Douglas Ricardo Hermínio Reis

# *O Guarani*: produto cultural midiático

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao programa de pós-graduação em letras, do Instituto de Biociências, letras e ciências exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto, em cotutela com a Universidade Paul-Valéry Montpellier III.

Orientadoras:
Prof.Dra. Lúcia Granja (IBILCE/UNESP)
Prof. Dra. Marie-Ève Thérenty (UPV)

São José do Rio Preto

2016

Reis, Douglas Ricardo Hermínio

*O Guarani*: produto cultural midiático / Douglas Ricardo Hermínio Reis - São José do Rio Preto; Montpellier, 2016.

1 v. 273 f..; 88: il

Orientador: Lúcia Granja

Orientador: Marie-Ève Thérenty

Tese (doutorado com dupla titulação) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas e Universidade Paul Valéry – Montpellier III

1. Literatura brasileira – Séc. XIX – História e Crítica. 2. Folhetins brasileiros – Séc. XIX. 3. Alencar, José, 1829-1877. 4. *O Guarani*, romance brasileiro. 5. Intermidialidade I. Granja, Lúcia. II. Thérenty, Marie-Ève. III. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Universidade Paul Valéry - Montpellier III. V. Título

CDU -

Douglas Ricardo Hermínio Reis

# *O Guarani*: produto cultural midiático

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao programa de pós-graduação em letras, do Instituto de Biociências, letras e ciências exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", campus de São José do Rio Preto, em cotutela com a Universidade Paul-Valéry Montpellier III.

Comissão examinadora:

Prof. Dra. Lucia Granja (1ª orientadora)
UNESP - São José do Rio Preto

Prof. Dra. Marie-Ève Thérenty (2ª orientadora)
Universidade Paul-Valéry Montpellier III

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
UNESP - São José do Rio Preto

Prof. Dr. Pedro Paulo Ferreira Garcia Catharina
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof. Dr. Jean-Yves Mérian
Universidade de Rennes 2

Prof. Dra. Jacqueline Penjon
Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3

São José do Rio Preto
26 de fevereiro de 2016

Dedico este trabalho.

A meu pai, parte de minha vida, sempre.

**Agradecimentos**

Como sempre, haveria muitos a quem agradecer, portanto desde já me desculpo a aqueles de quem houver esquecido.

À Prof. Dra. Lúcia Granja, minha orientadora, por andar lado a lado comigo nessa longa jornada que começou ainda na graduação, estendeu-se pelo mestrado e chega a termo, agora, no doutorado. Toda palavra será insuficiente para expressar minha gratidão, respeito e carinho para com a pessoa que mudou minha vida para sempre.

À Prof. Dra. Marie-Ève Thérenty, minha coorientadora, pela acolhida paciente e calorosa durante minha estadia em Montpellier, pela orientação valiosa que guiou meus estudos e, principalmente, pela disposição em ajudar nos momentos em que mais precisei. Sinto-me honrado e orgulhoso em ter sido seu orientando. Estendo ainda esse agradecimento aos colegas do RIRRA21 e da ED 58, pelo incentivo e compreensão.

À minha mãe, Sônia, a quem, mesmo hoje, homem feito e barbado, ainda peço a benção. Você me ensinou a ser forte e a exigir o meu melhor, e continua me ensinando. A sua benção, mãe.

À minha esposa Gislaine que, não bastasse me aguentar, ainda me incentivou e acreditou em mim, como sempre, muito melhor do que eu poderia fazer. Sem você nada disso teria acontecido, vimos o mundo juntos, mas ele nunca seria o mesmo sem você. Meu amor e meu muito obrigado por estar em minha vida. A meu filho Daniel, luz da minha vida; terminei a dissertação com você no meu colo, terminei a tese com você pedindo para te levar para andar de skate. O tempo passa, ainda bem!

"Um dia, respondendo a Alencar em carta pública, dizia-lhe eu, com referência a um tópico da sua, que ele tinha por si, contra a conspiração do silêncio, a conspiração da posteridade. Era fácil antevê-lo: *O Guarani* e *Iracema* estavam publicados; muitos outros livros davam ao nosso autor o primeiro lugar na literatura brasileira. Há dez anos apenas que morreu; ei-lo que renasce para as edições monumentais, com a primeira daquelas obras, tão fresca e tão nova, como quando viu a luz, há trinta anos nas colunas do *Diário do Rio*. É a conspiração que começa".

Machado de Assis

## RESUMO

De janeiro a abril de 1857 José de Alencar publicou o romance *O Guarani* nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, tornando-se o maior sucesso da carreira do escritor. Posteriormente, o trabalho nascido no rodapé da página do jornal seria reunido em livro, transformado em ópera, atravessaria o século XX com várias adaptações cinematográficas e chegaria ao século XXI com mais de uma versão em HQ. Essa pesquisa verificará, a partir da versão em jornal, quais elementos inerentes à matriz midiática foram incorporados ou suprimidos nas demais adaptações, para outros tipos de mídia. Para atingir tal objetivo, será utilizado o trabalho de Marie-Ève Thérenty acerca das relações entre literatura e jornalismo no século XIX, com foco específico na tensão dialética entre imprensa e literatura. Também será utilizado o aporte teórico de autores como Antônio Cândido, Marlyse Meyer, Umberto Eco, Roger Chartier e Fréderic Barbier, avançando pelo conceito de transmidialidade, chegando a estudos mais recentes de autores como Alfonso De Toro e outros consagrados neste último campo de estudo. Ao final do trabalho, espera-se demonstrar que a transposição do romance nascido nas páginas dos jornais para os mais diversos suportes ao longo de dois séculos, com a manutenção ou supressão de características do suporte original, podem caracterizar *O Guarani* como o primeiro produto com potencial multimidiático da história cultural brasileira.



Palavras-chave: Literatura brasileira. José de Alencar. Folhetim. Jornal. Intermidialidade.

## ABSTRACT

From January to April 1857 José de Alencar has published the novel "O Guarani" at the pages of Rio de Janeiro Diary, a daily newspaper, and it became his biggest blockbuster. After that, the work that was born at the bottom of the newspaper pages would be assembled in a book form, transformed into opera, crossed the twentieth century with various film versions and arrived to the XXI century with more than one version in HQ. This research will check, from the newspaper version, which elements of that novel were incorporated in the composition of the work by the author, and how these elements were assimilated or eliminated when transposed to other kinds of media. To achieve these goals, the research will be based on the work of Marie-Ève Thérenty about the relations between literature and journalism in the nineteenth century, specially focused on the dialectical tension between press and literature. The research will be based also on the theoretical support of authors like Antônio Cândido, Marlyse Meyer, Umberto Eco, Roger Chartier and Fréderic Barbier, to get the *intermediality* concept through te work of authors like Alfonso De Toro and others related to this field of research. At the end of the work, it is expected to show that the *transposition* from the novel that was born at the newspaper pages to different supports during two centuries may characterize *O Guarani* like the first product with multimediatic potential of Brazilian cultural history.



Keywords : Brazilian Literature. José de Alencar. *Feuilleton*. Newspaper. Intermediality.

# SUMÁRIO

**Introdução** **p. 10**

**1. O folhetim: o romance nacional surge no rodapé da página** **p. 34**

**1.1. *A Confederação dos Tamoios:* grande demais, lento demais; um canto desafinado, uma crítica aguda** **p. 34**

**1.2. O escritor-jornalista: o caso *Cinco minutos*** **p. 54**

**1.3. *O Guarani*: o romance brasileiro no rodapé da página** **p. 59**

**1.4. Do espaço ocupado pelo folhetim:** **p. 61**

**1.5. Do ritmo de publicação: uma história por dia; em cada dia uma história** **p. 71**

**1.6. O folhetim em diálogo com o jornal** **p. 78**

**1.7. *O Guarani* entre outros folhetins: uma questão de origem** **p. 86**

**2. Lá e de volta outra vez: do livro à ópera, a viagem do índio civilizado** **p. 106**

**2.1. O livro: como no jornal, cortar, explicar, imprimir** **p. 116**

**2.2. *O Guarani* e a ópera: letras e música** **p. 140**

**3. A longa caminhada pelas imagens: o jornal, o cinema e as HQs** **p. 152**

**3.1. *O Guarani* no cinema: o cinejornal** **p. 165**

**3.2. *O Guarani* e o cinema mudo: o tempo dos "falantes e cantantes"** **p. 173**

**3.3. *O Guarani* e as HQs: um Paquequer de tinta** **p. 195**

**3.4. As adaptações em HQ: os dois *Guaranis*** **p. 210**

**Conclusão** **p. 252**

**Bibliografia** **p. 266**

# Introdução

É possível falar de uma *era midiática* no Brasil do século XIX? Sim, na medida em que, nesse período, o país viu-se inserido em uma *civilização do jornal,* cujo termo inicial pode ser fixado na França do ano de 1836 e que se estendeu até nosso território. É o início do que pode ser chamado de uma indústria cultural, ainda embrionária. E o jornal é o protagonista de tal movimento, tanto na França como em território brasileiro. Ou pode-se afirmar, ainda, que "o jornal é, com efeito, protagonista de um evento capital que ocorre em torno de 1830, e que pode ser interpretado como uma mudança no regime de literariedade" (KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 16)[1].

E pode-se dizer mais: em território brasileiro, os primeiros passos em direção a este modelo que, posteriormente, impulsionaria os jornais brasileiros e promoveria a massificação dos meios de transmissão de informações e conhecimento se deu com a criação da *Imprensa Régia*, em 13 de maio de 1808, através de decreto assinado por D. João VI, recém-chegado a estas terras, fugindo do terror napoleônico que varria a Europa. Como se vê, até nesse aspecto a França deu sua contribuição para os primeiros passos em direção à era midiática e a posterior massificação cultural brasileira, não apenas nos modelos seguidos por nossos jornalistas e escritores.

A partir de então, o que se vislumbra é o caminho trilhado por um modelo de jornalismo, o brasileiro, que guarda evidentes pontos de contato com a matriz europeia, especialmente a francesa, seja na sua adoção das formas já consagradas do jornal francês, seja na reprodução em suas páginas das próprias notícias que chegavam via vapor do Velho Mundo. Já nos anos 1830, os jornais no Brasil, ao menos de uma forma geral, adotam princípios que já vigoravam na imprensa francesa, especialmente no que concerne a uma periodicidade das publicações e na tentativa de organizar a informação dentro da página do jornal. E, não menos importante, na adoção do rodapé da página, geralmente da primeira página, como espaço destinado à subjetividade, à opinião e à expressão literária. A reboque da consolidação do jornal no Brasil do século XIX, veio o folhetim e toda a sua gama de possibilidades.

Trata-se de uma mudança em curso, o início de um lento, longo, mas inexorável processo, vale dizer, aquele conjunto de mudanças e pequenas ou grandes revoluções que estreitaram as relações entre literatura, jornalismo e arte. Nesse caso, podemos citar as palavras

[1] Le journal est en effet l'un des protagonistes d'un evénement capital, qui survient autour de 1830, et qu'on peut interpréter comme un changement du régime de littérarité. (As traduções de textos não editados em português são de responsabilidade do autor desta Tese)

contidas na introdução de *La civilisation du journal*, na medida em que o estudo da imprensa e de suas relações cada vez mais próximas com a literatura e, de uma maneira geral, com a arte, tornam-se o centro de uma série de estudos de um objeto específico:

> Ou, mais precisamente, a mutação do periódico é a primeira de uma longa série que constitui progressivamente nossa cultura contemporânea. É o objetivo último de uma história literária da imprensa: esta deve se inscrever em uma "história da comunicação humana" e, especialmente, da comunicação literária. (KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 19)[2]

Mas tamanho conjunto de mudanças, de mutações, não se deu por geração espontânea. A sociedade mudou, os leitores mudaram, o próprio parque técnico destinado a imprimir os jornais mudou, em um período de várias revoluções ou mesmo pequenas mudanças que trariam a literatura para dentro das páginas dos jornais.

São mudanças cujos elementos podem ser tomados de empréstimo da definição já apresentada por Antonio Candido, ao designar o panorama cultural como uma constante interação entre autor, obra e público. Afirma o mencionado autor:

> Um autor alemão chega a dizer, neste sentido, que mesmo considerando-se a priori metafísico o valor artístico, só de modo sociológico é possível elucidá-lo nas suas formas concretas particulares - pois nas sociedades civilizadas a criação é eminentemente relação entre grupos criadores e grupos receptores de vários tipos. Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CÂNDIDO, 1980, p. 83)

Neste conceito ainda podemos introduzir um importante elemento, o suporte, o meio pelo qual autor e obra comunicam seu discurso ao público. E a inclusão do suporte entre as

[2] Ou, plus exactement, la mutation du périodique est la première d'une longue suite qui constitue progressivement notre culture contemporaine. C'est l'ultime objectif d'une histoire littéraire de la presse : celle-ci doit s'inscrire dans une "histoire de la communication humaine" et, notamment, de la communication littéraire.

variáveis dessa equação mostra-se de grande importância, na medida em que transparece, no estudo dessas leituras, uma nova modalidade de recepção.

Em *Do livro à leitura*, texto que integra a coletânea *Práticas da leitura*, Roger Chartier discorre sobre a importância dessa visada sob o prisma das relações do leitor não apenas com o texto, mas com a disposição do texto na página, a forma e o tamanho do suporte como elementos condicionantes na recepção. Focalizando tal estudo como a observação não apenas de um modo de ler, mas de uma prática cultural, afirma o autor:

> Os textos que se prestam a escrever a história são tomados como portadores de um sentido que é indiferente à materialidade do objeto manuscrito ou impresso através do qual ele se dá, constituído de uma vez por todas e identificável graças ao trabalho crítico. Uma história do ler afirmará, contra esse postulado, que as significações dos textos, quaisquer que sejam, são constituídas, diferencialmente, pelas leituras que se apoderam deles. Daí uma dupla consequência. Antes de mais nada, dar à leitura o estatuto de uma pratica criadora, inventiva, produtora, e não anulá-la no texto lido, como se o sentido desejado por seu autor devesse inscrever-se com toda a imediatez e transparência, sem resistência nem desvio, no espírito de seus leitores. Em seguida, pensar que os atos de leitura que dão aos textos significações plurais móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido, não somente pelo autor que indica a justa compreensão de seu texto, mas também pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja com um objeto explícito, seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos de seu tempo. (CHARTIER, 2009, p. 78)

Trata-se, então, de significativas mudanças, que podem ser chamadas de pequenas revoluções, que deram partida a uma era que pode ser designada como *midiática*. Há que se passar rapidamente por cada um desses elementos, a fim de que se possa, afinal, chegar àquele que é a resultante desse jogo de forças: o jornalista (no século XIX) e, mais precisamente, o folhetinista.

A primeira dessas revoluções é a técnica. Na medida em que os meios de impressão sofrem um grande aprimoramento, ou uma notável evolução, os custos de produção decrescem e o jornal, até então demasiado caro para chegar às classes menos abastadas da sociedade, passa a atingir um espectro mais amplo de leitores, embora grande parte da população, tanto em França como no Brasil, ainda seja analfabeta. Cumpre afirmar, ainda, que há nuances em relação à questão do analfabetismo e do acesso à leitura em um país e outro que devem ser levadas em consideração, já que em território francês, entre 1660 e 1780, os textos da

mencionada *Biblioteca Azul* já haviam integrado o repertório de leitura dos franceses do Antigo Regime, enquanto que no Brasil do final do século XIX, como apontado por Hélio de Seixas Guimarães (2004), o analfabetismo apresentava números alarmantes.

Há que ser consignado, ainda, que no caso brasileiro essa revolução no que diz respeito aos custos de produção e ao preço final do impresso dá-se de forma bem menos ampla, até pelos cenários econômico e social diversos. Mas essa mudança já é perceptível e, mais ainda, mostrar-se-á irreversível. A urbanização acelerada contribui para que as novas tecnologias de impressão ganhem fôlego e mudem o panorama social, alcançando um público leitor progressivamente mais amplo e expressivo.

Nesse sentido, Frederic Barbier e Catherine Bertho-Lavenir descrevem esse processo, em *Histoire des Médias - de Diderot à Internet*, como aquele em que se acumulam e sobrepõem elementos técnicos e sociais à formação desse cenário de mudança na constituição do impresso, dentro da era da mediatização e massificação cultural, afirmando que "a revolução midiática resulta na revolução do próprio modelo de sociedade" (BARBIER & BERTHO-LAVENIR, 2000, p. 16).[3] Ou seria mais preciso afirmar que se trata, de fato, de uma via de mão dupla, na qual a evolução dos meios de impressão e difusão do impresso mudaram o tecido social, mas onde também as intensas mudanças sociais do final do século XVIII e século XIX em diante ditaram o ritmo do que seria impresso e lido, em um diálogo incessante, uma troca de procedimentos e meios?

Esses mesmos autores apontam para as seguintes mudanças, que constituem as bases para essa revolução midiática capitaneada pela revolução técnica:

I - urbanização acelerada;
II - saída do sistema de trocas e autossustento (rural) para o de circulação de bens pelo capital (sai escambo, entra o monetarismo)
III - surgimento e ascensão de uma nova classe, urbana e com poder econômico crescente (burguesia), bem como uma massa operária, formando o novo segmento da sociedade que será futuramente alfabetizado e consumirá os bens culturais, possibilitando o surgimento e desenvolvimento da cultura de massa;
IV - transformação do "tempo livre", com reflexo na circulação de bens culturais.

No caso dos itens acima, há que se considerar que, no Brasil, especialmente no que se refera aos itens I e II, tal processo se deu de forma mais lenta, ainda que progressivamente.

[3] La révolution des médias débouche sur la révolution du modèle même de la societé.

Em tal contexto, também Judith Lyon-Caen, em « Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIXe siècle », texto integrante de *La civilisation du journal*, aponta:

> Os históriadores do livro e da leitura viram com frequência o século XIX como o momento do triunfo do livro; seria preciso, mais provavelmente, sobretudo falar do triunfo do impresso periódico. Pois é pela imprensa, aquela do romance-folhetim e dos jornais de baixo custo, que os novos alfabetizados entram na leitura. (LYON-CAEN *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 29)[4]

Aqui chegamos ao elemento seguinte deste compêndio de forças: qualquer revolução técnica, por mais notável que se mostre, terá pouco efeito no caso da difusão dos impressos, sem um considerável incremento do público leitor, o maior destinatário dos jornais de baixo custo.

E quem são esses novos leitores, esse novo público que devorará os romances-folhetim nos jornais franceses e, depois, os brasileiros, nos diários do Brasil? São justamente os consumidores desse novo gênero que é o apanágio da burguesia, essa nova classe que, financeiramente em ascensão, encontra no romance a sua representação e a chave de sua demonstração de evolução intelectual. Essa massa de leitores, significativa nem tanto por seu número, mas por sua posição dentro da sociedade, forma o cadinho em que o romantismo se desenvolve. Nesse sentido, como bem descrito por Alain Vaillant, "o romantismo não é nada mais do que o vasto movimento cultural que acompanha, principalmente nos séculos XVIII e XIX, a progressão irreprimível da burguesia e das classes médias, questionando as prerrogativas da aristocracia tradicional" (VAILLANT, 2013, p. 82).

No Brasil do século XIX, a consolidação desses leitores como o mais importante grupo consumidor do impresso, tanto de romances como de jornais, e, inclusive, de romances-jornal, apresenta dois movimentos distintos, mas complementares: de um lado, a adoção de um modelo globalizante como parâmetro (no caso o europeu e, mais especificamente no Brasil, o modelo francês), como a introduzir-se e ser aceito no cenário internacional; de outro lado, a confirmação de valores que essa mesma classe consideraria como nacionais, tais como a criação de uma origem lendária, épica ou gloriosa, numa tentativa de, ao mesmo tempo, inserir-se e diferenciar-se.

[4] Les historiens du livre et de la lecture ont souvent vu le XIXe siècle comme le moment du triomphe du livre : il faudrait sans doute plutôt parler du triomphe de l'imprimé périodique. Car c'est par la presse, celle du roman-feuilleton et des quotidiens à un sou, que les nouveaux alphabétisés entrent dans la lecture.

Em *O romantismo: entre nacionalismo e mundialização* (2013), Vaillant usa o termo "alargamento geopolítico" para designar uma das facetas do romantismo em meio processo de globalização ocorrido entre os séculos XIX e XX. Um período de tantas transformações, de transição, como afirmado pelo autor mencionado, tem também um leitor que representa essa transição e que se caracteriza, dentre outras faces, pela ambiguidade. O burguês, leitor do romance, do fatual, quer ver o mundo nas páginas que lê, quer se reconhecer, mas no caso brasileiro, recém-saído do jugo colonial e ainda preso à aristocracia que antes governava, essa burguesia quer se ler, quer o seu lugar, quer mostrar sua origem a todos, mas não abrirá mão de ser a nova aristocracia.

Hélio de Seixas Guimarães (2004), apoiado em Ian Watt, resume esse cenário com precisão:

> Sabemos que em suas origens o romance não era apenas o gênero que mimetizava de maneira apologética ou crítica os mecanismos de funcionamento do liberalismo econômico e da sociedade burguesa. Surgido em países que viviam intensos processos de urbanização e alfabetização, o romance era também uma forma literária dirigida *para* o público burguês, condição da sua existência, sobrevivência e também o seu fim. Ian Watt, no estudo sobre o surgimento do romance na Inglaterra oitocentista, associa o aparecimento desse gênero literário ao interesse crescente pela leitura e à modificação da organização do público leitor. A ampliação das classes médias, que se tornavam mais autoconfiantes e poderosas, transformava radicalmente a posição social do escritor, que deixava de depender do patronato da aristocracia para se relacionar com os interesses e capacidades de um público numeroso e anônimo, comprador de livros e financiador de atividade literária. (GUIMARÃES, 2004, p. 63)

É esse o segmento socioeconômico responsável pela ampliação do espectro de leitores no Brasil, uma classe média, burguesa e emergente, responsável também pelo aumento do leque de leitores. Essa mencionada ampliação das classes médias, no Brasil, teve o efeito de inserir ou lançar uma nova geração de escritores no seio dessa classe média emergente, o que aconteceu, mais notoriamente, através dos jornais.

Nesse aspecto, com as possibilidades de expansão de vendas do impresso aumentando em função da revolução dos meios de impressão, com a expansão da potencial massa de leitores dispostos a consumir esse impresso, com essa necessidade de afirmação pendular entre nacionalismo e globalização, justamente nesse cenário, estão posicionadas as peças para o início

da nova revolução que, enfim, mudará para sempre o modo que se lê e se consome o impresso: a revolução midiática.

O elemento principal dessa revolução, dessa mudança nos hábitos de leitura de toda uma massa de leitores, e que influenciará diretamente o próprio modo de fazer literatura, é, sem dúvida, o jornal. E, nessa estrutura fragmentária e polifônica, o elemento que consolida esse edifício é, de fato, o jornalista, aqui entendido como o homem de letras que se dedica à escrita jornalística, seja através da redação de matérias e artigos no alto da página, seja através do exercício do folhetim-variedade ou do folhetim romanesco no rodapé do jornal.

É bem verdade que mesmo escritores já consagrados e cuja pena se encontra diretamente ligada ao jornal não nutrem o maior apreço pela classe. Em *Os jornalistas*, Balzac oferece um divertido e, ao mesmo tempo, implacável retrato dos mais diversos tipos que frequentam as redações dos jornais franceses, separando-os em gêneros e espécies, tal como um biólogo faria ao analisar certos tipos de insetos. É assim que uma das diversas espécies jornalísticas analisadas por Balzac é, justamente, o folhetinista:

> Eis, dentre todos estes estraga-papel, o Subgênero mais feliz: ele vive nas folhas como um verme na seda (*sic*), todo inquieto, como este inseto, em relação a tudo o que tece. Os folhetinistas, apesar do que dizem, levam uma vida alegre, reinam nos teatros; são mimados, acariciados! Mas queixam-se do número crescente de estreias, às quais eles assistem acompanhados de suas amantes. Coisa estranha! (BALZAC, 2004, p. 113)

A seguir, o grande autor francês queixa-se do pouco espaço que os escritores e seus livros possuem nas páginas dos jornais em detrimento do amplo espaço consagrado dedicado aos comentários dos inúmeros espetáculos que assolam Paris à época, prosseguindo em sua diatribe contra o folhetim:

> Agora, tudo na França tem o seu folhetim. A Ciência e a Moda, o poço artesiano e a renda fina têm sua tribuna nos jornais. Baudran e Arago, Biot e Nattier se acotovelam nos *relatos*. Esta vivacidade de produção espiritual faz da Paris de hoje a capital mais *divertida*, mais brilhante, mais curiosa que jamais existiu. É um sonho perpétuo. Nela são consumidos os homens, as ideias, os sistemas, as brincadeiras, as belas obras e os governos, de causar inveja ao tonel das Danaides. (BALZAC, 2004, p. 115)

Verdade também que, ao analisar de forma tão aguda o ambiente da imprensa da época, seus personagens e meandros, Balzac falava com conhecimento de causa, pois ele próprio foi não apenas jornalista e folhetinista, publicando em alguns dos "jornaizinhos" franceses do período da Restauração francesa (período entre 1814 a 1830) e, ainda, a partir de 1836, quando Émile de Girardin dá a partida à era midiática com o seu *La Presse*. E o jornalista como personagem está em toda a sua obra, como o paradigmático Lucien de Rubempré de *Ilusões Perdidas.*

Nada obstante a verve e qualidade dos ataques desferidos por Balzac (e por outros escritores, no decorrer dos tempos) à imprensa, a seus personagens e a seus mecanismos de funcionamento, pode-se afirmar que, ao menos no caso brasileiro e pelo menos em seus primeiros passos como leitura destinada a um maior público leitor, que o jornal não se revelou o moedor de talentos preconizado pelo autor francês mas, ao contrário, o berço onde novos talentos da cena literária brasileira se consagrariam diante de um público leitor que, embora nem tão numeroso como se poderia crer, possuía peso crescente dentro do cenário político e social no Brasil.

Esta é, portanto, a cena em que a era midiática se inicia no Brasil: uma busca de afirmação através da aceitação pela chamada "sociedade civilizada", mais precisamente a europeia. Não bastava ao Brasil, portanto, ter apenas homens de letras para afirmar-se sob o olhar do outro; homens de letras o país já os tinha e, ainda assim, não foram suficientes, como restou provado pela malograda iniciativa de Gonçalves de Magalhães e sua *Confederação dos Tamoios*, a qual será apresentada adiante como o exemplo acabado da obra literária antimidiática. No momento em que o Brasil dava os primeiros passos como nação independente e que, ainda, via a burguesia ascender como classe social e grande consumidora de bens culturais, mostrava-se, também, a necessidade de haver mais homens de imprensa.

Assim seria assinalado, também, por Machado de Assis:

> 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 as fórmulas existentes do mundo literário, do mundo econômico e do mundo social. (ASSIS, 1994, p. II)

E o mais acabado exemplo de escritor brasileiro que consagrou seus escritos primeiramente nos jornais, especialmente no rodapé de suas páginas, para posteriormente lançar-se a voos literários mais audaciosos, foi justamente José de Alencar. E assim se diz não somente porque esse cearense de Mecejana seja reconhecido, naquela época e até os dias de hoje, como figura central do romantismo brasileiro e uma das maiores figuras de nossa literatura; Alencar foi também advogado, político, e nestas atividades profundamente atuante; monarquista, conservador e antiabolicionista; chegou a Ministro da Justiça no reinado de D. Pedro II, até desentender-se com o imperador, em uma relação turbulenta até o fim. Foi também, ao longo de sua carreira, polemista de mão cheia, autor de séries incendiárias como as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* e as *Cartas de Erasmo ao imperador;* foi romancista que transitou pelos mais diversos cenários, rurais e urbanos, dos salões de baile do Rio de Janeiro do império aos pampas gaúchos, das selvas litorâneas de *Iracema* e *O Guarani* às matas cerradas onde tesouros se escondiam. E, em meio a toda esta atividade, ainda foi o mais importante dramaturgo brasileiro da segunda metade do século XIX.

Finalmente, e não menos importante, José Martiniano de Alencar foi jornalista. E como jornalista, por ambição ou premido pelas circunstâncias, passou não apenas pelo folhetim-variedade com as seções *Ao correr da pena* e *Folhas soltas* e pelo folhetim romanesco, com obras como *Cinco minutos, A viuvinha* e a mais importante e popular de sua intensa carreira, *O Guarani*, mas esteve também à frente de um importante jornal da capital do Império, o *Diário do Rio de Janeiro,* dirigindo e redigindo o jornal como um todo, de forma concomitante com a escrita do periódico.

E José de Alencar não se limitou a escrever os folhetins já mencionados e a exercer a função de diretor e redator do *Diário do Rio de Janeiro*: sob a coordenação do autor, os textos dialogam entre si e formam um conjunto: o folhetim-variedade não apenas se refere ao alto do jornal mas abre espaço para textos como as cartas escritas por um certo *Ig*, o folhetim romanesco segue um ritmo de publicação ao gosto do público leitor e de sua repercussão enquanto a seção de anúncios da ultima página oferece ao leitor do folhetim a polêmica que originaria a resposta sendo dada no rodapé do jornal sob a forma das aventuras de Peri e Ceci; o folhetim-variedade, à guisa de oferecer ao leitor uma brincadeira, testa os humores e a aceitação do público para, a seguir, lançar o folhetinista em uma bem-sucedida carreira de dramaturgo.

No decorrer das páginas que se seguirão, o leitor deste trabalho perceberá o intenso diálogo promovido por Alencar entre os mais diversos setores do jornal, mas, ainda mais profundamente, entre discursos diversos, em uma circularidade de textos própria da era

midiática que se iniciava, com o intercâmbio constante de procedimentos literários e jornalísticos no ato de escrever, expressar e organizar a escrita.

Trata-se de um processo visível nos jornais do século XIX, tanto na França quanto no Brasil e que, no caso de José de Alencar, resta evidenciado. Encaixa-se tal perspectiva na definição apresentada por Marie-Ève Thérenty:

> De um lado a Literatura se apropria, sem declará-lo expressamente, dos resultados do laboratório jornalístico, tanto em matéria de relação com o tempo, com a informação, com os leitores, quanto de escritas de *faits-divers*, crônicas e reportagens, que ela transfere e desloca constantemente com intenções paródicas e poéticas; (...)
> O jornal conhece, então, ao longo do século XIX uma literarização ambígua (...) (THÉRENTY, 2007, p. 20)[5]

Essa "literarização ambígua", para utilizar da expressão da mencionada autora, incide em outra tese central dessa importante obra e que se mostra de grande importância para a tese aqui desenvolvida, porquanto perfeitamente aplicável ao caso de José de Alencar: um processo de *literarização do cotidiano,* na medida em que, conforme se verá, os expedientes adotados por Alencar na escrita e publicação, tanto no que diz respeito ao conteúdo do que é escrito quanto a elementos externos à escrita, tais como o ritmo de publicação e o espaço destinado a determinados textos, dão essa dimensão de constante troca entre procedimentos jornalísticos e literários.

Tal como assinalado na introdução de *La civilisation du journal*, o jornal no século XIX é *coletivo,* vale dizer, toda palavra, todo texto jornalístico e todo texto literário escrito e pensado para o jornal é, em essência, coletivo - ou ao menos se insere em um complexo e polifônico contexto de interlocução:

> Há, ainda, as inúmeras e multiformes ressurgências jornalísticas da arte do discurso. É também a questão complexa do estereótipo, fundamental para qualquer reflexão sobre a escrita jornalística, que é preciso restituir nessa história. Sabe-se que as noções de estereótipo e de clichê nascem, no século XIX, do mundo da impressão industrial e da imprensa, designando técnicas de transferência de uma página composta por um sistema de impressão. O

[5] D'un côté, la Littérature s'approprie, sans forcément le clamer, les résultats du laboratoire journalistique aussi bien en matière de rapport au temps, à l'information, au lectorat que d'écritures de faits divers, de chroniques, de reportages, qu'elle transfère et décale constamment avec des enjeux parodiques et poétiques ; (...) Le journal connaît donc au XIXe siècle une littérarisation ambiguë (…).

> estereótipo não constitui, então, o grau mais elevado de esgotamento do lugar-comum, mas um fenômeno completamente novo, que remete às condições concretas da comunicação humana, em que as coerções textuais impõem-se desde então sobre a lógica discursiva. (KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 19)[6]

E é nesse período, em que uma nova lógica discursiva se impõe tanto no jornal quanto na literatura que inicia sua era industrial, em que procedimentos jornalísticos limitam ao mesmo tempo em que apresentam novos desafios a quem escreve nos jornais, em que o próprio escrever jornalístico, mais e mais, se reveste de uma atmosfera ficcional, que José de Alencar forja o seu fazer literário, seja em obras inteiramente ficcionais como *O Guarani*, seja em campos mais ligados ao texto de jornal como a crônica, diluindo de forma inequívoca os limites entre escrita literária e jornalística.

São muitas as facetas desse importante homem de letras no Brasil do século XIX, não apenas por sua insuspeita versatilidade, mas pela capacidade de transitar por todos os setores do jornal, com uma sensibilidade que poderia ser chamada de instintiva, caracterizando o exercício pleno do que Marie-Ève Thérenty (2007) denomina *porosidade* da matriz midiática.

A fim de destacar a importância dos conceitos relacionados à matriz midiática e suas relações com a matriz literária, mister se faz melhor delineá-los. Ao falarmos das relações entre matriz midiática e matriz literária, é necessário ter em mente que a chamada *matriz midiática* diz respeito não apenas a um suporte (no caso o jornal) mas à forma como o jornalista escreve ou se movimenta dentro do espaço do jornal. Dito de outro modo, escrever acerca das relações entre matriz midiática e matriz literária é tratar desse intenso diálogo entre procedimentos de escrita literária e escrita jornalística, e como tais procedimentos interferem no próprio resultado, que é o jornal.

Mais uma vez recorrermos a Marie-Ève Thérenty para melhor definir essa relação:

> A inovação no jornal não se reduz a uma simples questão de suporte. O jornal conduz igualmente a uma transformação no sistema de escrita. Esta se revela fortemente determinada por uma matriz jornalística impositiva, fundada em

[6] Il y a, encore, les innombrables et multiformes résurgences journalistiques de l'art du discours. C'est aussi la question complexe du stéréotype, fondamentale à toute réflexion sur l'écriture journalistique, qu'il faut restituer dans cette histoire. On sait que les notions de stéréotype ou de cliché naissent, au XIXe siècle, du monde de l'imprimerie industrielle et de la presse, et désignent des techniques de report d'une page composée par un système d'empreinte. Le stéréotype ne constitue donc pas le degré ultime d'exténuation du lieu commun mais un phénomène tout à fait nouveau, qui renvoie aux conditions concrètes de la communication humaine, où les contraintes textuelles l'emportent désormais sur la logique discursive.

