvez, capaz de explicar o espanto do jornalista acima citado com relação à quantidade de periódicos em circulação na capital do império. Além disso, deixou-se de considerar também que parcelas da população poderiam ter aprendido a ler fora das instituições escolares e que, em virtude disso, teriam sido excluídas de algumas dessas prospecções. Todavia, são vários os depoimentos e memórias a respeito dessa prática de leitura no Brasil oitocentista. Alencar, por exemplo, costumava ler romances em voz alta para sua mãe e suas tias²⁴⁹ e, em certo momento, ele próprio teve seus romances lidos dessa forma, como relembra Taunay a respeito da chegada de *O Guarany* à cidade de São Paulo:

Quando a S. Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervallos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes n'uma republica, em que houvesse qualquer feliz assignante do *Diario do Rio*, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por electrico frémito, a leitura feita em voz

²⁴⁷ *O Novo Mundo*, 23 out. 1872, citado por GUIMARÃES, Hélio Seixas Op. cit., p. 60, nota 70.

²⁴⁸ A esse respeito conferir EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação:** literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 71.

²⁴⁹ Conferir: ALENCAR, José de. Op. cit., p.12, nota 24.

alta por algum d'elles, que tivesse orgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciencia e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampeões da illuminação publica de outr'ora – ainda ouvintes a cercarem avidos qualquer improvisado leitor.²⁵⁰

Considerar a possibilidade de um número de leitores maior do que aquele apontado pelos censos em virtude da leitura em voz alta, provavelmente ajudaria muito a explicar a proliferação dos jornais na capital do império, a despeito do panorama negativo traçado pelos censos. Dados quantitativos sobre a publicação de romances ao longo do século XIX aumentam ainda mais as suspeitas acerca da quantidade reduzida de leitores e da pouca aceitação da literatura nacional entre eles. Em levantamento a respeito dos títulos de romances nacionais que circularam no Brasil ao longo de todo o oitocentos, Germana Maria Araújo Salles demonstra que entre 1820 e 1869 foram publicados 208 títulos de autores nacionais, uma quantidade considerável a se pautar pelas reclamações dos escritores nesse período. Desse total, 98 ganharam o formato folhetim, ou seja, vieram à luz nos rodapés das páginas da imprensa.²⁵¹ Essa quantidade expressiva, que chega a 50% do total dos títulos em circulação nesse período, demonstra que, apesar de ignorada por essas falas, a imprensa foi um importante veículo de circulação do romance nacional. Nesse sentido, seria impreciso tirar qualquer conclusão a respeito do consumo e aceitação do produto literário nacional em geral e do romance em particular levando-se em conta tão somente as tiragens dos livros. Ao que parece, enquanto o mercado livreiro não se dedicou à impressão de edições baratas e acessíveis ao público menos favorecido economicamente, este valeu-se dos periódicos para garantir sua “porção cotidiana de literatura”, como bem o afirmou Machado de Assis no ano de 1859. Em artigo publicado no *Correio Mercantil*,²⁵² o romancista afirmava que o jornal, ao contrário do livro, era um espaço democrático por excelência. A seu ver, era ele o “molde” onde a literatura falava “à tribuna comum”, dando aos talentos a oportunidade de se tornarem visíveis e, por conseqüência, abalarem as “eminências” estabelecidas:

²⁵⁰ TAUNAY, Visconde de. José de Alencar. In: **Reminiscencias**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & C., 1908, pp. 86-87.

²⁵¹ Conferir: SALES, Germana Maria de Araújo. Anexo. Op. cit., nota 4.

²⁵² Machado entrou para o *Correio Mercantil* em 1859, onde desempenhava a função de revisor. Conferir: SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 193.

O livro era um progresso; preenchia as condições do pensamento humano? Decerto; mas faltava ainda alguma coisa; não era ainda a tribuna comum, aberta à família universal, aparecendo sempre com o sol e sendo como ele o centro de um sistema planetário. A forma que correspondia a estas necessidades, a mesa popular para a distribuição do pão eucarístico da publicidade, é a propriedade do espírito moderno: é o jornal.

O jornal é a verdadeira forma da república do pensamento. É a locomotiva intelectual em viagem para mundos desconhecidos, é a literatura comum, universal, altamente democrática, reproduzida todos os dias, levando em si a frescura das idéias e o fogo das convicções.

O jornal apareceu, trazendo em si o gérmen de uma revolução. Essa revolução não é só literária, é também social, é econômica, porque é um movimento da humanidade abalando todas as suas eminências, a reação do espírito humano sobre fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e social.

(...)

O jornal abalando o globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de letras; porque ele diz ao talento: “Trabalha! Vive pela idéia e cumpres a lei da criação!”.²⁵³

As vantagens do jornal no que diz respeito a sua capacidade de dar visibilidade ao homem de letras, atingindo um público leitor mais amplo do que aquele que consumia o livro, não escaparam a Machado de Assis e a inúmeros outros escritores que se empenharam em construir suas reputações no meio literário nacional. Pode-se dizer que, entre os escritores do século XIX, Machado foi um modelo de operosidade nos domínios dessa forma editorial, atuando ao longo de toda a sua vida em inúmeros periódicos dos mais variados portes e perfis editoriais. Na década de 60 colaborou simultaneamente para o *Diário do Rio de Janeiro* (1861-1867) e para o *Jornal das Famílias* (1864-1878). Para o primeiro deles, popularmente conhecido como o *Diário do Vintém* em virtude de seu baixo preço,²⁵⁴ escreveu as crônicas do Senado e para o segundo, destinado ao público feminino, romances curtos. Na década de 70 escreveu

²⁵³ ASSIS, Machado de. O jornal e o livro: ao Sr. Dr. Manoel Antonio de Almeida. **Correio Mercantil**, Rio de Janeiro. 10 e 12 jan. 1859. In: ASSIS, Machado de. **Obra Completa**, Op. cit., p. 945, nota 32.

²⁵⁴ O jornal foi fundado em 1821 e circulou até 1878. Foi o primeiro jornal informativo do Brasil, ocupando-se de questões locais. Em 1860 passou a ser dirigido por Saldanha Marinho, com a ajuda de Quintino Bocaiúva e Henrique César Muzio. Conferir: SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., nota 76.

para *A Semana Ilustrada* (1872-1873) e para a *Ilustração Brasileira* (1876-1878), periódicos contestadores da ordem imperial e voltados para um público diversificado composto por empregados do comércio, trabalhadores de baixa renda, profissionais, estudantes e aqueles que se costumava chamar de politicamente incapazes, a saber, mulheres, analfabetos e escravos.²⁵⁵ Na década seguinte, já respeitado no campo literário, colaborou na *Gazeta de Notícias*, jornal de grande prestígio para o qual escreveu crônicas nos períodos entre 1884-1888 e 1892-1897, quando Olavo Bilac o substituiu. Outro exemplo de operosidade nesse mesmo sentido foi Raul Pompéia que entre 1874 e 1895, não deixou de atuar em inúmeros periódicos.²⁵⁶

A colaboração, simultânea ou não, para inúmeros periódicos não foi apanágio de Machado de Assis e Raul Pompéia. Ao contrário, eles apenas ilustram uma prática comum a muitos daqueles que ganharam nomeada naquele século e conseguiram se consagrar entre a crítica do século XX. Os homens de letras do século XIX, sobretudo a partir da década de 70, tinham plena consciência do papel estratégico da imprensa na construção de suas reputações, bem como da importância de atuar nas fileiras dos jornais da capital do Império e, posteriormente, da República. Não por acaso, vários deles vieram das províncias do país e procuraram se instalar no Rio de Janeiro, onde se publicava quantidade considerável de periódicos, como assinalado pelo jornalista do *Novo Mundo*. Assim o fizeram Franklin Távora, Capistrano de Abreu, Rocha Lima, Araripe Junior, Adolpho Caminha, Clóvis Bevilacqua, todos eles vindos do Ceará; Aluísio Azevedo e Coelho Netto, vindos do Maranhão; Pardal Mallet e Alcides Maia, vindos do Rio Grande do Sul; Bernardo Guimarães e Julio Ribeiro, vindos de Minas Gerais; José Veríssimo e Inglês de Sousa, vindos do Pará, e Silvio Romero de Sergipe. Além desses nomes que hoje nos são familiares, inúmeros outros compuseram as fileiras da imprensa fluminense, o que, como se verá adiante, passou em certo momento a causar

²⁵⁵ Conferir: ALONSO, Ângela Maria. **Idéias em movimento**: a geração de 70 na crise do Brasil - Império. 2000. Tese (doutorado). Departamento de sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2000.

²⁵⁶ A atuação de Raul Pompéia no meio jornalístico foi intensa: em 1874 redigia e dirigia o jornal *O Archote* do colégio Abílio Dinis; em 1880 editou a revista *As Letras*, fazendo parte da comissão redatora. Em 1881 iniciou a colaboração nos seguintes jornais de São Paulo: *A comédia*, *O Nove de Setembro*, *O boêmio*; em 1883 tornou-se redator-chefe do *Jornal do Commercio* de São Paulo, escrevendo folhetins semanais sob o título “Aos Domingos” e, depois, “Lembranças da semana”, substituindo Carlos de Laet no mesmo jornal; em 1884 tornou-se redator de *A onda*, órgão dos acadêmicos abolicionistas; em 1885 escreveu para os jornais fluminenses *Gazeta Literária*, *A Semana*, e *Gazeta da Tarde*; em 1886 escreveu para a *Gazeta da Tarde* (RJ) e *Gazeta de Notícias* (RJ); em 1888 colaborou na *Gazeta de Notícias*, onde publicou *o Ateneu*; em 1888 colaborou na *Gazeta Literária* de Teixeira e Mello e Vale Cabral; em 1888 publicou contos e as meditações de *Alma Morta* na *Gazeta da Tarde* e colaborou no jornal *O Nacional*, dirigido por Aníbal Mascarenhas; em 1889 tornou-se redator de *A Rua*, assinando com o pseudônimo ?. Entre 1890 a 1893 tornou-se correspondente no Rio de Janeiro do jornal *O Estado de São Paulo*; em 1895 publicou no jornal florianista *O Nacional*. SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p. 282, nota 76.

extremo desconforto entre parcelas da elite letrada. Para se inserirem no meio jornalístico os “principiantes” contaram, geralmente, com a interferência de alguma pessoa influente com quem mantinham relações pessoais ou políticas. Salvador de Mendonça, por exemplo, chegou ao Rio em 1861, após de ter perdido os pais, proprietários decadentes de fazendas de café do vale do Paraíba e, em busca de emprego na capital, trabalhou primeiramente no escritório de advocacia de Saldanha Marinho que, posteriormente, encarregou-se de empregá-lo como redator do *Diário do Rio de Janeiro*. Até então, sua experiência anterior na imprensa era ínfima, resumindo-se à participação na revista acadêmica *O Caleidoscópio*, de São Paulo, onde fizera o curso superior, e a uma única colaboração na *Revista Popular*, onde havia publicado crítica a respeito do livro de poemas *Flores Silvestres*, de Francisco Leite Bittencourt de Sampaio. Sem dúvida, a interferência de nomes respeitados no meio jornalístico auxiliava-os a darem ali os primeiros passos, como foi o caso de Olavo Bilac, que entrou para o *Correio Mercantil* de São Paulo, onde fora estudar direito, referendado por seus conterrâneos Raimundo Correia, Valentim Magalhães e Filinto de Almeida:

Meu Caro Gaspar – (Rio, - 20 de abril de 1887). É com imensa satisfação que te apresento agora o cantor de Delenga Carthago, o poeta ardente da Tentação de Xenócrates, meu particular amigo Olavo Bilac, um dos mais belos e robustos talentos da nova geração. A par disso é Bilac um coração grande e generoso, uma alma esplendida e rara, raríssima nesta época de ingratidões e rancorosas invejas. Deste quero que sejas amigo, meu Gaspar, como tens sido meu, até hoje. Terás em Olavo, além de um espírito nobremente dedicado, um valioso auxiliar na luta que há muito suportas pelo Bem e a Luz. Garanto-te. Vai estudar direito: e depois dele irá o nosso Alberto de Oliveira. O meu querido Olavo não tem, talvez, bastantes recursos; mas conto eu muito com a sua valentia moral e com a tua, meu nobre e generoso Gaspar. A apresentação é também do Valentim e do Filinto – o que mais há de grande e de adorável nele vel-o-ás tu com teus claros olhos.²⁵⁷

²⁵⁷ PONTES, Eloy. Op. cit., p. 47, nota 44. [grifos meus]

Foi a Alencar, por sua vez, que Capistrano de Abreu recorreu quando de sua chegada ao Rio de Janeiro. Tendo conhecido o romancista em Fortaleza,²⁵⁸ procurou a ele e a Araripe Junior, seu colega na “Academia Francesa”, fundada em sua cidade natal no ano de 1872.²⁵⁹ Consta que José de Alencar o teria posto em contato com Joaquim Serra que, por sua vez, o apresentou a Machado de Assis. Fato é que, em 1875, Capistrano de Abreu publicava seus artigos sobre *A Literatura Brasileira Contemporânea* n’*O Globo*, jornal de Quintino Bocaiúva, amigo de Machado de Assis.²⁶⁰

No que tange à divulgação das obras que saíam dos prelos das casas editoras, a imprensa exerceu também um papel importante porque nela se divulgavam tanto os catálogos das obras disponíveis nas livrarias quanto as críticas literárias propriamente ditas, as quais, não raro, eram garantidas pela intervenção de um amigo pessoal do autor da obra comentada. Magalhães de Azeredo, por exemplo, costumava solicitar com freqüência a interferência de Machado de Assis junto aos jornais e casas editoras para garantir tanto a publicação de suas obras quanto das críticas a elas referentes. Assim, em 2 de setembro de 1895, Azeredo agradecia ao romancista fluminense por ter se encarregado de dar notícia crítica sobre seu livro recém publicado, *Alma Primitiva*:

Pelo último vapor lhe enviei um exemplar da *Alma Primitiva*; e a propósito desta apresso-me em dar-lhe os meus mais sinceros e fervorosos agradecimentos. Devo-lhe demais uma explicação pelo meu telegrama que o foi surpreender. Bem sabe as apreensões que eu já tinha sobre a sorte do meu livro antes de sahir elle do prelo; confiei-lhe os meus receios e desânimos. O editor tinha me assegurado que o não poria à venda antes de prevenir-me a tempo de poder eu tomar algumas precauções necessárias; esqueceu-se d’isso, entretanto, e, quando eu percebi os primeiros exemplares com uma carta delle já o volume tinha apparecido. Chegam, dias depois, os jornais do Rio; silencio, silencio absoluto, ou quando muito referências breves, superficialíssimas. Quanto à *Gazeta*, nem a notícia dava do aparecimento do livro... Considerei-o perdido, naufragado

²⁵⁸ Conferir: MENEZES, Raimundo de. **Capistrano de Abreu**: um homem que estudou. São Paulo: Melhoramentos, s.d., p. 6.

²⁵⁹ Ibidem. A Academia Francesa reunia um grupo de jovens que discutiam questões literárias, sobretudo relacionadas às teorias positivistas.

²⁶⁰ Conferir: SARAIVA, José Aurélio. **Capistrano de Abreu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

irremissivelmente; imaginei que o editor o não tivesse distribuído às redações (...).

Em taes circunstâncias, a primeira idéia que tive foi telegrafar-lhe, certo de que acharia de sua parte ao menos, o apoio preciso. Vi, porem, pela sua resposta, e depois pela *Gazeta* de 25 de agosto que o meu desejo fora satisfeito antes mesmo de formulado, que a sua amizade fora mais prompta que a minha necessidade de recorrer a ela. As suas bellas e affectuosas expressões, com a sua autoridade literária e moral que as reveste, consagraram o meu trabalho, e bastariam ellas sós para compensar-me de qualquer esquecimento ou de qualquer injustiça.²⁶¹

A missiva de Azeredo é claríssima quanto às estratégias de divulgação das obras literárias na imprensa oitocentista. Sem a intervenção de um nome influente, seu livro de poemas receberia tratamento indiferente por parte da imprensa e correria o risco de, assim que lançado, cair no esquecimento. Em contrapartida, o aval de um escritor já respeitado no mundo das letras, como era o caso de Machado de Assis, não apenas auxiliava a divulgação da obra, como também a investia de prestígio. Na resposta do romancista, endereçada a Montevideu onde Azeredo exercia a função de cônsul do Brasil, pode-se entrever não apenas a confirmação do empenho de Machado em divulgar a obra do amigo, como também uma importante observação a respeito das transformações sofridas pela imprensa nas últimas décadas:

Não se entristeça com o silêncio; não o há de completo, e, em todo caso, console-se com a idea de que há vinte ou trinta annos era peor. O Alencar mais de uma vez se queixou da maneira porque a imprensa não lhe acolhia os seus livros, e já tinha nome feito. Não os acolhia mal, ao contrário, mas a nossa imprensa então era mais commercial e política. As notícias litterarias eram sympathicas, mas curtas, as palavras quase tabelliôas.²⁶²

De fato, Alencar queixara-se inúmeras vezes da indiferença da imprensa, mas, como bem observa Machado de Assis, nas últimas três décadas do século ela se transformara

²⁶¹ CARMELO, Virgilio. **Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo**. Rio de Janeiro: INL / Ministério da Educação e Cultura, 1969, pp. 56-57. [grifos meus].

²⁶² *Ibidem*, p. 58-59.

significativamente, impulsionada em grande medida pelas batalhas políticas que marcaram o cenário nacional desde a década de 70. Tanto o movimento abolicionista quanto a campanha republicana impulsionaram o surgimento de inúmeros periódicos e envolveram um sem número de homens de letras em suas fileiras.²⁶³ Unidos por ideais políticos e literários, grupos de escritores trataram também de promover e divulgar seus pares. Assim, Aluísio Azevedo, quando da publicação de *O Cortiço* (1890), empenhou-se em verdadeira campanha “publicitária” do livro, auxiliado pelos amigos que distribuíram nos periódicos fluminenses uma quantidade considerável de artigos sobre ele: Capistrano de Abreu escreveu uma crítica na *Gazeta de Notícias*, onde assinava uma coluna sobre livros; Urbano Duarte publicou outra na *Gazeta Literária*; Arthur Azevedo se encarregou de publicar artigo sobre o romance na coluna “flocos” do *Correio do Povo*; Pardal Mallet iniciou uma série de três artigos também na *Gazeta de Notícias*; Medeiros de Albuquerque transcreveu uma correspondência do *Correio Popular* em *A Cidade do Rio*, onde reproduziu um diálogo sobre o romance que ouvira na Garnier; Contarini Fleming, pseudônimo de José do Patrocínio, também publicou artigo em seu jornal *A Cidade do Rio*.²⁶⁴

As redes de relações determinavam também, em larga medida, os locais de publicação das obras em formato folhetim. Via de regra, os escritores costumavam dar suas obras à luz em periódicos onde trabalhavam ou mesmo tinham algum conhecido. Quando iniciou sua carreira na capital, Aluísio Azevedo costumava publicar seus romances no periódico de seu irmão e em outros nos quais havia alguém com quem mantinha laços de amizade: em 1882, publicou *Memórias de um Condemnado* na *Gazetinha*,²⁶⁵ periódico fundado em 1880 por Arthur Azevedo.²⁶⁶ No mesmo ano, começou a publicar os *Mistérios da Tijuca* em folhetins no primeiro número da *Folha Nova*, onde trabalhava como redator o respeitado jornalista Joaquim Serra, seu conterrâneo. Nessa mesma *Folha*, publicou, no ano seguinte, o romance *Casa de Pensão*.²⁶⁷ Em 1884, quando Joaquim Serra saiu da *Folha Nova*, Aluísio Azevedo deixou de publicar seus

²⁶³ Em 1887 o país contava com 74 jornais republicanos. Conferir: SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p. 274, nota 76.

²⁶⁴ BROCA, Brito. **Naturalistas, Parnasianos e decadistas**: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo. Campinas: Editora UNICAMP, 1991, pp. 121-129.

²⁶⁵ Na *Gazetinha* colaboravam José do Patrocínio, Lúcio de Mendonça, Aluísio Azevedo, Urbano Duarte, entre outros. Conferir: SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., p. 246, nota 76.

²⁶⁶ O romance foi publicado primeiro no formato folhetim e, posteriormente, em formato livro. Nesse último teve o título modificado para *A condessa de Vésper*. Conferir: BROCA, Brito. Op. cit., nota 88.

²⁶⁷ Conferir: SODRÉ, Nelson Werneck. Op. cit., pp. 192, 234 e 269, nota 76.

romances nesse periódico e passou a publicá-los em *A Semana*, do também seu amigo Valentim Magalhães.²⁶⁸

Sem pretensões de esgotar a trajetória dos mais diversos romancistas que circularam pela imprensa nas últimas três décadas do século, pode-se dizer que apesar de viverem a reclamar de sua situação, eles não apenas conseguiram fazer circular suas obras, como também garantiram-lhas a atenção da imprensa.

A questão, todavia, é que esta última não gozava do prestígio conferido ao livro, provavelmente em virtude de sua efemeridade, ou talvez, mais ainda, do caráter de seu público, amplo e indefinido. Seu desprestígio tornou-se mais problemático nas últimas décadas do século, quando assistiu a um crescimento considerável, sendo também acompanhada nisso pelo mercado de livros, que ganhou um ritmo de funcionamento mais intenso em virtude da entrada de novos leitores no cenário cultural, sobretudo no Rio de Janeiro.²⁶⁹ Cientes da existência de um público ampliado que não se reduzia mais às elites letradas e endinheiradas, livrarias de pequeno e grande porte passaram a dar um tratamento diferenciado ao livro, produzindo edições baratas e mal cuidadas, que chegavam a custar um terço do dia de um trabalhador pobre:

Com isso, as edições populares foram dominando uma parcela significativa do comércio livreiro da cidade. Nos jornais, a publicação de listas intermináveis de livros demonstrava a imensa variedade de títulos e temas à disposição no mercado. Em geral, sob as manchetes “Romances para o povo”, “Livros baratíssimos”, “Livros ao alcance de todos”, escritas com destaque, os livreiros informavam as obras de que dispunham em suas lojas. Com exceção dos poucos títulos e autores que ainda hoje são lembrados pela história intelectual ou pela crítica literária, a grande maioria passa diante dos nossos olhos sem ser reconhecida.²⁷⁰

²⁶⁸ Nos tempos de faculdade Valentim Magalhães participava do grupo republicano-abolicionista de gaúchos e paulistas reunidos em torno dos periódicos *A República* (1878) e *A Luta* (1882), os quais se pautavam pela constante crítica às instituições do Império e pela defesa de uma república federativa. A crítica da ordem imperial pelos gaúchos e paulistas nascera, segundo Alonso, de uma situação de marginalização política das duas províncias e de exclusão de seus membros em reação aos postos de mando e de prestígio do Império. Eles pretendiam autonomia política e demandavam um regime federativo republicano. Conferir: ALONSO, Angela Maria. Op. cit., pp. 102-113, nota 79.

²⁶⁹ Esse fenômeno, de falar a públicos mais amplos, apenas ocorreria intensamente com o livro nas duas últimas décadas do século. A esse respeito conferir: EL FAR, Alessandra. Op. cit., nota 72.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 84.

Essas transformações – o crescimento do público leitor e o surgimento de um mercado de livros baratos – não passaram despercebidas pela elite letrada brasileira que delas participou intensamente, convivendo, então, com uma produção literária orientada pelas demandas do mercado, o qual atendia a um público alargado que tanto certas casas editoras quanto os periódicos pretendiam satisfazer. Ao aumento quantitativo do público leitor correspondeu também a expansão do universo dos escritores, cada vez mais heterogêneo, não mais restrito a um grupo seleto que costumava reconhecer-se a si mesmo em virtude dos “nobres” ideais que propagavam, como, por exemplo, o enaltecimento da nação por meio da literatura:

Não falemos, por Deus, na praga tremenda de poetas e borradores, que nos ameaçam quase cotidianamente, como um verdadeiro castigo do céu: ingênuos até o lirismo pulha e serôdio, eles surgem aos magotes e desaparecem com a mesma facilidade, sem deixar o mais leve traço de sua passagem vertiginosa.

Falemos, sim, dos que entram no maravilhoso templo da Arte com o respeito e a convicção de sacerdotes ímpolutos. Diminutíssimo é o número destes.²⁷¹

O reconhecimento do expressivo aumento da quantidade de escritores e de sua conseqüente heterogeneidade passou, então, a causar verdadeiro incômodo entre parcelas da elite letrada, que viam na imprensa, mas não exclusivamente, o *locus* de uma espécie de “licenciosidade” proporcionada pela tirania da lógica do mercado. Não se afirmava mais, como o fizera Machado de Assis anos antes, que o caráter democrático da imprensa era sua maior qualidade, uma vez que abalava as eminências estabelecidas. Os tempos eram outros e as “eminências” pareciam ter desaparecido em meio à expansão do público leitor e dos escritores, que cada vez mais passavam a ganhar dinheiro com o suor de suas penas. Sintoma da emergência de uma lógica econômica de produção e circulação das obras, a presença de escritores que, satisfazendo ao gosto do público ganhavam muito mais do que dividendos simbólicos com o fruto do seu trabalho, tornou-se motivo de suspeita e reprimendas.²⁷² A

²⁷¹ CAMINHA, Adolpho. Novos e Velhos [1894] In: _____. **Cartas Literárias**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1999. 1ª edição 1895, p. 18.