> torno de quatro princípios estáveis em sua essência: a periodicidade, a coletividade, o efeito-rubrica (tentaremos às vezes usar o neologismo "rubricidade") e a atualidade. (THÉRENTY, 2007, p. 47)[7]

E, no que diz respeito ao caso brasileiro, José de Alencar é paradigmático, até mesmo por ter dado seus primeiros passos nas letras como jornalista, com as já mencionadas seções de crônicas *Ao correr da pena* e *Folhas soltas,* no *Correio Mercantil* e depois no *Diário do Rio de Janeiro.* Já nesse período, Alencar exercia o folhetim-variedade em intenso diálogo com diversos procedimentos caros à literatura, como as descrições acuradas e a narrativa intimista, em tom de conversa com suas "leitoras", sem deixar de remeter aos acontecimentos retratados no alto da página do jornal, bem como, muitas vezes, empreendendo um esforço metalinguístico ao discorrer sobre a definição e o papel do folhetinista dentro do jornal. Todos os elementos descritos pela autora acima referida como inerentes à matriz midiática lá se encontram; a periodicidade no ritmo de escrita fixado, a coletividade presente no olhar do cronista sobre os humores do público leitor enquanto escreve seus folhetins; o efeito-rubrica retratado no esforço de quem escreve, no intuito de ordenar e comentar os assuntos da semana em tão reduzido espaço de papel e, finalmente, a atualidade refletida na ligação de uma escrita mais subjetiva com os fatos vistos pelo leitor em suas leituras dos jornais.

No que diz respeito a Alencar, esse apontado desenvolvimento de sua verve como cronista se mostrará importante no que será mostrado mais adiante como o primeiro passo em direção a *O Guarani*, ou seja, quando o escritor cearense lança a polêmica em torno da publicação de *A confederação dos Tamoios,* poema épico de Gonçalves de Magalhães, através de uma série de cartas endereçadas por um certo *Ig* a um interessado amigo. Mostraremos que o plano de desmonte do texto adotado pelo Imperador D. Pedro II como representante da literatura nacional não se restringiu à escrita das cartas e à exposição dos argumentos teóricos lá colocados: naquele momento já à frente do *Diário do Rio de Janeiro,* acumulando as mais diversas funções dentro do jornal e transitando com desenvoltura por todos os setores do periódico, Alencar não se furtará a usar todas as seções do jornal para lembrar o leitor, o tempo todo, da existência das *Cartas* e de sua repercussão, estendendo-a mesmo após o término das críticas e durante a publicação de seus dois primeiros romances nas páginas do *Diário do Rio*

[7] L'innovation du journal ne se réduit pas à une simple question de support. Le journal induit également une mutation du système d'écriture. Celle-ci s'avère fortement contrainte par une matrice journalistique impérative fondée autour de quatre principes stables dans leur essence : la périodicité, la collectivité, l'effet-rubrique (nous tenterons parfois le néologisme "rubricité") et l'actualité.

*de Janeiro.* Até o ritmo de publicação das *Cartas* será controlado e seguirá os humores do público leitor e, especialmente no caso das críticas endereçadas, dos defensores do poeta.

Será mostrado, enfim, que nesse caso que antecedeu a *O Guarani*, o autor usa de todo o aparato midiático à sua disposição e, lançando a ofensiva contra Magalhães no plano teórico, preparava o terreno para a resposta prática às pretensões de *A confederação dos Tamoios.* Assim, *O Guarani* ganharia as páginas do jornal, antecedido por *Cinco minutos*, o primeiro romance de Alencar, uma pequena trama urbana e de costumes, acompanhada da estratégia de presentear os leitores do jornal com a edição encadernada da obra. Em Alencar, a sensibilidade editorial caminhará juntamente com a veia literária inconteste demonstrada pelo autor. José de Alencar, e isso será constantemente lembrado ao leitor desta Tese, era um dos mais importantes homens de letras do Brasil de seu tempo, mas era, também, jornalista, redator e diretor de um jornal. Era, na acepção do termo e muito embora naquele tempo se cogitasse chamar assim, homem de mídia.

Importante notar aqui que essas relações entre literatura e jornalismo no século XIX, tão bem exemplificadas na obra de Alencar, seguem um desenvolvimento paralelo ao modelo francês, na medida em que diversos cenários e expedientes adotarão a já consagrada fórmula francesa no que concerne ao surgimento e desenvolvimento do folhetim nas páginas dos jornais. Em "Presse et fiction: quelques préalables", texto integrante de *La civilisation du jornal*, Sarah Mombert discorre acerca dessa importância da escrita ficcional dentro do jornal:

> Se a ficção conservou, ao longo de todo o século XIX, uma importância quantitativa e pragmática central na escrita jornalística, é provavelmente porque ela apresenta ao jornal um espelho para refletir sua própria função: graças ao regime da ficção, o jornalista faz a sua experiência de liberdade de escrita e o jornal define seu lugar no território movente do discurso público. (MOMBERT *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 821)[8]

A mesma autora comenta nesse texto que a ausência de um "mito fundador" teria induzido, no caso do folhetim francês, a um maior esforço reflexivo acerca do próprio folhetim e do papel do jornalista na sociedade, em um esforço que pode ser apontado como

[8] Si la fiction a conservé, tout au long du XIXe siècle, une importance quantitative et pragmatique centrale dans l'écriture journalistique, c'est sans doute parce qu'elle tend au journal un miroir pour réfléchir sa propre fonction : grâce au régime de la fiction, le journaliste fait l'expérience de sa liberté d'écriture et le journal définit sa place sur le territoire mouvant du discours public.

metalinguístico. No caso brasileiro, contudo, podemos dizer que Alencar também empreendeu tal esforço em sua seção *Ao correr da pena* e, ainda, posteriormente buscou esse "mito fundador" ao publicar *O Guarani* em tiras, para usar a expressão de Marlyse Meyer (2005).

Ao escrever e publicar *O Guarani* nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* logo após a polêmica lançada pelas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios,* Alencar exercita de maneira singular essa permeabilidade entre os diversos setores do jornal e a ficção, embora no caso da obra em estudo facilmente reconhecida como tal, mostra-se em constante diálogo com os expedientes caros ao alto da página. Ou, tomando novamente as palavras de Sarah Mombert:

> Por sua permeabilidade, a fronteira entre informação e imaginário autoriza, então, todo tipo de reflexo entre o alto e o baixo da página. "Por um duplo movimento, se há uma ficcionalização do real, há também uma tentativa em dar às criações da imaginação a aparência do "real". O romance no jornal cotidiano é inserido em um modo de leitura que mescla intimamente o romanesco (o extraordinário, a aventura, o sonho) ao cotidiano (plano referencial), dando ao romance a garantia do real (ilusionismo) e dando à informação todo o prestígio imaginário do romance. (MOMBERT *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 824)[9]

Nenhuma forma se prestou tão bem a essa intersecção entre o referencial e o ilusório quanto o romance publicado em folhetins, as fatias de ficção que, trabalhadas por escritores atentos ao formato, tornaram-se o grande chamariz, a principal atração dos jornais do século XIX, o motor ficcional de uma era midiática que semeou a ficção entre um público leitor ainda não acostumado com tal modalidade de escrita. Mas não somente isso: o *feuilleton,* o *rez-de-chaussée* torna-se, com o passar do tempo, o território da literatura no jornal. E o restante do jornal, em constante apropriação dos procedimentos literários, mais e mais se torna o terreno do real ficcionalizado que se ligaria, por exemplo, ao *fait-divers.*

Ao transitar com a referida desenvoltura à frente não apenas da escrita dos folhetins, mas de todo o processo inerente à criação e publicação do jornal, controlando o ritmo de publicação e, ainda, preparando a passagem do folhetim para o livro, José de Alencar traz a *O Guarani* uma insuspeita força que o transformará em um capa-e-espada das selvas brasileiras do século XVII, com o frescor e a agilidade necessários para tornar um folhetim de sucesso

[9] Par sa perméabilité, la frontière entre information et imaginaire autorise donc toutes sortes de reflets entre le haut et le bas de la page : "Par un mouvement double, s'il y a une mise en fiction du réel, il y a aussi une tentative pour donner aux créations de l'imagination l'allure du "réel". Le roman dans le journal quotidien est pris dans un mode de lecture qui mêle intimement le romanesque (l'extraordinaire, l'aventure, le rêve) au quotidien (plan référentiel), donnant au roman la caution du réel (illusionisme) et donnant à l'information tout le prestige imaginaire du roman."

numa obra que resistirá ao tempo e será incorporada a suportes cuja existência sequer era sonhada.

Neste trabalho também será mostrado que, para além das evidentes relações entre matriz midiática e matriz literária, entre os procedimentos literários incorporados à escrita jornalística e à adequação do fazer literário ao espaço do jornal, conferindo à literatura a força, o ritmo e a agilidade necessários a uma era industrial que o jornal tão bem retratava, *O Guarani*, com a passagem do folhetim ao livro e depois à ópera, ao cinema e aos quadrinhos, mostra todo o seu potencial intermidiático, principalmente pelo alcance e longevidade.

Marlyse Meyer bem descreve essa característica no caso brasileiro:

> O romance-folhetim, prolongando-se no Brasil em fascículos distribuídos pela editora Vecchi (com sua corte de abandonadas e seduzidas, tipo "desgraça pouca é bobagem" da terceira fase), vai passar por vários avatares, ligados ao nascimento de novos veículos. Cinema, rádio e televisão substituem o jornal como fabrica de ilusões. E o mesmo *Monte Cristo* se torna um dos primeiros filmes, como mais tarde se publicara em versos três volumes de folhetos de cordel. Fênix eternamente renascida, com similitudes estruturais e temáticas dentro das diferenças de história e de veículo. Comum às três fases do folhetim, a habilidade da carpintaria, cada vez mais aperfeiçoada, chamariz sempre amado por seu público e deixando sempre transparecer - apesar de todas as suas ambiguidades, sua ideologia e as diferenças que não permitem falar do folhetim como um bloco homogêneo - a verdade daqueles que são, ao mesmo tempo, seus destinatários mais visados e os sujeitos da ação romanesca. (MEYER, 2005, p.65)

Como tão bem descrito pela autora acima mencionada, outros suportes, a partir do final do século XIX e no decorrer do século XX, foram substituindo o jornal como "fábrica de ilusões", mas algumas obras, que tanto frequentaram os jornais, resistiram à mudança de suporte e, mais ainda, tornaram-se plenamente reconhecíveis ao público leitor, mesmo com substanciais mudanças na própria trama original e em algumas personagens e estruturas narrativas, como será visto no caso das adaptações para ópera e cinema, por exemplo. Tomando emprestada a comparação feita por Marlyse Meyer, e guardadas as devidas proporções, pode-se dizer que, em termos de fôlego, *O Guarani* seria o *Conde de Monte-Cristo* brasileiro, mostrando sua capacidade impressionante em ressurgir quando poucos dariam pela possibilidade de uma nova versão de uma obra já tão adaptada.

Tal questão, qual seja, a do vigor e longevidade de *O Guarani* ao transitar por outros suportes ao longo de tanto tempo, seria respondida apenas com base na necessidade de

afirmação da nacionalidade ao conceder uma origem lendária a um povo sem passado histórico com suficiente profundidade? Acreditamos que essa resposta não seja suficiente. Obras como a própria *Confederação dos Tamoios* e mesmo *Iracema*, de Alencar, também empreenderam, por outras vias, esse esforço em contar a origem de uma nação. O poema épico de Magalhães, pesado e artificial, mostrou-se inapto para cumprir tal tarefa. O mesmo não se pode dizer daquela que é a obra mais madura de José de Alencar, um poema em prosa ou, como já afirmado, um ensaio que contém um romance. As aventuras da virgem dos lábios de mel, ainda que persistam no imaginário dos leitores e ainda que tenham sofrido considerável número de adaptações, não foi capaz de igualar o fenômeno midiático que *O Guarani* revelou ser desde o início.

O que defendemos como o principal motivo de *O Guarani* ter mostrado tamanho fôlego, atravessando um século e meio a ser intensamente adaptado para os mais diversos suportes sem perder sua estrutura narrativa básica e sem alteração significativa no universo de personagens criado por José de Alencar, é justamente o suporte no qual e para o qual *O Guarani* foi criado, ou seja, o jornal, a literatura histórica produzida em escala industrial, forjada no ventre da matriz midiática, no rodapé da página do jornal.

Em tal cenário, como aqui argumentado, não se mostraria suficiente moldar um modelo de "literatura nacional", o que outros autores já haviam tentado e, ainda depois, continuariam tentando. Alencar, ao escrever e publicar o romance histórico por excelência nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* pensando na literatura lá feita, mescla o antigo e o novo, construindo uma ponte entre passado e presente e projetando uma obra do campo do mito para o território do ícone, caracterizando o que pode ser denominado de *intermidialidade* , conceito que, apesar de moderno, pode ser vislumbrado na capacidade de *O Guarani* atravessar tanto tempo persistindo em adaptações nos mais diversos suportes.

Nesse sentido, Sarah Mombert bem descreve esse cenário, qual seja, o da divisão entre a referencialidade do jornalismo e a ficcionalização do fazer literário, cuja representação é o escritor-jornalista, como José de Alencar:

> Muito mais, democratizando-se, o jornal propõe um novo modelo cultural, no qual as referências das elites burguesas tendem a ser substituídas pelas referências ao próprio jornal. Não somente o jornal é um lugar de cruzamentos, onde discursos e posturas se confrontam, mas também tende a tornar-se todo o mundo do qual fala, impondo-se não mais como o reflexo do mundo exterior, mas como uma espécie de substituto, criador de um imaginário próprio e elemento de referência da cultura democrática. Por todas

> essas razões, a profissão do jornalista, que nasce no seculo XIX, é uma das chaves dessa nova repartição dos saberes e das posturas: sem possuir a ciência do cientista, o jornalista diz a seu modo a verdade, não mais a do mundo exterior, mas a de um real recriado pelo imaginario jornalístico. Limitando, pelo estabelecimento de um código deontológico profissional, a extensão de seu próprio campo de ação, os jornalistas mostraram qual podia ser a influência desse "quarto poder" que mistura o prestigio da verdade e a sedução da ficção. (MOMBERT *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 832)[10]

Essa diluição de fronteiras entre o literário e o jornalistico, entre o referencial e o ficcional, entre o alto e o baixo da página marcará não apenas o processo de criação literária nas páginas dos jornais, mas também preparará o folhetim para um novo passo, ou seja, sua passagem a outros suportes. É esse o enfoque a ser desenvolvido nesta Tese, ao passar da análise da inserção de *O Guarani* na matriz midiática dentro da qual Alencar concebeu a obra para o momento em que Peri e Ceci, longe dos limites do rodapé da página do jornal, passam a transitar por suportes que sequer existiam quando de sua concepção. Aqui, o presente trabalho entra no terreno das relações transmidiáticas.

Importante destacar que um elemento-chave da teoria e da prática nesse conceito de *transmidialidade* é o fato de não se tratar apenas de um caso de sinergia entre mídias, ou de uma mera justaposição ou coexistência de mídias diversas, em conformidade com o esboçado na introdução em DE TORO (2013). Com efeito, trata-se antes de:

a) um fenômeno de *fricção* e de *tensão;*
b) um conceito *estético-operacional;*
c) um processo dentro do qual cada mídia envolvida permanece *autônoma* e *visível;*
d) um processo dentro do qual a relação recíproca não é *funcional* ou *subordinada* a uma outra mídia;
e) um processo destinado a romper a *ilusão ficcional* e servindo assim;

[10] Bien plus, en se démocratisant, le journal propose un nouveau modèle culturel, où les références des élites bourgeoises tendent à être remplacées par des références au journal lui-même. Non seulement le journal est un lieu de croisements, où les discours et les postures se confrontent, mais il tend aussi à devenir tout le monde dont il parle, s'imposant non plus comme le reflet du monde extérieur, mais comme une sorte de substitut, créateur d'un imaginaire propre et critérium de la culture démocratique. Pour toutes ces raisons, le métier de journaliste qui naît au XIXe siècle est l'une des clés de cette nouvelle répartition des savoirs et des postures : sans avoir la science du savant, le journaliste dit à sa façon le vrai, non plus du monde extérieur, mais d'un réel recréé par l'imaginaire journalistique. En limitant, par établissement d'un code de déotontologie professionnelle, l'étendue de leur propre terrain d'action, les journalistes ont montré quelle pouvait être l'emprise de ce "quatrième pouvoir" qui mêle le prestige du vrai et la séduction de la fiction.

f) de função *metamidiática*, auxiliando na revelação dos processos midiáticos e a dirigir a atenção dos espectadores à construção do artefato (ou dispositivo)

Nos casos que serão estudados adiante, será possível notar a presença de alguns ou de todos esses elementos transmidiáticos: nas relações entre as adaptações cinematográficas e suas fontes, seja a ópera, o texto literário ou mesmo a adoção dos procedimentos que remetem à agilidade ou ao senso de corte do folhetim; nos quadrinhos que podem tanto adotar o texto como parâmetro ou apostar nos elementos puramente visuais e no ritmo.

A transmidialidade põe a nu os elementos constitutivos da adaptação e mostra pontos de ligação tanto quanto fissuras e tensões existentes na adoção de procedimentos narrativos diversos juntos em um mesmo suporte. Mas é também o amálgama, a relação que funciona como uma liga a sustentar o salto de um suporte a outro. É o passo adiante no que diz respeito às relações entre matriz midiática e matriz literária.

Era um passo necessário, na medida em que novos suportes surgiam e se consagravam, tais como a fotografia e o cinema; no caso do fazer cinematográfico era natural que se buscasse um ponto de partida para o vetor narrativo e esse ponto de partida foi, em geral, a literatura, constituindo o primeiro caminho antes que a narrativa do cinema viesse a se firmar com um constructo narrativo próprio, autoral, não mais submisso às regras da adaptação da literatura ao cinema. Há casos, contudo, em que o suporte medeia uma ou mais formas narrativas e, nesse ponto, podemos dizer que estamos trilhando o campo da *transmidialidade.* Quando uma adaptação cinematográfica não apenas toma a obra literária como alicerce, mas também se funda na ópera que, por sua vez, toma como base uma das inúmeras traduções de uma obra literária nascida no jornal e transportada para um livro, em casos como este e outros aqui analisados, é possível notar o movimento da engrenagem midiática posta em ação por um folhetim.

Aqui, nos encontramos no campo das associações entre representação midiática e transmidialidade. Nesse sentido, pode-se tomar como exemplo o quanto exposto por *Lars Elleström* no texto "A Theorethical approach to media transformations", presente no livro *Translatio - Transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma,* no qual o autor afirma, em trecho que vem a propósito do quanto aqui discutido:

> Representação é basicamente a criação de significado nos atos de percepção perceptiva e cognitiva. Para dizer que um produto midiático representa algo, eu submeto ao que se pode dizer que aciona um certo tipo de interpretação.

> Essa interpretação pode ser mais ou menos ligada no produto midiático e no modo como cada um o percebe, mas nunca existe independentemente da atividade cognitiva do receptor. Assim que essa noção é criada por um agente humano, assim compreendido como a ativação da interpretação de sinais, a representação está em funcionamento. Aplicada ao campo da mídia, isso significa que todos os produtos midiáticos representam, em vários níveis, algum tipo de significado que lhes é atribuído. (ELLSTROM *in* DE TORO, 2013, p. 97) [11]

A seguir, o mesmo autor discorre sobre os conceitos de *midialidade* e *transmidialidade*:

> Mediação é o processo pelo qual uma mídia reproduz alguma espécie de conteúdo midiático. A página de um livro pode mediar um poema, um diagrama, ou uma partitura musical. Se o conteúdo é mediado por uma segunda (ou terceira, ou quarta) vez, porventura aproveitando outra mídia, então pode-se chamar de transmediação. Um poema que foi visto em uma página pode ser ouvido posteriormente quando transmitido por uma voz. Toda transmediação envolve algum grau de transformação; o conteúdo da mídia pode ser levemente diferente e claramente reconhecível, mas também pode ser profundamente transformado. Mediação (uma condição necessária de existência de todo tipo de conteúdo midiático) e transmediação (mediação de conteúdo anteriormente mediado) são, portanto, fundamentalmente diferentes de representação. Representação envolve criação de significados durante processos gerados por produtos midiáticos. Mediação é o procedimento de conhecimento de uma espécie de conteúdo midiático por um meio técnico. (ELLSTROM *in* DE TORO, p. 98)[12]

Afirma ainda Ellstrom que o termo geral quando se fala do fenômeno de transmidialidade de um suporte específico para outro é *adaptação*. A adaptação arquetípica é a de romance para filme, mas o termo não tem sido usado apenas para este tipo de transferência. É possível ampliar esse argumento e assim se compreenderá, mais adiante, o quanto representou *O Guarani* no cenário cultural brasileiro, pois a mais popular obra de José de Alencar

[11] *Representation* is basically the creation of meaning in the perceptual and cognitive acts of reception. To say that a media product represents something, I submit, is to say that it triggers a certain kind of interpretation. This interpretation may be more or less hardwired in the media product and the way one perceives it with one's senses, but it never exists independently of the cognitive activity of the recipient. As soon as sense is created by a human agent, meaning that sign functions are activated, representation is at work. Applied to the field of media, this means that all media products represent in various ways, as soon as some sort of meaning is attributed to them.

[12] *Mediation* is the process whereby a technical medium realizes some sort of media content. A book page can mediate a poem, a diagram, or a musical score. If media content is mediated for a second (or third, or forth) time, perhaps buy another technical medium, then one may call it *transmediation*. A poem that was seen on a page can later be heard when it is transmediated by a voice. All transmediation involves some degree of transformation; the media content may be only slightly different and clearly recognizable, but it may also be profoundly transformed. Mediation (a necessary condition for the existence of any kind of media content) and transmediation (mediation of content that has been mediated before) are thus fundamentally different from representation. Representation involves meaning created during processes of signification generated by media products. Mediation is the procedure of realizing some sort of media content by a technical medium.

extrapolou os limites do tradicional vetor de adaptação literatura-cinema: uma mídia que dialoga e estabelece uma relação de tensão com outra, sempre ligada à matriz primeira, isso é o que se pode chamar de um processo transmidiático.

No caso da obra de Alencar, especialmente no que diz respeito a *O Guarani*, esse intenso diálogo se assemelha não somente a uma estrada, mas a um verdadeiro entroncamento, guardadas sempre as devidas proporções, pois diversas obras do escritor cearense dialogam com os mais diversos suportes, mas acompanham a evolução tanto temática como visual dos jornais, veículo ao qual Alencar sempre esteve ligado ao longo de sua vida.

Em tal sentido e trazendo tais conceitos para um prisma de análise concernente a um autor brasileiro, assevera Marlyse Meyer em suas conclusões de *Folhetim: uma história*:

> Vimos que o romance-folhetim é um modo particular de produção, de criação e de publicação romanesca do século XIX, umbilicalmente ligado ao jornal. Que tem uma história interna, a qual se insere na História. Uma História que acompanha a das classes populares. Articula-se com o romance "gótico" e com as "novelas sem fronteira de segundo time" que o precedem imediatamente no tempo, e cuja voga permitiu a constituição de um público que se acostumou a ir alugar romances nos gabinetes de leitura. (MEYER, 2005, p. 416-417)

E faz uma observação que pertine à intermedialidade do formato folhetinesco, nascido na matriz midiática por excelência, o jornal, mas que estende suas características aos mais variados suportes:

> O folhetim haveria de se metamorfosear noutros gêneros, em função de novos veículos, com espantoso alargamento de público. Entre eles, o gênero que parece tipicamente latino-americano, a grande narrativa de nossos dias, a telenovela. O Brasil deu-lhe a boa forma e a dimensão que faria dele o primeiro gênero narrativo de exportação. (MEYER, 2005, p. 417)

Da matriz midiática à transmidialidade; do jornal ao livro, à ópera, ao cinema, aos quadrinhos. É este o percurso a ser percorrido por esta Tese. E, para tanto, o presente estudo será dividido em três capítulos.

O primeiro deles se debruça sobre a publicação de *O Guarani* em jornal, estreitando a análise sobre as principais características da publicação da obra de Alencar no rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro.* Dentre outros aspectos, pretende-se analisar: a

regularidade da publicação, o ritmo em que os capítulos do folhetim são apresentados ao leitor do jornal; a convivência de *O Guarani* com outros folhetins publicados no mesmo espaço, bem como com o folhetim-variedade dominical; a relacão com textos publicados no alto da página do jornal. Também nesse capitulo serão analisados os movimentos anteriores de José de Alencar em relação à publicação de *O Guarani,* com as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* e o primeiro folhetim romanesco do autor, *Cinco minutos*. Aqui restarão delineadas as características que associam o folhetim de sucesso não como um evento isolado, mas como o resultado de um processo midiático, uma série de movimentos que culminaram com o encantamento dos leitores com as peripécias de Peri e Ceci. É nesse crucial momento que *O Guarani* irá mostrar a força que vai preparar a obra de José de Alencar para os próximos passos.

Dentro deste primeiro tópico, serão examinados ainda aspectos ligados à publicação de *O Guarani*, tais como o papel do redator e diretor de redação em comparação com folhetinista Alencar; o fato de o autor de *O Guarani* ser responsável pelos outros textos do jornal, tais como artigos de fundo e os folhetins-variedade escritos no domingo. Finalmente, será examinada a relação do Alencar conservador e monarquista com o folhetinista e homem de imprensa.

O segundo capítulo será dedicado ao estudo da passagem do folhetim ao livro e suas repercussões, bem como dos meandros da adaptação de *O Guarani* para a ópera, com as circunstâncias de produção e lançamento da versão lírica criada por Carlos Gomes e Antônio Schialvi. A análise, então, recairá sobre a questão relativa à mudança de suporte e, ainda, de público, no caso do espectador da ópera deste país e de outros, com o efeito de tais forças sobre a obra em seu formato original, bem como o caminho para as adaptações seguintes nos suportes que surgirão.

No terceiro capítulo, entrarão em cena as adaptações para o cinema e para as HQs, em uma abordagem cujo enfoque será o das relações entre os suportes anteriores e as novas mídias que surgem. No caso do cinema, pretende-se centrar a análise nas versões do primeiro período do cinema brasileiro, do cinema mudo, período dos "falantes e cantantes", as primeiras mais ligadas a uma encenação filmada da ópera e a segunda em uma encenação mais próxima do folhetim e do livro. Ligando os conceitos de matriz midiática ao de transmidialidade (*transmedialité*), pretende-se, nesse tópico, abordar as questões relativas às ligações entre literatura e cinema e, ainda, do quanto o cinema se liga ao jornal em suas múltiplas possibilidades de desenvolvimento.

Nos quadrinhos, o enfoque recairá nas versões de André Le Blanc e de Luís Gê e e Ivan Jaf; a primeira mais submissa ao texto; a segunda, mais recente, busca a sua força no poder

descritivo das imagens. Em quais pontos referidas versões se aproximam ou se afastam da matriz midiática? Em qual medida estas adaptações são tributárias do jornal, em maior ou em menor grau? Tais questionamentos serão enfrentados neste tópico.

No final desse percurso, o que se espera é oferecer uma perspectiva diferente acerca de uma obra capital não somente do romantismo brasileiro e do seculo XIX, mas da literatura brasileira como um todo. Mais ainda, o presente estudo tem a pretensão de fornecer novos subsídios e levantar questionamentos pertinentes no que concerne à era midiática no Brasil e, por conseguinte, às relações entre literatura e jornalismo no Brasil. Enfim, busca entender como tais ligações se estenderam a outros suportes contemporâneos à imprensa da segunda metade do seculo XIX e aqueles que posteriormente vieram a se juntar ao panteão de possibilidades de adaptação.

Em tal cenário, a escolha de *O Guarani* não se mostra aleatória: observar *O Guarani* apenas por sua qualidades narrativas e descritivas inerentes, argumentar tão somente acerca da construção de uma literatura que possa ser chamada de nacional, em um palco de lutas encarnecidas por esta designação junto não somente a um elitizado público leitor, mas para ser lembrado pela crítica que se seguiria, tudo isso é importante e tanto já foi escrito sobre todas essas facetas da mais popular obra de José de Alencar. Importante, mas não suficiente.

É preciso, portanto, observar de um novo mirante, qual seja, o do folhetim romanesco, o romance histórico sendo inserido em um veículo que se encontrava em franca evolução, na transição para um modelo jornalístico que se alimentava dos procedimentos literários, a fim de organizar o mundo dentro de suas páginas, enquanto a literatura se adaptava ao novo suporte e ao espaço a ele destinado; adotando novos modos de escrever e expressar. *O Guarani* é um romance histórico, é a mais famosa tentativa brasileira de constituição de uma origem lendária através da literatura; mas também é veiculo de seu tempo: ágil, com uma intensidade descritiva muito ligada ao realismo jornalístico que se avultava; com um senso de corte de quem escreve olhando o espaço a ele destinado.

E o que se pretende também é argumentar que tais características se mostraram fundamentais para o vigor que *O Guarani* apresentou ao transitar de um suporte a outro, ao longo de um século e meio, constituindo-se, por exemplo, na obra brasileira com maior número de adaptações cinematográficas, sete somente no período do cinema mudo, além das inúmeras edições em livro, quadrinhos e mesmo em novas versões para a famosa ópera. Palavras, imagens, sons, música: o folhetim não apenas contou uma história, mas ele criou um mundo em relações de aproximação e distanciamento da matriz midiática, em relações de tensão e fricção própria da transmidialidade aqui comentada.

Para uma abordagem nova, novos conceitos: como já exposto nessa introdução e como será feito no decorrer de todo o trabalho, o aporte teórico consistirá nas relações entre matriz midiática e matriz literária, dentro da concepção desenvolvida por Marie-Ève Thérenty (2007) e outros textos correlatos de autores como Alain Vaillant, Dominique Kalifa, Frédéric Barbier, Roger Chartier e tantos outros inseridos em livros ou coletâneas que compõem a bibliografia. E para a abordagem em torno da transmidialidade, a base será a coletânea de textos de Alfonso De Toro (2013), com o próprio organizador e outros autores discorrendo sobre esse importante tema, essencial para a compreensão da passagem de *O Guarani* para os suportes por excelência do século XX, tais como o cinema e as HQs.

Assim, mais do que as mudanças dos regimes de imprensa e escrita que se deram a partir do seculo XIX, estudar *O Guarani* e suas andanças midiáticas será, também, vislumbrar um recorte sobre o importante tema das relações entre imprensa e arte. A chamada era midiática deu a largada a um novo período de relacionamento entre arte e cultura, dissolvendo as fronteiras entre arte "erudita" e "popular", retirando a obra de arte de seu "pedestal" e colocando-a mais próxima a um público maior e mais diversificado. E, ao promover esse corte, *O Guarani* se mostra como obra coletiva, mudando sob diversos aspectos, atento ao gosto dos leitores, espectadores ou ouvintes, ao gosto de editores e, mesmo, do próprio autor. Obra coletiva tal como o jornal em que foi originalmente concebida.

Uma época, tanto em França como no Brasil, de jornalistas-escritores, do início do que seriam designados posteriormente *homens de midia*, conforme descrito por Marie-Ève Thérenty:

> É quase impossível durante todo o século XIX traçar uma linha clara separando a poulação dos jornalistas daquela dos escritores. Com algumas raras exceções, explicadas frequentemente por situações econômicas específicas, todos os homens de letras participaram mais ou menos voluntariamente da civilização do jornal, distribuindo artigos e crônicas nos jornais ou, para os mais afortunados, pré-publicando sob uma forma fragmentada e sequenciada suas obras na imprensa. (THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1509)[13]

[13] Il est quasiment impossible durant tout le XIXe siècle de tracer une ligne nette séparant la population des journalistes de celle des écrivains. À quelques rares exceptions souvent expliquées par des situations économiques particulières, tous les hommes de lettres ont participé plus ou moins volontairement à la civilisation du journal, distribuant articles et chroniques dans les journaux ou, pour les plus chanceux, prépubliant sous une forme fragmentée et séquencée leurs œuvres dans la presse.

Escrever, publicar nos jornais, de olho nos humores do público e na repercussão junto à crítica. Escrever um folhetim do porte e da importância de *O Guarani* faz de José de Alencar não somente um dos mais importantes escritores brasileiros do romantismo do século XIX, mas também um autor, na qualidade de jornalista, escritor, folhetinista, dramaturgo, polemista, editor e redator de um importante jornal brasileiro e, ainda, ativo integrante da cena política do império. Além de tudo isso, faz de José Martiniano de Alencar o mais importante homem de mídia brasileiro do século XIX, muito antes dessa expressão sequer ser cogitada.

Mas, como será demonstrado no transcorrer desta Tese, não há anacronismo no uso dessa terminologia em relação a Alencar e sua mais famosa obra. Se Alencar é homem de midia *avant la lettre,* também *O Guarani* é, como será visto, o primeiro produto com potencial multimidiático da história cultural brasileira.

# 1. O folhetim: o romance nacional surge no rodapé da página

Para que se possa aferir a importância do fato de *O Guarani* ter sido concebido no rodapé do jornal, mais especificamente nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, como fator de consagração do romance nacional da era midiática que então se iniciava, necessário se faz retroceder e expor, por primeiro, o contraponto a esta concepção, para depois passar à experiência empreendida por Alencar e que antecederia a estratégia que consagraria posteriormente *O Guarani*. Tudo isso antes de adentrar no estudo da dinâmica de publicação e escrita do romance de Alencar nas páginas do jornal.

Vamos abordar, então, o contraexemplo do romance nacional com potencial midiático e a primeira experiência, que nivelaria o terreno para o então jovem jornalista e aspirante a escritor. Está-se a falar do caso de *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, e da contradita de um certo *Ig*, nas páginas dos jornais e, em seguida, de *Cinco minutos*. Em ambos casos, a análise recairá sobre as estratégias adotadas por Alencar no que concerne à publicação dos textos, sustentando o uso consciente da engrenagem midiática pelo autor, jornalista e diretor do *Diário do Rio de Janeiro*.