²⁷² Pierre Bourdieu distingue dois pólos de produção e circulação da literatura: um que seria o do capital econômico, voltado para a satisfação de uma demanda pré-existente, capaz de garantir retorno financeiro imediato; e outro, o do

constatação de que o mundo letrado não se compunha mais única e exclusivamente por uma elite envolvida com os destinos da literatura nacional incitou certos grupos de homens de letras à denúncia daqueles cujo interesse residia “apenas” na busca de ganhos pecuniários e de visibilidade. O campo literário passou, então, a ser dividido pela crítica em dois grupos distintos: o dos escritores “desinteressados”, ou seja, preocupados tão somente com a consagração literária a longo prazo; e o dos escritores “interessados” na popularidade imediata de si mesmos e de suas obras, traduzidas em retorno financeiro.

Quem se colocar diante do “meio” intelectual brasileiro, em frente ao pequeno círculo de escritores e artistas que, numa sede voraz de popularidade e glória, andam a mendigar os favores da imprensa jornalística, ordinariamente leal a um rigoroso programa econômico e a um *modus vivendi* pouco literário e muito burguês, há de reconhecer três classes notáveis de indivíduos empenhados na luta pelo renome: a dos nulos, ou dos felizes, que marcham triunfalmente na vanguarda, cobertos da benção protetora de seus ídolos; a grande classe dos medíocres, numerosa como um exército, abençoada também, e pouco menos feliz que aquela, dominando, às vezes, pelo charlatanismo e pela audácia irreverente; e, em terceiro lugar, a classe oprimida, a triste classe obscura dos homens de talento, que preferem a glória definitiva e soberana, a glória póstuma, conquistada pelo trabalho de muitos anos, e que outra coisa não é senão a admiração quase religiosa do futuro, – ao incenso vaporoso da atualidade, às aclamações momentâneas do presente.²⁷³

Portanto, ao contrário das décadas anteriores, não se queixava mais da falta de escritores e da escassez da produção literária. O problema residia, desta feita, no excesso de ambos. Diante de um mercado editorial que crescia e se diversificava para atender ao aumento do número de leitores, o discurso da crítica passava agora a reivindicar o estabelecimento de critérios com o intuito de determinar as obras e autores que seriam dignos de figurar nos anais da literatura nacional.²⁷⁴ No caso do romance, essa necessidade se fazia tão mais urgente na

capital simbólico, orientado pelo retorno a longo prazo, e por ganhos de natureza simbólica. Conferir: BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

²⁷³ Adolpho CAMINHA. Protetorado de Midas [1894]. In: _____. **Cartas Literárias**. Op. Cit., p. 25, nota 95.

²⁷⁴ BOURDIEU, Pierre. Op. Cit., nota 96.

medida em que, entre os gêneros editoriais de destino popular, era ele um dos que maior aceitação tinha junto ao público leitor, atraindo, por essa razão, grande quantidade de escritores.²⁷⁵ Não sem razão, Valentim Magalhães observava, em crítica ao romance *A Casa de Pensão*, que o gênero não carecia de autores, nem de leitores, ao contrário do que acontecia com outros gêneros como a poesia:

O romance é, portanto, no Brazil, um gênero moribundo. Mas, si morre, não é por falta de escriptores pois que tantos – e não todos ainda – se nomearam por aqui.

A mingua de leitores também não, porque são logo devorados quantos romances de fancaria apparecem nos rodapés das folhas e chegam às livrarias.

Aqui não há quem não leia romance – principalmente em pequenas fatias pela manhã trazidas nos periódicos.

Poesia sim é que ninguém lê – além do auctor e dos collegas e amigos do auctor.²⁷⁶

Visando o estabelecimento de distinções em meio a uma produção literária considerada extensa, parcelas da crítica passaram a valorizar as produções que se acreditava serem “não comerciais”, atribuindo a elas um alto valor simbólico; em contrapartida, fez do ganho econômico um critério de desvalorização do produto literário. Passou-se, então, a utilizar o termo “obra de arte” para designar as primeiras, em oposição à expressão “obras de fancaria”, utilizada para designar as que se considerava serem escritas para satisfazer o mercado.²⁷⁷ O estabelecimento desse cisma no campo literário orientou os juízos de valor acerca da produção literária nacional, que se apoiaram sobretudo em considerações acerca do “fazer literário” do escritor e do afastamento em relação ao gosto do público leitor mais amplo, categorias estas, diga-se de passagem, exteriores ao texto propriamente dito.

O fazer literário tornou-se, assim, critério de análise e distinção do conjunto das obras disponíveis no mercado. Estabeleceu-se entre a crítica a crença de que haveria dois tipos de

²⁷⁵ EL FAR, Alessandra. Op. cit., nota 72.

²⁷⁶ Valentim MAGALHÃES. *A Casa de Pensão* In: _____. Op. cit., p. 92, nota 52.

²⁷⁷ Pierre Bourdieu observa que a emergência do discurso sobre a obra de arte pura, desvinculada dos interesses comerciais, emergiu na França justamente quando o campo literário se autonomizou, ou seja, quando desapareceu a figura do mecenas e, no lugar dele, surgiu todo um conjunto de profissionais – críticos, editores, etc – envolvendo o escritor e sua obra. BOURDIEU, Pierre. Op. Cit., nota 96.

obras: as que teriam sido produzidas às pressas, resultado do mero interesse em responder a demandas de natureza comercial e as que teriam sido produzidas a longo prazo, resultado de um trabalho árduo e meditado. As primeiras trariam em si o selo de sua desqualificação e as segundas, escritas lentamente, com muito esforço e sacrifício, trariam em si a marca da obra de arte:

O romancista, por exemplo, o romancista de talento que não escreve consultando o gosto pulha da burguesia, tem necessidade absoluta de um ano inteiro para fazer sua obra, com especialidade aqui no Brasil, onde a literatura está longe de ser uma profissão; e ele, que além de romancista e empregado público, dispõe de um tempo relativamente escasso, observa, estuda, medita, consome, enfim, toda a sua atividade intelectual, toda a sua paixão de artista num labor quase incessante, renunciando a prazeres, esquecendo interesses pessoais, fechado como um asceta em seu tugúrio, no seu gabinete de trabalho – é um incansável, muita vez um alucinado, que vai, com seu nome, honrar as tradições da pátria.(...).²⁷⁸

Aos olhos da crítica, o “fazer literário” ligava-se diretamente à destinação que o autor tinha em vista quando da produção de sua obra: se destinada a um público especializado, de gosto refinado e capacidade analítica, seria feita meditadamente; se destinada a um público leitor mais amplo, supostamente destituído de “gosto”, a obra seria feita às pressas. Assim sendo, ao cisma no campo do fazer literário correspondia um outro, intrinsecamente ligado a ele, que dizia respeito à recepção da obra. De um lado estaria o escritor cujo objetivo seria a notoriedade fulgaz entre o público leitor comum, e de outro aquele cujo objetivo seria a notoriedade produzida a longo prazo, em virtude do reconhecimento entre seus pares. Da posição do escritor em um desses dois pólos dependia o prestígio de sua produção literária, como se pode entrever nas considerações de Taunay a respeito do romance *A Flor do Sangue*, de Valentim Magalhães:

No último numero da *Revista Brasileira*, o malsinado romance do sr. Valentim Magalhães *Flor do Sangue* levou formidável e bem justa escovadela. O crítico sr. José Veríssimo, com razão salienta uma das principais causas

²⁷⁸ CAMINHA, Adolpho. Editores [1894]. In: _____ Op. cit., pp. 120-121, nota 95.

do absoluto insucesso deste livro nas boas rodas – a surpresa (sic), na realidade bastante desagradável e geral, de vê-lo assignado por um nome feito nas letras e do qual era confiadamente de esperar-se coisa muitíssimo superior, em sua estréia de romancista. [...]Um dos grandes perigos apontados pelo sr. Veríssimo, e do qual tem de cautalosamente fugir o auctor da *Flôr do sangue*, é exactamente não querer dar já cumprimento a esse dentro em breve. Não se impaciente elle; medite bem no que vae emprehender; deixe-se de damnosas precipitações; não queira encher tiras de papel com a sofreguidão de quem precisa dar conta de uma tarefa jornalística, e considere de optimo conselho tudo quanto expendeu o seu critico nesse artigo, que tão apropriadamente traz a denominação de literatura apressada.

Muito diferente a noticia, a novella, o conto destinados aos leitores de uma folha diaria, impacientes quasi sempre por atiral-a de lado, mui diverso das paginas que têm de ser analysadas no silencio do gabinete e pausadamente, por quem lê um livro, e insensivelmente se constitue exigente analista.

Alli o olhar vae pela rama a correr célere, fugitivo, querendo como que tudo abranger de um só jacto, aqui, pelo contrário, caminha vagarosamente, detem-se, examina, aprofunda e nota as menores incoherencias, falhas e dessazos, preparando elementos de definitivo juízo, caso logo não se imponha o veredictum contrário, hypothese em que a obra, tão de prompto condemnada, é jogada a um canto com a maior sem cerimonia.²⁷⁹

Como se pode observar, para o crítico d'*A Flor do Sangue* haveria dois tipos de escritores, bem como dois tipos de público leitor: o das “boas rodas”, “analista”, capaz de discernir a boa da má literatura e o “das folhas diárias”, cujo olhar seria destituído de capacidade avaliativa. A cada um desses públicos corresponderia, por sua vez, um “gosto” específico, freqüentemente associado a certos moldes literários. Os moldes capazes de agradar ao público leitor mais amplo seriam aqueles cuja “fórmula” já estaria estabelecida e assente, como por exemplo, a dos romances românticos. Em contrapartida, os moldes capazes de agradar aos homens de gosto

²⁷⁹ TAUNAY, Visconde de. **Philogia e Critica**: impressões e estudos. São Paulo: Melhoramentos, 1921, pp. 129-130. [grifos meus].

seriam aqueles marcados pela transgressão, ou seja, pelo afastamento em relação ao gosto “popular”, como se acreditava ser, em certo momento, o caso dos romances naturalistas. O prestígio da obra literária entre as elites letradas passava, pois, a depender do afastamento em relação a formas literárias já consagradas, identificadas com a apreciação pelo leitor comum, como se pode verificar na avaliação de Adolpho Caminha acerca do livro de contos de Arthur Azevedo:

Ora, há nada mais frívolo em literatura que esse conto – A Praia de Santa Luzia? [...] E O Plebiscito? E Black, esse enredo infantil, que começa assim: “Leandrinho o moço mais inteligente e mais peralta do bairro de S. Cristóvão...” Confessemos que tudo isso tem um ar medíocre de velharia repisada... [...] Mencionarei também Água de Janos, onde Arthur Azevedo rivaliza com Paul de Kock até na escolha do assunto. Nenhuma dessas composições tem o cunho original da obra d’arte; vejo nelas uma série de anedotas vulgares que só podem interessar os leitores de almanaque.²⁸⁰

Atender a uma clientela consolidada, oferecendo-lhe moldes literários que tinham sua aceitação tornou-se motivo de desprestígio de qualquer obra literária, mesmo escrita por autores de renome no cenário nacional. No mais das vezes, estabeleceu-se, também, uma relação direta entre o público leitor, os moldes literários e o veículo onde as obras eram divulgadas. Aquelas destinadas ao leitor comum vazaram-se iam em moldes literários considerados ultrapassados pelo discurso crítico e seriam veiculadas em formas editoriais ditas “populares”. Assim, Araripe Junior, em análise sobre *Casa de Pensão*, afirmava que tal romance era, a seu ver, uma resposta de Aluísio Azevedo às demandas de seus pares, que reclamavam do autor uma obra que não tivesse por intenção satisfazer o gosto do público leitor de rodapés:

Depois da brilhante estréia *d’O Mulato* (1881-1882), o autor andou a satisfazer a avidez dos leitores de rodapé, escrevendo as *Memórias de um Condenado* e *Os Mistérios da Tijuca*, vazando-os, embora com muitas restrições, nos moldes de X. Montépin e de Ponson du Terrail. Durante esse período, perguntei-lhe, por mais de uma vez, se lhe aprazia essa fera chamada – público – atirando-lhe pedaços de carne crua e ensangüentada, como

²⁸⁰ Adolpho CAMINHA. A sombra de Moliere [1894]. In: _____. Op. cit., p. 155, nota 95.

costumam fazer os domadores, para mostrar mais realçadas as suas qualidades dominadoras. A resposta a estas e outras injunções foi o aparecimento de *Casa de Pensão*.²⁸¹

Não menos enfático a respeito da distinção entre os padrões literários valorizados pela crítica e aqueles valorizados pelo leitor comum foi Aluísio de Azevedo que, no capítulo LXI de *Os Mistérios da Tijuca*, publicado em 1882 no periódico *A Folha Nova*, ficcionalizou o dilema em torno do qual supostamente se debatiam os escritores. Dividido entre cortejar a crítica, obtendo dela dividendos simbólicos e cortejar o público, ganhando com isso o seu sustento material, o personagem, sem hesitar, como talvez não o fizesse o próprio romancista, declarava publicamente preferir o segundo ao primeiro:

No Brasil [...] os leitores estão em 1820, em pleno romantismo, querem o enredo, a ação, movimento; os críticos porém acompanham a evolução do romance moderno e exigem que o romancista siga as pegadas de Zola e Daudet. Ponson du Terrail é o ideal daqueles; para estes Flaubert é o grande mestre. A qual dos dois grupos se deve atender? Ao dos leitores ou ao dos críticos?

Estes decretam, mas aqueles sustentam. Os romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga.²⁸²

A despeito da pertinência das considerações feitas no romance de Aluísio Azevedo, dado que nas últimas duas décadas do século o escritor brasileiro já podia, a exemplo dele, viver de sua produção literária, poucos se dispunham a expor a regra do jogo da maneira acima representada, revelando o destino comercial de suas obras. A crença no afastamento do gosto do leitor comum como condição de atribuição de valor artístico à obra literária consolidou-se a tal ponto nesse período que, mesmo aqueles que escreviam às pressas para a imprensa e pretendiam ver suas obras circulando entre o público leitor mais amplo, empenhavam-se em negar tal intenção em virtude das repercussões negativas que dela poderiam advir. Ciente de tal

²⁸¹ ARARIPE JUNIOR, T.A. [sem título] Novidades, 7 abr. 1888. In: ARARIPE JUNIOR, T. A. **Obra Crítica**. vol. II (1888-1894). Rio de Janeiro: Ministério da Educação/ Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 83.

²⁸² AZEVEDO, Aluísio. *Os mistérios da Tijuca*. Citado por: MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 307.

possibilidade, Salvador de Mendonça, no prefácio do romance *Marabá*, informava ao leitor que sua intenção não era agradar ao vulgo, mas sim, a um seletto grupo de homens de letras, detentores de um gosto refinado:

Para rematar este breve confiteor, confessa ainda o autor que este seu ensaio no romance já lhe está dizendo que em tempo algum virá a ser o que se chama um romancista popular, condição de que o afastam a sua índole literária, o modo de concepção e a própria forma.

Mas também o autor declara com toda a franqueza que não pretende, nem deseja sê-lo, por mais discordante que á primeira vista pareça esta declaração com as suas conhecidas convicções democráticas.

Não repetirá aqui a palavra de um bom espirito: “o direito do publico vai quando muito até ao ponto de ler-nos”; mas acrescentará por conta própria que em tempo algum o depravado paladar do vulgo lhe ditará a norma de escrever.

Para que o autor persevere na senda encetada, será bastante que os espíritos cultos o entendam e o acoçoem, porque desses nasceu em todos os tempos a luz da opinião, cujo reflexo aparece na turba ignorante, salvo ainda á turba a liberdade de refletir mal.

Não quer isto dizer que ao autor seja indiferente o voto das almas sensíveis, amigas ignoradas do escritor, ecos fraternos que a sua voz desperta sem que ao menos o saiba; verdadeiras urnas de ouro em que, no dizer do poeta, qualquer moeda tine como si fora rico tesouro. Não, para esses corações privilegiados é que de preferênciã a tudo e a todos se escreve e trabalha.²⁸³

Os temores de Salvador de Mendonça por certo eram pertinentes, tendo em vista que apenas três anos antes da publicação de seu romance José de Alencar fora obrigado a se defender de acusações acerca dos ganhos que teria obtido em virtude da popularidade adquirida por seus romances. Em “Benção Paterna”, prefácio do romance *Sonhos D’Ouro* (1872), observava que não faltara quem o acusasse de fabricar “romances e dramas aos feixes”

²⁸³ MENDONÇA, Salvador de. Ao leitor In: **Marabá. Romance Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editores Gomes de Oliveira & C. Typographia do Globo, 1875.

e de que o último deles seria filho de “certa musa industrial”.²⁸⁴ Revelava, assim, o *modus operandi* da crítica, afirmando que para não passar por um produto de fábrica a obra literária não poderia cair no gosto dos leitores, devendo, ao contrário, ficar “bem sossegad[a], gravemente envolt[a] em uma crosta de pó, à espera do dente da traça ou da mão do taberneiro que [haveria] de transform[á-la] em cartucho para embrulhar cominhos.”²⁸⁵ Na contracorrente da opinião crítica, alegava que escrevia sim folhetins “avulsos”, “histórias contadas ao correr da pena”, “sem cerimônias e pretensões” na “intimidade” com o seu “velho público” que, a despeito das “intrigas” que estariam a fazer de seus romances, continuava a lê-lo. Além de assumir publicamente a sua satisfação por ser bem recebido fora do círculo restrito de seus pares, o romancista criticava aqueles que viam no ganho pecuniário um crime cometido pelo escritor:

Mas muita gente acredita que estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acredita-lo, imputaram-se isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça. Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para que? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência!²⁸⁶

Alencar recusava-se, pois, a vergar-se às novas regras do jogo: fazer-se incompreensível ao leitor comum ou mesmo negar-se a satisfazê-lo, o que se tornara, então, critério de consagração de autores e obras. Este não parece ter sido, no entanto, o caso de outro grande nome do campo literário nacional do oitocentos. Machado de Assis, não menos empenhado que Alencar em obter o reconhecimento desse público dito sem “gosto”, uma vez que publicara incessantemente na imprensa obras vazadas nos mais diversos moldes literários,²⁸⁷ evitou admitir publicamente seu desejo em atendê-lo. Todavia, enquanto o gosto da crítica

²⁸⁴ ALENCAR, José de. Benção Paterna. In: SALES, Germana Maria Araújo. Op. cit., p. 319, nota 4.

²⁸⁵ Idem.

²⁸⁶ ALENCAR, José de. Op. cit., p. 32, nota 24.

²⁸⁷ Em 1 de abril de 1865 um leitor do *Jornal das Famílias* começou a publicar, sob o pseudônimo “o Caturra”, uma série de críticas ao romance *Confissão de uma viúva moça*, que Machado de Assis escrevia para esse mesmo periódico. O leitor acusava o romance de ser “traçado pela mão de mestre na especialidade erótica”, representando verdadeiro perigo para as esposas e mães de família. Como o romance era publicado anonimamente, Machado de Assis, depois de defendê-lo das acusações sem que o atacante retrocedesse, teve que revelar a autoria, o que fez afirmando: “Peço ao Sr. Caturra que aguarde o resto do escrito para julgar da sua moralidade, – sem o que, a discussão será inútil.” Com essa resposta, apontava para o fato de não ter nenhuma pretensão em romper com a moralidade esperada pelo leitor. ASSIS, Machado de. Publicações a pedido In: MASSA, Jean Michel. Op. cit., p. 213, nota 31.

alinhou-se ao do público leitor mais amplo, criticando-lhe as inovações levadas a cabo em *Ressurreição* (1872),²⁸⁸ Machado respondeu com o lançamento de *A mão e a luva* (1874), *Helena* (1876) e *Yayá Garcia* (1878), romances nos quais se manteve-se fiel ao melodrama, apresentando tramas turbulentas, reviravoltas no enredo e exacerbando a intensidade emocional dos dramas centrais. Provavelmente reconhecendo que mesmo entre parcelas da crítica não havia espaço, naquele momento, para o rompimento com as normas de composição românticas, Machado recuou, preferindo satisfazer a todos em lugar de opor-se ao seu público. Ao que parece, o romancista só publicaria os romances que rompiam com a estética romântica quando já bem estabelecido no campo literário nacional e amparado pela hegemonia do discurso fundador da noção de obra de arte, que considerava o rompimento com as estéticas predominantes entre o público leitor mais amplo um atributo de prestígio do escritor. Foi nesse período que Machado deu à luz os romances pelos quais passou a ser reconhecido como um dos, senão o maior escritor brasileiro do século XIX, quais sejam: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), *Quincas Borba*, (1891) e *Dom Casmurro* (1900). A partir de então, deu-se início ao processo de apagamento da relação estreita que o escritor mantivera ao longo de toda a sua carreira com o leitor comum, aquele que consumia suas obras publicadas nas páginas fugidias da imprensa. Resultado desse processo foi a elaboração da crença segundo a qual seus romances apenas seriam compreendidos por um círculo restrito de leitores dotados de competência para interpretar e avaliar sua produção literária:

Não cremos que todos os leitores sejam capazes de compreender e estimar essas paginas, e por isso Machado nunca foi nem será o que se chama um escriptor popular.

Seus leitores não pertencem ao publico commum de Alencar e Macedo.

Reflexo de sua vida, a obra de Machado tem algo de distincto, de recatado, de quasi mysterioso, que não pode ser percebido por todos.

²⁸⁸ A reação da crítica às inovações do romance *Ressurreição* foram, em geral, bem negativas. Magalhães Junior, em crítica publicada na *Semana Ilustrada*, observava que apesar de “irrepreensível na forma”, o romance de Machado não chegava a ser excelente porque mostrava-se “frio na essência”. Além disso, continuava, o título parecia-lhe inadequado pois não expressava “a dúvida arraigada de Felix e a confiança apaixonada de Lívia” de modo a ganhar a simpatia do público. O dramaturgo Carlos Ferreira, crítico do *Correio do Brasil* afirmava, por sua vez, que não saberia dizer se o romance *Ressurreição* satisfaria plenamente essa ansiedade da alma que procura no livro a impressão sensibilizadora que lhe deve ser causada pelo desenlace de uma seção. Conferir: GUIMARÃES, Hélio Seixas. Op. cit., nota 70.

Sendo o mais sociavel, o mais simples e o mais gentil dos homens, elle possui um quê de aristocracia intellectual, incompativel com o gosto do grosso publico.²⁸⁹

Exemplos como o de Machado de Assis se multiplicaram nas últimas décadas do século XIX, demonstrando a eficácia de uma crença que, muito embora não encontrasse respaldo nas práticas efetivas dos escritores daquela época, teve vida longa no interior do discurso da crítica e da história literária, projetando-se, inclusive, no século XX.²⁹⁰

Deve-se considerar, por fim, que na primeira metade do século não se cogitava que o romance pudesse ter outro público que não fosse o leitor comum e outra finalidade que não fosse a de deleitá-lo e instruí-lo. Não se pensava, por certo, que um escritor pudesse publicar uma obra digna de apreço se fugisse a essa regra, ou seja, deixasse de deleitar esse público. Satisfazer esse leitor ávido por emoção, era, pois, uma espécie de obrigação a qual deveria render-se o romancista. Ignorar as suas demandas não era atitude que se esperasse daqueles que haviam escolhido se dedicar a um gênero “popular”, cuja finalidade considerava-se meramente instrutiva. Em fins do século XIX, no entanto, o romance ganhava um novo público, “erudito”, de gosto refinado, portador de instrumentos de análise capazes de verificar-lhe os defeitos e qualidades. Ganhava também uma nova finalidade: satisfazer os critérios de produção da “obra de arte”, por meio da qual se consagrava enquanto gênero literário digno de figurar ao lado daqueles que, desde a Antiguidade, atribuíam prestígio a qualquer literatura que fosse.

²⁸⁹ Manuscritos de Antônio Salles. “Esaú e Jacob”, 1898. Documento localizado na Academia Cearense de Letras. [grifos meus].

²⁹⁰ Prova disto é que ainda hoje dá-se o freqüente apagamento pela crítica e histórias literárias contemporâneas do empenho dos literatos oitocentistas em satisfazer as demandas do mercado, adequando suas obras ao gosto do público leitor daquela época.

Considerações finais

O prestígio do romance, como procuramos apontar ao longo desta tese, foi resultado de seu percurso histórico nas malhas do discurso crítico que se materializou em diversas formas editoriais, das mais efêmeras como a imprensa, às mais consagradoras como aquelas que se destinavam ao uso escolar.