## 1.1. *A Confederação dos Tamoios*: grande demais, lento demais; um canto desafinado, uma crítica aguda

Afirma o mais recente biógrafo de José de Alencar, Lira Neto (2006), que Gonçalves de Magalhães trabalhou no poema *A Confederação dos Tamoios* por sete longos anos. Afirma também que, finalizado o poema, com seus dez cantos e cerca de 5.500 versos, Magalhães veio ao Rio de Janeiro em 1854 para entregar os originais pessoalmente ao imperador D. Pedro II, antes de sua transferência como Cônsul na Sardenha. Em janeiro de 1855, Magalhães faria a leitura do extenso poema para o imperador e um público restrito e seleto, declamando-o por quase sete horas. A seguir, o monarca mandou imediatamente a obra para montagem e impressão aos cuidados do editor Francisco de Paula Brito.

Do acima relatado, é possível denotar que o imperador D. Pedro II "encontrara nos versos de Magalhães a materialização de um acalentado projeto político, que era o de fazer da

temática indígena o símbolo nacional por excelência" (LIRA NETO, 2006, p. 130-131). Mais que isso, para Magalhães, tratar-se-ia da manifestação concreta, da aplicação prática dos preceitos que defendera na revista *Nitheroy*, em 1836, qual seja, a adoção do índio como matriz cultural do novo país que surgia no cenário internacional.

Mas nem todos pensavam como o monarca e o poeta, pois foi com espanto que, ainda segundo Lira Neto, os leitores do *Diário do Rio de Janeiro* se depararam com uma carta endereçada por um certo *Ig* a um amigo, na qual o signatário iniciava um processo de desmonte do poema de Magalhães, desancando-o sem dó nem piedade.

Diz-se que D. Pedro II teria ficado furioso com as cartas escritas por Alencar sob pseudônimo, de início aguardando em silêncio pela série de cartas – o que muito desagradou a Alencar, que almejava a polêmica e quase encerrou a série na quinta carta (denominada, inclusive, de *última carta*), só retomando quando vieram as primeiras respostas às suas críticas – , mas depois arregimentando alguns dos maiores intelectuais da época em defesa da obra de Magalhães, dentre eles os ex-companheiros da revista *Nitheroy,* Araújo Porto-Alegre e Torres-Homem, entrando em seguida o próprio imperador na contenda, sempre sob pseudônimo. De nada adiantaram as réplicas, contudo, pois o estrago já estava feito. O tempo, em verdade, encarregou-se de relegar o poema de Magalhães ao ostracismo, enquanto Alencar e sua obra se deslocavam para o centro do cânone romântico brasileiro.

E há como especular por qual razão Alencar se arriscaria, ainda que sob pseudônimo, a criticar tão duramente o épico de Magalhães, obra incensada pelo próprio imperador como fundadora de uma literatura dita nacional?

Alencar era suscetível à receptividade crítica e de público de suas obras, preferindo sempre a polêmica e o debate à indiferença pelo que escrevia. Prova disso foi a frieza com que *O Guarani* foi recebido pela crítica quando de seu lançamento em livro, malgrado o enorme sucesso da obra na época de sua publicação em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro*.

Diante de tal característica do autor cearense, não soa absurdo afirmar que não bastava a Alencar simplesmente publicar *O Guarani* após o lançamento de *A Confederação dos Tamoios*. Era necessário ainda demolir a obra de Magalhães no plano crítico, apontar as inconsistências entre o projeto teórico apresentado pelo fundador do romantismo brasileiro e a aplicação prática dos preceitos que defendia e, finalmente, chamar a atenção para a obra que viria a lançar e desviar o foco em definitivo do épico de Magalhães.

Para corroborar tais afirmações, transcrevemos trecho do livro de Campato Junior & Salvador (2003), apresentando um panorama pertinente das razões que ensejaram a publicação das *Cartas*:

> Alencar, por sua vez, já estava, pelo menos, pensando em uma "epopeia nacional", no momento em que Magalhães põe em cena *A Confederação*. A precedência do poeta fluminense muito o deve ter irritado, pois dificultava o seu desejo de ter notoriedade e de se transformar no patriarca de nossa literatura: Magalhães gozava de fama enorme, a ser aumentada ainda mais com a publicação de uma obra nos moldes d'*A Confederação dos Tamoios*, lançada justamente quando o nacionalismo constituía moeda forte de troca.
> Dadas essas condições, Alencar deve ter se apercebido de que seria pouco frutífero, quando não totalmente inócuo, para a consecução de seus planos, o simples lançamento de *O Guarani* – romance saído das penas de um escritor de 27 anos, quase desconhecido do meio artístico – para fazer frente ao épico do poeta oficial, protegido pelo mecenato do imperador e incensado pelos intelectuais do país, que viam nele a mais perfeita encarnação do "gênio" brasileiro, o guia de uma geração de escritores, cujo objetivo era reformar as letras no sentido do abandono do Neoclassicismo em favor da renovação romântica e nacionalista.
> Que fez Alencar para contornar a situação? É nossa opinião que o escritor, antes de lançar seu romance indianista, decidiu sair a campo para questionar o nacionalismo d'*A Confederação dos Tamoios*, bem como para denegrir a imagem de Magalhães como escritor romântico capaz de dar ao país a legítima "epopeia nacional". (CAMPATO JUNIOR & SALVADOR, 2003, p. 15-16)

Assim, o caminho a ser trilhado por Alencar incluía a contestação de Magalhães no plano crítico e a preparação do terreno para o lançamento do que deveria ser a resposta prática ao poeta do imperador, ou seja, do romance *O Guarani*. E tal proceder se faz característico do homem de imprensa que Alencar mostrava ser, em sua inteireza, com conhecimento do poder que a repercussão de um ataque sistemático ao poema épico de Magalhães teria ao ser feito publicamente, pelas páginas de um jornal.

José de Alencar iniciou a publicação das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* pouco tempo depois da obra de Magalhães ter vindo a lume. Segundo Campato Junior (2003, p. 22), D. Pedro II recebeu os primeiros exemplares do poema de Magalhães em 20 de maio de 1856, e a primeira carta de *Ig* aparece na imprensa em 19 de junho do mesmo ano. Foi um total de oito cartas, sendo as cinco primeiras publicadas com maior regularidade, podendo a polêmica ter ali se encerrado em face do silêncio que até então se impunha sobre o quanto escrito, o que havia contrariado Alencar, como já dito acima.



FOLHETIM.

CONFEDERAÇÃO DOS TAMOYOS.

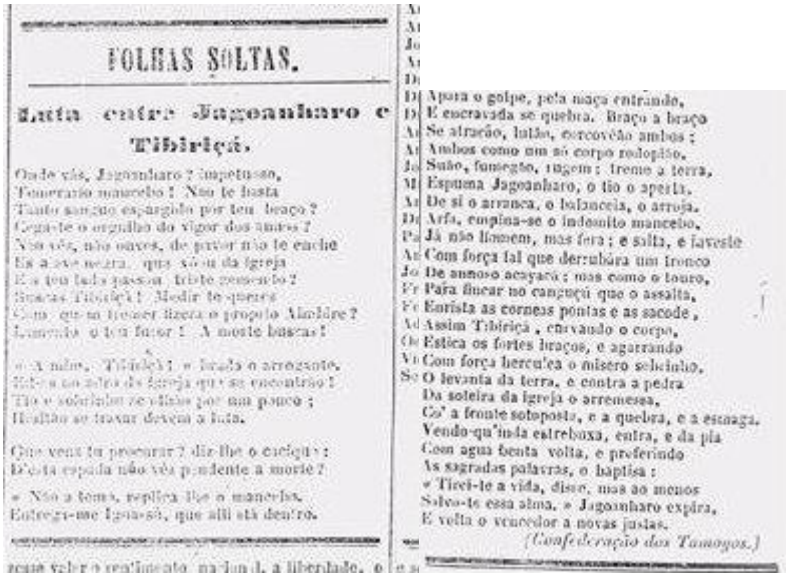
Carta primeira.

**Fig. 1. Rodapé de página do *Diário do Rio de Janeiro*, edição de 19 de junho de 1856 - primeira carta sobre *A confederação dos Tamoios*. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Depreende-se da figura acima que Alencar, escrevendo sob o pseudônimo *Ig*, não se furta a conceder o devido destaque à nova empreitada: esta primeira *Carta*, enviada por um anônimo a alguém conhecido do missivista mas desconhecido do leitor para iniciar o processo de desmonte do consagrado poema épico incensado por ninguém menos que o imperador, patrono das artes e das letras. Vale dizer, o referido texto não foi publicado na seção de cartas ou em publicações *a pedidos*, ocupando normalmente a segunda página do periódico. O lugar ocupado por o que se arvora como uma singela série de cartas de um diletante amador da literatura é justamente o lugar de honra do jornal, ou seja, o rodapé da primeira página, espaço destinado ao folhetim, normalmente ocupado por romances em fatias ou pelo folhetim-variedade *Livro do domingo*.

Neste caso, independentemente do conteúdo das críticas endereçadas por *Ig* ao poema de Gonçalves de Magalhães, vale destacar que Alencar está aqui a movimentar a engrenagem midiática em favor de seus interesses. Como diretor e redator, responsável pelo *Diário do Rio de Janeiro* em sua completude, o jornalista e escritor, que viria a publicar *Cinco minutos* e *O Guarani* neste mesmo espaço, usa de sua posição de destaque no jornal para conceder a *Ig* a devida visibilidade. E o tom adotado por *Ig* ao dirigir-se a um querido amigo, em confidencialidade, é justamente o de angariar a atenção e, principalmente, a simpatia do leitor. É o tom subjetivo, pessoal, pedindo a atenção do leitor e sua cumplicidade, nesta obra coletiva que é o jornal. Ou, como afirmado por THÉRENTY (2007, p. 184), "apesar de suas ambições

coletivas, o jornal diz *eu* ao longo de todo o século XIX"[14]. Mas não somente o tom e o estilo de escrita não são capazes de dizer tudo acerca da utilização por Alencar do aparato midiático de que dispõe. Para ilustrar a afirmação feita, apresentamos abaixo dois recortes da mesma primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, do dia 19 de junho, tecendo mais comentários a seguir:



FOLHAS SOLTAS.

**Luta entre Jagoanharo e Tibiriçá.**

Onde vás, Jagoanharo? impetuoso,
Temerario mancebo! Não te basta
Tanto sangue esparzido por teu braço?
Cegaste o orgulho do vigor dos annos?
Não vês, não ouves, de pavor não te enche
Essa ave negra, que vôa da igreja
E o teu lado passou triste presságio?
Insano Tibiriçá! Medir te queres
Com quem só temer fizera o proprio Anhãnga?
Insensato, o teu furor! A morte buscas!

« Não, Tibiriçá! » brada o arrogante,
Sobre os altos da igreja que se encontrão?
Tão o sobrolho ne'stes por um pouco;
Recolhão-se travar devem a luta.

Que vens tu procurar? diz-lhe o ancião:
Nesta espada não vês pendente a morte?

« Não a temo, replica-lhe o mancebo.
Entrega-me Iguassú, que alli está dentro.

Apara o golpe, pela raça entrando,
E encravada se quebra. Braço a braço
Se atracão, luctão, encorvão ambos;
Ambos como um só corpo redopião.
Sanhoso, fumegão, rugem: treme a terra,
Espuma Jagoanharo, o tio o aperta,
De si o arranca, o balanceia, o arroja.
Arfa, empina-se o indomito mancebo,
Já não homem, mas fera; e salta, e fal-o
Com força tal que derrubára um tronco
De annoso acayacá; mas como o touro,
Para finear no campeão que o assalta,
Encrista as corneas pontas e as sacode,
Assim Tibiriçá, encravado o corpo,
Estica os fortes braços, e agarrando
Com força hercu'ea o mistero selvicola,
O levanta da terra, e contra a pedra
Da soleira da igreja o arremessa,
Co' a fronte sotoposta, e a quebra, e a esmaga.
Vendo-qu'inda estrebuxa, entra, e da pia
Com agua benta volta, e proferindo
As sagradas palavras, o baptisa:
« Tirei-te a vida, disse, mas ao menos
Salvo-te essa alma. » Jagoanharo expira,
E volta o vencedor a novas justas.

*(Confederação dos Tamoyos.)*

**Figs . 2 e 3: detalhes da seção *Folhas Soltas* , alto da página, edição de 19 de junho de 1856.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Os dois recortes representam a publicação no alto da página, acima do espaço de rodapé ocupado pela primeira das *Cartas* escritas por *Ig*, de trecho do poema que começa a ser criticado pelo missivista. Não se sabe se há ou não autorização para publicação de tal trecho, isso somado ao fato de que Alencar estabelece, com tal procedimento, uma evidente ligação entre alto e baixo da página, um diálogo entre o que o crítico escreve e o objeto da crítica, o que poderia não passar despercebido a um leitor mais atento.

Outro aspecto que merece destaque é o relativo aos dias em que os textos são publicados no jornal. Em tal sentido, cumpre anotar que as duas primeiras *cartas* são publicadas em edições de segunda-feira, sendo que, aos domingos, circula no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro* o chamado *Livro do domingo*, um folhetim-variedade, em tom de conversa com os leitores e, principalmente, com as leitoras, modalidade muito utilizada também por Alencar.

[14] Malgré ses ambitions collectives, le journal dit *je* tout au long du XIXe siècle.

Mas o redator e diretor do jornal tinha plena ciência de que o domingo é o dia nobre, em que os textos publicados alcançam um número maior de leitores e que, portanto, muito maior é o impacto sobre o público. Pois bem, a partir da terceira *Carta*, passa a ocupar o nobre espaço do rodapé de página da edição de domingo, em substituição ao *Livro do domingo*, que circula no dia seguinte, ou seja, em uma segunda-feira. Soa absolutamente factível supor que Alencar assim procedia com conhecimento de causa, no intuito de maximizar o alcance do texto perante os leitores, estratégia que seria novamente utilizada quando da publicação de *O Guarani*, como se fará notar adiante.


DOMINGO 29 de junho 1856.

DIARIO DO RIO DE JANEIRO

RIO DE JANEIRO Anno XXXVI N. 180.

A assignatura póde começar em qualquer dia, mas acaba sempre no fim de março, junho, setembro ou dezembro

FOLHETIM.

CONFEDERAÇÃO DOS TAMOYOS.

Terceira carta.

**Figs. 4 e 5: primeira página do Diário do Rio de Janeiro, edição de domingo, com a terceira *Carta* de Ig publicada no rodapé da página.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

De se notar em tais casos, tanto no procedimento de publicação de trecho do poema no alto da página da primeira edição em que seria publicado um conjunto de cartas destinadas a criticar tal obra, bem como na publicação de referidas *Cartas* no espaço mais nobre e no dia mais importante no que diz respeito à circulação do jornal, que Alencar promove um rearranjo do espaço da página e mesmo do próprio ritmo do periódico, na medida em que, por exemplo,

desloca o folhetim-variedade *Livro do domingo* para uma edição posterior, em uma segunda-feira, justamente para abrir espaço e maior destaque para os ataques de *Ig* ao poema de Magalhães.

O jornal, obra coletiva que é, também se apoia firmemente na tentativa de organizar as informações, ordenar o mundo que será apresentado ao leitor. Alencar mostra essa consciência, não somente no intuito de organizar o que será apresentado ao leitor, mas de guiar o olhar do leitor em direção ao que interessa ser visto pelo verdadeiro autor das *Cartas*, também redator e principal responsável pelo jornal. Trata-se de uma posição privilegiada, que Alencar não se furtará a exercer.

Pode-se dizer que Alencar sabia que o jornal, antes de ser lido, era *visto*, o que remete a um dos conceitos inerentes à matriz midiática, qual seja, o da *rubricidade*. Vale dizer, essa organização do que será visto e depois lido liga-se não apenas ao *onde*, mas também ao *quando*. Senão vejamos: os dois primeiros folhetins (assim podemos chamar estas *Cartas*, tanto pelo espaço ocupado no rodapé da página, mas também por sua característica de serialidade) ocupam edições das segundas-feiras, notavelmente um dia de menor impacto entre leitores e leitoras.

Importante ressaltar tais características, pois dão uma ideia exata de que, para Alencar, não bastava escrever e criticar duramente o épico de Magalhães, mas era necessário que tais críticas alcançassem a maior repercussão possível. É o modo de organizar a página e o jornal; é a forma de trazer o leitor para junto de si, de angariar sua simpatia. Não basta escrever e adotar um estilo intimista, é preciso destacar o texto dentro da página, no dia certo. Isso constitui um exercício do *efeito-rubrica* por parte do jornalista, crítico e escritor.

Em tal sentido, afirma THÉRENTY, acerca da rubricidade:

> O jornal pretende descrever exaustivamente o cotidiano. O problema da organização dessa matéria múltipla é colocado ao diretor do jornal: como hierarquizar a informação? Ordená-la segundo quais critérios? Como dar forma ao que não tem forma? O jornal não escolhe um tratamento cronológico ou histórico do dia como o fariam a crônica ou a narrativa; ele também não elege um tratamento tipológico ou temático da informação (...) a rubrica, isto é, o espaço regularmente atribuído no interior do jornal a um certo tipo de notícia ou de escrita, constitui o instrumento-chave desse sistema. A rubrica manifesta a existência de uma temporalidade mais perene que o efêmero do cotidiano: ela estabelece uma continuidade de leitura de um número a outro. (THÉRENTY, 2007,p. 77-78)[15]

[15] Le journal entend décrire exhaustivement le quotidien. Le problème de l'ordonnancement de cette matière multiple se pose au directeur du journal : comment hiérarchiser l'information ? Selon quels critères l'ordonner ? Comment donner forme à l'informe ? Le journal ne choisit pas un traitement chronologique ou historique du jour comme le ferait la chronique ou le récit, il n'élit pas non plus un traitement typologique ou thématique de

Nesse caso, Alencar adota procedimentos que vão além da organização da página para conceder ao texto o mais destacado espaço do jornal. São os primeiros passos do que viria a se tornar não apenas o jornalista, crítico e escritor, mas o homem de mídia, dentro do veículo condutor da era midiática que se iniciava. Tal procedimento continua a ser adotado por Alencar até a publicação da quarta *Carta*,, quando os escritos até então não haviam surtido o efeito desejado pelo autor, vale dizer, pois nenhuma resposta aos ataques de *Ig* havia sido apresentada, em qualquer outro veículo, o que em muito contrariara Alencar, que desejava a polêmica como parte de sua estratégia de desmonte do poema de Gonçalves de Magalhães.

Já nesta quarta *Carta* mencionada, Alencar utiliza o rodapé da edição de domingo com evidente destaque, em sete colunas com altura próxima de metade do total da página, altura bem maior do que o habitual, como que num último esforço em chamar a atenção dos leitores e, especialmente, do poeta e de seus defensores, a quem se pretendia atingir mais diretamente, a fim de acender a polêmica

. Nesse sentido, qual seja, na adoção pelo folhetim brasileiro de uma altura variável no rodapé da página, Lucia Granja assinala as diferenças em relação ao folhetim francês, afirmando que "no Brasil, desde o início, o folhetim já se configurou de forma clara como um espaço, separado pelo terço superior da página do jornal (*haut de page*)" (*in* GRANJA & ANDRIES, 2015, p. 134). E prossegue a autora:

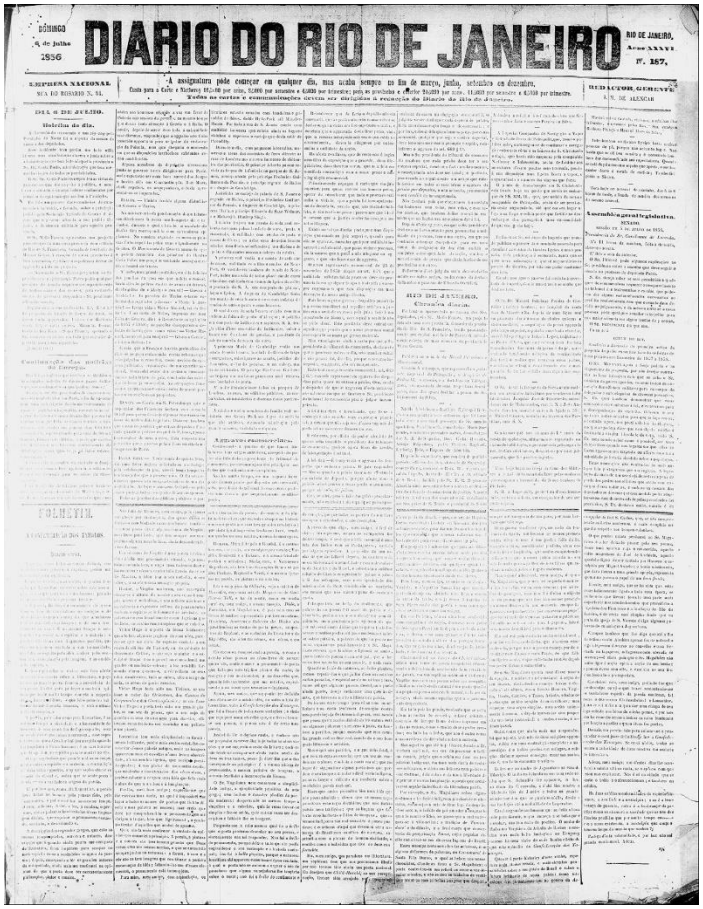
> No folhetim francês, não ocorrem variações tão grandes de quantidade de texto publicado por dia no rodapé e é preciso, dentro desse quadro amplo, que nos perguntemos o que significam as grandes variações no periódico brasileiro. Como uma espécie de diário oficial de grande parte do período imperial brasileiro, o *Jornal do Commercio* recebia subvenção do Império, o que quer dizer que não sobrevivia apenas de assinaturas. Havia, assim, uma priorização do noticiário político e comercial e o folhetim seguia, antes de tudo, esse ritmo. No jornal francês, esses folhetins foram publicados em dois *bas de page*; aqui, o aumento e a diminuição do número de linhas e o consequente aparecimento do folhetim em apenas um rodapé apontam para modificações nos cortes e nos efeitos previstos para a leitura. Além disso, por razões editoriais e tipográficas, ou de acordo com a quantidade de informação que o jornal precisasse veicular, principalmente aquelas vindas da parte do governo (as transcrições dos debates das câmaras, decretos e toda sorte de papéis oficiais), espremia-se o folhetim no *Jornal do Commercio*. Parece-nos então que esse efeito elástico criado para o romance resultou em transformações relativas à poética da literatura dentro

l'information (...) La rubrique, c'est-à-dire, l'espace régulièrement assigné à l'intérieur du quotidien à un certain type de nouvelle ou d'écriture, est l'instrument de ce système. La rubrique manifeste l'existence d'une temporalité plus perenne que l'éphémère du quotidien : elle établit une continuité de lecture de numéro en numéro.

> dos jornais brasileiros. (GRANJA *in* GRANJA & ANDRIES, 2015, p. 139-140)

No caso do *Diário do Rio de Janeiro* é possível verificar o mesmo efeito de aumento ou diminuição do tamanho das colunas a cada publicação, fato que aconteceu com maior constância quando da publicação das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, em um fenômeno muito mais brasileiro do que francês, como afirmado pela mesma autora, que conclui:

> A partir da observação da adaptação das formas literárias criadas no espaço da imprensa aos jornais brasileiros do XIX, destacando especialmente a elasticidade de algumas delas nos rodapés do *Jornal do Commercio,* propomos que esses textos que ocuparam o espaço do entretenimento nos jornais do XIX, quaisquer que fossem sua tipologia, tinham três pontos de distensão e contração: o tempo que precisa ser esticado ou compactado, pois a rubrica é periódica; a porosidade entre as rubricas (Thérenty 2007, pp. 124-130), *especialmente*, no caso brasileiro, dentro do mesmo espaço físico; o espaço exterior ao jornal, ou a relação entre as rubricas e o espaço público. (GRANJA *in* GRANJA & ANDRIES, 2015, p. 143)



DOMINGO 6 de julho 1856

DIARIO DO RIO DE JANEIRO

RIO DE JANEIRO, Anno XXXVI. N°. 187.

IMPRENSA NACIONAL

A assignatura póde começar em qualquer dia, mas acaba sempre no fim de março, junho, setembro ou dezembro.

REDACTOR GERENTE

DIA 6 DE JULHO.

Noticia do dia.

Publicação das cartas de Ig

**Fig. 6: reprodução da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, 6 de julho de 1856, domingo. Notar a altura das colunas do rodapé da página, maior que de costume.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Veja-se que é possível notar o movimento do editor Alencar guiando o ritmo de publicação das *Cartas* de *Ig*: o que se inicia sendo publicado no rodapé da edição de segunda-feira rapidamente passa ao rodapé da edição de domingo, espaço mais nobre do jornal que é. Com o arrefecimento dos brios do missivista, em face da ausência de repercussão ou resposta, vê-se um último esforço em tomar quase metade da página da edição de domingo.

Alencar passa, então, à publicação da denominada *última carta*, na edição de 15 de julho de 1856, uma terça-feira:

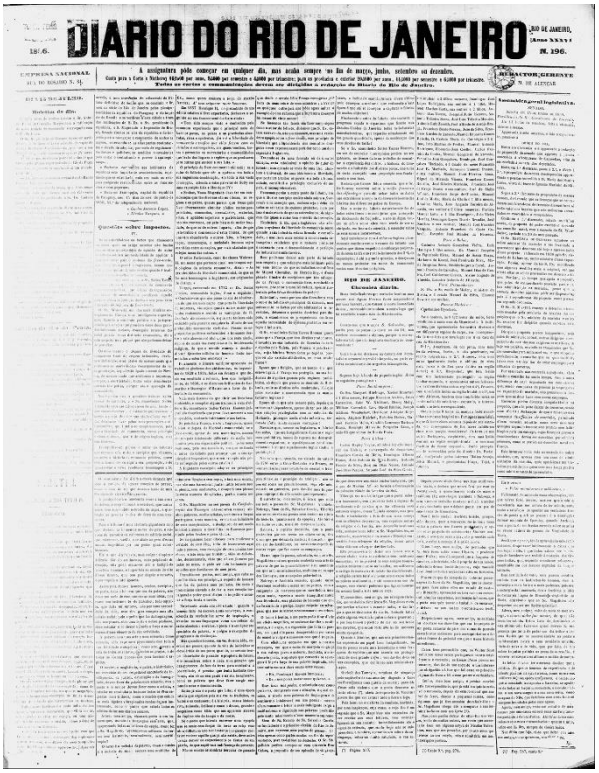

DIARIO DO RIO DE JANEIRO

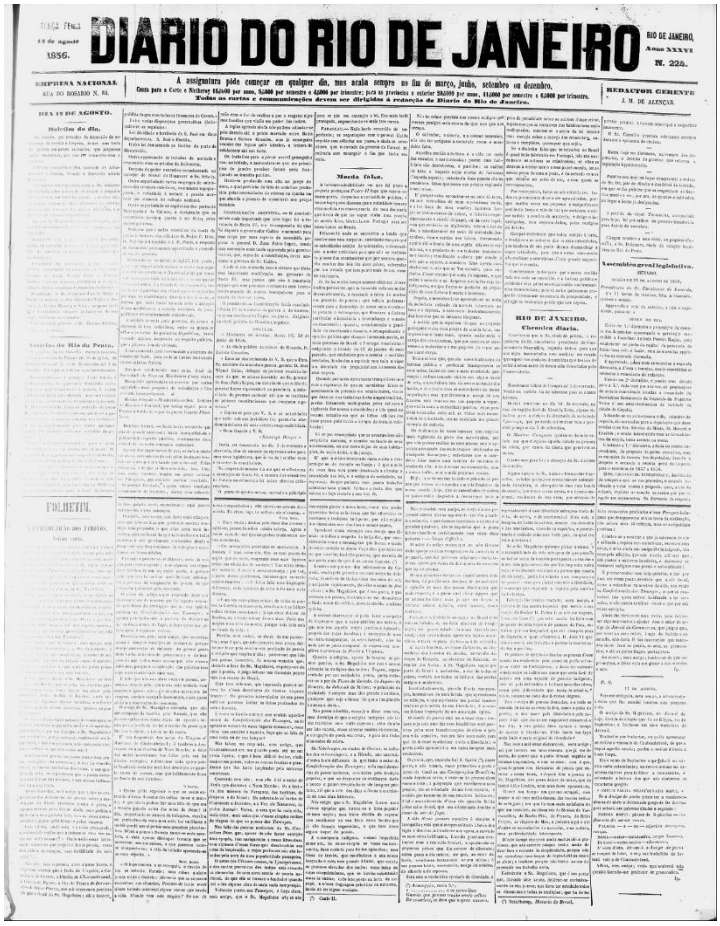
**Fig. 7: reprodução da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* de 15 de julho de 1856**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Nesse folhetim, em que *Ig* se expressa em tom de despedida ao seu "amigo" e suposto destinatário de tais cartas, o espaço ocupado é o do rodapé de página, mas não de uma edição de domingo. O texto aparece em uma edição de terça-feira. Ou seja, o espaço destinado às derradeiras reflexões de *Ig* sobre *A Confederação dos Tamoios* é aquele reservado à expressão subjetiva, à opinião. Mas o dia não é o de maior alcance entre leitores e leitoras. Era como se Alencar, apesar do desânimo pela ausência de manifestações em resposta ao que escrevera, ainda mantivesse alguma esperança em continuar o processo de desmonte do poema de Magalhães. No final do texto, *Ig* se despede afirmando que "deixo por mim um amigo ou, se quiserem, um *alter ego*"(*Diário do Rio de Janeiro*, ed. 196, p. 1).

De fato, aquela parecia ser a última *Carta*, pois a publicação é interrompida após o ritmo de praticamente um folhetim por semana ser observado, com crescente destaque concedido pelo jornal. Dias depois, contudo, começaram a surgir em outros jornais as aguardadas respostas aos ataques de *Ig*, primeiro através dos ex-companheiros de Magalhães na Revista *Nitheroy*, Araújo Porto-Alegre e Torres Homem, depois pelo próprio imperador, escrevendo sob o pseudônimo *o outro amigo do poeta*. *Ig* passa ao contra-ataque nas páginas do mesmo *Diário do Rio de Janeiro*, retomando a publicação das *Cartas*:

> Quando vejo uma perspectiva que não me agrada, ou porque o horizonte se acanha, ou porque os tons são carregados; quando acho monótono e triste o lugar onde o arvoredo não tem vida e animação, ninguém me contesta com a louca pretensão de que vá traçar uma perspectiva mais bela do que a da natureza, e criar um vale mais pitoresco.
> Entretanto, se guiado pelo sentimento e por esse instinto do belo que Deus deu a todo homem, digo que um poema não me satisfaz por falta de harmonia na forma e de elevação na ideia, clamam imediatamente contra mim, exigindo os meus títulos e brasões de literato, a fim de concederem-me a faculdade de poder ter uma opinião!
> Não sabem, meu amigo, que em matéria de arte, todo o homem tem um título, que é a sua inteligência, e um direito que é a sua ideia. Respeitando-se mutuamente, podem contestar a verdade dessa ideia, sem que precise recorrer ao triste expediente de aquilatar pelo pensamento do nome que o rubrica. (ALENCAR, 1959, p. 896)

E *Ig* retoma suas Críticas à *Confederação dos Tamoios* em 9 de agosto de 1856, novamente ocupando o rodapé da página, desta vez de uma edição de sábado. Note-se que, após o longo intervalo de quase um mês sem manifestação, as *Cartas* de *Ig*, já próximas do final da série, ganham novo fôlego com as respostas dos amigos do poeta, como são chamados. Três dias depois, na edição de 12 de agosto, Alencar faz publicar no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro* a sétima e penúltima *carta*.



DIARIO DO RIO DE JANEIRO

**Fig. 8: reprodução da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro,* edição de 12 de agosto de 1856. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Note-se que a disposição do texto na página não deixa dúvidas acerca das intenções do autor: o folhetim ocupa quase metade da primeira página; vale dizer que não foi poupado espaço para que os argumentos da réplica de *Ig* fossem expostos com o maior destaque possível. E vale ainda destacar outro detalhe que põe em evidência o dinamismo e a desenvoltura com que Alencar move seus escritos na página do jornal, de conformidade com o recorte abaixo:



*P. S.*

11 DE AGOSTO.

Vejo-me obrigado, meu amigo, a accrescentar carta que lhe mandei hontem esta pequena

O *amigo* do Sr. Magalhães, no *Jornal do* já. duvida da citação que fiz ao Edypo, rei de phocles: e funda-se em uma tradução de

Traductor por traductor, eu podia apresentar critico o visconde de Chateaubriand, de quem piei aquella versão; porém o melhor é irmos á ste limpa.

Eis o verso de Sophocles a que alludi na mi- a carta antecedente; escrevo-o mesmo em caracteres italicos para facilitar a composição, e seguindo a leitura dos que não conhecem os caracteres gregos:

SMIKRA PALAIA SOMAT'EUNAZEI ROPUI. «

Se o *Amigo do poeta* quizer ter a condescendencia de abrir o diccionario grego de De fantou- elle achará nas palavras citadas o seguinte:

SMIKRA ROPUI: phrase de Sophocles — *negligencia das menor cousa.*

PALAIOS — a — on — adjectivo *decrepito, velho.*

SOMA — matos — substantivo, *corpo humano.*

EUNAZE — verbo neutro — *adormecer.*

Á vista d'isto, dir-me-á o *Amigo do poeta* ruquei de falso, e se a sua traducção de Ar- vale a de Chateaubriand.

deus, meu amigo; creio que acabarei esta stão fazendo-me professor de grammatica.

*Ig.*

**Fig. 9: reprodução de recorte do *Diário do Rio de Janeiro*, primeira página, ed. de 12 de agosto de 1856.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

O recorte acima apresentado representa a demarcação de um *post scriptum*, um adendo do autor, que teria sido adicionado após a conclusão do texto original. Referido aditamento seria relativo a uma das respostas apresentadas por um dos *amigos do poeta*, pela qual *Ig* teria sido apontado em equívoco em relação a alguma tradução, argumento este que foi rebatido no P.S. Note-se que o folhetim foi publicado no dia 12 de julho, e o P.S. data de 11 de julho. Tendo sido a *Carta* anterior publicada edição do dia 9 de julho, é lícito supor que a penúltima carta tenha sido escrita no dia 10 de julho. Com isso, foi o P.S. adicionado, com o ajuste da altura das colunas.