Entre as décadas de 30 e 50, o romance esteve ausente dos discursos históricos e das antologias que fundaram a literatura nacional em virtude do pouco prestígio que gozava entre as elites letradas, as quais valorizavam os gêneros clássicos e consideravam-no um gênero menor, destinado a leitores incultos e destituídos de gosto. Na imprensa, no entanto, o romance teve calorosa recepção crítica, uma vez que não representava perigo algum à imagem erudita que se pretendia consolidar sobre a literatura nacional, já que veiculado em uma forma editorial cuja dignidade não se comparava a das antologias. Muito embora o estatuto do gênero não se mostrasse muito diferente daquele que gozava entre os autores das antologias fundadoras da literatura brasileira, imaginou-se que pudesse, se bem manejado, inculir no público leitor mais amplo padrões de conduta moralizantes, bem como propagar o interesse pelo produto literário nacional, fazendo concorrência à prosa de ficção estrangeira que tinha aqui ampla aceitação entre os leitores. Ao longo desse período, as análises críticas de seus exemplares se fizeram tendo em vista categorias que advinham da tradição clássica, prática esta disseminada não apenas na Europa, onde se tentara aproximá-lo dos gêneros consagrados de maneira a justificar-lhe a validade, como também nos Estados Unidos da América. Dessas categorias, as mais utilizadas foram as de verossimilhança, unidade de ação e estilo, as quais serviram à atribuição de juízos de valor, bem como à orientação dos escritores que se iniciavam no gênero. No entanto, tais categorias pouca importância tiveram no que se refere à condenação dos exemplares nacionais do gênero, pois, via de regra, esta se fez tendo em vista a moralidade da narrativa, que se constituiu em seu principal critério de validação. Também atentou-se, nesse momento, para a “cor local” das narrativas, categoria de análise que geralmente dizia respeito à presença de índices de nacionalidade, entendidos, não raro, como a representação da paisagem brasileira.

Na década de 60 teve início o processo de escolarização do romance, que ganhou espaço nas mais diversas formas editoriais escolares. Na primeira delas, o *Curso de Literatura Nacional*,

em que se combinava a perspectiva histórica de ordenação do *corpus* com o uso de categorias clássicas de análise das obras, os exemplares nacionais do gênero não tiveram lugar, muito embora romances portugueses dos séculos XVI e XVII fossem alvo do discurso crítico. Nesse mesmo período, o romance fez nova entrada nos bancos escolares, desta feita por meio dos tratados de retórica, que tradicionalmente dedicavam-se ao ensino dos gêneros clássicos da eloquência, quais sejam, o judiciário, o epidítico e o deliberativo. O argumento principal para a inclusão do gênero nessa forma editorial pautou-se em sua ampla aceitação entre o público leitor. Acreditava-se que em virtude dela era necessário estabelecer-lhe regras passíveis de controlar-lhe a escrita e a leitura. No primeiro desses tratados, discutiu-se particularmente a necessidade de se respeitar o decoro moral da narrativa, havendo pouca preocupação em definir os aspectos formais de composição do romance. Sua adoção para a disciplina de Gramática Filosófica e Retórica, evidenciou a compreensão que se tinha do gênero no interior da grade taxonômica que ordenava o mundo das letras. Gênero em prosa, ao qual se atribuía capacidade considerável de produzir efeitos sobre o leitor, conduzindo-o a comportar-se conforme os valores e padrões de conduta nele representados, o romance foi compreendido como um gênero da eloquência, ou seja, pertencente ao campo dedicado a produzir discursos que visavam a persuasão do leitor. Nessa década, em que o romance nacional não fazia parte do cânone estabelecido pelas histórias literárias e nos tratados de retórica era abordado de um ponto de vista normativo, a imprensa deu passos largos no tratamento do gênero, desvinculando-o da finalidade exclusiva de instruir o leitor segundo padrões de conduta socialmente aceitáveis. A ele atribuiu a principal tarefa de descortinar a nação aos olhos do público leitor, sobretudo no que dizia respeito aos costumes de suas populações. Para designar a nova finalidade do gênero cunhou-se o termo “romance de costumes”, o qual, entretanto, não se fez acompanhar da emergência de novas categorias de análise, sendo ainda frequentemente utilizadas aquelas que advinham da tradição clássica. O foco de atenção da crítica se dirigiu, pois, ao comprometimento do romance com a representação da realidade nacional, propósito este que na década seguinte seria o estopim de inúmeros embates, do quais resultaria uma mudança significativa no estatuto do gênero. Antes que isso acontecesse, no entanto, a prosa de ficção nacional se consolidou, contando com romancistas de renome entre o público e a crítica, como Joaquim Manoel de Macedo, Teixeira e Sousa e José de Alencar.

Na década seguinte, o romance ganhou espaço sem precedentes no meio escolar, no interior do qual inúmeras transformações se deram. A primeira delas, ocorrida no campo das

histórias literárias, foi o tratamento mais abrangente do gênero, resultado da entrada da disciplina de “História da Literatura em geral e especialmente Portuguesa e Nacional” para o currículo escolar. Em virtude das demandas dessa disciplina, o *corpus* relativo ao romance se internacionalizou, incluindo a prosa de ficção européia de diversas nações e épocas, desde os romances de Chateaubriand aos de Fielding, Defoe e Richardson. Foi então que a prosa de ficção nacional fez sua entrada nessa forma editorial, sendo representada por Joaquim Manoel de Macedo e Teixeira e Sousa. Contudo, permaneceu de certa forma vinculada ao *corpus* literário português, dado que o autor do *Resumo da História Literária* compreendia a literatura brasileira como extensão daquela de Portugal. Todavia, esse estado de coisas encontrou seu estertor antes de findar a década, com a adoção do *Brasil Literário* de Ferdinand Wolf, obra responsável pela nacionalização do cânone e pela restrição do *corpus* de romances a obras de autores brasileiros, quais sejam, Joaquim Manoel de Macedo e Teixeira e Sousa. No que tange aos manuais de retórica, as mudanças não foram menos relevantes. Nessa década, as discussões sobre o gênero ganharam extensão e variedade, incorporando a problemática do estabelecimento de fronteiras entre o conto, a novela e o romance aos temas por eles abordados. Ainda sem muita certeza sobre os critérios mais adequados a esse propósito, arriscaram-se a propor a extensão da narrativa ou o assunto tratado pela obra como parâmetros capazes de servir à distinção entre eles. Os mais afoitos, no entanto, criaram grades taxonômicas mais elaboradas e complexas, falando em romances de costumes, de intriga, históricos, etc. Outra importante novidade, que demonstra a ânsia normativa dos retores, traduziu-se na multiplicação das regras de composição, que tentavam afastar o gênero dos incidentes característicos do romances antigos de cavalaria e aproximá-lo de suas formas mais modernas, enfatizando a importância da particularização dos personagens e das situações. A ascensão do romance no interior do sistema escolar nessa década se consolidou com sua incorporação pela disciplina de “Português”. A princípio figurando em compêndio de origem lusófona, foi representado por um único romancista brasileiro, José de Alencar, que fez então sua primeira entrada no sistema de ensino. Ainda nessa mesma disciplina, o romance nacional conheceu, ao final da década, um prestígio sem igual em termos de representatividade. Pelas mãos do folclorista Mello Moraes Filho o *corpus* de romancistas se alargou consideravelmente, incorporando inclusive escritores coetâneos ao autor. Destituído do aparato normativo da retórica, bem como da perspectiva teleológica da história, o romance nacional, representado por uma variedade de obras, foi erigido à condição de modelo do vernáculo. Na imprensa

dessa década, deu-se, no entanto, a emergência de um campo de embates do qual a dignificação do romance foi tributária. O alinhamento de parcelas da crítica e romancistas aos métodos cientificistas de observação da realidade e às teorias evolucionistas pôs sob suspeita o arcabouço clássico que orientava os processos de escrita e análise do romance, bem como a hierarquia entre os gêneros literários. Acusando seus antecessores de representarem inadequadamente a realidade nacional, os partidários das teorias naturalistas os forçaram a vir em defesa de suas convicções, produzindo em meio à mais absoluta discórdia uma única crença comum: a de que o romance era o gênero mais complexo e difícil de ser escrito. Por outro lado, a teoria evolucionista, associada a uma certa visão determinista da emergência dos gêneros literários, tornou possível alegar que o romance seria o gênero mais adequado à expressão das complexidades do mundo “moderno”, em virtude de sua flexibilidade formal. Para parcelas da crítica, os demais gêneros literários, consagrados desde a Antiguidade, passaram a ser vistos como anacrônicos e incapazes de dar conta de uma realidade diferenciada daquela em que teriam surgido.

Nas últimas duas décadas do século, o afastamento das formas editoriais escolares em relação ao debate que ocorria na imprensa se tornou cada vez maior. A última história literária do século XIX, publicada por Silvio Romero, representou um verdadeiro retrocesso no processo de consagração do romance que vinha se desenvolvendo no interior do sistema escolar. Recusando-se a incluí-lo em sua obra e fazendo dele uma espécie de nota de rodapé das produções literárias dos autores selecionados, desprestigiou um gênero que tanto na escola quanto na imprensa ganhara dignidade incomparável a que obtivera nas primeiras décadas do século. Nos tratados de retórica desse fim de século, os quais seriam definitivamente excluídos do sistema formal de ensino com a proclamação da República, as considerações sobre o romance não sofreram alterações significativas em relação aos da década de 70. Como era de praxe entre os retores, as normas de composição do gênero mostraram-se resultado de uma espécie de *mélange* do que até então se havia dito sobre ele nessa forma editorial. No entanto, ficou claro que o gênero tornara-se objeto não apenas de uma prática normativa, como também de exercícios de composição e escrita em sala de aula. Nas antologias destinadas ao ensino da língua portuguesa o *corpus* de romancistas voltou a se restringir, desta feita visivelmente orientado por critérios de seleção que visavam estabelecer uma hierarquia valorativa entre os exemplares nacionais do gênero. Foi na imprensa, no entanto, que as transformações no estatuto do romance ganharam larga expressão nessas últimas duas décadas

do século, demonstrando que sua consagração foi tributária não apenas das reflexões provocadas pelas teorias naturalistas, como também das mudanças significativas pelas quais passou o campo literário nacional. O incremento do mercado editorial, com o aumento expressivo dos periódicos e o surgimento de casas editoras voltadas para a produção de livros baratos, propiciou a entrada de novos escritores na cena literária, provocando verdadeira fúria entre parcelas da elite letrada que, na ânsia de distinguirem-se deles e de seu público forjaram muitos dos critérios que enobreceram definitivamente o romance. Ao afirmarem que a validade dos exemplares do gênero dependia de seu afastamento em relação às demandas do mercado e que este se expressava em certo fazer literário, contrário à urgência de satisfação dessa demanda, criava-se, pois, a crença segundo a qual o romance não era em si mesmo um gênero popular, tal qual se afirmara durante boa parte do século. Assim, tornava-se possível estabelecer distinções no interior do gênero, fixando o valor de seus exemplares em virtude de seu maior ou menor afastamento em relação à lógica do mercado.

A partir de então, passaram a ter valor literário os romances que, produzidos exclusivamente em virtude da necessidade criativa do autor, não tinham em vista sua recepção imediata entre a massa ignara, mas sim o ganho simbólico obtido a longo prazo, em virtude de sua apreciação pelos doutos. Em contrapartida, passaram a ser desvalorizados aqueles que, orientados pela satisfação do público leitor mais amplo – a quem se creditava a ausência de gosto e a incapacidade de compreender os exemplares dotados de valor artístico –, visavam retorno financeiro imediato.

Assim sendo, pode-se dizer que as reflexões sobre o fazer literário, bem como sobre o afastamento em relação ao gosto do público leitor mais amplo foram os principais critérios em virtude dos quais o romance deixou de ser compreendido como um gênero cuja validade dependia de uma finalidade que lhe era exterior, para ser erigido ao estatuto de obra de arte, categoria esta que firmou definitivamente sua consagração, fazendo dele um gênero que, a partir de então, deveria satisfazer somente à estética.

Fontes e Bibliografia

1. Fontes Primárias

1.1. Histórias Literárias, Cursos de Literatura, Antologias e Tratados de Retórica

BARRETO, Fausto e LAET, Carlos de. **Anthologia Nacional** ou coleção de excertos dos principaes escriptores da língua portuguesa de 19 ao 16 século por (...) precedida de uma introdução grammatical entremeiada de breves noticias bio-bibliographicas. Refundição completa da Seleção Litteraria adoptada no Gymnasio Nacional e em outros estabelecimentos de ensino. Rio de Janeiro: Na livraria de J. G. Azevedo, editor, 1895.