É preciso observar o modo como Alencar usa com desenvoltura o espaço da página do jornal. Ele escreve sua crítica não apenas para que ela ocupe um espaço no jornal, mas o faz observando atentamente o movimento de seus opositores na contenda. Alencar aciona todas as chaves que compõem a matriz midiática, incluindo a disposição do texto na página (efeito-rubrica), o ritmo de publicação e o dia mais adequado de publicação, no exercício da *atualidade*. Neste sentido, Thérenty aponta a separação entre os papéis destinados à revista e ao jornal, na medida que àquela caberia o exercício de uma análise mais aprofundada e detida, enquanto que

ao jornal estariam destinadas à análise e a apresentação dos fatos de maneira mais ágil. Afirma a autora que "a atualidade equivale a um lapso de tempo que compreende o que se encontra em vias de se produzir (o incoativo), o que aconteceu recentemente e o que vai se produzir, isto é, o presente, o futuro e o passado próximos" (THÉRENTY, 2007, p. 90).[16]

Ao escrever e publicar as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, Alencar alia o anseio de encetar uma análise mais detida e aprofundada, típica de uma revista, com a agilidade e a mobilidade que a escrita no jornal proporciona. Tal se torna possível, para um ainda iniciante jornalista, na medida em que este também é responsável pela composição e pela linha editorial do jornal. É possível afirmar, ainda, que os ataques de Alencar ao poema de Magalhães não se restringem às *Cartas* publicadas em série e escritas sob pseudônimo. Abaixo, como exemplo, segue a reprodução da primeira página da edição de 17 de agosto de 1856, um domingo.

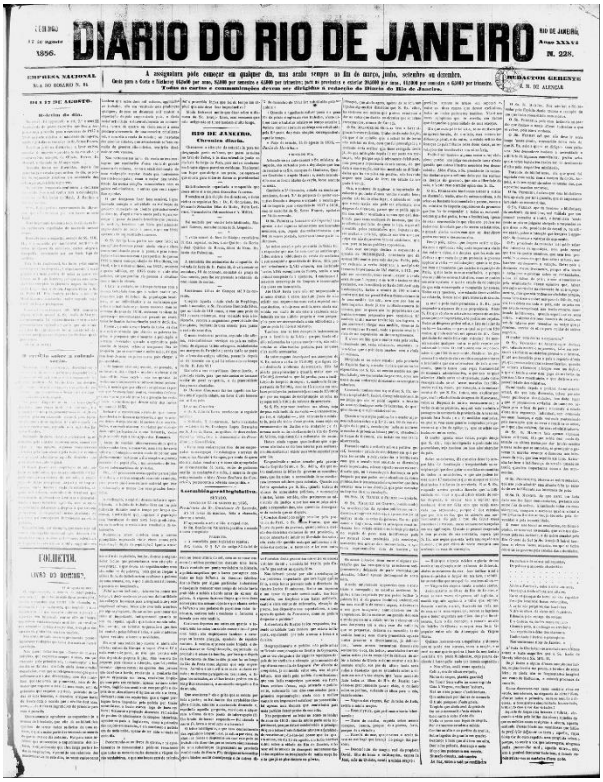
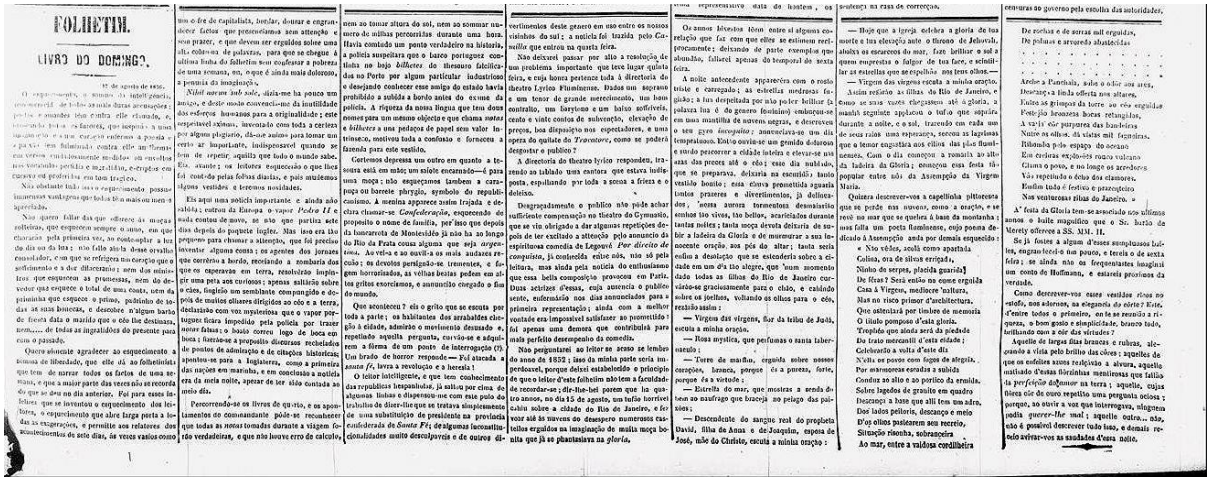

DIARIO DO RIO DE JANEIRO

**Fig.10: reprodução da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, ed.17 de julho de 1856.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Desta edição, reproduzimos abaixo o rodapé da página, com o folhetim-variedade *Livro do domingo*.

[16] L'actualité équivaut à un laps de temps qui comprend ce qui est en train de se produire (l'inchoatif), ce qui est arrivé assez récemment et ce qui va se produire, c'est-à-dire le présent, le futur et le passé proches.



FOLHETIM.

LIVRO DO DOMINGO.

**Fig. 11: reprodução de detalhe do rodapé da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* (ref. fig. 10)**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Observando mais detidamente este folhetim, é possível formular duas observações: a primeira de que, ao contrário do último folhetim desta seção, este não se encontra assinado, sequer sob abreviatura ou pseudônimo; a segunda é a de que, pela primeira vez desde o início da publicação das *Cartas* de *Ig* pelo *Diário do Rio de Janeiro*, o *Livro do domingo* é novamente publicado no dia correto, ou correspondente. É de se questionar o súbito restabelecimento dessa "normalidade", já que Alencar vinha deslocando o folhetim-variedade sistematicamente para outros dias da semana (o folhetim anterior a este, pequeno e marcando uma "despedida" do anterior folhetinista, veio aos leitores em uma edição de terça-feira), abrindo espaço para o desmonte crítico do poema de Magalhães.

A resposta, acreditamos, encontra-se no texto seguinte, sendo perfeitamente possível supor que ele teria sido escrito pelo próprio Alencar. Trata-se de um texto sem assinatura, escrito em meio ao auge da troca de farpas entre *Alencar/Ig* e os *amigos do poeta*, com referências claras ao episódio, marcados pelos trechos que a seguir passa-se a destacar. E neste aparentemente despretensioso folhetim, espaço destinado à expressão e crítica subjetiva de quem escreve, reserva aqui quem maneja a pena pistas e ironias em relação ao poema de Magalhães e à proteção que recebe de outros intelectuais. Para apoio ao que se afirma, transcrevemos trecho de referido texto:

*Nihil novum sub sole*, dizia-me há pouco um amigo e, deste modo, convencia-me da inutilidade dos esforços humanos para a originalidade; este respeitável axioma, inventado com toda a certeza por algum plagiário, dá-me ânimo para tomar um certo ar importante, indispensável quando se tem de repetir aquilo que todo mundo sabe. Eia, avante; os leitores esquecerão o que lhes foi contado pelas folhas diárias, e pois mudemos alguns vestidos e teremos novidades.

Eis aqui uma notícia importante e não sabida: entrou na Europa o vapor *Pedro II* e nada contou de novo, se não que partirá sete dias depois do paquete inglês. Mas isso era tão pequeno para chamar a atenção, que foi preciso inventar alguma coisa; os agentes dos jornais que correram a bordo, receando a zombaria dos que estavam em terra; resolveram impingir uma peia aos curiosos; apenas saltarão sobre o cais, fingirão um semblante compungido e depois de muitos olhares dirigidos ao céu e à terra, declararão com voz misteriosa que o vapor português ficará impedido pela polícia por trazer *notas falsas;* o boato correu logo de boca em boca; fizeram-se a propósito discursos recheados de pontos de admiração e de citações históricas, apontou-se para a Inglaterra como a primeira das nações em marinha; e em conclusão a notícia era da meia-noite, apesar ter sido contada ao meio-dia.

Percorrendo-se os livros de quarto, e os aposentos do comandante pode-se reconhecer que todas as *notas* tomadas durante a viagem foram verdadeiras, e que não houve erro de cálculo, nem ao tomar a altura do sol, nem ao somar número de milhas percorridas durante uma hora. Havia contudo um ponto verdadeiro na história, a polícia suspeitara que o barco português continha no bojo *bilhetes* do tesouro falsificados no Porto por algum particular industrioso e desejando conhecer esse amigo do estado havia proibido a subida a bordo antes do exame da polícia. A riqueza da nossa língua que possui dois nomes para um mesmo objeto e que chama *notas* e *bilhetes* a uns pedaços de papel sem valor intrínseco, motivou toda a confusão e forneceu a fazenda para este vestido.

Cortemos depressa um outro enquanto a tesoura está em mãos; um saiote encarnado - é para uma moça; não esqueçamos também a carapuça ou barrete frígio, símbolo do republicanismo. A menina aparece assim trajada e declara chamar-se *Confederação*, esquecendo de propósito o nome de família, por isso que depois da bancarrota de Montevidéu já não há ao longo do Rio da Prata coisa alguma que seja *argentina.* Ao vê-la e ouvi-la os mais audazes recuam, os devotos persignam-se trementes e fogem horrorizados, as velhas beatas pedem em altos gritos exorcismos, e anunciam chegado o fim do mundo.

Que aconteceu? Eis o grito que se escuta por toda parte; os habitantes dos arrabaldes chegam à cidade, admiram o movimento desusado e, repetindo aquela pergunta, curvam-se e adquirem a forma de um ponto de interrogação (?). Um brado de horror responde - Foi atacada a *santa fé*, lavra a revolução e a heresia!

O leitor inteligente, e que tem conhecimento das repúblicas espanholas, já saltou por cima de algumas linhas e dispensou-me com este pulo do trabalho de dizer-lhe que se tratava simplesmente de uma substituição de presidente na província confederada de *Santa Fé;* de algumas inconstitucionalidades muito desculpáveis e de outros divertimentos desse gênero em uso entre nossos vizinhos do Sul, a notícia foi trazida pelo *Camilla* que entrou na quarta-feira. (*Diário do Rio de Janeiro*, 1856, ed. 228, p. 1)

*Não há nada de novo sob o sol*, anuncia o folhetinista ao iniciar a série de referências e ironias acerca da polêmica travada entre *Ig* e os *amigos do poeta*. E as pistas encontram-se espalhadas por todo o trecho transcrito: a ausência de originalidade, que logo será esquecida pelos leitores; a chegada do vapor *Pedro II* à Europa sem qualquer novidade, o nome da "menina" (Confederação), sem quaisquer atrativos e que causa medo, até mesmo terror em outras pessoas; os habitantes que, tomados pela dúvida, transformam-se em pontos de interrogação, a menção a um ataque herético à *Santa Fé*.

Da leitura do trecho acima transcrito, portanto, é possível notar toda a ironia empregada pelo folhetinista com referências diretas e algumas menos diretas à polêmica envolvendo as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. Não se trata aqui da expressão crítica como do autor das *Cartas*; trata-se de evidente ironia dirigida especialmente a D. Pedro II e aos demais defensores do poema de Gonçalves de Magalhães. É Alencar movendo-se por todo o jornal, escrevendo sob pseudônimo ou mesmo sem assinatura, fustigando o poema e seus defensores por todos os modos possíveis dentro do jornal. Embora não exista uma relação direta entre o quanto escrito e o conteúdo das cartas críticas ao poema de Gonçalves de Magalhães, das leituras realizadas nos diversos jornais da época, também, nada foi encontrado a desautorizar tal interpretação, ainda mais se considerarmos que os eventos referidos pelo cronista seriam anteriores à época de sua publicação. Tais fatos, mais o contexto em que tais textos foram publicados, acreditamos, autorizam tal argumentação.

Para finalizar este tópico, uma última mostra da engenhosidade empregada por Alencar no que concerne ao uso do jornal e de suas possibilidades. Embora o já mencionado Lira Neto tenha afirmado em sua biografia que o autor teria abandonado o pseudônimo em meio à publicação das cartas, assumindo a autoria dos escritos, fato é que, da leitura e observação dos jornais, nada indica que o verdadeiro autor das *Cartas* tenha abandonado o cognome. E Alencar vai adiante: já bem depois do encerramento das *Cartas*, toma a iniciativa de reunir tais escritos e colocá-los à disposição do público leitor, numa mudança de suporte destinada a reforçar o impacto do quanto defendido por *Ig*, já que os anúncios saem quase todos os dias e, principalmente, no decorrer da publicação dos folhetins de *O Guarani*, como ocorre no exemplo abaixo, extraído da edição de 1° de janeiro de 1857, dia em que foi publicado o primeiro folhetim de *O Guarani*.


CARTAS

A CONFEDERAÇÃO DOS TAMOYOS

POR IG.

Publicadas no Diario

seguidas de notas ainda não publicadas.

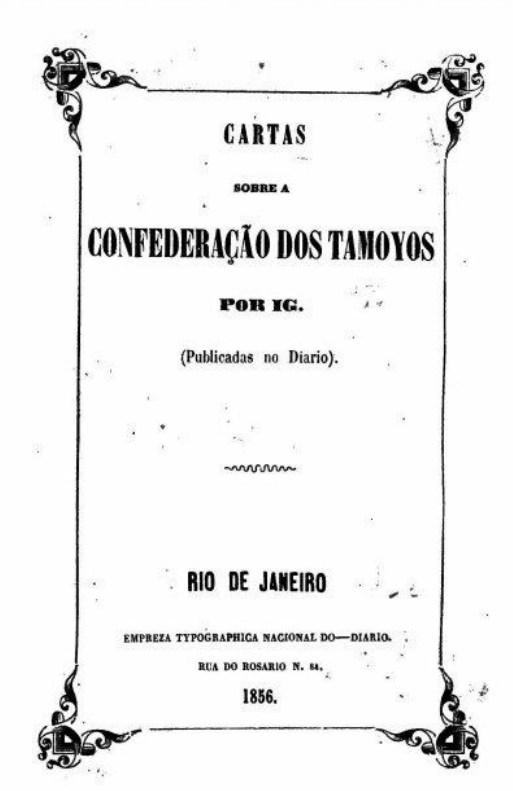
A' venda nesta typographia e na livraria de Pinto e Waldemar, rua do Ouvidor n. 87. Preço 2$000.

**Fig.12: recorte de anúncio da terceira página da edição do *Diário do Rio de Janeiro* de 1 de janeiro de 1857.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Este anúncio foi republicado quase que diariamente na terceira página do *Diário do Rio de Janeiro*, especialmente enquanto perdurou a publicação de *O Guarani* em folhetim. É possível perceber o destaque dado ao título da obra, em especial à referência à *Confederação dos Tamoios,* que aparece em caixa alta e tipos grandes. A autoria segue atribuída à *Ig*, sem a identificação de Alencar como autor dos escritos, ao menos no anúncio, já que, como será visto no capítulo seguinte, somente no prefácio da obra é que o escritor, afinal, se revela por detrás do pseudônimo. Há também o anúncio de que a reunião das *Cartas* em um volume vinha acompanhada de "notas ainda não publicadas". No final do anúncio, aparecem o lugar onde o volume poderia ser encontrado e o preço.

Não se está aqui a afirmar que Alencar seja pioneiro em tal prática, qual seja, a de reunir uma série de textos publicados nas páginas de um jornal em forma de livro e oferecer à aquisição do público; o próprio autor faria o mesmo no caso de *Cinco minutos*, como será adiante comentado. Tal proceder, contudo, é normalmente reservado ao folhetim romanesco, cujos capítulos são enfeixados, reunidos e disponibilizados aos leitores e leitoras, público preferencial de tais textos. Não há notícia naquela época, ou ao menos é improvável, que referido tratamento tenha sido dispensado a algum outro texto destinado exclusivamente à *crítica literária*, assinado não por um reconhecido e abalizado homem de letras, mas por um desconhecido e autoproclamado diletante, um amador que se expressa sob pseudônimo.

O que o autor desejava, para além da simples comercialização do volume com as *Cartas*, era também estender o efeito das criticas destinadas ao poema de Magalhães, lembrando ao assíduo leitor do *Diário,* mesmo àquele que não adquiriu ou que não viria a adquirir o volume com os escritos de *Ig*, rememorando-o da existência das *Cartas* e da polêmica por elas levada a efeito. E isso se mostra significativo no momento em que Alencar publicava o que julgava ser a resposta ao épico dos Tamoios, qual seja, o folhetim *O Guarani*.


CARTAS

SOBRE A

CONFEDERAÇÃO DOS TAMOYOS

POR IG.

(Publicadas no Diario).

RIO DE JANEIRO

EMPREZA TYPOGRAPHICA NACIONAL DO—DIARIO.

RUA DO ROSARIO N. 84.

1856.

**Fig. 13: reprodução de folha de rosto das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios.* Fonte: www.brasiliana.usp.br**

Nesta edição, ao final, constam as notas adicionadas por *Ig* e que constavam do anúncio. Há também erratas e esclarecimentos. Embora não seja possível afirmar com elevado grau de certeza que Alencar assim planejou desde o início da confecção das *Cartas*, acreditamos que o autor teve sensibilidade suficiente para conduzir seu plano de desmonte do poema de Magalhães, acompanhada do que o autor julgava ser a resposta no plano prático, com a publicação de *O Guarani*. Mas o fato de encontrar-se o autor, escritor, crítico e jornalista ao leme da embarcação, vale dizer, no comando do jornal que publicava as referidas *Cartas*, deu a Alencar a oportunidade que nenhum outro homem de letras de sua época teve: a de não apenas escrever e lançar uma ofensiva contra o maior intelectual brasileiro daquele momento, mas também de ter sob seu controle toda a engrenagem midiática que públicou, difundiu o que foi escrito e, ao final, estendeu-se por um significativo lapso de tempo, quando já encerrada a polêmica pelos jornais, conjugando-se ao esforço de consolidação de *O Guarani* junto ao público leitor. Pouco importa, nesse caso, se o leitor de *O Guarani* efetivamente adquiriu o volume impresso pela gráfica do *Diário*, importa é que o anúncio destacado na terceira página do jornal que trazia as aventuras de Peri e Ceci não deixaria o leitor se esquecer da existência

da polêmica, dos ataques à obra que era considerada pelo próprio imperador como fundadora de uma literatura nacional.

Nesse sentido, é possível tomar emprestadas as palavras de Roger Chartier acerca do papel atual do escritor e editor, de quem produz e, ao mesmo tempo, controla a publicação do que escreve, em contraponto ao que usualmente ocorria ainda no século XIX:

> Pode-se juntar aqui a reflexão sobre a edição e a distribuição, já que, no mundo do texto eletrônico, tudo isso é uma coisa só. Um produtor de texto pode ser imediatamente o editor, no duplo sentido daquele que dá forma definitiva ao texto e daquele que o difunde diante de um público de leitores: graças à rede eletrônica, esta difusão é imediata. Daí, o abalo na separação entre tarefas e profissões que, no século XIX, depois da revolução industrial da imprensa, a cultura escrita provocou: os papéis do autor, do editor, do tipógrafo, do distribuidor, do livreiro, estavam então claramente separados. (CHARTIER, 1998, p. 16-17)

A observação do historiador francês é elucidativa e induz a uma reflexão: como não notar que Alencar, guardadas as devidas proporções, já exercia alguns desses papéis no século XIX, quando imperava a divisão de tarefas a que se referia Chartier? Alencar saberia explorar as mais diversas possibilidades que o jornal lhe oferecia. Assim, a resposta crítica ao poema de Magalhães foi soprada aos ventos, chegando aos ouvidos dos leitores. Era hora de responder de forma prática, apresentando aos leitores o que Alencar julgava ser a resposta. E ele o faria. Mas, antes, convém deitar os olhos sobre o primeiro folhetim publicado por Alencar nas páginas do *Diário*, um teste para o que viria a seguir, no qual o autor cearense se mostra, além do critico e jornalista, romancista e jornalista, o escritor-jornalista.

### 1.2. O escritor-jornalista: o caso *Cinco minutos*

Neste tópico, será comentado o primeiro romance publicado por Alencar nas páginas de um jornal: *Cinco minutos*. Saber que esse despretensioso romance urbano antecederia os folhetins que comporiam *O Guarani* encerra uma estratégia que seria novamente utilizada por

Alencar no decorrer de sua trajetória, inclusive como dramaturgo. Neste aspecto, daremos atenção a duas estratégias manejadas pelo Alencar homem de imprensa: o lançamento de uma obra menos ambiciosa para medir a receptividade do público leitor e a posterior captação de assinantes através da reunião dos folhetins que compuseram *Cinco minutos,* em suporte livro.

Ao afirmarmos que *Cinco minutos* é obra menos ambiciosa, assim o fazemos por suas características como folhetim, especialmente se compararmos sua extensão com outros exemplos como *O acendedor de lampiões*, *O marquês de Pombal* e até mesmo O Guarani, com seus 54 capítulos. E este primeiro folhetim de José de Alencar é bastante curto, composto de apenas 7 folhetins, publicados entre 22 e 30 de dezembro de 1856, narrando uma paixão despertada dentro de um coletivo no Rio de Janeiro do século XIX.

Típica história folhetinesca, urbana, curta e ágil, com final feliz para o par central, texto com público-alvo definido e já conhecido de Alencar, qual seja, as leitoras dos folhetins romanescos.



FOLHETIM.

CINCO MINUTOS.

(Romance.)

A DOCE

**Fig. 14: reprodução do primeiro capítulo de *Cinco minutos,* ed. 22 de dezembro de 1856. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

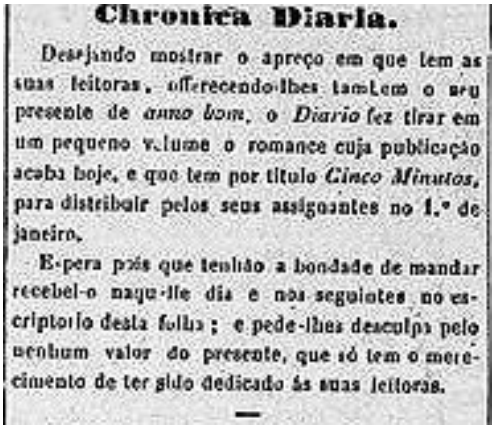
É possível notar, no caso desse primeiro folhetim, que o texto não foi assinado, o que não seria feito até o último episódio. Embora este primeiro capítulo tenha sido impresso em um espaço considerável do rodapé, com a altura chegando quase à metade da página, houve dias em que a altura foi significativamente menor e seguiu oscilando, o que leva à observação de que o importante aqui é o ritmo de publicação, comprimido e ágil. Em se tratando de uma narrativa tão curta, não seria conveniente um grande espaçamento de dias, sob pena de perda da atenção do público leitor.

Trata-se aqui de um procedimento com um duplo objetivo: no comando do jornal e com a necessária discricionariedade para controlar o que e quando seria publicado, Alencar testa a receptividade de uma faixa de público, justamente a mais fiel à leitura de histórias como esta, ao mesmo tempo em que formula uma estratégia para arrebanhar um maior número de assinantes. É a compreensão de um novo modelo, como descrito na introdução de *La civilisation du journal*:

> Ora, com o século XIX, um novo modelo, que poderia ser denominado "textual", substitui o velho (e mesmo antiquado) modelo discursivo. A obra literária não é mais palavra para ser ouvida, mesmo pela mediação da página escrita, mas impresso público e texto a ser lido, difundido pelas novas estruturas de comunicação que são o jornal ou o livro e integrado a um sistema complexo de consumo cultural no qual ele aparece não mais como uma palavra mediadora, mas como um objeto mediatizado. (KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 17) [17]

Vale dizer, não basta escrever, deve-se também ter em vista o público leitor, a inserção de um texto no mecanismo que alimentará sua difusão e, ao mesmo tempo, ampliará o alcance do próprio suporte. Ciente disso, Alencar faz o anúncio às suas leitoras, na edição de 30 de dezembro de 1856, mesmo dia da publicação do último capítulo de *Cinco minutos*:

[17] Or, avec le XIXe siècle, un nouveau modèle, qu'on pourrait dire "textuel", se substitue au vieux (et même antique) modèle discursif. L'œuvre littéraire n'est plus parole donnée à entendre, même par l'entremise de la page écrite, mais imprimé public et texte à lire, diffusé par les nouvelles structures de communication que sont le journal ou le livre et intégré à un système complexe de consommations culturelles où il apparaît non plus comme une parole médiatrice, mais comme un objet mediatisé.



**Chronica Diaria.**

Desejando mostrar o apreço em que tem as suas leitoras, offerecendo-lhes tambem o seu presente de *anno bom*, o *Diario* fez tirar em um pequeno volume o romance cuja publicação acaba hoje, e que tem por titulo *Cinco Minutos*, para distribuir pelos seus assignantes no 1.º de janeiro.

Espera pois que tenhão a bondade de mandar recebel-o naquelle dia e nos seguintes no escriptorio desta folha; e pede-lhes desculpa pelo nenhum valor do presente, que só tem o merecimento de ter sido dedicado ás suas leitoras.

—

**Fig. 15: recorte da primeira página da edição do *Diário do Rio de Janeiro* de 30 de dezembro de 1856.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Neste singelo anúncio, ocupando um discreto lugar no alto da primeira página, Alencar anuncia às leitoras:

> Desejando mostrar o apreço que tem às suas leitoras, oferecendo-lhe também o seu presente de *ano bom*, o *Diário* fez tirar em um pequeno volume o romance cuja publicação acaba hoje, e que tem por título *Cinco minutos*, para distribuir pelos seus assinantes no 1° de janeiro.
> Espera pois que tenham a bondade de mandar recebê-lo naquele dia e nos seguintes no escritório desta folha, e pede-lhes desculpa pelo nenhum valor do presente, que só tem o merecimento de ter sido dedicado às suas leitoras. (*Diário do Rio de Janeiro,* ed. 360, 30 dez 1856, p. 1)

Veja-se, então, que o primeiro romance de Alencar não nasce de pura e simples empresa literária, inspirada pela necessidade de expressão, mas de uma estratégia comercial destinada a atrair um maior número de assinantes. Outro detalhe a destacar é o uso do anonimato quando da publicação do folhetim no rodapé da página do jornal. Trata-se de um procedimento comum de Alencar que, suscetível à opinião alheia em tudo o que escreveu, preferia lançar determinados textos como uma espécie de "balão de ensaio", apurando a receptividade dos leitores, para em seguida revelar-se em projeto mais ambicioso. Ainda, outra das características do jornalista, especialmente em procedimento comum no alto da página: a escrita de artigos ou matérias sem a identificação direta do autor. É o escritor, então jornalista e futuro romancista adotando procedimentos comuns ao alto da página do jornal, em um expediente denominado por Marie-Ève Thérenty (2007) de *porosidade* entre o rodapé e o alto da página.

É possível notar aqui o papel do jornal junto ao escritor e jornalista: em uma era marcada pela ascensão de uma nova classe social surgida no seio do ainda nascente capitalismo de base

industrial; o escritor ou, no caso específico do folhetim, o romancista, passa a atender não apenas à sua individualidade como criador mas, principalmente, a mirar o público no momento de escrever, atuando não somente como elemento criador, mas como componente de uma engrenagem social e econômica, encontrando limites nos fatores sociais que permeiam a criação literária na era da reprodução em série.

É possível visualizar os passos de Alencar nesse trajeto que vai das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* até a publicação e distribuição de *Cinco minutos*: a reação ao lançamento do poema de Magalhães e o ataque aos pontos fracos da obra; o desmonte da obra no plano crítico; a escolha de um ritmo de publicação e do lugar certo na página, destinando-se a atingir o maior número possível de leitores, incluídos os defensores do poeta, a fim de alimentar a polêmica; a partir de então, passando a um plano mais "prático", por assim dizer, com o evento-teste que foi a escrita e a publicação de *Cinco minutos*; o privilégio da publicação concentrada e ágil, a história curta e simples, mais palatável ao gosto do público leitor preferencial desse tipo de romance, qual seja, o público leitor feminino. E, por fim, o anúncio da distribuição do volume encadernado dos folhetins, transpondo do jornal para o livro, consolidando um modelo.

Nesse aspecto, Alencar mostra já uma consciência do papel da literatura no jornal e da força das formas na recepção do texto, ou seja, do papel do jornal na difusão do fazer literário, em uma relação de simbiose entre escrita e forma de difusão da escrita, e este é o diferencial em relação à literatura que ainda não era escrita apenas em função da máquina sustentada à época pelos jornais, que seriam o embrião da indústria midiática no Brasil. Nesse sentido, tomamos as palavras de Roger Chartier:

> Pode-se igualmente imaginar, no que diz respeito a textos mais áridos ou mais austeros, que eles sejam imediatamente produzidos como multimídia. Lembremos da consciência que certos autores antigos tinham da forma do livro, da tipografia, da disposição do texto. Entre os séculos XVI e XVIII, ou mesmo no século XIX, há autores mais sensíveis, mais abertos a esta "consciência tipográfica" do que outros: aqueles que jogam com as formas, aqueles que querem controlar a publicação impressa, que querem subvertê-la ou revolucioná-la. Nem todos os autores deixavam a responsabilidade da forma para a oficina. Por analogia, a "consciência multimídia" contemporânea pode aparentar-se a esta consciência tipográfica muito esquecida. (CHARTIER, 1998, p. 72)

Usando as precisas palavras do historiador acima citado, pode-se dizer que o escritor José de Alencar tinha em seus escritos ecos do Alencar jornalista, do cronista da seção *Ao correr*

*da pena* e que mostrou essa "consciência tipográfica" que precedeu a uma "consciência midiática", fato este demonstrado através dos procedimentos acima descritos.

E nesse trajeto é possível notar a ação não só do escritor, do homem de letras e crítico; não apenas do romancista, mas do jornalista e, mais ainda, do homem de mídia, no comando de um diário e numa posição privilegiada em relação a outros homens de letras de sua época. Alencar usa dessa posição com todas as prerrogativas possíveis. O texto com a chancela de fundador da literatura nacional fora irremediavelmente abalado, a temperatura do ímpeto do público leitor já fora medida. Era hora de apresentar o que Alencar consideraria sua resposta a Magalhães, a consolidação do que *Ig* defendera a seu "amigo", o ideal de uma literatura formadora.

Era o momento de Peri e Ceci tomarem as páginas dos jornais. E isso se iniciaria dois dias depois do encerramento de *Cinco minutos*. O homem de mídia, o escritor, o jornalista, começaria uma saga não apenas literária, mas midiática. Era a hora de *O Guarani*.

### 1.3. *O Guarani*: o *romance brasileiro* no rodapé da página

Analisados nos tópicos anteriores os procedimentos adotados por José de Alencar no papel de escritor, crítico, jornalista e, não seria exagero afirmar, homem de mídia, passamos à análise do maior sucesso literário do autor cearense, observando não o texto em si, seu conteúdo e suas características, já tão comentados. O que se pretende aqui é uma mudança do prisma de observação, na medida em que *O Guarani*, mais que o texto que ambicionava contar a história da formação de um povo, mais que o texto que tencionava ligar o passado remoto ao presente do leitor, mostrando quem somos e no que resultamos, que esse texto foi criado, concebido e pensado pelo autor dentro do veículo no qual foi publicado.

Na gênese da criação do folhetim e de seu espaço no jornal, tomamos emprestadas as palavras de Marlyse Meyer (2005):

> A par da consulta de algumas e poucas obras gerais, entre as quais o livro pioneiro de Norma Atkinson, o que a pesquisa permitiu essencialmente foi acompanhar a leitura do folhetim no seu habitat próprio, o jornal. Ambos estão estreitamente vinculados: inventado pelo jornal, e para o jornal, o *feuilleton-roman*, como era chamado a principio, acabou sendo fator condicionante da vida do mesmo. Nasceu na França, na década de 1830, concebido por Émile

> de Girardin, que percebeu, na época de consolidação da burguesia, o interesse em democratizar o jornal, a chamada *grande presse*, e não mais privilegiar só os que podiam pagar por caras assinaturas. Para aumentar o público leitor havia, pois, que barateá-lo - o que se conseguiu também mediante a utilização da publicidade, de origem inglesa - e arejar-lhe a matéria, tornando-o mais acessível. Havia já, desde o começo do século, o *feuilleton*, ou rodapé, tradicionalmente de tom e assunto mais leves que o resto do jornal, muito cerceado pela censura. Podia ser dramático, critico, tornando-se cada vez mais recreativo. O folhetim vai ser completado com a rubrica "variedade", que é a cunha por onde penetra a ficção, na forma de contos e novelas curtas. O passo decisivo é dado quando Girardin, utilizando o que já vinha sendo feito para os periódicos, decide publicar ficção em pedaços. Está criado o chamariz "continua no próximo número" e o *feuilleton-roman*" (MEYER, 2005, p. 30-31)

Nesse aspecto, *O Guarani* é, por primeiro, filho da revolução midiática, tributário do folhetim romanesco tal como ocorreu em 1836, na França, bem como descrito pela autora acima mencionada, submetido às regras do espaço do rodapé do jornal, um tempo e um espaço que devem ser habilmente manejados pelo autor, que não mais escreve apenas almejando uma realização pessoal ou, como já dito aqui, por veleidade literária, mas que desliza a pena pelo papel com os olhos postos no público leitor e nos seus humores, visando a receptividade dos assinantes de um jornal.

Olhando em conjunto a publicação das *Cartas* e o experimento com *Cinco minutos,* bem como levando em consideração a privilegiada posição de Alencar como diretor e responsável pelo jornal no qual publicava seus textos, tem-se *O Guarani* como o acabado exemplo do texto de formação nacional que transitou num sistema midiático oriundo de uma transferência cultural, nos moldes já apresentados por autores como Michel Espagne (1988). Neste sentido, tomamos as palavras de Annette Paatz (2001), em seu artigo *The Social-Cultural Function of media in nineteenth century Latin America*, ao afirmar que:

> Neste texto trago duas premissas relacionadas ao processo cultural latino americano no século XIX: De um lado, a importância de jornais e revistas no contexto de definição de uma sociedade latino-americana e, de outro lado, o papel da mídia de massa emergente ao mediar as relações entre América Latina e França. (PAATZ, 2001, p. 2)[18]

[18] In this paper I bring together two premises of nineteenth-century Latin American cultural processes: On the one hand, the importance of journals and periodicals in the context of defining a Latin American cultural identity, and, on the other, the role of the emerging (mass) media system in negotiating the relationship between Latin America and France.

José de Alencar foi justamente o modelo do homem de letras inserido nesse contexto, no Brasil daquele período do século XIX, compreendido entre os anos 1850 e 1870. E para que se compreenda mais à frente o fenômeno transmidiático em que *O Guarani* se tornou, é necessário voltar um olhar mais detido à publicação dos 54 folhetins que compuseram esta obra, o ritmo de publicação, o espaço ocupado pelo texto no jornal, não somente no rodapé da página, mas em relação ao jornal como um todo; a convivência de *O Guarani* dentro do jornal com outros folhetins; a circunstância de um autor ser ao mesmo tempo diretor e responsável pelo jornal em que o folhetim é publicado; se o fato de Alencar ser um notório conservador e monarquista possui alguma relação relevante no que diz respeito à constituição e publicação do folhetim e, finalmente, a busca pela repercussão do folhetim e qualquer outra manifestação externa.

Esses são fatores capazes de caracterizar *O Guarani* não apenas como as aventuras de um índio e uma europeia, não apenas como a tentativa de um jovem escritor e jornalista de apresentar o seu modelo de uma literatura de formação nacional, mas também como obra inserida em um contexto muito mais amplo, qual seja, o de uma literatura de massa (no contexto em estudo, a literatura nascida e criada para o jornal, atenta a um maior espectro de leitores), atenta à revolução midiática em curso. E, mais importante, em harmonia com tais estatutos. Ligar *O Guarani* à matriz midiática em que foi concebido e gerado é a maneira mais eficaz de atestar o poder transmidiático que fez Peri, Ceci, Loredano e outros personagens atravessarem mais de um século e meio sem caírem no esquecimento do público leitor, espectador ou ouvinte.

### 1.4. Do espaço ocupado pelo folhetim

O primeiro aspecto a ser anotado em relação à publicação de *O Guarani* é o lugar ocupado pelo texto no jornal, vale dizer, o rodapé da página. Ainda que pareça óbvia tal afirmação, ela é relevante na medida em que, embora seja o rodapé o espaço privilegiado da literatura no jornal, não se trata do *único* espaço destinado à expressão literária. Assim é desde o que Marie-Ève Thérenty e Alain Vaillant (2001) chamam de "ano um" da chamada era midiática na França, em 1836, com a publicação de *La vieille fille*, de Balzac, no jornal *La Presse*, de Émile de Girardin. Fato é que este *roman-feuilleton* não ocupava o rodapé da página do jornal, mas outra seção, no alto da página, denominada *Varietés*. Em contrapartida, o rodapé

da página era ocupado, preferencialmente, por articulistas que exerciam o folhetim-variedade, como Frederic Soulié.



à partir de lundi prochain, 26 septembre,

LA PRESSE

PARAITRA TOUS LES LUNDIS,

Sans augmentation du prix d'abonnement, qui reste fixé à

40 FRANCS PAR AN, 22 FRANCS POUR 6 MOIS, 12 FRANCS POUR 3 MOIS.

LA PRESSE EST LE SEUL JOURNAL QUI, POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS, NE COUTE QUE 1 FRANCS.

Du 1er au 15 octobre prochain,

LA PRESSE PUBLIERA EN DIX FEUILLETONS UN ROMAN INÉDIT DE

M. DE BALZAC,

Intitulé LA VIEILLE FILLE;

Et successivement, sous le titre de

LA CHAMBRÉE,

*Une série de Feuilletons dans lesquels seront mises en relief les mœurs et les idées des classes ouvrières;*

PAR M. MICHEL MASSON,

Auteur des CONTES DE L'ATELIER, de DANIEL LE LAPIDAIRE, de VIERGE ET MARTYRE, de la COURONNE D'ÉPINES, etc.

TOUSSAINT LOUVERTURE,

PAR M. DE NORVINS,

Ancien Secrétaire-Général du gouvernement colonial de Saint-Domingue.

UN PROVERBE,

PAR M. EUGÈNE SCRIBE.

PORTRAITS HISTORIQUES,

PAR M. ALEXANDRE DUMAS.

LES PORTES ANGLAIS,

PAR M. GUSTAVE PLANCHE.

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

**Fig. 16: Detalhe de ediçao do jornal *La Presse***
**Fonte: www.gallica.fr**

Na imagem acima reproduzida, vê-se o anúncio do início da publicação de *La vieille fille*, de Balzac, sendo sucedido por outro folhetim. Veja-se que o jornal anuncia expressamente que serão publicados dez *folhetins*, mas que o texto de Balzac, quando publicado, não ocupou o rodapé da página do jornal, destinado ao *feuilleton*, mas a seção *Varietés*, destinada a textos mais curtos. Tanto é este o caso que o próprio *La Presse* anuncia dez folhetins para toda a publicação, algo muito próximo da extensão de *Cinco minutos*.

Vemos um caso como o de Balzac, escritor-jornalista como Alencar, adequando seu ritmo de escrita ao espaço do jornal e, ainda, vendo o jornal distribuir o texto conforme a necessidade de distribuição do espaço. Um ponto fundamental, no entanto, diferencia Balzac e

Alencar neste contexto, algo que mais adiante será abordado com mais detalhes: diferentemente de Balzac, Alencar se encontrava no comando do jornal que publicava seus textos.

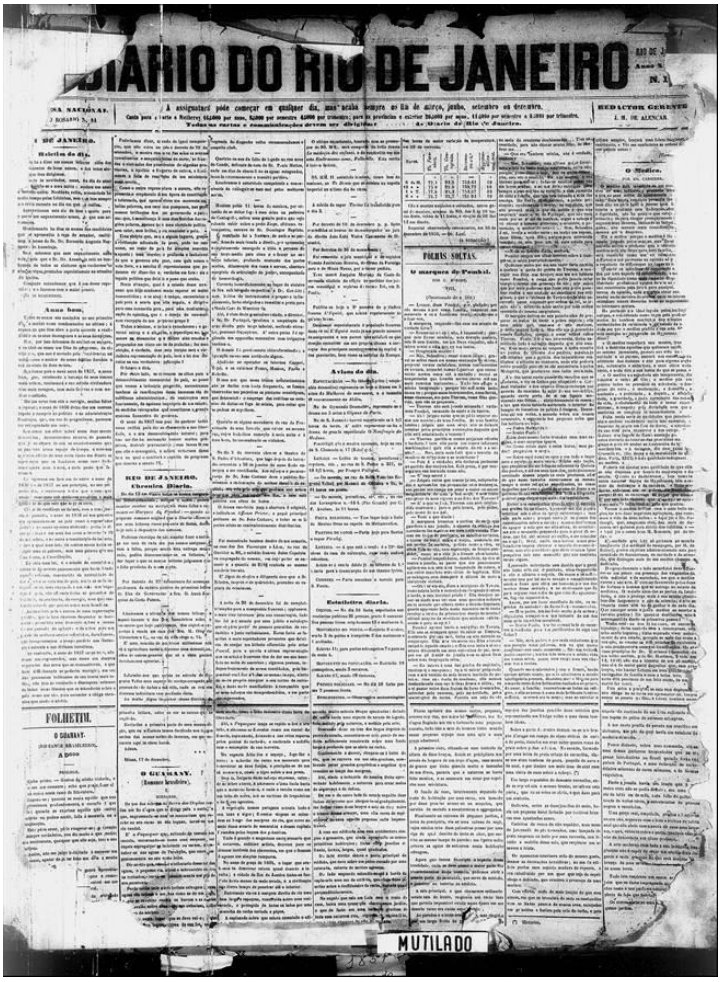



**Fig.17: reprodução da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de janeiro de 1857, primeiro folhetim de *O Guarani*. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

A comparação de *La vieille fille* com *O Guarani* ajuda a entender a importância da ocupação do folhetim de Alencar do rodapé da primeira página. Esse texto de Balzac, considerado por autores como Marie-Ève Thérenty e Alain Valliant como o primeiro folhetim romanesco da era midiática iniciada em 1836 na França, apesar da designação *feuilleton*, não ocupava o espaço condizente no jornal, ou seja, não ocupou o espaço físico do rodapé da página. É possível argumentar, então, que *feuilleton*, no caso do folhetim romanesco, não se traduzia apenas em um espaço na página do jornal, mas também em uma modalidade de publicação seriada.

Nesse caso, é preciso compreender que a ocupação da página e a nomenclatura utilizadas dizem muito acerca do ritmo de escrita e da importância que um texto pode ocupar

na hierarquia de um jornal. Basta lembrar que, em 1836, o espaço em jornais como o *La Presse* dedicado ao *feuilleton* era destinado ao que se denomina *folhetim-variedade*, com textos criticos e analíticos de autores como Frederic Soiulié, Alexandre Dumas e Victor Hugo. Um romance de costumes como o escrito por Balzac ocupava uma seção interna, de meio de página.

Em *Le feuilleton,* Lise Dumasy-Queffélec fala sobre a evolução da rubrica *feuilleton*, que nasce primeiro como espaço do *bas-de-page* do jornal, destinado à manifestação cultural sem vínculos de comunicação essencialmente políticos. Para tanto, ela fixa a "estreia" do espaço no ano de 1800, no *Journal des débats*. Aqui, a autora considera a questão do espaço que o texto ocupa no jornal para caracteriza-lo como *feuilleton*, afirmando que "Os domínios do folhetim são aqueles da cultura mundana, meio-burguesa, meio-aristocrática, da época: crítica literária, musical, artística, poética, científica. (DUMASY-QUEFFÉLEC *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 925) [19] A seguir, a autora enumera as principais rubricas abrigadas pelo espaço do folhetim, as quais eram publicadas uma em cada dia do *La Presse*. E assinala a colaboração de vários folhetinistas como redatores de matérias também no espaço informativo do jornal, com um permanente diálogo entre "alto" e "baixo" da página do jornal.

Ela também faz menção à publicação de *La vieille fille* de Balzac como um texto romanesco publicado dentro do espaço *Varietés* do *La Presse*, e não do rodapé do jornal, razão pela qual a autora não considera este texto como o primeiro folhetim romanesco publicado, em um contraponto ao já apontado posicionamento de Marie-Ève Thérenty e Dominique Kalifa. E segue a autora afirmando que:

> Enfim, deve-se assinalar que o espaço do folhetim é, com frequência, contrariamente a uma oposição que se tentaria estabelecer entre livro e jornal, um lugar de pré-publicação, e não somente para o romance: inúmeras críticas teatrais, musicais, entrevistas, histórias ou anedotas aí publicadas são reunidas em seguida por seus autores em volumes (...). (DUMASY-QUEFFÉLEC *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 927-928) [20]

[19] Les domaines du feuilleton sont alors ceux de la culture mondaine, mi-burgueoise, mi-aristocratique, de l'époque: critique littéraire, musicale, artistique, poétique, scientifique.

[20] Enfin, il faut signaler que l'espace du feuilleton est souvent, contrairement à une opposition que l'on serait tenté de faire entre livre et journal, un lieu de prépublication, et pas seulement pour le roman: nombre de critiques théâtrales, littéraires, musicales, de causeries, de récits ou d'anecdotes qui y sont publiés sont repris ensuite en volumes par leurs auteurs […].

E, no mesmo sentido, conclui:

> É, então, muito progressivamente, que o romance se instala, depois impondo-se no folhetim que, seja pela diversidade de suas rubricas, bem como pelo caráter narrativo e ficcionalizante de sua escrita, tornou-se um verdadeiro laboratório da ficção romanesca do século XIX, do mesmo modo que esta encontra, na ambivalência do folhetim jornalistico (informativo/recreativo, relacionado ao mesmo tempo com o real social, cultural e político - indiretamente nesse último caso - e com o imaginário) o lugar mais favorável para desenvolver toda a magia e todas as ambições do realismo romanesco mais excessivo e da evasão aventuresca mais *orientada*. (DUMASY-QUEFFÉLEC, *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011 ,p. 936) [21]

Assim, o acima escrito vai de encontro ao quanto aqui argumentado: folhetim é o espaço dentro do jornal, o rodapé da página, lugar da livre expressão de diversos autores sobre os mais variados assuntos; progressivamente a literatura toma seu espaço no rodapé da página e se torna *romance-folhetim*, mas publicar uma história em partes, em uma seção interna do jornal, não torna esse texto um *feuilleton* , ainda que assim anunciado.

No mesmo sentido, a argumentação é abalizada por Marlyse Meyer:

> De inicio, ou seja, começos do século XIX, *le feuilleton* designa um lugar preciso do jornal: o *rez-de-chaussée* - rés do chão, rodapé -, geralmente o da primeira página. Tinha uma finalidade precisa: era um espaço vazio destinado ao entretenimento. E pode-se já antecipar, dizendo que tudo o que haverá de constituir a matéria e o modo da crônica à brasileira já é, desde a origem, a vocação primeira desse espaço geográfico do jornal, deliberadamente frívolo, oferecido como chamariz aos leitores afugentados pela modorra cinza a que obrigava a forte censura napoleônica. ("Se eu soltasse as rédeas à imprensa", explicava Bonaparte ao célebre Fouché, seu chefe de policia, "não ficaria três meses no poder") Quem sabe se traçar a crônica do folhetim não é um pouco fazer o folhetim da crônica!" (MEYER, 2005, p. 57)

[21] C'est donc très progressivement que le roman s'installe, puis s'impose dans le feuilleton qui, par la diversité de ses rubriques, ainsi que par le caractère narratif et fictionnalisant de son écriture, peut passer pour un véritable laboratoire de la fiction romanesque du XIXe siècle, de même que celle-ci trouve, dans l'ambivalence du feuilleton journalistique (informatif/distrayant, en lien à la fois avec le réel social, culturel, politique - indirectement dans ce dernier cas - et avec l'imaginaire) le lieu le plus favorable pour déployer tous les prestiges et toutes les ambitions du réalisme romanesque le plus échevelé et de l'évasion aventureuse la plus *située*.

No Brasil, relata Norma Wimmer (2010) que a ideia do folhetim veio com Justiniano José da Rocha e o jornal fluminense *O Cronista,* de 1836, sendo que, no numero 6, de 20 de junho de 1836, o redator tece considerações sobre o fato de a literatura "moderna" ser praticamente desconhecida no Brasil e, em seguida, apresenta seu objetivo de divulgar no *Cronista* publicações semelhantes àquelas publicadas pelos jornais franceses sob a rubrica *feuilleton*. Segundo a mesma autora, na edição de 5 de outubro de 1836, o mesmo Justiniano José da Rocha debate sobre qual seria a melhor destinação do espaço denominado *feuilleton* e sua acepção em português, concluindo:

> Ocupe-se o resto do periódico com administração, com política, com justiça, com legislatura, com finanças, industria, comércio, com esses assuntos de grande importância na verdade, mas que só dizem respeito ao material da vida, ao positivo da existência; o domínio de nossas FOLHAS é todo intelectual, elas falarão às imaginações e às inteligências (...)
> Fazer aparecer em nossa população a primeira necessidade da civilização moderna - o desejo de ler - dar-lhe incremento e fomentá-lo, oferecer leitura que distraia das lidas da existência, das amofinações dos trabalhos, dos tédios da inocupação, eis o que temos em vista - eis o que esperamos conseguir. (WIMMER, 2010, p. 13)

No caso de *O Guarani,* no entanto, alguns pontos diferem do caso de *La vieille fille* e devem ser destacados para melhor compreensão da importância de o folhetim de Alencar ter ocupado o rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro,* do primeiro ao ultimo capitulo, nada obstante o espaço de tempo que separa as duas publicações. Nesse sentido, o fato de a obra de Balzac ter sido chamada de folhetim no destacado anúncio não lhe garantiu o lugar mais nobre do jornal, qual seja, o rodapé da primeira página. Então, pode-se afirmar que o termo foi tomado, no caso, no sentido de uma publicação seriada.

A publicação de *O Guarani* iniciou-se dois dias após o encerramento de *Cinco minutos*, sem qualquer anúncio aos leitores. E a denominação folhetim tanto era utilizada pelo *Diário do Rio de Janeiro,* especialmente para o folhetim dominical, com o subtitulo *Livro do domingo*, como para o caso de *O Guarani*. Logo, considerando que o jornal carioca também destinava espaço no alto da página para a publicação de romances ou textos literários de forma seriada (a seção *Folhas soltas*), é possível concluir que o uso do termo *folhetim*, no caso do jornal dirigido por Alencar, designava de modo muito mais especifico um *espaço* na página do jornal,

destinado tanto a abrigar o folhetim-variedade como o *Livro do domingo*, quanto textos literários como *Cinco minutos* e *O Guarani*.


FOLHETIM.

O GUARANY.

**Fig.18: reprodução de corte da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de janeiro de 1857, início de *O Guarani*.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Note-se a constituição da rubrica no rodapé da página: a denominação FOLHETIM, em caixa alta; o título *O Guarany* em destaque, ainda que menor; o subtitulo *Romance brasileiro*, já em fontes menores. Como já mencionado, o texto é visto no jornal antes de ser lido e, sob este prisma, destacar a rubrica *folhetim* em relação ao próprio título da história é algo que muito diz acerca da relação entre o espaço e o fazer literário. Alencar criava o *Romance brasileiro* em *O Guarani*, mas o autor também criava com os olhos postos no rodapé da página.

Outro aspecto a ser destacado é o da ocupação de *O Guarani* do rodapé da página, mas nem sempre da primeira página, o espaço mais importante do jornal. Em especial no início da publicação, quando ainda não era possível aquilatar a repercussão de *O Guarani* junto ao público leitor, o folhetim-variedade *Livro do domingo* preservava o seu costumeiro espaço no rodapé da primeira página da edição dominical. Posteriormente, com a popularidade de Peri e Ceci crescendo gradativamente, o referido folhetim dominical perdeu o espaço, chegando a circular às segundas-feiras, com Alencar repetindo uma estratégia já utilizada quando da publicação das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*.

Como exemplo, tomemos a edição de 4 de janeiro de 1857:






**Figs.18 e 19: *Diário do Rio de Janeiro*, os. 1 e 2, 4 de janeiro de 1857. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Nesta edição, é possível notar o rodapé de ambas as páginas ocupado por folhetins. Na primeira página, *O Livro do domingo*, folhetim-variedade de costume; na segunda página, mais um capitulo de *O Guarani*. Embora apareça na primeira página, espaço de maior destaque do jornal, primeiro a ser visto, o rodapé possui no máximo dois terços da altura do rodapé da segunda página, onde o romance de Alencar foi publicado. Maior volume, mas menor destaque. É possível notar que, no decorrer da publicação dos folhetins que compunham *O Guarani*, algumas mudanças foram levadas a efeito, alterando a ordem de composição do espaço da página do jornal, mas também na própria ordem de publicação, uma mudança de espaço progressiva, nem sempre constante, mas perfeitamente constatável.







**Figs. 20 e 21: reprodução de primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, eds. de 1 e 2 de janeiro de 1857. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Nas reproduções acima, a figura à esquerda corresponde à edição de 1° de março de 1857, um domingo. E nesse dia o *Diário do Rio de Janeiro* não reproduziria o habitual *Livro do Domingo*, trazendo eu seu lugar mais um capítulo de *O Guarani*.

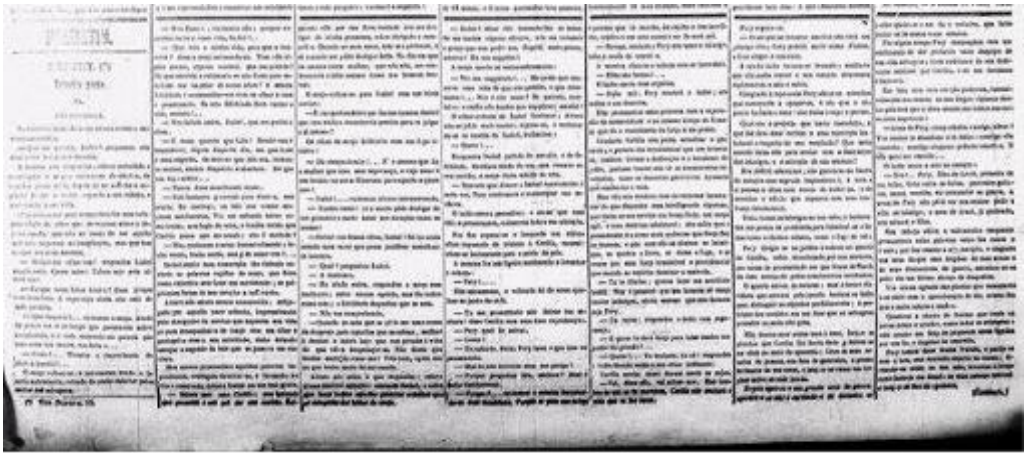


**Fig.22: rodapé da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, ed. de 1 de março de 1857. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Já na edição da segunda-feira, seria publicado um outro folhetim, embora não se trate do habitual folhetim-variedade dos domingos:


FOLHETIM.

CORREIO DE VIENNA.

**Fig.23: reprodução de rodapé da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro*, ed. de 2 de março de 1857.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Nesse recorte do rodapé da primeira página da edição de 2 de março de 1857, vê-se o espaço do folhetim com o título *Correio de Viena* e as noticias daquela cidade, escritas por um correspondente do jornal. Possível notar, portanto, que o espaço antes reservado ao tradicional folhetim-variedade do domingo, em muitas ocasiões, dará lugar ao folhetim romanesco, no caso *O Guarani*, suplantando mesmo o envio de notícias. E este noticiário ocupando o espaço do rodapé da página, também pode ser visto como um sinal da capacidade de adaptação deste espaço do jornal, em seu intercâmbio com a parte de cima da página, um caso da *porosidade* característica da matriz midiática, não só na ocupação do espaço da página, mas também na utilização de expedientes narrativos próprios da literatura na escrita jornalística, como no caso do relato por correspondente, uma modalidade de relato de viagens, por exemplo.

Com tais argumentos e exemplos, o intuito foi demonstrar a importância da ocupação do rodapé da página do jornal por *O Guarani*: Alencar não se furtou a conceder o devido destaque ao seu folhetim, razão pela qual Alencar compôs o seu *romance brasileiro* olhando sempre para o rodapé da página do jornal, ciente do movimento da engrenagem midiática que

ele, com tanta habilidade, operou nos casos das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* e de *Cinco minutos*.

Não bastava, contudo, situar Peri e Ceci no rodapé da página; um percurso de regularidade deveria ser seguido para manter a atenção do leitor. Escolha certa do espaço, uso preciso do tempo e do ritmo de publicação. Essa característica, inerente à matriz midiática na qual *O Guarani* foi concebido, será objeto do próximo tópico.

### 1.5. Do ritmo de publicação: uma história por dia; em cada dia uma história

Se no tópico anterior foi constatada a importância em situar *O Guarani* no rodapé da página a fim de caracterizar sua identidade folhetinesca, aqui será discutido outro ponto de suma importância para o folhetim de Alencar: não basta ocupar o lugar devido no jornal, mas é mister que se estabeleça uma regularidade. E essa regularidade, consistindo no ritmo de publicação, possui ampla influência sobre o fazer literário, algo que se refletirá no futuro da obra, no que diz respeito à sua capacidade de suportar as mais diversas adaptações.

A *periodicidade* é uma das principais características da matriz midiática e consiste no estabelecimento pelo jornal de um *continuum*, um tempo capaz de aproximar o ritmo da publicação do ritmo de vida do leitor. Neste sentido, afirma Marie-Ève Thérenty:

> Uma das características evidentes do jornal dário reside no ritmo regular de sua publicação. A publicação dos jornais da noite e da manhã dita o ritmo do quotidiano dos franceses a partir do Segundo Império. (...) Essa aceleração da publicação introduz um *continuum* interessante, pelo qual o jornal, pouco a pouco, coincide verdadeiramente com a vida. (THÉRENTY, 2007, p. 49) [22]

No Brasil, em jornais como o *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, a situação se mostra semelhante ao retratado por Thérenty em relação aos periódicos franceses. Se é certo

[22] Une des caractéristiques évidentes du quotidien réside dans le rythme régulier de sa parution. La parution des quotidiens du soir et des quotidiens du matin rythme la journée des Français dès le second Empire. (...) Cette accélération de la parution introduit un *continuum* intéressant, par lequel le journal, petit à petit, coïncide véritablement avec la vie.

afirmar que Rio de Janeiro e Paris apresentam diferenças substanciais em relação à massa de leitores e ao alcance dos periódicos junto ao público leitor, certo também é que tais diferenças não afastam o impacto da periodicidade junto aos assinantes do jornal: no Rio, como em Paris, os acontecimentos são expostos dia a dia aos leitores, e o tempo dos leitores passa também a ser pautado pelos acontecimentos do jornal. Ritmo de publicação e ritmo de vida se aproximam.

No que concerne ao fazer literário no jornal, este é posterior à própria introdução da literatura no jornal, porquanto a literatura que primeiramente foi publicada em periódicos, franceses e brasileiros ainda não era feita especificamente com o autor pensando no veículo e adaptando seu ritmo de escrita a ele. Posteriormente, autores como Alexandre Dumas Filho passaram a se expressar no ritmo da página e com recursos mais condizentes com a periodicidade e a serialidade do veículo em que se expressavam. Como bem descrito por Marlyse Meyer (2005):

> A almejada adequação ao grande público, a necessidade do corte sistemático num momento que deixe a atenção em "suspense", levam não só a novas concepções de estrutura (por exemplo, o problema dos fins de capítulos ou de série, a distribuição da matéria seguindo aquele esquema iterativo tão bem evidenciado por Eco) como uma simplificação na caracterização dos personagens, muito romântica na sua distribuição maniqueista, assim como a uma série de outros cacoetes estilísticos. (MEYER, 2005, p. 31)

Escrever literatura para o jornal, portanto, é controlar o tempo narrativo, em pelo menos duas dimensões: na manipulação do senso de corte, deixando em cada leitor a expectativa de receber o próximo número; mas também coordenar esse ritmo de publicação para que um exagerado espaçamento entre um número e outro não trate, enfim, de arrefecer os ânimos do público leitor. É o controle da microestrutura do tempo narrativo, em conjunto com o controle da macroestrutura do tempo de publicação. No caso de *Cinco minutos*, não foi uma tarefa difícil o controle destas duas dimensões. No caso de *O Guarani*, contudo, a tarefa foi bem mais árdua, mas levada a cabo com relativo êxito, nada obstante as intercorrências que a seguir serão apontadas.

*O Guarani* foi publicado nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* entre 1° de janeiro e 20 de abril de 1857, num total de 109 dias corridos. Nesse período, foram publicados 58 folhetins, média de um folhetim a cada dois dias, aproximadamente. Janeiro, mês de inicio das publicações, foi também aquele com maior número de folhetins publicados (24). A partir de

então, estes números vão caindo: foram 14 folhetins em fevereiro; 11 folhetins em março (número menor que fevereiro, apesar de se tratar de um mês mais longo); finalmente em abril apenas nove folhetins em 20 dias.

Esses números não se encontram aqui expostos gratuitamente, pois uma rápida análise permite afirmar que, embora seja possível pensar em uma média que aponta para uma regularidade na publicação, ao observarmos mês a mês o ritmo dos folhetins, podemos chegar a uma conclusão diversa. Enquanto o controle da microestrutura do ritmo narrativo se liga à visão do autor com o espaço a ele destinado na página, o controle da macroestrutura encontra-se afeita mais à receptividade do público leitor e de reações críticas nos jornais, como era mais comum naquele período. E, neste ultimo caso, é possível medir o impacto da popularidade e da receptividade crítica de *O Guarani*, ao menos do ponto de vista de Alencar, pelo ímpeto decrescente do ritmo de publicação, já que não foram localizados dados precisos acerca da recepção de público e crítica a *O Guarani*.

Em recente estudo, Valéria Cristina Bezerra (2011) discorre acerca da recepção critica à obra de Alencar. E anota que não foi registrada qualquer repercussão por parte da crítica a *O Guarani* na época do seu lançamento em folhetim (1857), somente se registrando movimentação da critica em torno da obra a partir de 1860, quando Alencar já era mais conhecido, até por sua subsequente produção teatral, a qual lhe granjeou maior popularidade.

Um relato conhecido acerca da recepção junto aos leitores de *O Guarani* quando de sua publicação no *Diário do Rio de Janeiro* é de autoria do Visconde de Taunay, de sua obra *Reminiscências*, transcrita do livro de Nelson Werneck Sodré:

> Em 1857, talvez 56, publicou *O Guarani* em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político. (...) Quando a S. Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então reuniam-se muitos e muitos estudantes numa *república*, em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se via agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor. (TAUNAY, *Reminiscências*, São Paulo, 1923, pags. 85 e 86 *apud* SODRÉ, 1964, p. 238)

De fato, em consulta aos principais jornais da época, incluído o *Diário do Rio de Janeiro,* não foi registrada repercussão direta ao folhetim de Alencar, seja por cartas de leitores, seja por críticas publicadas em outros periódicos. Os dados mencionados pelo estudo acima referido, em conjunto com o quanto afirmado, permitem conjecturar que a periodicidade restou prejudicada nos últimos dois meses de publicação de *O Guarani*, até mesmo em face do que Alencar julgaria um silêncio do público leitor e, especialmente, da crítica em relação ao que estava sendo publicado.

Mas não apenas a analise da periodicidade de publicação mês a mês permite que se conclua em tal sentido. A seguir, apontamos outros elementos capazes de corroborar o que até o momento foi afirmado. O primeiro destes elementos é o destaque concedido ao folhetim literário em relação ao folhetim dominical, o espaço mais nobre do jornal. Foi visto anteriormente que essa estratégia foi amplamente utilizada por Alencar quando da publicação das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, com as cartas assinadas por *Ig* ocupando o espaço regularmente destinado ao folhetim-variedade *Livro do domingo*, por vezes fazendo com que tal folhetim saísse publicado na edição de segunda-feira. O objetivo era assegurar a maior visibilidade possível ao que era escrito, garantir que o texto seja *visto,* para depois ser *lido*. No caso de *O Guarani,* uma observação da periodicidade dominical permite ver o decréscimo do ritmo de publicação do folhetim de Alencar, em conjunto com outros dados.

Aqui podemos enumerar três possibilidades: a frequência de publicação de *O Guarani* aos domingos, se a publicação se deu na primeira página da edição de domingo, caso em que o folhetim-variedade foi transferido para a edição do dia seguinte, ou se ocupou a segunda página da edição dominical, deixando o espaço da primeira página para o *Livro do domingo*.

Sob o primeiro aspecto, foi constatado que *O Guarani* foi publicado em todos os domingos de janeiro (dias 4, 11, 18 e 25), em apenas dois domingos de fevereiro (dias 8 e 15), em dois domingos de março (dias 1° e 15) e em apenas um domingo de abril (dia 12). Essa primeira visada já permite deduzir que o ritmo de publicação aos domingos acompanhou o decréscimo na publicação do folhetim no decorrer dos meses. E, dentre todas as edições dominicais mencionadas, apenas em 25 de janeiro *O Guarani* ocupou o rodapé da primeira página da edição de domingo, empurrando o *Livro do domingo* para a edição de segunda-feira. Nos outros domingos, quando houve a publicação de *O Guarani*, foi o folhetim posicionado no rodapé da segunda página, deixando para o folhetim-variedade o seu habitual espaço. Tal procedimento, no qual se vislumbra uma hierarquia entre textos partilhando a página do jornal, mostra um expediente que Alencar usou com muito maior frequência quando da escrita das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* do que na publicação de *O Guarani*.





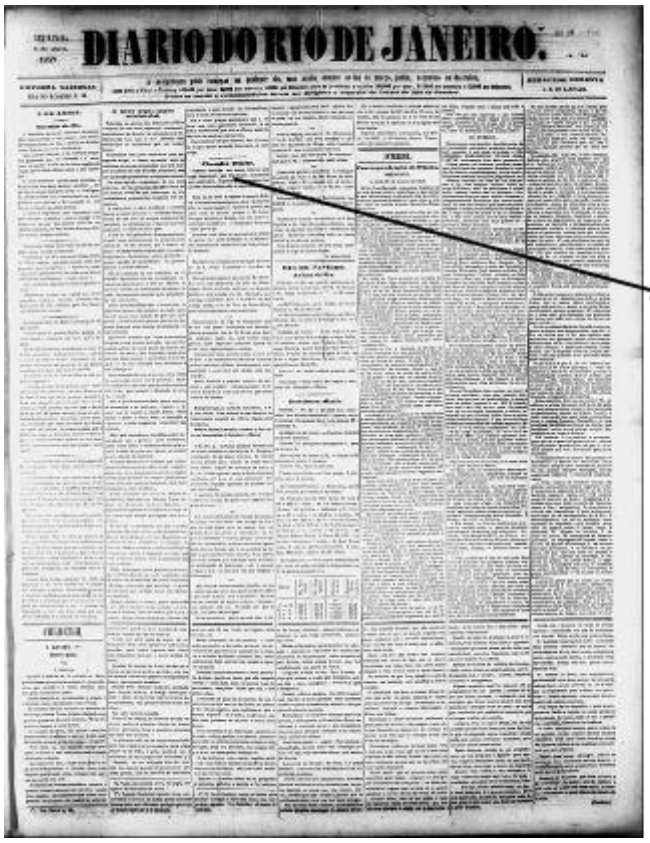


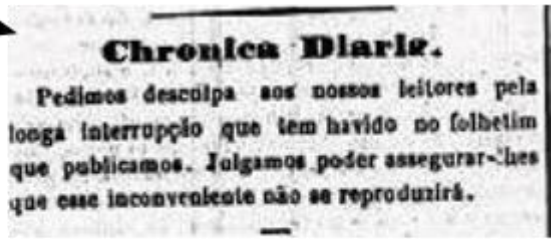
**Figs.24 e 25: reprodução de edições do *Diário do Rio de Janeiro* de 25 e 26 de janeiro de 1857, com *O Guarani* publicado no rodapé da edição de domingo e o *Livro do Domingo* na edição do dia seguinte, segunda-feira.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Após esta ocorrência, em todos os outros domingos em que *o Guarani* foi publicado, ele ocupou o rodapé da segunda página da edição de domingo. Em outros domingos, como nas edições de 1° de fevereiro, 8 e 22 de março, por exemplo, *O Guarani* sequer foi publicado. Possível vislumbrar, portanto, em conjunto com o decréscimo de folhetins publicados mês a mês, um recuo na ocupação deste mesmo folhetim do espaço mais privilegiado do jornal, ao menos no dia de maior impacto junto aos leitores.

Também há que se observar o crescente intervalo entre a publicação de um folhetim e outro, fato que enfraqueceu a periodicidade de *O Guarani* e o seu impacto junto ao público leitor. Enquanto em janeiro de 1857 foram seis dias sem publicação, em fevereiro foram 14 edições sem que *O Guarani* ocupasse o rodapé da página, número que subiu para 20 dias em março e 11 dias em 20 de abril. Os intervalos entre a apresentação dos folhetins se acentuam até que, entre os dias 24 de março e 3 de abril ocorre o maior dos intervalos sem qualquer

folhetim, num total de nove edições sem qualquer folhetim de *O Guarani* no rodapé do jornal. De tal ausência não foi possível localizar qualquer manifestação dos leitores no sentido de uma reclamação ou lamento, mas um comunicado do próprio jornal, no alto da página da edição de 3 de abril de 1857, faz menção a tal período sem publicação do folhetim:


DIARIO DO RIO DE JANEIRO.