BARRETO, Fausto e LAET, Carlos de. **Anthologia Nacional** ou coleção de excertos dos principaes escriptores da língua portuguesa de 19 ao 16 século por (...) precedida de uma introdução grammatical entremeiada de breves noticias bio-bibliographicas. 2ª edição adoptada no Gymnasio Nacional, Escola Normal do Districto Federal, no collegio militar e em outros estabelecimentos de ensino. Rio de Janeiro: Na livraria de J.G. Azevedo, editor, 1896.

BARRETO, Fausto e LAET, Carlos de. **Anthologia Nacional** ou coleção de excertos dos principaes escriptores da língua portuguesa de 19 ao 16 século por (...) precedida de uma introdução grammatical entremeiada de breves noticias bio-bibliographicas. 3ª edição adoptada no Gymnasio Nacional, Escola Normal do Districto Federal, no collegio militar e em outros estabelecimentos de ensino. Rio de Janeiro: Livraria da Viúva Azevedo e C. editores, 1901.

BARRETO, José Feliciano de Castilho. **Íris Clássico coordenado e offerecido as mestres e alumnos das escholas brasileiras**. Rio de Janeiro: Eduardo e Henrique Laemmert, 1864.

CALDAS AULLETE, F. Julio. **Selecta Nacional**: Curso práctico de literatura portuguesa. Por F. Caldas Aullete, Professor do Lyceu de Lisboa e deputado às cortes de diferentes legislaturas. Aprovada pelo governo para uso dos lyceus. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1873.

CALDAS AULLETE, F. Julio. **Selecta Nacional**: Curso Pratico de Litteratura. Primeira Parte. Quinta edição correcta e augmentada pelo sr. Silva Túlio e precedida de um juízo critico do sr. Thomaz de Carvalho. Litteratura. Lisboa: Livraria de A. M. Pereira. 1882.

CALDAS AULLETE, F. Julio. **Selecta Nacional**: Curso Pratico de litteratura Portugueza. Segunda Parte por F. Julio Caldas Aullete, professor do Lyceu Nacional de Lisboa e deputado as cortes em diferentes legislaturas, etc. Approvada para uso das escolas primarias e dos lyceus Oratória. Lisboa: Livraria de A M. Pereira editor, 1875.

CALDAS AULLETE, F. Julio. **Selecta Nacional**: Curso pratico de litteratura Portugueza. Primeira Parte por F. Julio Caldas Aullete, professor do Lyceu Nacional de Lisboa e deputado as cortes em diferentes legislaturas, etc. Approvada para uso das escolas primarias e dos lyceus nacionaes. (Diário do Governo 9 de março de 1876). Segunda edição augmentada. Lisboa: Livraria de A M. Pereira editor, 1876.

- CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições Elementares de Eloquência Nacional**. Rio de Janeiro: Eduardo Laemmert, 1834.
- CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições Elementares de Eloquência Nacional**. 2ª edição. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1840.
- CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições Elementares de Eloquência Nacional** para uso da mocidade de ambos os hemispheros que falla o idioma português. 6ª edição. Lisboa: Typographia Rollandiana, 1861.
- CARVALHO, Francisco Freire de. **Lições Elementares de Poética Nacional** seguido de um breve ensaio sobre a crítica literária para uso da mocidade de ambos os hemisférios que falam o idioma português, servindo de continuação às lições elementares de Eloquência Nacional, por Francisco Freire de Carvalho. 6ª edição. Lisboa: Rolland & Semiond editores, 1882.
- COELHO NETTO. **Compêndio de Literatura Brasileira**. 3ª edição revista e augmentada. São Paulo: Livraria Francisco Alves, 1929.
- HONORATO, Manoel da Costa. **Compendio de retórica e de Poética**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- HONORATO, Manoel da Costa. **Synopses de Eloquência e Poética Nacional** acompanhadas de algumas noções de critica litteraria extrahida de vários auctores e adaptadas ao ensino da mocidade brasileira. Rio de Janeiro: Typographia Americana de Eduardo Augusto de Oliveira, 1870.
- LE CLERC. **Nouvelle Rhétorique**, extraites des meilleurs écrivains anciens et modernes suivie d'observations sur les matières de compositions dans les classes de rhétorique. Bruxelles: Melines, 1839.
- LE CLERC. **Nouvelle Rhétorique**, extraites des meilleurs écrivains anciens et modernes suivie d'observations sur les matières de compositions dans les classes de rhétorique. Dix-huitième édition. Ouvrage approuvé pour les écoles publiques. Paris: Imprimerie et librairie de Jules Delalin e fils. MDCCCLXIX.
- LOPES GAMA, Miguel do Sacramento. **Lições de Eloquência Nacional**. Rio de Janeiro: Typographia Imperial de Paula Brito, 1846.
- MELLO MORAES FILHO Alexandre José de. **Curso de Litteratura Brasileira** ou escolha de vários trechos em prosa e verso de auctores nacionaes antigos e modernos. 2ª edição consideravelmente melhorada. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1882.
- MENEZES VIEIRA. **Pontos de retórica e poética** segundo o programa do Imperial Collegio Pedro II e doutrinas dos srs. Freire de Carvalho e Borges de Figueiredo por [...]. Rio de Janeiro: Typ. e Lith. Esperança de Santos e Vellozo, 1868.
- PERIÉ, Eduardo. **A literatura brasileira nos tempos coloniaes do seculo XVI ao começo do XIX**. Esboço histórico seguido de uma bibliographia e trechos dos poetas e prosadores d'aquelle período que fundaram no Brazil a cultura da língua portugueza. Por Eduardo Perié. Buenos Ayres, 1885.

PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. **Curso Elementar de Litteratura Nacional**. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1862.

PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. **Curso Elementar de Litteratura Nacional**. 2ª edição melhorada. Rio de Janeiro: Livraria de B. L. Garnier, 1883.

PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. **Postillas de Rhetorica e Poetica**, dictadas aos alumnos do Imperial Collegio de Pedro II pelo respectivo professor [...]. 3ª edição revista e melhorada por Luiz Leopoldo Fernandes Pinheiro Junior. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1885. (1ª edição: 1871).

PINHEIRO, Cônego Doutor Joaquim Caetano Fernandes. **Resumo de Historia Litteraria**, Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872.

PONTES, Antonio Marciano da Silva. **Rhetorica Brasileira**. Por [...] Secretário do governo da província de Minas Gerais, ex-membro do conselho diretor de Instrução Primária do município da corte. Antigo professor de Eloquência, Poética e Litteratura Nacional nos collegios Marinho e Tantphoeus, etc. Obra Aprovada pelo Conselho diretor e adoptada para o Collegio de Pedro II. Rio de Janeiro: E. & H. Laemmert, 1860.

ROMERO, Silvio e RIBEIRO, João. **Compêndio de História da Literatura Brasileira**. 2ª edição refundida. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves: 1909.

ROMERO, Silvio. **História da Literatura Brasileira**. 2ª edição melhorada pelo auctor - tomo primeiro (1500-1830). Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro editor, 1902.

SOTERO DOS REIS, Francisco. **Curso de Literatura portugueza e brasileira** professado por Francisco Sotero os Reis no Instituto de Humanidades da Provincia do Maranhão dedicado pelo autor ao director do mesmo instituto o dr. Pedro Nunes Leal. Tomo primeiro, Maranhão, MDCCCLXVII.

VELHO DA SILVA, José Maria. **Lições de Rethorica para uso da mocidade brasileira pelo doutor** [...]. Rio de Janeiro: Typ. da Escola de Serafim Alves, 1882.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). São Paulo: Editora Letras e Letras, 1998.

WOLF, Ferdinand. **O Brasil Literário**: História da Literatura Brasileira. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955. (1ª edição: 1862).

1.2. Coletâneas de crítica literária publicadas no século XIX

BEVILAQUA, Clóvis. **Épocas e Individualidades**: estudos litterarios. Edição emendada. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1899.

CAMINHA, Adolfo. **Cartas Literárias**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 1999. (1ª edição: 1895).

CHAGAS, Manoel Pinheiro. **Novos Ensaio críticos**. Porto: Casa de Viúva More Editora, 1868.

MAGALHÃES, Valentim. **Escritores e escriptos**: perfis litterários e esboços críticos. Rio de Janeiro: Typographia de Carlos Gaspar Silva, 1889.

MAYA, Alcides. **Pelo Futuro**. Porto Alegre: Typ. De Franco e Irmão, 1897.

ROCHA LIMA, R. A. **Crítica e Literatura**. Maranhão: Typ. do Paiz, 1878.

1.3. Outras fontes

MENDONÇA, Salvador de. Ao leitor. **Marabá**. Romance Brasileiro. Rio de Janeiro: Editores Gomes de Oliveira & C. Typographia do Globo, 1875.

MORAES FILHO, Mello. **Cancioneiro dos ciganos**: poesia popular dos ciganos da cidade nova. RJ: B.L. Garnier, 1885. (consta esse título: Cancioneiro dos ciganos e a genealogia de seu carater poético)

A FESTA LITERÁRIA por ocasião de fundar-se na capital do Império a Associação dos Homens de Letras do Brazil. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1883.

ABREU, Capistrano de. **Ensaio e estudos**: Crítica e história. São Paulo: Livraria Briguiet, 1931.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. 1ª edição 1873. Disponível em <www.virtualbooks.com.br>.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Lisboa: Companhia Nacional Editora, sucessora de David Corazzi e Justino Guedes, 1890. (Com uma notícia biographica do aucthor). (Bibliotheca Universal Antiga e Moderna, 13ª serie, número 49).

ALENCAR, José de. **O Guarani, romance brasileiro**. Tomo Primeiro. Lisboa: Calçada do Combro (vulgo dos paulistas), 1885.

ALMEIDA, Manoel Antonio de. **Obra dispersa**. Introdução, seleção e notas Bernardo de Mendonça. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. A. **José de Alencar**. Rio de Janeiro: Fauchon & cia., 1894.

ARARIPE JUNIOR. Tristão de Alencar. A. **Obra Crítica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação / Casa de Rui Barbosa, 1958, vol. I. (1868-1887).

ARARIPE JUNIOR. T. A. **Obra Crítica**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação / Casa de Rui Barbosa, 1960, vol. II. (1888-1894).

ASSIS, Machado de. **Obra Completa**. Organização Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, vol. III.

- ASSIS, Machado de. **Páginas Recolhidas**. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1946.
- AZEREDO, Carlos Magalhães de. **Homens e livros**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.
- CARVALHO, Adherbal de. **Esboços Literários**. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1902.
- LABIENO (Consellheiro Lafayette Rodrigues Pereira). **Vindiciae: o sr. Silvio Romero crítico e philosopho por Labieno**. Belo Horizonte: Os amigos do livro, 1934. (1ª edição: 1899).
- LAET, Carlos de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: Agir/ Fundação Casa de Rui Barbosa; Brasília: INL, 1983.
- LAET, Carlos de. **Obras Seletas II: Polêmicas**. Rio de Janeiro: Agir/ Fundação Casa de Rui Barbosa; Brasília: INL, 1984.
- MAGALHÃES, Valentim. **A litteratura brasileira (1870-1895)**. Lisboa: Livraria de Antonio Maria Pereira, 1896.
- MAGALHÃES, Valentim. **Notas a margem: chronica quinzenal**. Anno I, número 1. Rio de Janeiro: Typographia Moreira Maximino & cia. 1887.
- MAGALHÃES, Valentim. **Notas a margem: chronica quinzenal**. Anno I, número 2. Rio de Janeiro: Typographia Moreira Maximino & cia. 1887.
- MASSA, Jean-Michel. **Dispersos de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Ministério da educação e do livro/INL, 1965.
- MELLO MORAES FILHO, Alexandre José de. **Os ciganos no Brasil: contribuição ethnographica**. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1886.
- NABUCO, Joaquim. **Escriptos e discursos literários**. São Paulo: Instituto Progresso editorial, 1949.
- PEREIRA DA SILVA, J. M. **Varões Ilustres do Brasil durante os tempos coloniais**. Tomo I. Paris: Livraria de A. Franck / Livraria de Guillaumin et Cia, 1858.
- PEREIRA DA SILVA, J. M. **Considerações sobre poesia épica e poesia dramática**. Rio de Janeiro: Garnier ; Paris: Vve E. Mellier, 1889.
- REVISTA DA EXPOSICAO ANTHROPOLOGICA BRAZILEIRA dirigida e collaborada por MELLO MORAES FILHO. Desenhos de Huascar de Vergara. Gravuras de Alfredo Pinheiro e Villas-Boas. Rio de Janeiro: Typographia de Pinheiro, 1882.
- RIBEIRO, João. **Autores contemporâneos**. Excertos de escriptores brasileiros e portugueses contemporâneos. Livro adoptado em vários institutos de ensino secundário e escolas normais. 24ª edição refundida, anotada e atualizada. Livraria Francisco Alves, 1935.
- RIBEIRO, João. **Páginas de estética**. Lisboa: Livraria Clássica de A. M. Teixeira, 1905.