Chronica Diaria.

Pedimos desculpa aos nossos leitores pela longa interrupção que tem havido no folhetim que publicamos. Julgamos poder assegurar-lhes que esse inconveniente não se reproduzirá.

**Figs.26 e 27: reprodução da edição do *Diário do Rio de Janeiro* de 3 de abril de 1857. No destaque, trecho recortado da mesma folha. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Afirma Alencar, no papel de redator: "Pedimos desculpas aos nossos leitores pela longa interrupção que tem havido no folhetim que publicamos. Julgamos poder assegurar-lhes que esse inconveniente não se reproduzirá." A satisfação apresentada deu-se em virtude de cobranças de leitores? Possivelmente, embora as leituras realizadas não tenham detectado tal manifestação, ao menos nesse jornal; vê-se aqui o alto da página fazendo referência direta ao folhetim do rodapé da página, a porosidade e o entrelace entre matriz midiática e matriz literária.

Os intervalos mais longos entre um folhetim e outro, contudo, continuaram a ocorrer no mês de abril, com períodos sem publicação que variavam de 3 a 4 dias, até o encerramento do folhetim no dia 20 de abril de 1857. Assim, a queda constante no ritmo de publicação, os intervalos cada vez maiores entre um folhetim e outro e o uso da parte de cima da página pelo próprio folhetinista-redator dão uma ideia da queda do ímpeto de Alencar quando da escrita e

publicação de *O Guarani*. Alencar era o tipo de autor suscetível aos humores do público leitor e, ainda, à recepção crítica de sua obra.

Com todos os elementos aqui apresentados, é possível afirmar então que o controle da macroestrutura temporal, ou de publicação, tenha sido especialmente prejudicado no caso dos folhetins de *O Guarani*? Embora se tenha notado o ritmo decrescente de publicação no decorrer do período em que o folhetim ocupou o rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, bem como o intervalo entre os folhetins dos dois últimos meses de publicação, é lícito supor que Alencar teria condições de aferir a receptividade do público ao que era publicado, resultando em algumas soluções de continuidade não desejadas. Ademais, a ausência de manifestação da crítica em relação ao que era escrito por certo mostrou-se decisiva para o arrefecimento dos ânimos de Alencar. Tanto é verossímil tal assertiva que a *O Guarani* se seguiria a publicação de *A Viuvinha*, de forma irregular, dando uma guinada a uma bem-sucedida carreira de dramaturgo, para somente voltar ao romance em 1862, com *Lucíola*.

Todos os fatos aqui enumerados, as análises aqui tecidas conduzem à conclusão de que, longe de representarem um defeito ou fraqueza de *O Guarani*, os fatores que marcaram sua publicação transformaram-se em uma das forças dessa obra, permitindo sua perenização e seu trânsito por outros suportes ao longo do tempo. Pois é nessa periodicidade aparentemente errante que o folhetim guarda um de seus pontos fortes: o fazer literário não impõe simplesmente o seu ritmo, mas se move observando o ritmo da vida, próximo do ritmo do jornal, atento a intervalos e vazios, preenchendo lacunas de comunicação entre leitor e texto.

Ao mesmo tempo, não se concebe o ritmo de vida da sociedade, dos habitantes de uma cidade como o Rio de Janeiro, e mesmo de lugares à época mais remotos, como São Paulo, sem o olhar sobre o ritmo do jornal, ditando o hábito da leitura, em suas mais diversas formas, como o ritmo do cotidiano. Ou, nas palavras de Marie-Ève Thérenty, no texto « Vivre au rythme du journal », em *La civilisation du journal*:

> O jornal, periódico por definição, constitui, portanto, uma forma de medida e de trabalho do tempo a tal ponto que sua forma mais frequente (o diário) acabou por ser designado por sua periodicidade. Ora, se o jornal pareceu, em um primeiro momento, simplesmente encontrar seu lugar em uma socialidade que não se definia exatamente em relação a ele, os testemunhos provam que, cada vez mais, as práticas sociais se calcaram no próprio ritmo do jornal. (THÉRENTY *in* KALIFA, REGNIER, THÉRENTY E VAILLANT, 2011, p. 1310)[23]

[23] Le journal, périodique par définition, constitue donc une forme de mesure et de travail du temps au point même que son mode d'être le plus fréquent (le quotidien) a fini par être désigné par sa périodicité. Or, si le journal a paru

## 1.6. O folhetim em diálogo com o jornal

Na era midiática, a literatura feita e pensada para o rodapé do jornal é direcionada para ocupar um espaço específico, obedecendo ainda a um tempo que se traduz no corte bem executado que mantém o público leitor em suspense, bem como na manutenção de uma continuidade temporal que mantenha a expectativa do leitor. Mas foi visto também que a sustentação desse ritmo não se dá sem um diálogo com o restante do jornal: alto e baixo da página em correspondência e referência recíprocas, sendo um dos fenômenos centrais da matriz midiática, especificamente do jornal, a *porosidade*.

Esse importante fenômeno implica em uma ligação, um diálogo entre diferentes setores do jornal, assim compreendido no espaço que os variados textos dividem dentro da página. E de tal ligação, dessa relação dialógica, resulta um processo de apropriação de expedientes literários por parte dos textos jornalísticos, bem como da adoção de técnicas típicas do texto jornalistico e de sua ocupação da página em meio ao fazer literário.

Mas essa porosidade também pode ser observada num processo de referenciação, vale dizer, nas referências, diretas ou indiretas, que o alto da página faz ao que se escreve no rodapé, e vice-versa, com a predominância do primeiro caso, no que diz respeito ao folhetim romanesco. No caso do folhetim-variedades, essa referenciação recíproca é mais comum, até porque o folhetinista, não raro, toma os assuntos do jornal como base para seus comentários e observações, em um processo que introduz um maior grau de subjetividade no texto jornalistico.

Nesse sentido, especialmente na primeira possibilidade em relação à porosidade, tomamos o quanto escrito por Marie-Ève Thérenty:

> No melhor dos casos, [o escritor] aprende a tirar partido desses efeitos oblíquos de contiguidade e proximidade que fazem do jornal uma obra coletiva e bem mais autenticamente polifônica que o romance, sem demérito para Mikhail Bakhtin.

dans un premier temps simplement trouver place dans une socialité qui ne se définissait pas exactement par rapport à lui, les témoignages montrent que, de plus en plus, les usages sociaux se sont calqués sur le rythme même du journal.

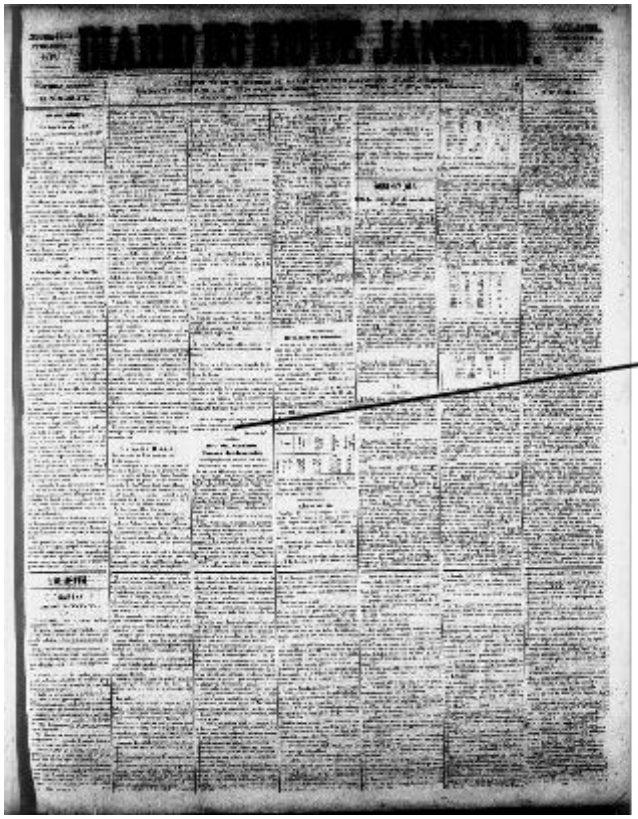
> (...) A matriz midiática se caracteriza também por sua tentação de intrusão e sua vontade de dominação dos outros setores. Os outros discursos sociais e, evidentemente, em primeiro lugar, a literatura, forma de mediação concorrencial, encontram-se constantemente contaminados, ameaçados por essa matriz midiática. (THÉRENTY, 2007, p. 48)[24]

De modo semelhante, aponta também Marlyse Meyer: "A partir de então, não se trata mais, para o romance-folhetim, de trazer ao jornal o prestigio da ficção em troca da forma de penetração deste, mas, pelo contrário, é o romance que vai devorar seu veículo. Este passa a viver em função do romance" (MEYER, 2005, p. 61).

As autoras mencionadas, nos trechos acima, fazem uso dos termos *contaminadas* e *ameaçadas*, bem como se referem ao romance *devorando* o jornal, ao descrever essa relação entre os discursos literário e jornalístico. É possível afirmar também que, mais que contaminação ou ameaça, pode-se falar em uma relação de diálogo e, mais, que nesse momento de formação e consolidação de uma indústria midiática, em uma relação de interdependência dessas duas formas de representar a realidade nas páginas do jornal.

Tomemos como primeiros exemplos aqueles já mencionados em itens anteriores, como a estratégia usada por Alencar nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, ou na publicação de *Cinco Minutos.* Em tais casos, o diálogo entre alto e baixo da página foi intenso, constante. Na publicação do ultimo folhetim de *O Guarani*, na edição de 20 de abril de 1857, uma nova ligação entre alto e baixo da página, estabelecendo uma nova relação de continuidade temporal, ao anunciar o folhetim que se iniciaria logo apos o término de *O Guarani*, no caso *A Viuvinha*.

[24] Dans le meilleur des cas, il apprend à tirer parti de ces effets obliques de contiguïté et de proximité qui font du journal une oeuvre collective et bien plus authentiquement polyphonique que le roman, n'en déplaise à Mikhail Bakhtine.(...) La matrice médiatique se caractérise aussi par sa tentation intrusive et sa volonté de domination des autres secteurs. Les autres discours sociaux et évidemment, au premier chef, la littérature, forme de médiation concurrentielle, se trouvent constamment contaminés, menacés par cette matrice médiatique.



Terminamos hoje a publicação do *Guarany*, e amanhan começaremos a publicar a *Viuvinha*, tambem original brasileiro.

(A REDACÇÃO.)

**Figs.30 e 31: reprodução da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro,* ed. de 20 de abril de 1857. No destaque, anúncio do término da publicação de *O Guarani* e início de *A Viuvinha.***
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

No caso acima ilustrado, vislumbra-se um dos exemplos desse diálogo entre rodapé e alto da página, no sentido de estabelecer uma relação de continuidade. Não custa lembrar que outros folhetins foram publicados em setores diversos do jornal, do rodapé ao alto da página, muitas vezes com severas interrupções de continuidade, sem que o leitor fosse avisado ou tivesse alguma satisfação.

Outro fato vem ilustrar esse constante diálogo entre folhetim e o restante do jornal, como comprova o anúncio abaixo reproduzido.







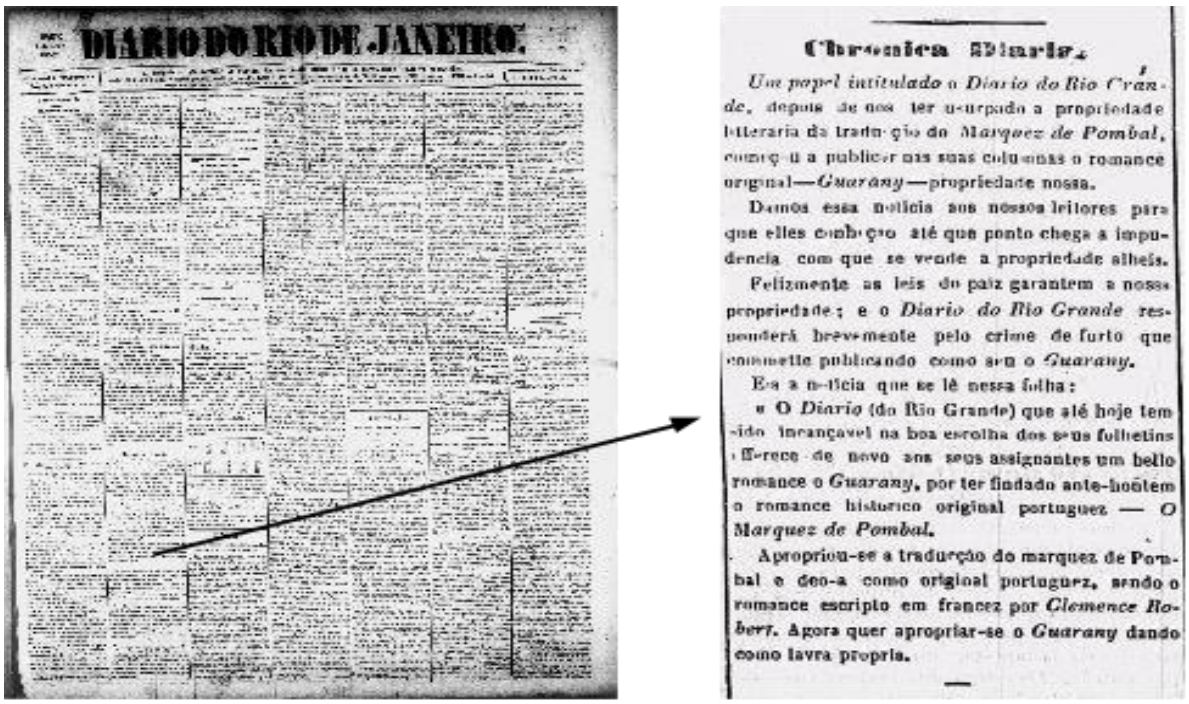
**Figs.28 e 29: reprodução da última página de edição do *Diário do Rio de Janeiro* de 20 de fevereiro de 1857. No destaque, anúncio de edição das duas primeiras partes de *O Guarani*.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

No anúncio em destaque, são anunciados os lançamentos da *Biblioteca do Diário*: uma biografia do Marquês de Paraná (que chegou a ser publicada no jornal, mas no alto da página), uma segunda edição de *Cinco Minutos* e, finalmente, a primeira edição de *O Guarani*, edição esta que compreenderia a primeira e segunda partes do romance, explicitamente anunciado dessa forma, já que a terceira parte ainda se encontrava a ser publicada em folhetins. Este livro é anunciado como "no prelo".

Esses anúncios, especialmente constantes no mês de fevereiro e no inicio de março, desaparecem das páginas do *Diário* sem qualquer explicação, inexistindo notícia de que tal edição tenha efetivamente saído do prelo. Veja-se o intenso diálogo entre alto e baixo da página sustentando o interesse do leitor e reforçando o efeito de continuidade temporal do anúncio. A promessa apresentada na justificativa não se cumpriu (ainda ocorreriam outras interrupções significativas até o final dos folhetins) e o anúncio da venda do volume com as duas primeiras partes de *O Guarani* foi subitamente interrompido, tendo sido o conjunto de tais folhetins somente reunido e publicado no suporte livro *a posteriori*, depois da conclusão da obra.

Em *O Guarani*, é possível notar, pelos exemplos mencionados e por outros expostos ao longo desta Tese, a aplicação e ampliação do conceito de *porosidade*, seja na apropriação de procedimentos jornalísticos na composição do texto apresentado aos leitores, seja na contínua referencialidade que perpassa todo o jornal no decorrer da publicação e mesmo depois do último folhetim ter alcançado os leitores do *Diário.*

Em tal sentido, embora seja raro encontrar referências externas a *O Guarani* no período de sua publicação em folhetim, o próprio Alencar fornece um apontamento, na edição de 4 de abril de 1857.



DIARIO DO RIO DE JANEIRO.

**Chronica Diaria.**

*Um papel intitulado o Diario do Rio Grande*, depois de nos ter usurpado a propriedade litteraria da traducção do *Marquez de Pombal*, começou a publicar nas suas columnas o romance original—*Guarany*—propriedade nossa.

Damos essa noticia aos nossos leitores para que elles combação até que ponto chega a impudencia com que se vende a propriedade alheia.

Felizmente as leis do paiz garantem a nossa propriedade; e o *Diario do Rio Grande* responderá brevemente pelo crime de furto que commette publicando como seu o *Guarany*.

Eis a noticia que se lê nessa folha:

« O *Diario* (do Rio Grande) que até hoje tem sido incançavel na boa escolha dos seus folhetins offerece de novo aos seus assignantes um bello romance o *Guarany*, por ter findado ante-hontem o romance historico original portuguez — *O Marquez de Pombal*.

Apropriou-se a traducção do marquez de Pombal e deo-a como original portuguez, sendo o romance escripto em francez por *Clemence Robert*. Agora quer apropriar-se o *Guarany* dando como lavra propria.

—

**Figs.30 e 31: *Diário do Rio de Janeiro* de 4 de abril de 1857 – no destaque nota acerca de edição não autorizada de *O Guarani* pelo jornal *Diário do Rio Grande*.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Acima, uma alusão direta à publicação e repercussão de *O Guarani* em outros lugares na qual Alencar menciona , nas suas palavras, a indevida apropriação da tradução de *O Marquês de Pombal*, que era publicada neste jornal e, depois, de *O Guarani*, ressaltando Alencar que as providências legais cabíveis seriam tomadas. Transcreve-se o trecho destacado:

> *Um papel intitulado O Diário do Rio Grande*, depois de nos ter usurpado a propriedade literária da tradução de *O Marquês de Pombal*, começou a publicar em suas colunas o romance original - *Guarani* - propriedade nossa.
> Damos essa notícia aos nossos leitores para que eles conheçam até que ponto chega a imprudência com que se vende a propriedade alheia.
> Felizmente as leis do país garantem a nossa propriedade; e o *Diário do Rio Grande* responderá brevemente pelo crime de furto que comete publicando como seu *O Guarani* .
> Eis a notícia que se lê nessa folha:
> O *Diário* (do Rio Grande) que até hoje tem sido incansável na boa escolha dos seus folhetins oferece de novo aos seus assinantes um belo romance *O Guarani*, por ter findado anteontem o romance histórico original português *O Marquês de Pombal.*
> Apropriou-se a tradução do marquês de Pombal e deu-a como original português, sendo o romance escrito em francês por *Clemence Robert*. Agora quer apropriar-se *O Guarani* dando como lavra própria. (*Diário do Rio de Janeiro*, 4 de abril de 1857, p. 1)

É possível notar aqui alguns fatos importantes: o primeiro deles é que foi a única referência direta a *O Guarani* localizada nas leituras feitas até o momento, pelo menos no que diz respeito a uma publicação que não seja o *Diário do Rio de Janeiro,* com exceção dos anúncios que eram publicados anunciando uma edição da primeira e segunda partes do romance "no prelo", anúncios estes que depois desapareceram. Não há como não notar a ausência de correspondência dos leitores acerca do folhetim, no jornal, fato este já apontado em texto de Valéria Cristina Bezerra (2011).

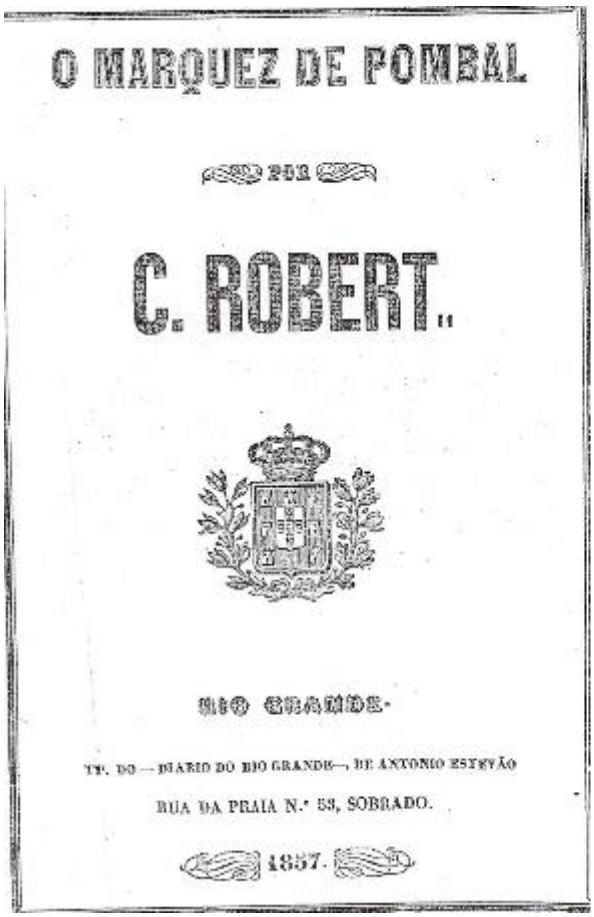
A mencionada referência externa ao folhetim é feita pelo próprio Alencar, redator e diretor do jornal à época, e com uma denúncia de que o *Diário do Rio Grande* estaria a cometer o delito de "furto" de sua obra (que ele chama de *nossa*, pois deve considerar como sendo de propriedade do *Diário do Rio de Janeiro* também, embora depois tenha impresso versão da obra em livro fora da gráfica do jornal), sendo um caso, na verdade, de contrafação, prática muito comum mas que, ao menos no Brasil, parecia ser tolerada e pouco combatida.




José de Alencar, O Guarani, 1ª edição, 1857

**Fig.32: reprodução de edição de *O Guarani* pela gráfica do *Diário do Rio Grande*, ano de 1857.**
**Fonte: http;//www.fontes.furg.br/**

Finalmente, Alencar menciona também a apropriação pelo *Diário do Rio Grande* do folhetim *O marquês de Pombal,* que era publicado pelo *Diário do Rio de Janeiro*, dando a pista de que esse folhetim seria a tradução de um romance francês e indicando seu autor. E quanto a esta última informação, foi localizada a capa de um livro do *Marquês de Pombal,* impresso pela gráfica do Diário do Rio Grande, do ano de 1857, na qual aparece com a autoria correta.


O MARQUEZ DE POMBAL

252

C. ROBERT.

RIO GRANDE.

TYP. DO — DIARIO DO RIO GRANDE — DE ANTONIO ESTEVÃO

RUA DA PRAIA N.° 58, SOBRADO.

1857.

**Fig.32-A: reprodução da capa de versão do folhetim *O Marquês de Pombal,* impressa pela gráfica do *Diário do Rio Grande.***
**Fonte: http://www.fontes.furg.br/**

Foi localizada ainda uma referência a uma edição belga, de 1844, a qual segue abaixo reproduzida, sabendo que pode se tratar de uma cópia, pois a Bélgica era o principal centro de contrafação literária do século XIX:

> ROBERT, Antoinette Henriette Clémence. *Le Marquis de Pombal/ Par Clémence Robert.* Bruxelles: Méline, Cas et Compagnie, 1844. - 280 p. 15cm.

Clémence Robert foi um folhetinista e escritor muito profícuo, e era claramente dedicado à literatura folhetinesca, com títulos como *A filha de Satã*, por exemplo, dentre muitos outros que foram publicados em jornais diversos e depois reunidos em livro, como Alencar faria com seus folhetins.

Casos como os acima relatados dão uma ideia desse diálogo do folhetim de Alencar, tanto dentro do próprio jornal na relação entre alto e baixo da página, como na relação com outros jornais, mesmo em se tratando de um caso de violação dos ainda não afirmados e

legalizados direitos autorais. É a porosidade da matriz midiática exercida em mais de um nível: no intercâmbio entre procedimentos de escrita jornalística e literária, na relação entre alto e baixo da página e na repercussão em outros veículos.

Mas além dessas relações, também se mostra importante verificar a convivência no mesmo espaço de página e na mesma época de publicação do folhetim de Alencar e de outros textos literários. É o que será feito a seguir.

### 1.7. *O Guarani* entre outros folhetins: uma questão de origem

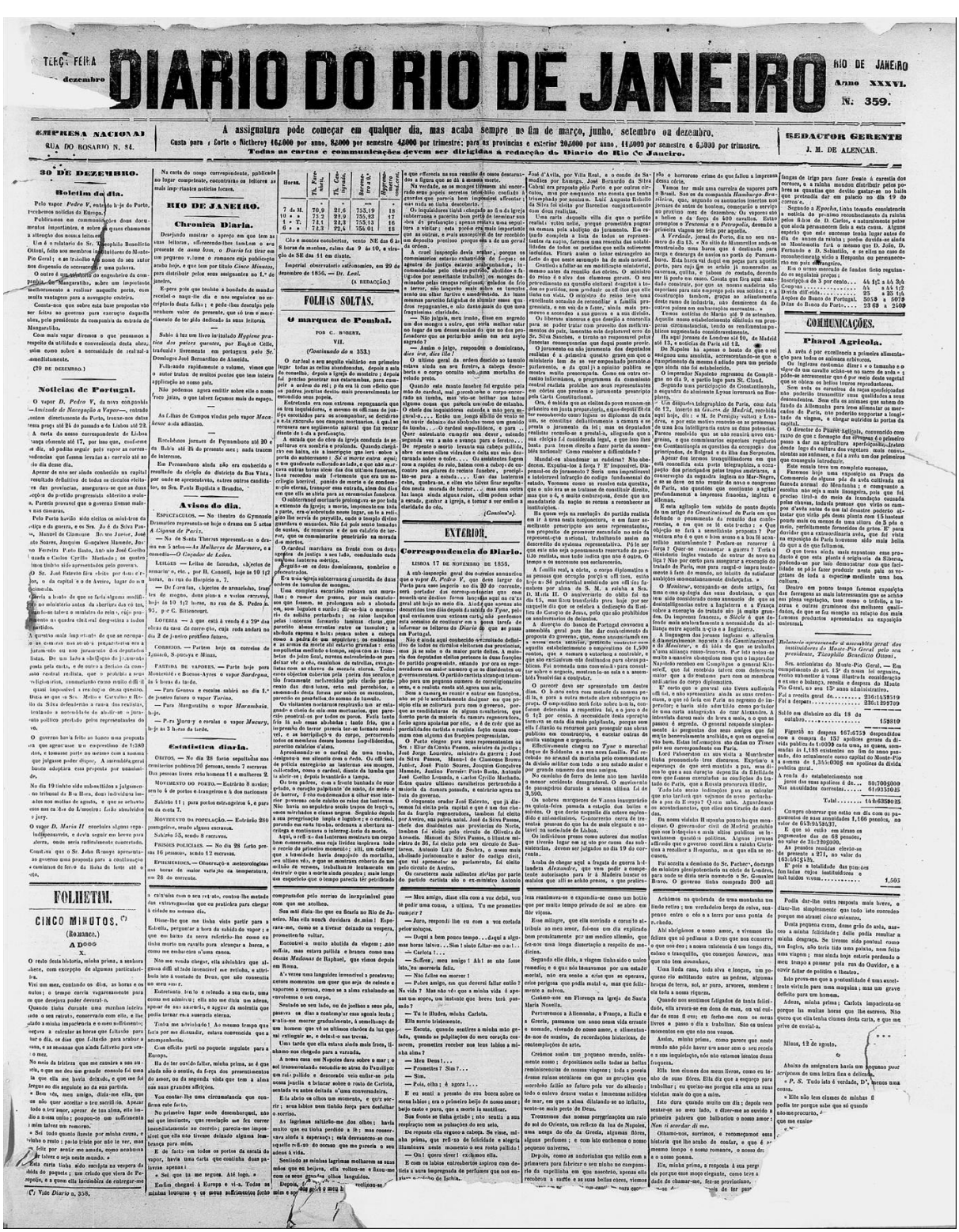
É certo que a literatura chegou às páginas dos jornais sem que estivesse adaptada ao espaço. Ao analisarmos a publicação de *O Guarani* nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, podemos vislumbrar a convivência do folhetim de Alencar, escrito com os olhos postos no rodapé do jornal, com textos que sofrem inegável prejuízo com os necessários cortes e adaptações, bem como com os intervalos irregulares de publicação.Quando se está a falar de *origem*, está-se a referir ao Alencar, jornalista, editor, redator, e esse é um elemento importante, que deve ser sempre ressaltado, pois *O Guarani* foi embalado no berço do rodapé do jornal desde a concepção. O contraste com os textos que eram publicados concomitantemente apenas colocará em relevo a importância desse nascedouro.

Em seu texto "Narratologie du récit sériel - Présentation de quelques enjeux méthodologiques" (s/d), Anaïs Goudmand traça algumas características próprias da chamada *literatura industrial*, bem como do leitor, cujo perfil se altera significativamente no decorrer do século XIX. A autora estabelece uma distinção entre a narrativa em sentido estrito e a narrativa serial ou serializada, sublinhando a diferença justamente na composição do suspense (*cliffhanger*) no final de cada episódio, como uma estratégia de fidelização do leitor ou espectador, algo muito comum tanto hoje como em épocas anteriores. A autora destaca, por exemplo, o poder das séries televisivas nos dias atuais, bem como do conto na tradição oral ou o romance epistolar do século XVIII. Também destaca a importância, principalmente, do folhetim romanesco publicado nos jornais do século XIX, no início da chamada *era midiática*. Indica o folhetim como uma forma literária proteiforme, mutante, capaz de se adaptar aos mais diversos tipos de suporte, acompanhando a evolução tecnológica, inclusive. E cita uma afirmação de Daniel Dégas: "Para além do mundo da edição de massa, o "romance popular" (a ficção

impressa de grande difusão) não é hoje mais que uma parte do universo crescente da *narrativa serial* multimidiática pelo qual uma história imaginada é disponibilizada em filmes, quadrinhos ou séries de TV." (GOUDMAND, s/d, p. 81) [25]

Esta afirmação, contemporânea, pode perfeitamente encontrar eco no modo como os jornais do século XIX espalhavam a literatura por suas páginas. Nesse aspecto, é possível destacar o texto literário dentro do jornal tanto como aquele que ocupa o rodapé da página (o folhetim) como a literatura fatiada e publicada em outros setores do jornal, como na seção *Varietés* do *La Presse,* em que *La vieille fille* de Balzac foi apresentado aos leitores. Ao nos determos nos jornais brasileiros e, mais especificamente, no *Diário do Rio de Janeiro* comandado por José de Alencar, nota-se que, mesmo antes de Alencar começar a publicação de *O Guarani* em suas páginas, a literatura já ocupava lugar de destaque, embora nem sempre fosse tal lugar o rodapé da página:

[25] Au-delà du monde de l'édition de masse, le "roman populaire" (la fiction imprimée de grande diffusion) n'est plus aujourd'hui qu'une partie de l'univers foisonnant du *récit sériel* multimédiatique par lequel une histoire imaginée se décline aujourd'hui en films, en bandes dessinés ou en séries télévisées.



TERÇ. FEIRA
dezembro

# DIARIO DO RIO DE JANEIRO

RIO DE JANEIRO
Anno XXXVI.
N. 359.

EMPRESA NACIONAL
RUA DO ROSARIO N. 84.

A assignatura pode começar em qualquer dia, mas acaba sempre no fim de março, junho, setembro ou dezembro.
Custa para a Corte e Niterroy 16$000 por anno, 8$000 por semestre 4$000 por trimestre; para as provincias e exterior 20$000 por anno, 11$000 por semestre e 6$000 por trimestre.
Todas as cartas e communicações devem ser dirigidas á redacção do Diario do Rio de Janeiro.

REDACTOR GERENTE
J. M. DE ALENCAR.

## 30 DE DEZEMBRO.

### Boletim do dia.

Pelo vapor *Pedro V*, entrado hoje do Porto, recebemos noticias da Europa.

Publicavamos em communicações dous documentos importantes, e sobre a que chamamos a attenção dos nossos leitores.

Um é o relatorio do Sr. Theophilo Benedicto Ottoni, feito aos membros constituintes do Mucury Rio Grande; e se trabalho é o nome do seu autor nos dispensão de accrescentar uma palavra.

O outro é o que apresentou ao engenheiro da companhia do Mangaratiba, sobre um importante melhoramento a realisar naquelle porto, com muita vantagem para a navegação costeira.

Cumulos-nos que sobre esta base propostas vão ser feitas ao governo para execução daquella obra, pelo presidente da companhia da estrada de Mangaratiba.

Com mais vagar diremos o que pensamos a respeito da utilidade e conveniencia desta obra, assim como sobre a necessidade de realisal-a immediatamente.

(29 DE DEZEMBRO.)

### Noticias de Portugal.

O vapor *D. Pedro V*, da nova companhia — *Emissão de Navegação a Vapor*—, entrado hontem directamente do Porto, trouxe-nos datas desse praz até 24 do passado e de Lisboa até 22.

A carta da nossa correspondente de Lisboa traz ainda elementos até 17, por isso que, conforme o dia, só podião seguir pelo vapor as correspondencias que fossem levadas ao correio até as dez da dessa dia.

Apenas de seu ser sido conhecido na capital resultado definitivo de todos os circulos eleitoraes das provincias, assegurava-se que as duas sepções do partido progressista alteriam a maioria. Parecia provavel que o governo tivesse maioria nas camaras.

Pelo Porto havião sido visitas os ministros da justiça e da guerra, e os Srs. Jo é da Silva Passos, Manoel do Cinnaute Bo ito Junior, José dos Santos, Joaquim Gonçalves Mamede, Jose no Ferreira Pinto Basto, Antonio José Coelho Mendes e Carlos Cyrillo Machado; os quaes tinhão sido apresentados pelo governo.

O Sr. José Estevão fora eleito por dous circulos, o da capital e o de Aveiro, lugar do seu nascimento.

Havia a hoste de que se fazia alguns mezes, que no ministerio antes da abertura das cortes, tomasse lugar o ministro do reino, cujo pro- vimento na quadra eleitoral desgostava a todos os partidos.

A questão mais importante de que se occupava as camaras nos ultimos preparativos era a interpellação ou uma pergunta dos deputados liberaes. De um lado a obrigação de pronunciar-se pela cadeia, e de outro a decisão da consulta eleitoral realisada, que o gabinete a seu ver legitimou, immediatamente como subio dia 15 de Setembro.

Parecia-nos que a resposta dos ministros era quasi impossivel a todo o genero de interpellação. Dava-se que o Sr. Mello e Carvalho e Rebello da Silva defendessem a causa dos realistas, tentando a necessidade de abolir-se o juramento politico prestado pelos representantes do povo.

O governo havia feito ao homem uma proposta que agradasse um empresario de 1:280 dos, e tomasse parte no mesmo com a somma que julgasse poder dispor. A assembléa geral havia adoptado essa proposta por unanimidade.

No dia 19 havião sido submettidos a julgamento no tribunal da Boa Hora, dous individuos immados nos motins de agosto, e que se achavão esos nas cadêa do Limoeiro: Lião absolvidos o jury.

O vapor *D. Maria II* conduzia alguns regimentos novos, e devia seguir em breve para Aleira, onde seria radicalmente concentrado.

Contavão que o Sr. João Rumoso apresentaria governo uma proposta para a continuação e caminhos de ferro da linha de leste até

(*) Vide *Diario* n. 358.

Na carta do nosso correspondente, publicada no lugar competente, encontrarão os leitores as mais importantes noticias locaes.

### RIO DE JANEIRO.

#### Chronica Diaria.

Desejando mostrar o apreço em que tem as suas leitoras, offerecendo-lhes tambem o seu pequeno de *assim seja*, o *Diario* foi tirar um pequeno volume o romance ena publicação acaba hoje, e que tem por titulo *Cinco Minutos*, para distribuir pelos seus assignantes no 1.º de janeiro.

E-pera pois que tendão a bondade de mandar recolel-o naquelle dia e nos seguintes os escriptorio desta folha; e pedel-hes desculpa pelo nenhum valor do presente, que só tem o merecimento de ter sido dedicado ás suas leitoras.

Sabio á luz um livro intitulado *Hygiene practica dos paizes quentes*, por Eugenio Celle, traduzido fielmente em portuguez pelo Sr. Domingos José Bernardino de Almeida.

Folheando rapidamente o volume, vimos que o autor tratou de muitos pontos que tem intima applicação ao nosso paiz.

Não podemos agora emittir sobre elle o nosso *Tosse juizo*, o que talvez façamos mais do espaço.

As ilhas de Campos vindas pelo vapor *Macahense* acaba adiantão.

—

Recebemos jornaes de Pernambuco até 20 e da Bahia até 24 do presente mez; nada trazem de interesse.

Em Pernambuco ainda não era conhecido o resultado da eleição do districto da Boa Vista, por onde se apresentavão, entre outros candidatos, os Srs. Paula Baptista e Brandão.

—

### Avisos do dia.

ESPECTACULOS. — No theatro do Gymnasio Dramatico representa-se hoje o drama em 5 actos *A Gitana de Paris*.

— No de Santa Thereza representa-se o drama em 5 actos—*As Mulheres de Marmore*, e a comedia—*O Coqueiro de Loles*.

LEILÕES. — Leilão de fazendas, objectos de armarinho, etc., por B. Consenti, hoje as 10 1/2 horas, na rua do Hospicio n. 2.

— De fazendas, objectos de armarinho, trastes de moveis, dous pianos e 3 velos ricos, hoje ás 10 1/2 horas, na rua de S. Pedro n. 93, por C. Bittencourt.

LOTERIA. — A que está á venda é a 39ª desde a abertura da casa de sorte-gio, cuja roda andará no dia 2 de janeiro proximo futuro.

COBRANÇAS. — Portem hoje os correios de Jaguarão, S. Paulo e Minas.

PARTIDA DE VAPORES. — Parte hoje para Montevidéo e Buenos-Ayres o vapor *Sardegna*, ás 5 horas da tarde.

— Para Gronova e escalas sahirá no dia 1.º de janeiro futuro o vapor *Torino*.

— Para Mangaratiba o vapor *Maramboia*, hoje.

— Para Mauny e escalas o vapor *Mucury*, hoje ás 3 horas da tarde.

### Estatistica diaria.

OBITOS. — No dia 28 forão sepultadas nos cemiterios publicos 26 pessoas, sendo 7 escravos. Das pessoas livres erão homens 11 e mulheres 2.

MOVIMENTO DO PORTO.—Entrárão 3 navios; sahirão 4 de portos e transgiroes e 5 de navegação.

Sahirão 11 ; para portos estrangeiros 4, e para os da costa 7.

MOVIMENTO DA POPULAÇÃO. — Entrárão 280 passageiros, sendo alguns estrangeiros.

Sahirão 55, sendo 8 escravos.

PRISÕES POLICIAES. — No dia 28 forão presos 16 pessoas, sendo 12 escravos.

ENFERMIDADES. — Observação e meteorologicas ou horas de maior variação da temperatura, no 28 do corrente.

| Horas. | Th. Fahr. | Th. Cent. | Barometro a 0.° | Hygrometro centesimal. |
|---|---|---|---|---|
| 7 da M. | 70,9 | 21,6 | 755,19 | 18 |
| 9 » » | 75,2 | 24,0 | 755,22 | 17 |
| 4 » T. | 78,1 | 25,3 | 755,13 | 16 |
| 9 » N. | 74,3 | 23,4 | 756,01 | 18 |

Céo e montes encobertos, vento NE das 6 da 8 horas da manhan, calma das 9 as 10, a viração de SE das 11 em diante.

*Imperial observatorio astronomico, em 29 de dezembro de 1856.* — *Dr. Lacé.*

(A REDACÇÃO.)

## FOLHAS SOLTAS.

### O marquez de Pombal.

POR C. ROBERT.

VII.

(*Continuação de n 353.*)

O carcel e as seguio visitarão em primeiro lugar todas as celias abandonadas, depois a sala do conselho, depois a egreja do mosteiro; depois foi preciso penetrar nas catacumbas, para cumprir á ordem do rei; e ahi em ii com effeito que os padres jesuitas devião mais precisamente occultar seus papeis.

Entretanto em cada extremo empregarão que os tres inquisidores, e mesmo os officiaes de justiça encedidos para os acompanhar, se decidirão a ir ás escuras aos campos mortuarios, á qual se necessario um sagilamento spiral que faz recuar diante de t-da a profundeza.

A sonda que do alto da egreja conduzia as sepulturas era sombria e profunda. Quando chegou ella em baixo, ella a inscripção que lera: sobre a porta do subterraneo: *Se a morte entra aqui*, e vez quadrante collocado ao lado, e que não ouvem outras horas senão das duas ultimas horas, lhes recordou mais fortemente que ere um sacrificio horrivel, pensão de morte e de condemnação eterna, trasspor esta estrada, alem dos dias em que ella se abria para as successões fundeiras.

O subterraneo soturnario prolongava-se por toda a extensão da egreja; e muito, impossivel em toda a parte, era o subterrado neste lugar, on le a reliquia dos reis e da rainha, e

autor brasileiro, no caso *Cinco minutos*, no alto da página outro folhetim literário (*O marquês de Pombal)* que também era apresentado ao leitor como literatura para jornal, embora nem sempre fosse assim: em muitos casos tratava-se de um romance fatiado para ser encaixado na estrutura do alto do jornal.


FOLHETIM.

CINCO MINUTOS.

**Fig.34: detalhe do rodapé da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* de 30 de dezembro de 1856. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Naquela oportunidade, é notório o espaço concedido por Alencar ao espaço mais destacado da primeira página do jornal: *O Guarani,* folhetim publicado logo após o término de *Cinco minutos,* também ocuparia predominantemente esse espaço do jornal, às vezes na segunda página, mas sempre no rodapé, espaço destinado a textos mais específicos que muitas vezes dialogam com o quanto aparecia no alto da página, mas a este setor não se misturando. Trata-se de um lugar privilegiado, que textos como *O marquês de Pombal* não chega a ocupar.



| Horas. | Th. Farenheit. | Th. Centigrado. | Barometro a 0.° | Hygrometro cond. cent. |
|---|---|---|---|---|
| | ° | ° | mm | ° |
| 7 da M. | 70,9 | 21,6 | 755,19 | 18 |
| 10 » » | 73,2 | 22,9 | 755,23 | 17 |
| 1 » T. | 72,1 | 22,3 | 755,13 | 16 |
| 6 » » | 72,3 | 22,4 | 754 01 | 18 |

Céo e montes encobertos, vento NE das 6 ás 8 horas da manhan, calma das 9 ás 10, e viração de SE das 11 em diante.

Imperial observatorio astronomico, em 29 de dezembro de 1856. — *Dr. Leal.*

(A REDACÇÃO.)

## FOLHAS SOLTAS.

### O marquez de Pombal.

POR C. ROBERT.

VII.

(*Continuado do n* 353.)

O cardeal e seu sequito visitárão em primeiro lugar todas as celtas abandonadas, depois a sala do conselho, depois a igreja do mosteiro ; depois foi preciso penetrar nas catacumbas, para cumprir a ordem do rei ; pois era lá com effeito que os padres jesuitas devião mais provavelmente ter escondido seus papeis.

Entretanto era com extrema repugnancia que os tres inquisidores, e mesmo os officiaes de justiça escolhidos para os acompanhar, se decidirão a esta excursão nos campos mortuarios, á qual se recusava este sentimento natural que faz recuar diante de tuda a profanação.

A escada que do côro da igreja conduzia ás sepulturas era sombria e profunda. Quando chegárão em baixa, eis a inscripção que lerá sobre a porta do subterraneo : *Só a morte entra aqui;* e um quadrante collocado ao lado, e que não marcava outras horas alem das dos ultimos funeraes, lhes recordou mais fortemente que era um sacrilegio horrivel, punido de morte e de condemnação eterna, transpor essa entrada, alem dos dias em que ella se abria para as ceremonias funebres.

O subterraneo mortuario prolongava-se por toda a extensão da igreja; a morte, imponente em toda a parte, era-o sobretudo neste lugar, on le a religião lhe servia de perystilo, onde o templo divino guardava o mausoleo. Não foi pois sento tomados de susto, de remorsos e de um calafrio de terror, que os commissarios penetrárão na morada dos mortos.

O cardeal marchava na frente com os dous agentes de justiça a seu lado, conduzindo cada um uma lanterna mortiça.

Seguião-se os dous dominicanos, sombrios e concentrados.

Era uma igreja subterranea guarnecida de duas ordens de tumulos de monges.

Uma completa escuridão reinava nas muralhas ; o rumor dos passos, por mais cautelosos que fossem, se prolongava sob a abobada em som lugubre e surdo ; dir-se-hia o murmurio da solidão perturbada ; os raios lançados pelas lanternas formavão laminas claras, que parecião almas errantes entre os tumulos ; a abobada espessa e baixa pesava sobre a cabeça como a pedra de um sepulchro ; os emblemas e as armas da morte ahi estavão gravadas : erão ampulhetas medindo o tempo, anjos com as trombetas do juizo final, nuvens entreabrindo-se para deixar vêr o céo, caminhos de estrellas, evangelistas com as chaves da morada eterna. Todos esses objectos cobertos pela poeira dos seculos e tão fracamente esclarecidos pelo clarão pardacento das duas luzes, erão mal percebidos, e assomando desta forma por sobre os mausoleos, parecião os pesadellos do somno do tumulo.

Os visitantes nocturnos respiravão um ar estagnado e cheio de mia-mas mortuarios, que parecião penetral-os por todos os poros. Fazia tanto frio lá sob essas abobadas ; tanto frio, que a impressão do terror parecia ter-se tornado sensivel, e as horripilações do corpo, percorrendo todos os membros desses homens impallidecidos, parecião calafrios d'alma.

Aproximando-se o cardeal de uma tumba, designou-a em silencio com o dedo. Os officiaes de policia entregárão as lanternas aos monges, collocados, como o cardeal, diante da tumba que ia abrir-se ; depois levantárão a tampa.

Os tres padres, com a fronte banhada de suor gelado, o coração palpitante de susto, de medo e de horror, ficárão condemnados a olhar esse interior pavoroso onde cahião os raios das lanternas. Não havia no sepulchro senão trapos de lençoes, ossos mirrhados e cinzas negras. Seguirão depois a sua peregrinação impia e lugubre ; e o cardeal, parando em cada tumba, ordenava a abertura sacrilega e continuava o interrogatorio da morte.

Aqui, o reflexo das lanternas mostrava um corpo bem conservado, mas cuja lividez inspirava todo o receio do primeiro momento ; alli, um cadaver que a humidade havia despojado da mortalha, seu ultimo véo, e que se mostrava coberto de um milhão de vermes, trabalhando lentamente em destruir o que a morte ainda poupára ; mais longe um esqueleto que o tempo parecia ter petrificado e que offerecia na sua reunião de ossos descarnados a figura que se dá á mesma morte.

Na verdade, se os monges tivessem ahi encerrado seus papeis secretos telos-hião confiado á guardas que parecia bem impossivel affrontar ; mas nada se tinha descoberto.

Os inquisidores tinhão chegado ao fim da igreja subterranea e parecião bem perto de terminar sua obra de profanação ; apenas restava uma sepultura a visitar ; esta porém era mais importante que as outras, e mais susceptivel de ter recebido um deposito precioso porque era a de um *geral* da ordem.

A cruel inspecção devia acabar, porque os commissarios estavão exhauridos de forças : os agentes de justiça estavão acabrunhados, incommodados pelo cheiro putrido, abatidos e fatigados por semelhante trabalho ; os monges dominados pelas crenças religiosas, gelados de frio e terror, não lançavão mais sobre os tumulos senão um olhar furtivo e amedrontado. As luzes mesmas parecião fatigadas de alumiar esses quadros repugnantes, e não darão mais do que uma fraquissima claridade.

— Não julgais, meu irmão, disse em segredo um dos monges a outro, que seria melhor estar no lugar de um desses santos do que no dos profanadores que os perturbão assim em seu asylo sagrado ?

— Assim o julgo, respondeu o dominicano, *dies iræ, dies illa !*

O ultimo geral da ordem descido ao tumulo estava ainda em seu feretro, a cabeça descoberta e o corpo occulto sob uma mortalha de veludo preto.

Quando este manto funebre foi erguido pela mão do cardeal, mal percebeu-se o corpo encerrado na tumba, mas vio-se brilhar aos lados alguma cousa que parecia um cofre de estanho. O chefe dos inquisidores estende a mão para segural-o.... Então um longo sibilo de vento se faz ouvir debaixo das abobadas como um gemido da tumba.... O cardeal empallidece, e para .. Quer entretanto cumprir seu dever, estende segunda vez a mão e avança para o feretro... De repente o morto levanta sua cabeça pallida, abre os seus olhos vidrados e deita sua mão descarnada sobre o cofre.... Os assistentes fogem com a rapidez do raio, batem com a cabeça de encontro aos pilares do recinto funebre, precipitão-se para a escada.... Uma das lanternas cahe, quebra-se, e elles vão talvez ficar sepultados nesta morada de horror... mas uma outra luz lança ainda alguns raios, elles podem achar a escada, ganhar a igreja, e tornar a ver emfim a claridade do céo.

(*Continua*).

## EXTERIOR.

### Correspondencia do Diario.

LISBOA 17 DE NOVEMBRO DE 1856.

A sub-inspecção geral dos correios annunciou que o vapor *D. Pedro V*, que deve largar do Porto para esse imperio no dia 20 do corrente, será portador das correspondencias que com semelhante destino forem lançadas aqui na caixa geral até hoje ao meio dia. Ainda que apenas são decorridos tres dias depois da sahida do *Tyne*, pelo qual enviamos uma extensa carta, não perdemos esta occasião de continuar em a nossa tarefa de informar os leitores do *Diario* do que se passa em Portugal.

Não é ainda aqui conhecido o resultado definitivo de todos os circulos eleitoraes das provincias, mas já se sabe o da maior parte delles. A maioria dos deputados eleitos pertence ás duas fracções do partido progressista, estando por ora os regeneradores em maior numero que os dissidentes ou governamentaes. O partido cartista alcançou triumpho para um pequeno numero de correligionarios seus, e o realista conta até agora uns seis.

Sem a camara se reunir e entrar em funcções, não se póde acertadamente designar em que posição ella se collocará para com o governo, porque as candidaturas de alguns cavalheiros, que fizerão parte da maioria da camara regeneradora, forão agora apoiadas por elle, e é de crêr que as parcialidades cartista e realista fação causa commum com alguma das fracções progressistas.

O Porto elegeo para seus representantes os Srs. : Elias da Cunha Pessoa, ministro da justiça ; José Jorge Loureiro, ministro da guerra ; José da Silva Passos, Manuel de Clamouse Brown Junior, José Pinto Soares, Joaquim Gonçalves Mamede, Justino Ferreira Pinto Basto, Antonio José Coelho Lousada, e Carlos Cyrillo Machado. Estes quatro ultimos cavalheiros pertencêrão á maioria da camara passada, e estrárão agora na lista do governo.

O eloquente orador José Estevão, que já dissemos foi eleito pela capital e que é um dos chefes da fracção regeneradora, tambem foi eleito por Aveiro, sua patria natal. José da Silva Passos, chefe dos dissidentes nas provincias do Norte, tambem foi eleito pelo circulo de Oliveira de Azemeis. Manuel da Silva Passos, o illustre ministro de 36, foi eleito pelo seu circulo de Santarem. Antonio Luiz de Seabra, o nosso mais abalisado jurisconsulto e autor do codigo civil, que vai apresentar ao parlamento, foi eleito pelo circulo de Aveiro.

Os caracteres mais salientes eleitos por parte do partido cartista são o ex-ministro Antonio

**Fig.35: recorte da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* de 30 de dezembro de 1856. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

A disposição irregular do texto no alto da página, misturado às demais notícias e ao texto de fundo do jornal terminam por retirar visibilidade e destaque do texto literário para o leitor. O modo de montar a página dá aqui uma dimensão da escala de importância de determinado texto não exatamente para o leitor, mas para o leitor idealizado pelo responsável pela publicação do jornal. No caso, o próprio Alencar. Não é demais lembrar o destaque concedido anteriormente aos textos de *Ig* em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios,* muitas vezes deslocando o próprio *Livro do domingo,* folhetim-variedade dominical, para as segundas-feiras. Não é o que ocorre aqui: a disposição e o lugar ocupados no jornal por *O marquês de Pombal* dão uma ideia da importância atribuída pelo editor ao texto publicado na seção *Folhas soltas.*

Mais uma vez, é possível mencionar a posição de Alencar dentro do jornal, peculiar no panorama literário e editorial do século XIX, ao menos no que se refere às proporções que tais movimentos assumem dentro de tal cenário. É Alencar não apenas folhetinista, mas editor e responsável, em última instância, pela disposição e análise dentro de cada texto no *Diário.* Jornalista, escritor, editor de si mesmo, tudo isto junto, em uma mesma *persona* artística, é este José de Alencar e sua singular colocação no cenário brasileiro da época. Quando ainda era apenas cronista e jornalista do *Correio Mercantil,* o escritor se submetia ao quanto determinado pela direção do jornal, o que culminou no episódio de seu desligamento do jornal, por conta de cortes não autorizados em um de seus textos contra a especulação financeira, o que teria muito irritado a Alencar. Já com as mãos no leme do *Diário do Rio de Janeiro,* ainda que não houvesse sido mais tão polêmico em suas invectivas no folhetim-variedade, ao menos em termos de ataque à especulação financeira, passou Alencar a exercer a publicação em outro nível, distribuindo e dispondo textos que mais ou menos lhe interessariam.

Nesse ponto, é possível também tecer um comentário acerca do papel desempenhado pelo romancista dentro do jornal ou, mais especificamente, do jornalista-romancista, dentro do veiculo de divulgação de sua obra. Certo é que *O Guarani* se mostrou a resposta prática de Alencar à *Confederação dos Tamoios,* até mesmo em complemento às *Cartas* escritas por *Ig*. Mas estruturar, conceber, escrever e publicar *O Guarani* do modo como tal processo foi levado a efeito mostra a estrutura típica do folhetim romanesco no século XIX. Alencar prioriza e publica textos que considera mais aptos a consagrarem uma estrutura conciliatória. Elabora uma obra em que o colonizador português se harmoniza com a natureza e, ao mesmo tempo, representa a fortaleza da civilização contra a barbárie; bem como promove a constituição do povo brasileiro como a união do que de melhor possa ser encontrado nas etnias europeia e indígena. Isso e outros aspectos secundários podem ser vistos como um movimento claro de

convergência da conciliação dentro de um cenário de conflito, a busca da harmonia em meio ao caos.

Ao analisar as estruturas que dão sustentação aos folhetins de Eugène Sue, Umberto Eco argumenta sobre essa *estrutura da consolação*:

> O autor de um romance popular jamais encara problemas de criação em termos puramente estruturais ("Como fazer uma obra narrativa?") mas em termos de psicologia social ("Que problemas é preciso resolver para construir uma obra narrativa destinada a um vasto público e visando a despertar o interesse das massas populares e a curiosidade das classes abastadas?").
> Esta seria uma resposta possível: tomar uma realidade cotidiana existente, onde se voltam a encontrar os elementos de uma tensão não resolvida (Paris e suas misérias); acrescentar um elemento resolutório em luta com a realidade inicial, e que se opõe a esta como solução imediata e consolatória das contradições iniciais. (ECO, 2011, p. 190-191)

Eco discorre nesse trecho acerca da concepção folhetinesca de *Os mistérios de Paris,* romance urbano de características diversas de *O Guarani,* tanto na temática como na extensão da narrativa. Mas alguns elementos comuns são discerníveis, especialmente no que concerne a esta *estrutura da consolação*: o folhetim romanesco, seja no submundo de Paris, seja nas entranhas de uma floresta inculta, baseia sua construção, seus alicerces, na solução de tensões apresentadas a personagens, entre si ou em luta contra forças externas (fenômenos da natureza, irrupções urbanas, etc).

Essa microestrutura do folhetim romanesco, especialmente no caso daqueles escritos pensando no veiculo em que seria publicado, no caso de *O Guarani,* devem muito à macroestrutura da matriz midiática, ligando sua composição ao efeito-rubrica, à leitura que o romancista faz do veiculo em que seu texto será levado aos leitores. Mais uma vez, é possível evidenciar a circularidade dentro do folhetim, na medida em que este se comunica com o restante do jornal tanto no esforço conciliatório de tramas e personagens quanto na tentativa de organizar o escrito em função do espaço destinado e compartilhado com outros textos.

Não apenas a temática invoca a estrutura do folhetim e a maneira como este é posicionado no jornal: *O marquês de Pombal,* o texto extraído nesse momento a título de comparação, mesmo antes que Alencar iniciasse a publicação das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios,* não chegou a ocupar o rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. É de se cogitar que tal escolha não tenha sido aleatória, por se tratar de um texto que não foi escrito

especificamente para o jornal, um folhetim em sua essência. Não se nota a tensão, o senso de corte apurado que se pode encontrar em outros textos do gênero e que foram publicados nas páginas do mesmo jornal, tal como o folhetim *O acendedor de lampiões*, que será comentado mais adiante.

No caso de *O Guarani*, a convivência entre alto e baixo da página evidencia a diferença em relação à origem de cada folhetim, com vantagem clara para o texto de Alencar:

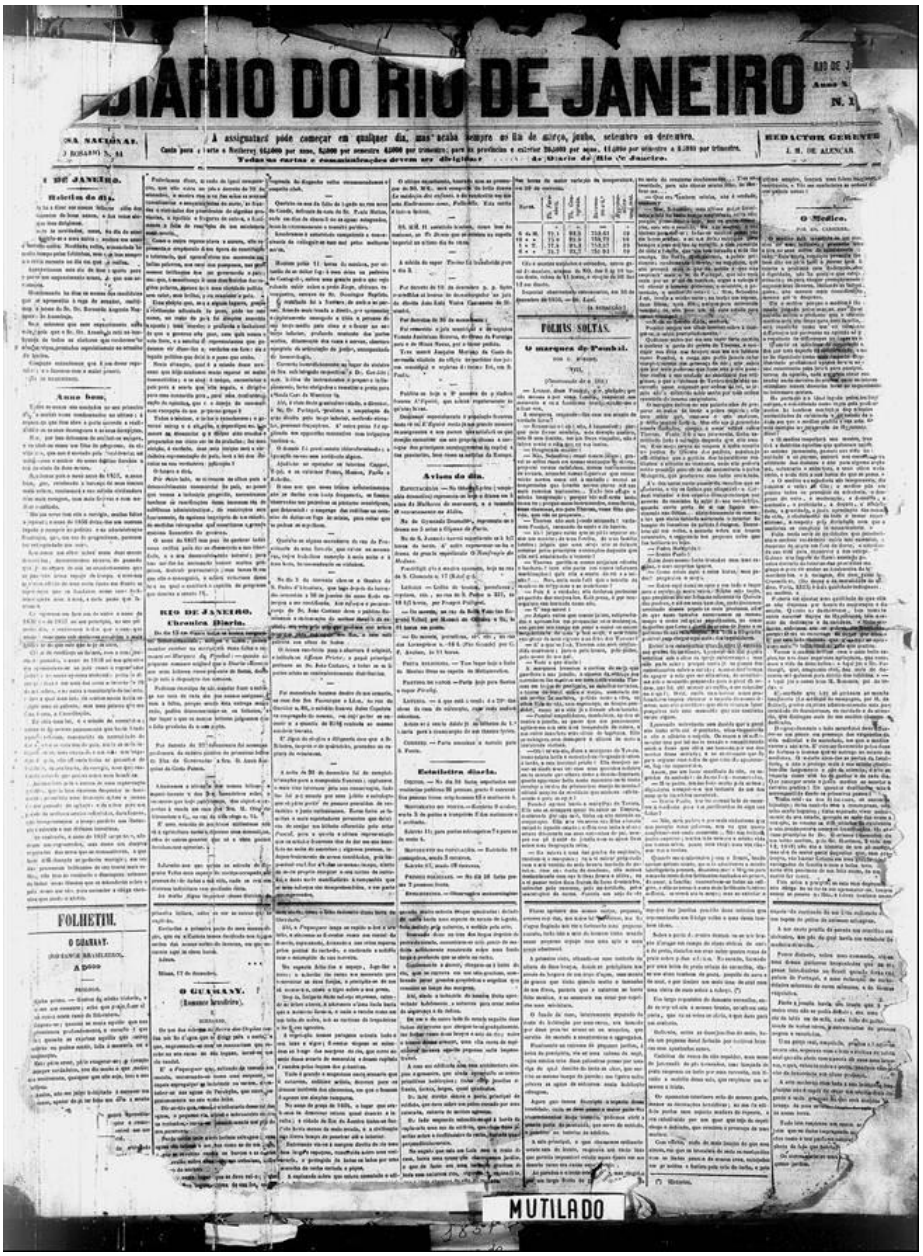



**Fig.36: primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* de 1 de janeiro de 1857.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

A disposição de ambos os textos dentro da página mostra o destaque dado por Alencar ao primeiro capitulo de *O Guarani* em relação ao texto de *O marquês de Pombal*, disposto em colunas irregulares e misturado a outros textos da parte de cima do jornal. O modo como cada texto é apresentado, também, dimensiona a importância dada por Alencar, autor, jornalista e redator, ao texto que ora apresenta aos leitores.


FOLHAS SOLTAS

FOLHETIM.

**Fig.37: recorte da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* de 1 de janeiro de 1857.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

No recorte à esquerda, o romance de Clémence Robert é apresentado entre outras matérias da parte de cima do jornal, na seção denominada *Folhas soltas,* sem maiores especificações, como a origem do romance, apenas relatando que aquele trecho dá continuidade ao anteriormente publicado em outra edição do jornal. É de se observar ainda que, no *Diário do Rio de Janeiro,* as publicações desta seção nem sempre saíam com regularidade, podendo transcorrer vários números até que um novo trecho da mesma obra chegasse até o leitor, fato

que, como já comentando aqui, resulta numa solução de continuidade que prejudica o acompanhamento da publicação pelo leitor.

No recorte à direita, Alencar apresenta o primeiro capitulo de *O Guarani* de forma totalmente diversa: é colocado no rodapé da página, na seção destinada aos folhetins (nem sempre na primeira página, como constatado anteriormente, mas invariavelmente no rodapé do jornal) e apresentado como *Romance brasileiro,* destacando e diferenciando do texto cujo espaço é compartilhado na primeira página do jornal.

No caso do folhetim de Alencar, é importante notar que o destaque concedido ao seu folhetim visa transmitir uma mensagem, pois a designação *romance brasileiro* já diferencia o texto alencariano tanto do texto que ocupa o alto da página, como de outros que viriam a partilhar do rodapé da página com *O Guarani*. Trata-se, portanto, de uma indicação ao leitor, em um exercício do efeito-rubrica próprio da matriz midiática, mas também numa localização do texto junto ao leitor que Alencar julga ter como alvo principal.

A estratégia de publicação literária como parte do próprio processo de criação é um procedimento comum à literatura folhetinesca e diversos são os exemplos, dentro e fora do Brasil. Alencar não se furta a utilizar de tais expedientes para promover sua obra, como demonstrado no caso das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* e mesmo nos procedimentos adotados por ele que ligaram tais textos às publicações posteriores de *Cinco minutos* e *O Guarani*.

Em "Médiatisation et création littéraire", Marie-Ève Thérenty (*in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011) destaca tais estratégias como parte do próprio processo de criação. Na maior parte do tempo, assinala a autora, a publicidade em torno do lançamento de uma obra literária é um ato premeditado, desejado pelos autores e que se torna parte, ao longo do tempo, de um processo profissional de edição e, pode-se também dizer, de criação. José de Alencar, à frente de tal processo em todas as suas etapas na qualidade de editor e redator do *Diário do Rio de Janeiro,* não se furta a exercer tais papeis com desenvoltura. Os autores, no entanto, preferem em geral uma publicidade "espontânea", ligada à recepção critica de sua obra. Thérenty cita o exemplo de Émile Zola, que teria dado seus primeiros passos ainda aos 23 anos no serviço de publicidade da Livraria Hachette e, depois, no *Petit Journal* (no mesmo sentido, ver DUBOIS *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p.1231) e que se utiliza da publicidade angariada pelas criticas a seus livros como forma de divulgação.

E era justamente essa espécie de divulgação que Alencar esperava para *O Guarani,* vale dizer, aquela derivada da publicidade que cercou o lançamento de sua obra, com as *Cartas* antecedendo a rápida passagem de *Cinco minutos* e, logo em seguida, a publicação de seu

principal folhetim, acompanhado dos anúncios da venda das *Cartas* reunidas em um volume. Estratégias que, bem urdidas, trariam a *O Guarani* a esperada popularidade entre os leitores, mas não entre os críticos, ao menos na época de seu lançamento.

Também em "Le feuilleton", Lise Dumasy-Queffélec (*in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 925-936), ao discorrer sobre a evolução do espaço do rodapé da página do jornal, fala da flexibilidade de tal espaço e da capacidade de abrigar no mesmo espaço a publicação e o que é chamado de *pré-publicação*, ou seja, dos textos que vão preparar o terreno para o texto principal, no caso o romance em folhetim.

A seguir, a mesma autora assinala duas tendências dentro desse mesmo espaço que foram adotadas também por Alencar no processo que antecedeu e, posteriormente, sucedeu à publicação de *O Guarani*, quais sejam, o da *narrativização* e o da *serialização*, tanto no campo do próprio folhetim romanesco quanto da critica literária, política e de costumes, sendo que, progressivamente, o romance se instala no rodapé da página do jornal para não mais abandonar esse local privilegiado de difusão e instalação da leitura junto ao leitor do jornal. Mas, até lá, o que se vê é o rodapé dividindo o protagonismo da literatura no jornal com seções que se localizam no alto da página.

É justamente esse movimento que será cada vez mais visto no século XIX, já adentrando pelo século XX, qual seja, o da ficção ocupando progressivamente e com cada vez mais protagonismo o rodapé da página do jornal, deixando de dividir o alto da página com artigos e cotações de preços, como se vê até o momento da publicação de *O Guarani*. Mas essa notável hierarquia entre os textos romanescos de alto e baixo da página tem a ver com o lugar que o editor, no caso também autor, quer ver concedido ao texto que escreve e publica. É a mensagem dirigida ao leitor específico, de uma elite da qual Alencar faz parte, no sentido de apontar o valor legítimo do que o autor entende como literatura nacional aos leitores de seu jornal.

Ao assim proceder, Alencar mostra como é forte o constante o diálogo acima mencionado: se no alto da página, por muitas vezes, predominam as notícias que vêm de outro continente e que são apresentadas, depuradas e comentadas, no rodapé, o papel principal cabe a um romance histórico, situado em um passado remoto, celebrando uma origem que mescla o europeu e o indígena. Em *O Guarani*, tanto quanto uma origem, apontamos para uma necessidade de aceitação pelo mundo dito civilizado, necessidade esta que se mostra também no alto da página, pelo significativo destaque dado ao panorama internacional e aos acontecimentos exteriores. Nesse sentido, Alencar também exercia em seu folhetim-variedade a observação do cenário internacional a seus leitores, impregnando-o, é verdade, de uma boa dose de leveza e humor, característico do estilo exercido pelo autor. Ainda assim, a porosidade

apontada não se restringiu à seção *Ao correr da pena*, mas espalhou-se pelo *Livro do domingo* e, finalmente, pelo folhetim romanesco e seus constantes movimentos de aproximação e distanciamento, integrando e marcando uma hierarquia e um território nítidos entre textos.

Umberto Eco, ao analisar *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue, fornece uma observação que também se adequa ao caso aqui comentado:

> Cumpre, portanto, não perder de vista um principio característico de todo estudo sobre as comunicações de massa (das quais o romance popular é um dos primeiros exemplos notáveis): a mensagem, elaborada por uma elite culta (grupo cultural ou órgão especializado inspirado pelo grupo detentor do poder econômico ou politico), estrutura-se em função de "códigos iniciais" determinados, mas é recebida por grupos diferentes de usuários e interpretada com base em outros códigos que são os "códigos dos destinatários". Nesse processo, os significados sofrem frequentemente distorções ou filtragens que alteram completamente a função "pragmática" da mensagem. (ECO, 2011, p. 205)

Do quanto afirmado por Eco, interessa principalmente o fato de que a mensagem elaborada por uma elite culta (da qual Alencar fazia parte) visa atingir não somente os leitores através de uma estrutura de códigos a este público destinados, mas também um grupo culturalmente mais bem posicionado, como no caso o grupo crítico que apoiara *A confederação dos Tamoios*, e o jogo de ligações e contrastes com o restante do jornal faz parte dessa estrutura.

Mas há também casos em que *O Guarani* dividiu o rodapé da página com outros textos, ainda que de temática diversa da narrativa das aventuras de Peri e Ceci, com será visto adiante.