- RIBEIRO, João. **Crítica**. Organização, prefácio e notas Múcio Leão. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira de Letras, 1959, vol. III.
- RIBEIRO, João. **Crítica**. Organização, prefácio e notas Mucio Leão. (Clássicos e Românticos Brasileiros). Edição da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro: 1952, vol. I.
- ROMERO, Silvio. **Pinheiro Chagas**. Conferência realizada no Theatro Recreio Dramático do Rio de Janeiro a 5 de setembro de 1904 por Silvio Romero. Lisboa: Typografia d'A Editora, 1904.
- ROMERO, Silvio e ARARIPE JUNIOR. **Lucros e Perdas**: Chronica Mensal dos acontecimentos. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Contemporânea de Faro & Lino, 1883.
- ROMERO, Silvio. **Machado de Assis**: Estudo Comparativo de Literatura Brasileira. Rio de Janeiro: Laemmert Editores, 1897.
- TAUNAY, Visconde de. José de Alencar. In: **Reminiscencias**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & C., 1908.
- TAUNAY, Visconde de. **Philogia e Critica**: impressões e estudos. São Paulo: Melhoramentos, 1921.
- VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira**. 1ª série. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.
- VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira**. 4ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977. (1ª edição: 1904).
- VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira**. 5ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1977. (1ª edição: 1905).
- VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira**. 3ª série. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1903.
- VERÍSSIMO, José. História da Literatura Brasileira. In: **Estudos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1907.
- VERÍSSIMO, José. O que falta à nossa literatura. In: **Estudos de Literatura Brasileira**. 2ª série. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.
- VERÍSSIMO, José. Prefácio. In: ALMEIDA, Manoel Antonio de. **Memórias de um sargento de milícias**. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.
- ZILBERMAN, Regina; MOREIRA, Maria Eunice. **O Berço do Cânone**: textos fundadores da história da literatura brasileira. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

1.4. Periódicos

A MESSE: PERIÓDICO DA SOCIEDADE RETIRO LITTERARIO PORTUGUES, Rio de Janeiro, Typ. de Paula Brito, 1860.

ACAJÁ: JORNAL DE INSTRUÇÃO E RECREIO. Rio de Janeiro: Typ. de Pinheiro & Compa. 1860-61.

ALBUM LITTERARIO: PERIODICO INSTRUCTIVO E RECREATIVO. Rio de Janeiro: Typ. do Correio Mercantil, 1860-61.

ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER PARA O ANNO DE 1903. Rio de Janeiro: Publicado sob a direção de B. F. Ramiz Galvão. Anno I.

ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER PARA O ANNO DE 1904. Rio de Janeiro: Publicado sob a direção de B. F. Ramiz Galvão. Anno II.

ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER PARA O ANNO DE 1905. Rio de Janeiro: Publicado sob a direção de B. F. Ramiz Galvão. Anno III.

ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER PARA O ANNO DE 1906. Rio de Janeiro: Publicado sob a direção de B. F. Ramiz Galvão. Anno IV.

ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER PARA O ANNO DE 1907. Rio de Janeiro: Publicado sob a direção de João Ribeiro. Anno V.

ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER PARA O ANNO DE 1908. Rio de Janeiro: Publicado sob a direção de João Ribeiro. Anno VI.

ALMANAQUE BRASILEIRO GARNIER PARA O ANNO DE 1909. Rio de Janeiro: Publicado sob a direção de João Ribeiro. Anno VII.

ANÔNIMO. Diva. **Semana Ilustrada**. Rio de Janeiro: Typ. Instituto Artístico, 17 abr. 1864

ANÔNIMO. Revista Bibliográfica: Til por José de Alencar. **A Reforma, órgão democrático**. Rio de Janeiro, 12 abr. 1872.

ARGESILAU. Sumário. **A Nação**. Rio de Janeiro: Typ. Americana, 9 set. 1872.

ASSIS, Machado. Semana Literária. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 23 jan. 1866.

BIBLIOTECA BRASILEIRA, Ano I, Tomo I, julho-agosto de 1863.

BOCAYUVA, Q. A morte moral. Romance inédito. **Bibliotheca Brasileira**. Ano I, Tomo I, julho de 1863, pp. 42-67.

CLAMOR PUBLICO: JORNAL POLITICO, INDUSTRIAL E LITTERARIO. Rio de Janeiro: Typ. Guanabarensense de L. A. F. de Menezes, 1860-61.

DUTRA E MELLO. A Moreninha. **Minerva Brasiliense**. vol. 2, n. 24, Rio de Janeiro, 15 out. 1844, pp. 746-751.

F.F., Revista Bibliographica. **Dezeseis de Julho – órgão conservador**. Rio de Janeiro, 6 mai. 1870

GAZETA DO BRAZIL: PERIODICO POLITICO, LITTERARIO E COMMERCIAL. Rio de Janeiro: Typ. de Quirino & Irmão, 1860.

GUIMARÃES JUNIOR, Luis. Folhetim do Diário do Rio – Revista de domingo. **Diário do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, 22 jan. 1871.

MACEDO, Joaquim Manuel de. A Moreninha. **Minerva Brasiliense**. vol. 29, 15 de outubro de 1844, pp. 746-751.

MANUSCRITOS de Antônio Salles, 1898. “Esaú e Jacob”

O FUTURO: PERIODICO LITTERARIO. Rio de Janeiro: Typ. de Brito & Braga, 1862-1863.

O JAGUARARY: JORNAL POLITICO, LITTERARIO E INSTRUCTIVO. Rio de Janeiro: Typ. do Diario do Rio de Janeiro, 1860.

O TRABALHO ESCOLASTICO: JORNAL LITTERARIO E RECREATIVO REDIGIDO POR ALGUNS ESTUDANTES. Rio de Janeiro: Typ. de D. L. dos Santos, 1860.

REPAROS SOBRE UM ROMANCE. **Guanabara**, Rio de Janeiro, tomo III, pp. 153-166, 1855.

REVISTA BRASILEIRA. 1856, Tomo I.

REVISTA BRASILEIRA. 1857-1859, Tomo – II.

REVISTA BRASILEIRA. 1860, Tomo – III.

REVISTA BRASILEIRA. 1861, TOMO – IV. (A publicação da revista se interrompe neste ano, e é retomada em 1879).

REVISTA BRASILEIRA. ANO 1, 1879, Tomo – I

REVISTA BRASILEIRA. ANO 1, 1879, Tomo – II.

REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1880, Tomo – III.

REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1880, Tomo – IV.

REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1880, Tomo – V.

REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1880, Tomo – VI.

REVISTA BRASILEIRA. ANO 3, 1881, (ANO II), Tomo – VI.

- REVISTA BRASILEIRA. ANO 3, 1881, Tomo – VII. (A publicação da revista se interrompe neste ano, e é retomada em 1895).
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 1, 1895, Tomo – I.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 1, 1895, Tomo – II.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 1, 1895, Tomo – III.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 1, 1895, Tomo – IV.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1896, Tomo – V.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1896, Tomo – VI.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1896, Tomo – VII.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 2, 1896, Tomo – VIII.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 3, 1897, Tomo – IX.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 3, 1897, Tomo – X.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 3, 1897, Tomo – XI.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 3, 1897, Tomo – XII.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 4, 1898, Tomo – XIII.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 4, 1898, Tomo – XIV.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 4, 1898, Tomo – XV.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 4, 1898, Tomo – XVI.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 5, 1899, Tomo – XIX.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 5, 1899, Tomo – XVII.
- REVISTA BRASILEIRA. ANO 5, 1899, Tomo – XVIII.
- REVISTA SEMANAL: JORNAL NOTICIOSO, VARIADO E SEMANAL. Rio de Janeiro: Typ. Comercial de Francisco de Oliveira, 1860.
- RIBEIRO, Júlio; FREITAS, Senna. **Uma polemica celebre.** Compilação de Victor Caruso. Prefácio de Orígenes Lessa. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, 1888.
- SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. Vicentina, romance do Snr. Dr. J. M. de Macedo. **Guanabara.** Rio de Janeiro, Tomo III, n. 1, mar. 1855.

2. Bibliografia

2.1. Textos de Crítica

- SARAIVA, José Aurélio. **Capistrano de Abreu**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- MENEZES, Raimundo de. **Capistrano de Abreu: um homem que estudou**. São Paulo: Melhoramentos, s.d.
- ABREU, Martha. Mello Moraes Filho: festas, tradições populares e identidade nacional. In: CHALHOUB, Sidney e MIRANDA PEREIRA, Leonardo Affonso de. **A História contada: capítulos de história social da literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- ABREU, Márcia Azevedo de. **Os caminhos dos livros**. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, ALB; São Paulo: FAPESP, 2003.
- ABREU, Márcia. Letras, belas letras, boas letras In: BOLOGNINI, Carmen Zink (org). **História da Literatura: o discurso fundador**. Campinas: Mercado das Letras, Associação de leitura do Brasil (ALB); São Paulo: FAPESP, 2003.
- ABREU, Márcia; SCHAPOCHNIK, Nelson (Orgs.). **Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas**. Campinas: Mercado das Letras, Associação de leitura do Brasil (ALB); São Paulo: FAPESP, 2005. (Coleção Histórias de Leitura).
- AGUIAR, Cláudio. **Franklin Távora e o seu tempo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.
- ALMEIDA, Manoel Antonio de. **Obra dispersa**. Introdução, seleção e notas Bernardo de Mendonça. Rio de Janeiro: Graphia, 1991.
- ANDERSON, Benedict. Introdução. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. São Paulo: Contraponto, 2000.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1992.
- BARBOSA, João Alexandre. **A biblioteca imaginária**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- BARBOSA, Rui. **Ensaios Literários**. Rio de Janeiro / São Paulo: Editora Brasileira, 1949.
- BARGUILLET, Françoise. **Le roman au XVIII^e siècle**. Paris: PUF, 1981.
- BARRETO, Luiz Antonio (org.). **Estudos de literatura contemporânea: Sívio Romero**. Rio de Janeiro: Imago Ed; Aracaju: Universidade Federal de Sergipe, 2002.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: **Pesquisas de Retórica**. São Paulo: Editora Vozes, 1975.
- BELLO, José Maria. **Rui Barbosa e escriptos diversos**. Rio de Janeiro: Livraria Castilho, 1918.

- BONNET, Jean Marie. **La critique littéraire aux États-Unis: de l'Indépendance politique à l'Indépendance littéraire (1783-1837)** Lyon: Presses Universitaires de Lyon, s.d.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire.** Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Algés, Portugal: DIFEL, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas: sobre a teoria da ação.** Campinas: Papyrus, 1996.
- BROCA, Brito. **Naturalistas, Parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo.** Campinas: Editora UNICAMP, 1991.
- BROCA, Brito. **Românticos, pré-românticos e ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro.** São Paulo: Editora Polis, 1979.
- BRUNN, Alain. **L'auteur: textes choisis & présentés.** Paris: Flammarion, 2001.
- BRUNO, Sampaio. **A geração nova: ensaios críticos.** Porto: Livraria Chardron, 1984.
- BURY, Emmanuel. **Littérature et politesse: l'invention de l'honnête homme (1580-1750).** Paris: PUF, 1996.
- CAIRO, Luiz Roberto Velloso. A geração de 70 do século XIX e a construção da história da literatura. In: **Anais do III Seminário Internacional de História da Literatura. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS.** Porto Alegre, volume 6, Número 1, agosto de 2000. RS: PUCRS, pp. 59-67.
- CAIRO, Luiz Roberto Velloso. História da Literatura, Literatura Comparada e crítica literária: frágeis fronteiras disciplinares. In: **Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS.** Porto Alegre, volume 3, Número I, abril de 1997. RS: PUCRS, pp. 79-87.
- CÂMARA, José Aurélio Saraiva. **Capistrano de Abreu: Tentativa biobibliográfica.** Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1969. Coleção Documentos Brasileiros, n.136.
- CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite.** São Paulo: Ática, 1989.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos.** Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1997, 2 v.
- CARMELO, Virgillo. **Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo.** Rio de Janeiro: INL / Ministério da Educação e Cultura, 1969.
- CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras.** São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTELLO, José Aderaldo. **Textos que interessam à História do romantismo.** São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.

- CASTELLO, José Aderaldo. **Textos que interessam à história do romantismo**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998, vol. 1.
- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (orgs). **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999, vol. 2.
- CERTEAU, Michel de. **Histoire et psychanalyse entre science et fiction**. Paris: Gallimard, 1987.
- CESAR, Guilhermino. **Historiadores e Críticos do romantismo: a contribuição europeia, crítica e história literária**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Edusp, 1978.
- CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- CHARTIER, Roger. **Formas e sentido. Cultura escrita: entre distinção e apropriação**. Tradução: Maria de Lourdes Meirelles Matencio. Campinas: Mercado de Letras / ALB, 2003.
- COELHO NETTO. **A Bico de penna: fantasias, contos e perfis (1902-1903)**. 2ª edição. Porto: Livraria Chardron, 1919.
- COELHO NETTO. **O meu dia: hebdomadas d'A Noite**. Porto: Livraria Chardron, 1922.
- COMPAGNON, Antoine. **Le Démon de la théorie: literature et sens commun**. Paris: Éditions du Seuil, 1998.
- COSTA SERRA, Tania Rebelo. **Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1997.
- COSTA, Wilma Peres. Viagens e peregrinações: a trajetória de intelectuais de dois mundos. In: BASTOS, Elide Rugai et al. (org). **Intelectuais: Sociedade e Política**. São Paulo: Cortez, 2003.
- COULET, Henri. **Idées sur le roman: textes critiques sur le roman français XII^e – XX^e siècle**. Paris: Larrousse: 1992.
- COUTINHO, Afrânio. A Crítica Literária romântica In: COUTINHO, Afrânio e COUTINHO, Eduardo de Faria. **A Literatura no Brasil**. 4ª edição, São Paulo: Global editora, 1997, vol. 3.
- COUTINHO, Afrânio. **A tradição afortunada: O espírito de nacionalidade na critica brasileira**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1968.
- COUTINHO, Afrânio. (org). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Editora Americana Pro Livro, 1974, 2v.

- COUTINHO, Afrânio. **Raul Pompéia: Obras**. Rio de Janeiro: MEC/FENAME/ OFICINA LITERÁRIA / Editora Civilização Brasileira, 1981. vol. 1.
- CRISTIN, Claude. **Aux origines de l'histoire littéraire**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- CULLER, Jonathan. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda, 1999.
- DIDEROT. **Oeuvres esthétiques**. Paris: Éditions Garnier, 1968.
- EL FAR, Alessandra. **A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- EL FAR, Alessandra. **Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FEBVRE, Lucien; MARTIN, Henri-Jean. **L'apparition du livre**. Paris: Éditions Albin Michel, 1999.
- FERREIRA DA CUNHA, Carlos Manuel. **A Construção do discurso da História literária na literatura portuguesa do século XIX**. Universidade do Minho: Centro de Estudos Humanísticos, 2002.
- FERREIRA, Tania Maria Tavares Bessone da Cruz. **Palácios de destinos cruzados: bibliotecas e livros no Rio de Janeiro, 1879-1920**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- FRAISSE, Emmanuel. **Les anthologies em France**. Paris: PUF, 1997.
- FUMAROLI, Marc. **Trois institutions littéraires**. Paris: Éditions Gallimard, 1986.
- GAMA, Lopes. **O Carapuço: Crônicas de costumes**. Organização de Evaldo Cabral de Mello. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- GOULEMOT, Jean M. e OSTER, Daniel. **Gens de lettres, écrivains et bohèmes: l'imaginaire littéraire (1630-1900)**. Paris: Minerve, 1992.
- GUIMARÃES, Eduardo e ORLANDI, Eni Puccinelli (orgs.). **Língua e cidadania: O português no Brasil**. Campinas: Pontes, 1996.
- GUIMARÃES, Manoel Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: O Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº 1, 1988, pp. 5-27.
- HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil: sua história**. São Paulo: T. A. Queiroz / EDUSP, 1985.
- HORÁCIO. **Arte Poética**. Lisboa: Livraria Clássica Editora, s.d.
- HUNTER, J. Paul. "The novel and social/cultural history" In: RICHETTI, John (org). **The eighteenth century novel**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

- HUPPES, Ivete. Gonçalves de Magalhães e o Teatro. In: **Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Porto Alegre, volume 3, Número I, abril de 1997. RS: PUCRS, pp. 38-43.
- JEY, Martine. **La littérature au lycée: Invention d'une discipline (1880-1925)**. Metz: Université de Metz, 1998.
- JOBIM, José Luís. Notas sobre a teoria Romântica da História. In: **Anais do III Seminário Internacional de História da Literatura. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Porto Alegre, volume 6, Número I, agosto de 2000. RS: PUCRS, pp. 68-72.
- JOSEF, Bella. **Inglês de Sousa: textos escolhidos**. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1963.
- JOUHAUD, Christian. **Les pouvoirs de la littérature: histoire d'un paradoxe**. Paris: Éditions Gallimard, 2000.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **A formação da Leitura no Brasil**. São Paulo: Ática: 1996.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **O preço da leitura: leis e números por detrás das letras**. São Paulo: Ática, 2001.
- LIMA, Luiz Costa . **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1981.
- MACEDO, Joaquim Manoel de. **A Moreninha**. São Paulo: Ática, 1986.
- MACHADO, Ubiratan (org.). **Machado de Assis: roteiro da consagração**. Rio de Janeiro: EdUERJ , 2003.
- MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **José de Alencar e sua época**. 2ª edição corrigida e aumentada. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1977.
- MALLET, Pardal. **Hóspede**. São Paulo: Editora Três, 1974.
- MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- MATOS, Cláudia Neiva de. **A poesia popular na república das letras: Sívio Romero Folclorista**. Rio de Janeiro: UFRJ / Minc / FUNARTE, 1994.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. **Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo**. Campinas: Editora da UNICAMP, Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 1999.
- MENDONÇA, Lucio de. **O marido da adúltera**. São Paulo: Editora Três, 1974.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- MIGUEL PEREIRA, Lucia Miguel. **Adolfo Caminha: trechos escolhidos**. Rio de Janeiro: Editora Agir, 1960.
- MOISAN, Clément. **Qu'est-ce que l'histoire littéraire?** Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- MOREIRA, Maria Eunice. O historiador da literatura brasileira: Joaquim Norberto e a Revista Popular In: **Artexto Revista do Departamento de Letras e Artes da Furg**, Rio Grande/Brasil, v. 9, pp. 103-119, 1999.
- MUHANA, Adma. **A epopéia em prosa seiscentista: uma definição de gênero**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- NEEDELL, Jeffrey D. **Belle époque tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NORDMANN, Jean-Thomas. **La critique littéraire française au XIX^e siècle (1800-1914)**. Paris: Librairie Générale Française, 2001.
- PEREIRA, Astrojildo. Romancistas da cidade: Macedo, Manuel Antônio e Lima Barreto. In: HOLLANDA, Aurélio B. de (Coord., notas e rev.). **O romance brasileiro (De 1752 a 1930)**. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1952. pp. 37-73.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie. **Le lecteur**. Textes choisis & presentes. Paris: Flammarion, 2002.
- PONTES, Eloy. **A vida exuberante de Olavo Bilac**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1944.
- PROUST, Marcel. **Contre Sainte-Beuve**. Paris: Éditions Gallimard, 1954.
- RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- RAMOS, Tânia Regina Oliveira. História de uma história da literatura. In: **Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**. Porto Alegre, volume 3, Número I, abril de 1997. RS: PUCRS, pp. 97-123.
- REBOUL, Olivier. **Introdução à retórica**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- RIBEIRO, Júlio. **Cartas Sertanejas**. São Paulo: Edições e Publicações Brasil. s.d.
- RICOEUR, Paul. **Temps et récit: l'intrigue et le récit historique**. Tomo I. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. **A dança das cadeiras: literatura e política na academia brasileira de letras (1896-1913)**. Campinas: Editora da UNICAMP/ Cecult, 2001.
- SAINT-BEUVE, Charles-Augustin. **Pour la critique**. Paris: Éditions Gallimard, 1992.
- SGARD, Jean. **Le roman français à l'âge classique (1600-1800)**. Paris: Librairie Générale Française, 2000.
- SILVA, Hebe Cristina da. José de Alencar e o romance no Brasil. **Moara. Revista da pós-graduação em Letras da UFPA**. n. 21, p.67-87, jan-jun, 2004.

- SILVA, Hebe Cristina da. Padre Lopes Gama e o romance no Brasil. In: **Anais do II Congresso de História do Livro e da leitura no Brasil**. Campinas: UNICAMP-IEL, 22 a 25 de julho de 2003.
- SMITH, Anthony. O nacionalismo e os historiadores. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). **Um mapa da questão nacional**. São Paulo: Contraponto, 2000.
- SOARES, Marcus Vinícios Nogueira. Um texto esquecido: Pereira da Silva e a gênese do romance brasileiro. In: **Matraga: revista do programa de pós-graduação em Letras**. ano 10, n. 15. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2003, pp. 32-46.
- SOBRINHO, Barbosa Lima. Introdução. In: SOBRINHO, Barbosa Lima. **Os precursores do conto no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960. pp.1-25.
- SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUSA, Inglês de. **O coronel Sangrado: cenas da vida do Amazonas**. Pará: Universidade Federal do Pará, 1968.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. **O império da eloquência: retórica e poética no Brasil oitocentista**. Rio de Janeiro: EdUERJ / EdUFF, 1999.
- STAROBINSKI, Jean. **L'oeil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal**. Paris: Éditions Gallimard, 1961.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- TAUNAY, Visconde de. **A mocidade de Trajano**. 2ª edição. São Paulo: s.l., 1984.
- TAUNAY, Visconde de. **Ouro sobre Azul**. 5ª edição. Rio de Janeiro: H. Garnier, s.d.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.
- VENTURA, Roberto. **Estilo tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil, 1870-1914**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- VERÍSSIMO, Érico. **Que é literatura? e outros escritos**. São Paulo: Landy, 2001.
- VIALA, Alain. **Le sens commun: naissance de l'écrivain**. Paris: Les Éditions Minuit, 1985.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEBER, João Hernesto. **A nação e o paraíso: a construção da nacionalidade na historiografia literária brasileira**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.
- WITTMANN, Reinhard. Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII? In: CAVALLO, Guglielmo e CHARTIER, Roger (org.). **História da leitura no Mundo Ocidental**. vol. 2, São Paulo: Editora Ática, 1999.

WOODMANSEE, Martha. **The author, art, and the market: rereading the history of aesthetics.** New York: Columbia University Press, s.d.

ZILBERMAN, Regina. Uma teoria para a história da literatura no Brasil. In: **Anais do I Seminário Internacional de História da Literatura. Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS.** Porto Alegre, volume 3, Número I, abril de 1997. RS: PUCRS, pp. 20-26.

ZOLA, Emile. **Do romance: Stendhal, Flaubert e Goncourt.** São Paulo: Editora Imaginário/Edusp, 1995.

2.2. Teses

ALONSO, Ângela Maria. **Idéias em movimento: a geração de 70 na crise do Brasil-Império.** 2000. Tese (doutorado). Departamento de sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2000.

AUGUSTI, Valéria. **O romance como guia de conduta: A Moreninha e Os Dois Amores.** 1998. (Dissertação de Mestrado) Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 1998.

CANO, Jefferson. **O fardo dos homens de letras: o “orbe literário” e a construção do Império Brasileiro.** 2001. Tese (doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, Campinas, 2001.

GARMES, Kátia Mendes. **O terrível amolador: romantismo e política em José de Alencar.** 2004. Tese (doutorado). Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira. Departamento de Letras Clássicas e vernáculas. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2004.

GOMES, Ana Claudia. **O Almanach das Senhoras (1871-1927) e um projeto político de acesso feminino à cultura letrada.** 2002. Dissertação de mestrado. Programa de pós-graduação em História da faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2002.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19.** 2001. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2001.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A fonte subterrânea: o pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista.** 2003. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003.

PINHEIRO, Alexandra Santos. **Revista Popular (1859-1862) e Jornal das famílias (1863-1878): dois empreendimentos de Garnier.** Dissertação (mestrado). Departamento de Letras Modernas, UNESP, Assis, 2002.

RAZZINI, Maria de Paula Gregório. **O espelho da nação**: a Antologia Nacional e o ensino de português e literatura. 2000. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2000.

SALLES, Germana Maria Araújo. **Palavra e sedução**: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881). 2003. Tese (doutorado). Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, Campinas, 2003.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. **A Formação do romance inglês**: ensaios teóricos. 2000. Tese (livre-docência). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2000.

2.3. Dicionários

SILVA, Innocencio Francisco da. **Diccionario Bibliographico Portuguez**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.