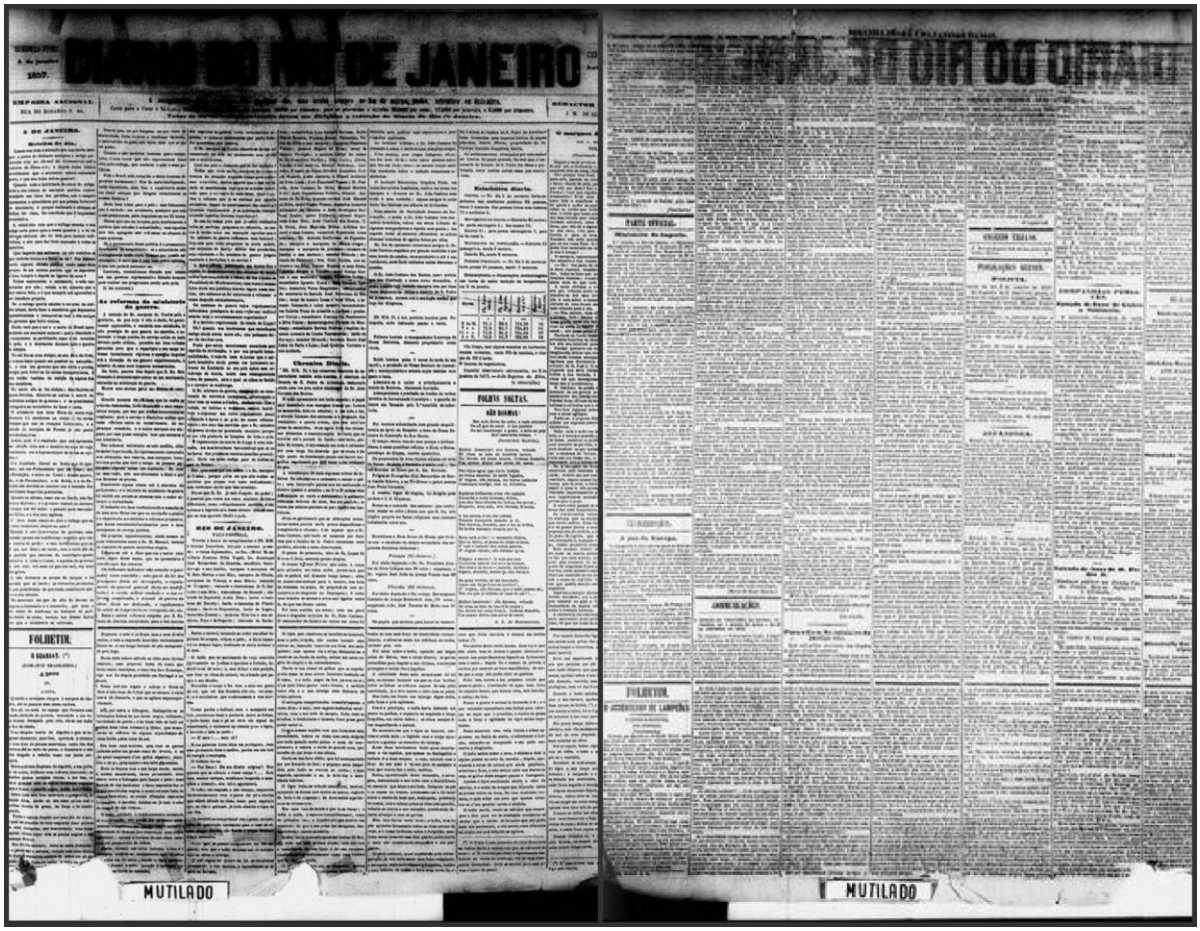



**Fig.38: reprodução da primeira e segunda páginas do *Diário do Rio de Janeiro* de 5 de janeiro de 1857. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Neste primeiro recorte é possível visualizar dois folhetins ocupando a mesma edição do jornal: o rodapé da primeira página é ocupado por *O Guarani*; o rodapé da segunda página traz outro folhetim romanesco denominado *O acendedor de lampiões.* Não é demais assinalar, que o rodapé da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* não era ocupado apenas pelo folhetim romanesco de Alencar, tendo dividido o mesmo espaço com outros textos, tais como o folhetim-variedade *Livro do domingo* e relatos de noticias internacionais. Enquanto perdurou a publicação de *O Guarani,* contudo, *O acendedor de lampiões* foi o único folhetim romanesco a partilhar o mesmo espaço, e não apenas nos intervalos de publicação das peripécias de Peri e Ceci, já que este folhetim de sucesso (*The Lamplighter*, 1854) de autoria da escritora americana Maria Susanna Cummins ocupou por muitas vezes, como acima demonstrado, o rodapé da segunda página do jornal, como a dividir as atenções com *O Guarani*.

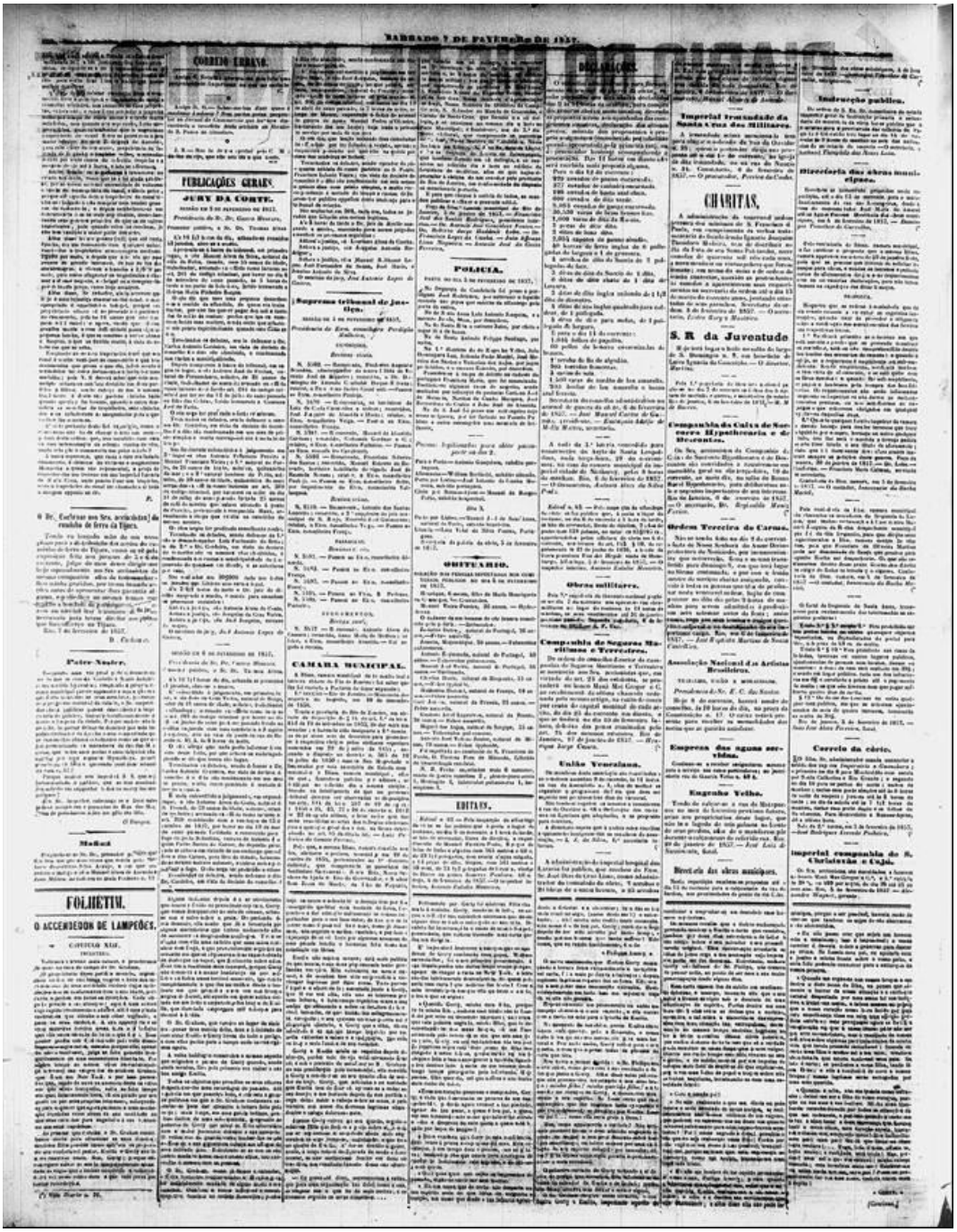


**Fig.39: reprodução da segunda página de edição do *Diário do Rio de Janeiro*.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

É possível notar o destaque concedido ao folhetim americano, em pé de igualdade com *O Guarani*. Não é demais lembrar que *O acendedor de lampiões* foi o único folhetim romanesco a dividir o rodapé da página com *O Guarani* por todo o período de publicação.




**Fig.40: recorte do rodapé da segunda página da edição de 7 de fevereiro de 1857 do *Diário do Rio de Janeiro.* No detalhe a primeira coluna de publicação.**
**Fomte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Em um cotejo entre esta última imagem e a penúltima, também é de se notar o destaque concedido ao folhetim que aproxima este de *O Guarani*, tanto na altura das colunas, equivalente ao folhetim de Alencar, quanto na configuração. Em se tratando de um periódico brasileiro, cuja altura de colunas de publicação sempre se mostrou variável, tal constatação pode levar à conclusão de que Alencar, também na condição de redator e responsável pelo jornal, não discriminava espaço entre um e outro folhetim.

Outro detalhe importante: no caso dos folhetins estrangeiros como *O acendedor de lampiões*, normalmente há o destaque da autoria do folhetim, como já ocorrera quando das publicações do mesmo jornal no alto da página, com a seção *Folhas soltas* ao publicar, por exemplo, *O marquês de Pombal* e *O marquês de Paraná*. Tal fato é curioso, pois o referido folhetim, que a uma primeira leitura se afigura a tradução de um original em inglês, com uma temática mais sombria, à moda dos romances de Emily Brontë, mostra características totalmente diversas do exotismo e da aventura próprios de *O Guarani*.

Ver o jornal como um espaço ordenado, contudo, pode contribuir para a compreensão de dois folhetins tão diferentes partilharem o mesmo espaço, seja em alternância de primeira e segunda páginas, seja com o folhetim de origem desconhecida ocupando, mesmo, o rodapé da primeira página do jornal.

Em tal sentido, pode-se entender a escolha de Alencar sob duas premissas: a primeira, de que *O acendedor de lampiões* cobriria um espaço destinado a *O Guarani* nos dias em que o folhetim brasileiro não era publicado, o que ocorreu em alguns dias no período de publicação compreendido entre janeiro e abril de 1857, como a lembrar o leitor de que aquele espaço do rodapé da página era destinado a abrigar, dentre outros tipos de texto, o folhetim romanesco; a segunda premissa seria, nos dias em que ambos os folhetins ocupavam a mesma edição do jornal, a de lembrar ao leitor as diferenças entre o "romance brasileiro" e o folhetim estrangeiro, o que implica, em outro viés de análise, em uma maneira de ordenar a informação.

E nesse ponto, novamente, chega-se ao exercício do efeito-rubrica, pelo qual o jornal se esforça para ordenar o conteúdo em suas colunas, a fim de direcionar o olhar do leitor. No caso dos folhetins em comento, a publicação de duas histórias tão diferentes no mesmo espaço da página produzem um efeito que é, ao mesmo tempo de integração (o folhetim romanesco como gênero predominante no rodapé da página) e de contraste (o *romance brasileiro* em comparação com o folhetim estrangeiro); de qualquer modo, esse movimento pendular integra o leitor ao espaço, ao mesmo tempo que auxilia o mesmo leitor a notar a diferença no momento da leitura. A ordenação do espaço destinado ao texto no jornal, portanto, constitui um elemento do próprio texto.

Organizar a informação, nesse caso, é também um esforço literário, na medida em que a apresentação e a adoção dos expedientes acima descritos integram *O Guarani* ao rodapé da página, ao mesmo tempo em que o diferenciam dos demais folhetins, em um expediente que termina por destacar ao leitor a importância do texto de José de Alencar. Organizar, portanto, não é apenas ordenar cada texto na estrutura do jornal como um todo; ordenar significa também estabelecer uma importante diferenciação no sentido de colocar em destaque determinado texto em relação a outros da mesma espécie ou mesmo gênero.

A rubricidade da matriz midiática, no caso da literatura produzida no jornal, constitui um elemento macroestrutural que enquadra os procedimentos da narrativa e, ainda, promove um contraste com textos que não foram concebidos para tal espaço e que, ainda assim, foram publicados. É preencher o mundo, mas, ao mesmo tempo, chamar a atenção para as diferenças.

Em "Ordonner l'information", Dominique Kalifa e Marie-Ève Thérenty descrevem tal necessidade nos jornais franceses, em processo que pode ser considerado em paralelo no panorama brasileiro:

> Os outros imperativos são, sobretudo, de ordem externa: trata-se de responder ou de suscitar as expectativas dos leitores, de auxiliá-lo a circular no espaço do jornal, de dotá-lo de hábitos, reflexos, necessidades de leitura. Atribuir um lugar especifico a cada artigo ou a cada tipo de artigos constitui um elemento decisivo no processo de aculturação reciproca dos leitores e do jornal. Disso resultam regularidades ou familiaridades, provando a existência de novas periodicidades - especificas do leitor - no seio das periodicidades jornalisticas. A economia das rubricas ou sua evolução afetam, assim, o tempo, o conforto ou os percursos de leitura (da leitura "absorta" às formas mais rápidas e transversais de apropriação); elas traduzem, então, práticas de leitura. (KALIFA & THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 879-880)[26]

Ordenar a informação é, no caso do folhetim, hierarquizar, não apenas no sentido de localizar determinados textos no alto e outros no rodapé da página; hierarquizar também diz respeito a diferenciar e sublinhar as características de determinados textos por contraste, o folhetim sombrio e de ritmo mais lento em comparação com o folhetim solar e de ritmo acelerado, o nacional do estrangeiro, o folhetim dotado de autoria com aquele não identificado. É um outro exercício no campo da rubricidade, um exercício estrutural de diferenciação, que Alencar executa por toda a publicação de *O Guarani*.

E muito embora *O acendedor de lampiões* tenha iniciado sua publicação nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* antes que Alencar iniciasse *O Guarani* e, ainda, que a publicação se tenha estendido bem após o término do folhetim de Alencar, certo é que o referido contraste entre os folhetins muito bem serviu à obra de Alencar naquele momento, ao hierarquizar, ressaltando as diferenças entre os textos. É possível perguntar: se se tratassem de textos com características semelhantes, o folhetim estrangeiro teria sido mantido no mesmo espaço ocupado por *O Guarani*?

A tendência é a de se inclinar para a resposta negativa, na medida em que a matriz midiática na qual o texto de Alencar foi concebido tem o condão de agrupar a informação e os textos afins, mas também de promover o contraste para melhor destacar determinada temática que se quer ver devidamente destacada. É essa, também, uma das facetas da circularidade de

[26] Les autres impératifs sont plutôt d'ordre externe: il s'agit de répondre ou de susciter les attentes du lectorat, de l'aider à circuler dans l'espace du journal, de le doter d'habitudes, de réflexes, de besoins de lecture. Attribuer une place attitrée à chaque article ou à chaque type d'articles constitue un élément décisif dans le processus d'acculturation réciproque du lectorat et du journal. Des régularités ou des familiarités en résultent, qui attestent de l'existence de périodicités secondes - spécifiques du lecteur - au sein des périodicités journalistiques. L'économie des rubriques ou son évolution affectent ainsi le temps, le confort ou les parcours de lecture (de la lecture "absorbée" aux formes plus cursives et transversales d'appropriation), elles traduisent donc tout autant des pratiques de lecture.

textos dentro do jornal e que, no caso em estudo, favorece a leitura e visualização de *O Guarani* dentro do jornal. Como afirmado pelos mesmos autores já citados:

> Essa preocupação em organizar a informação se estendeu da própria estrutura dos periódicos aos próprios artigos, apontando para uma preocupação geral de submeter o mundo e de formatar a escrita periódica. Não espanta que, ao mesmo tempo, desenvolvam-se os manuais profissionais como aqueles de Vincent Jamati (*Para tornar-se jornalista: como redigir e administrar um jornal,* 1920), visando a circulação de um *savoir-faire* sob a forma de receitas categóricas. (KALIFA & THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 891) [27]

Essa submissão dos fatos do mundo não se resume às noticias ou aos textos não ficcionais: o posicionamento de um texto de ficção como *O Guarani* não somente dentro do jornal e em comparação com o alto da página, mas também com outro folhetim, posiciona a obra de José de Alencar em destaque dentro do jornal e, via de consequência, dentro do universo de leitores atingidos.

Por fim, outro aspecto a ser destacado é justamente o que diz respeito a um escritor conservador e monarquista como Alencar haver publicado nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* um folhetim como *O Guarani*. É possível vislumbrar o político e o jornalista por trás do folhetinista? Nesse sentido, assinale-se que Alencar, além de jornalista, escritor e dramaturgo, foi um ativo advogado e, finalmente, político de destaque, chegando a ocupar o cargo de Ministro da Justiça de Dom Pedro II, ainda que por um curto período, deixando o ministério depois de se desentender com o imperador. Na política, era considerado herdeiro do pai, o padre José Martiniano de Alencar, liberal ativo e dado a conspirações, tendo tomado parte, inclusive, do movimento para a antecipação da maioridade do imperador. A princípio, o filho teria se filiado ao partido liberal, mas, assim que a oportunidade surgiu, bandeou-se para o lado dos "carcarás", como eram chamados os membros do partido conservador.

Alencar, como escrito pelo jornalista ao longo de sua carreira, bem como nos discursos proferidos como parlamentar, nunca negou ser um conservador, pelo contrário: além de

[27] Ce souci d'ordonner l'information s'est donc étendu de la structure même des périodiques aux articles eux-mêmes, témoignant d'un souci général de corseter le monde et de formater l'écriture périodique. Rien d'étonnant à ce qu'au même moment se développent les manuels professionnels comme ceux de Vincent Jamati (*Pour devenir journaliste : comment se rédige et s'administre un journal, 1920),* visant à faire circuler un savoir-faire sous forme de recettes catégoriques.

monarquista (apesar das críticas constantes ao imperador e sua corte), era ainda antiabolicionista, defendendo nas *Cartas de Erasmo ao imperador* uma solução para a escravidão que considerava intermediaária, qual seja, a da diluição de raças, fato que, segundo Alencar, faria desaparecer o negro, substituído por outra etnia.

Ao contrário de países como o México, por exemplo, no Brasil, a polarização política não se mostrava tão acirrada e um conservador poderia perfeitamente atuar em um jornal de tendências liberais ou, ainda, mesmo sem uma tendência definida. Alencar não apenas escreveu como esteve à frente de tal periódico, ou seja, o *Diário do Rio de Janeiro*.

Nesse cenário, a publicação das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios, Cinco minutos* e, depois, de *O Guarani*, revelam um Alencar que se encontra em uma posição de conciliação, entre o europeu e o nacional, numa tentativa de construir um passado histórico ou lendário com o objetivo de harmonizar as tensões politicas em um país com história política recente. O jornal, que publicava romances baseados na vida do Marquês de Pombal (reconstrutor de Lisboa após o terremoto de 1755) e do Marquês de Paraná (um dos fundadores do que viria a se tornar o Partido Conservador e, posteriormente, o homem mais poderoso de sua época), teve no D. Antonio de Mariz um digno representante do passado colonizador do país e, em Peri e Ceci juntos rumando ao futuro, uma representação do caminho de união a tentar romper a polarização presente nos jornais.

No sentido dessa linha de pensamento, tomamos as palavras de Valéria de Marco:

> A narrativa caminha para o mito e ele não só a absorve como também oferece a Peri o modo de vencer a morte, arrancando a palmeira. Assim o herói afirma novamente sua condição superior e não apenas porque tem força e coragem, mas sobretudo porque detém o saber. Deste vem sua certeza e sua promessa a Ceci: "___ Tu viverás! "(p. 306)
> Assim, o romance termina ao propor na mescla dos mitos a mestiçagem racial como traço diferenciado e particular do país. Mas, ao levar ao horizonte Ceci e Peri, Alencar afirmou muito mais sobre sua visão do passado e do presente da nação em que vivia. Queria ele apresentar uma interpretação para o passado colonial, apontando elementos construtivos e destrutivos; queimar as forças desestabilizadoras; destruir as cenas de confronto e extrair daquele "longe dos tempos de agora" (p. 304) valores para pautar atuação presente e projetos futuros. Nesse sentido, certamente se poderia dizer que uma linha contínua no romance estaria na indagação sobre formas de harmonizar conflitos. (MARCO, 1993, p. 88)

Essa busca do equilíbrio, da harmonização, mostra-se característica do escritor nascido no seio da matriz midiática: modelo de jornais como o *Diário do Rio de Janeiro*, o *La Presse*

de Émile de Girardin, logo em seu editorial de estreia, pregava justamente essa mesma busca do equilíbrio e da conciliação, colocando-se acima de posições políticas ferrenhas, prestigiando a diversidade de opiniões e de pontos de vista, especialmente no *feuilleton*.

No território da produção literária no rodapé do jornal, o conservador Alencar, opondo-se ao ideário liberal sem, contudo, vincular-se inteiramente à cartilha conservadora, em temor reverencial ao pai, propõe em seus escritos o caminho da integração; assim é com *O Guarani*, assim também em peças como *O demônio familiar*, só para ficar em dois exemplos. O jornal e a experiência de viver à frente de uma publicação, enfim, suavizaram o conservador e monarquista que, em *O Guarani*, olha para um horizonte em que dois se tornam um.

## 2. Lá e de volta, outra vez: do livro à ópera, a viagem do índio civilizado

No posfácio da coletânea de crônicas reunindo as seções *Ao correr da pena* e *Folhas soltas*, João Roberto Faria descreve a fase final da vida de José de Alencar, citando Machado de Assis:

> Alencar chegava ao fim de seus dias como um homem desencantado com a política e o mundo das letras. Machado de Assis, numa página cheia de sentimentos, escrita em 1887, dez anos após a morte do escritor, relembrou como foram os seus últimos anos de vida:
> "Não pude reler este livro [*O Guarani*] sem recordar e comparar a primeira fase da vida do autor com a segunda. 1856 e 1876 são duas almas da mesma pessoa. A primeira data é a do período inicial da produção, quando a alma paga esforço, e a imaginação não cuida mais que de florir, sem curar dos frutos nem de quem lhos apanhe. Na segunda, estava desenganado. Descontada a vida íntima, os seus últimos tempos foram de misantropo. Era o que ressumbrava dos escritos e do aspecto do homem. Lembram-me ainda algumas manhãs, quando ia achá-lo nas alamedas solitárias do Passeio Público, andando e meditando, e punha-me a andar com ele, e a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades. Sentia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública. Começara como Voltaire para acabar como Rousseau". (FARIA *in* ALENCAR, 2003, p. 312)

Machado de Assis menciona *duas almas da mesma pessoa*; pode-se afirmar também que, como tantos outros, José de Alencar experimentou mais de uma morte. Se somos muitos e há mais de um dentro de cada um, em 1857 o Alencar cronista tentava a todo custo enterrar-se nas próprias cinzas para renascer romancista. A carreira como jornalista já estava consolidada, a veia política já estava desperta; faltava a consagração ambicionada por Alencar, desde antes de sua estreia no jornalismo, o sonho acalentado enquanto se debatia com os amigos do poeta nas criticas à *Confederação dos Tamoios*, na experimentação de *Cinco minutos* e, afinal, no sucesso popular de *O Guarani*.

Mas José de Alencar queria mais: ele também almejava ser incensado pela critica literária de então, talvez pelo próprio imperador. Uma ambição mais que justificada: ao ser publicado em folhetim, *O Guarani* se tornara grande sucesso junto aos leitores, não apenas no Rio de Janeiro, mas também em São Paulo:

> O folhetim escrito por Alencar tornou-se uma mania nacional. Pelos cafés, teatros, praças e salões, todos comentavam e arriscavam um palpite sobre os

> rumos e as reviravoltas da história. Os leitores tentavam adivinhar a continuação da trama, especulando sobre a solução da cena de suspense que Alencar plantava, habilmente, como isca para a curiosidade do público, a cada final de capitulo. (LIRA NETO, 2006, p. 162-163)

Tamanha popularidade animou Alencar e, como demonstrado no capitulo anterior, o próprio folhetinista já estaria a preparar o lançamento de tal volume em livro, que seria o próximo passo para a consagração do texto de Alencar junto à elite intelectual brasileira, em especial a fluminense, como a derradeira vitoria no embate que iniciara com Gonçalves de Magalhães e seu épico que o imperador considerara a texto fundador da literatura brasileira; Alencar queria para si a glória de consolidar a imagem do índio a ser adotada a partir de então.

No caso de um escritor como Alencar, gestado na matriz midiática, essa transição para o suporte livro não se daria sem alguns problemas. Fato é que, em se tratando de *O Guarani*, a passagem para o suporte característico do romance tem muito a ver com a conquista de um novo *status* junto aos leitores: assim como o jornal busca sua matriz no modelo europeu, especialmente o francês, o livro representa o suporte capaz de conferir novo status cultural ao folhetim, desligá-lo de sua matriz e alçá-lo a um novo patamar cultural.

Neste cenário, também é possível afirmar que *O Guarani* mostra a necessidade de consolidação de seu conteúdo em livro, pois assim a noção de cultura daquela época o exigia. Dito de outro modo: a imagem do índio idealizado criada por Alencar objetivava a conquista de um público leitor mais largo (não somente os leitores do folhetim, mas aqueles do livro) e, principalmente, da parcela que naquela época já poderia ser considerada como formadora de opinião. E, se a literatura industrial floresce no folhetim do século XIX, no século XX o livro será o responsável por tal popularização do romance. É esta passagem obrigatória já naquele período que Alencar executa ao reunir os folhetins de *O Guarani* em livro.

Roger Chartier bem descreve esse cenário que se mostra à época essencial para que se compreenda a importância da passagem do folhetim ao romance, do jornal ao livro, em um movimento que se perpetua e ainda é visível nos dias atuais, no trânsito de um suporte a outro:

> Mas, todo leitor diante de uma obra a recebe em um momento, uma circunstância, uma forma específica e, mesmo quando não tem consciência disso, o investimento afetivo ou intelectual que ele nela deposita está ligado a este objeto e a esta circunstância. Vemos, portanto, que, de um lado, há um processo de desmaterialização que cria uma categoria abstrata de valor e validade transcendentes, e que, de outro, há múltiplas experiências que são

> diretamente ligadas à situação do leitor e ao objeto no qual o texto é lido. Eis aí o desafio fundamental que deve ser compreendido, no século XVI como no XX, da cultura escrita. Agora, se pensarmos no mundo contemporâneo da multimídia, na passagem de uma mesma obra, do livro ao CD-ROM, do CD-ROM ao filme, esta questão se põe de modo particularmente agudo. As categorias do direito aplicadas a estes objetos são categorias que reduzem e até anulam as diferenças. (CHARTIER, 1998, p. 70-71)

O arco temporal descrito por Chartier é perceptível já no século XVI, e no período entre a segunda metade do XIX e a primeira metade do XX ocorre um processo transmidiático profundo, cujos efeitos se estendem até os dias atuais. O livro constitui justamente o suporte que serve de ponte a tal processo, a esta específica série de eventos que fizeram um folhetim como *O Guarani* passar das páginas do jornal para o libreto de ópera, para os roteiros cinematográficos e teatrais, para as telas do cinema e para as páginas da então nascente HQ, em desenvolvimento semelhante ao da chamada sétima arte, no sentido de apropriação de técnicas narrativas oriundas das mais diversas formas mas, principalmente, do romance, em busca de um status de arte, aceita por leitores, telespectadores e, especialmente, pela crítica.

Vem de tal ambição e de tal confluência de fatores o que Roger Chartier chamou de "consciência tipográfica" de alguns autores, dentre eles José de Alencar, no caso brasileiro. Essa consciência tipográfica, usando o termo extremamente preciso empregado por Roger Chartier, é algo que Alencar demonstrou em todo o processo de concepção e publicação de *O Guarani*, desde as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* até o lançamento da primeira edição dos folhetins reunidos, pela gráfica do *Diário do Rio de Janeiro*.

Ao assim proceder, mostra-se válido supor que Alencar compreendia a importância do processo como integrante do ato de escrever, ainda que intuitivamente. *Como* publicar era tão importante quanto *o que* publicar; um diálogo do que se escreve com o suporte no qual este se encontra inserido, um movimento pendular entre texto e suporte. No jornal, vislumbra-se a porosidade entre alto e baixo da página, a circularidade que transforma os modos de ler, as apropriações e trocas entre texto jornalistico e literário. Mas não apenas de trocas e apropriações vive a matriz midiática; ela também mostra movimentos de ruptura ou de cisão, movimentos comuns na passagem a outros suportes, como do jornal ao livro e do livro às telas, por exemplo.

Compreender tal processo implica, ainda, em entender os mecanismos de leitura, de como os leitores ou telespectadores se apropriam de significados não previstos por quem cria ou produz, tanto o texto quanto o suporte, bem como de que tal apropriação pode ser limitada

ou direcionada, tanto maior a *consciência tipográfica* ou *consciência midiática*, a depender do período e das condições de produção.

E novamente é possível recorrer a Chartier para descrever tal relação:

> A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados. Segundo a bela imagem de Michel de Certeau, o leitor é um caçador que percorre terras alheias. Apreendido pela leitura, o texto não tem de modo algum - ou ao menos totalmente - o sentido que lhe atribui seu autor, seu editor ou seus comentadores. Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade leitora não é jamais absoluta. Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura. Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem. Do rolo antigo ao *códex* medieval, do livro impresso ao texto eletrônico, várias rupturas maiores dividem a longa história das maneiras de ler. Elas colocam em jogo a relação entre corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão. (CHARTIER, 1998, p. 77)

Do trecho acima citado, o mais importante: leitura é invenção, mas essa invenção pode ser limitada ou direcionada pelo suporte. E o livro, suporte principal do romance na passagem entre os séculos XIX e XX, é não apenas o meio de difusão da literatura nascida no jornal; é também um objeto a ser cultuado, meio de obtenção ou manutenção de um *status*, é a pedra fundamental sobre a qual se assenta o conceito do que significaria, naqueles tempos, ascender ou permanecer em determinado *status* cultural.

E se o livro é o objeto dessa cultura, como se poderia definir cultura já naqueles tempos e como esse conceito evoluiu desde então? A resposta a essa pergunta é fundamental para que se compreenda, nas páginas seguintes, como a transposição de *O Guarani* para o suporte livro mudou o destino da obra de Alencar.

E a resposta a esta questão, acreditamos, passa pelo que se poderia conceituar como cultura, tanto na segunda metade do século XIX como nos dias atuais, pois tal conceito não apresentou grandes mudanças, ao menos no que se refere ao fato de que cultura, basicamente, poderia ser definida como aquilo que determinado segmento entende como cultura. E, naqueles tempos de consagração da forma literária burguesa, o romance e o livro se mostram como objetos de cultura daquele momento, o suporte que separaria a literatura industrial ou, digamos, "popular", daquela realmente capaz de ser aceita dentro um círculo mais restrito e supostamente

qualificado de leitores. No livro, tais processos de apropriação do leitor e diversas formas de leitura ainda não foram percebidos por escritores e editores do XIX, não ao menos em sua forma mais direta e conceituada; como já afirmado neste trabalho, Alencar tinha nessa consciência tipográfica uma noção intuitiva do que seria a passagem de um suporte a outro, a preparação de um texto através de outro texto. Contudo, o mais importante naquele período é que a publicação em livro de uma obra concebida no jornal e, ainda, sua boa recepção pelos leitores conferiria um novo nível à obra, seria a porta de entrada para novas possibilidades.

Ao discorrer sobre o conceito de cultura, Terry Eagleton apresenta ideias que bem se adequam a esta necessidade do livro como suporte para a consagração de um texto como produto cultural, para depois tornar-se possível o movimento transmidiático comum a *O Guarani*:

> Não é, na verdade, apenas a cultura que está aqui em questão, mas uma seleção particular de valores culturais. Ser civilizado ou culto é ser abençoado com sentimentos refinados, paixões temperadas, maneiras agradáveis e uma mentalidade aberta. É portar-se razoável e moderadamente, com uma sensibilidade inata para os interesses dos outros, exercitar a autodisciplina e estar preparado para sacrificar os próprios interesses egoístas pelo bem do todo. Por mais esplêndidas que algumas dessas prescrições possam ser, certamente não são politicamente inocentes. Ao contrário, o indivíduo culto parece-se suspeitosamente com um liberal de tendências conservadoras. (EAGLETON, 2011, p. 32)

Essa descrição do liberal de tendências conservadoras pode muito bem aplicar-se à boa parte da elite econômica e cultura do Rio de Janeiro do século XIX, inclusive a Alencar.

Ser culto, portanto, era o equivalente a portar-se como um europeu (preferencialmente francês ou inglês) naquela segunda metade do século XIX. E portar-se como tal também implica em transmitir ao estrangeiro uma imagem do que seria semelhante ao seu modelo, ao mesmo tempo em que uma origem é conferida ao povo dito não civilizado. Em um primeiro estágio, tal se deu pela adoção do suporte jornal como modelo de difusão de noticias e, mais à frente, de literatura; em um segundo momento, na adoção do suporte livro como demonstração de força da obra literária e como meio de abertura de novas possibilidades para esse mesmo texto.

Era justamente este o fulcro do indianismo adotado por Alencar, bem como por Gonçalves de Magalhães e outros autores antes que *O Guarani* fosse concebido. Na

apresentação à mais recente edição da obra de Alencar, Eduardo Vieira Martins aponta tal face do problema:

> Quando José de Alencar escreveu suas cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, o indianismo já era alvo de críticas que questionavam sua validade como modelo de uma literatura verdadeiramente brasileira. *O Guarani*, dando forma literária às ideias expressas pelo autor, conferiu novo vigor a essa temática. Segundo Antonio Candido, o indianismo é uma convenção literária "que dá a um pais de mestiços o álibi de uma raça heroica, e a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário". (ALENCAR, 2014, p. 30)

Heroísmo e história, era disso que Alencar tratava quando iniciou a criação de *O Guarani*, fato que se deu, como aqui comentado, antes mesmo que os folhetins viessem à luz, com a circulação das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, e todos os textos que a estas cartas fizeram referência. Não apenas um texto ou uma série de textos, mas também todo um sistema a serviço de uma visão autoral acerca do que seria, de fato, cultura. E cultura, aqui, liga-se ao sentido do que determinada sociedade, ou segmento social, entende por *civilização*, um modelo a ser seguido. Assim foi no processo de transferência cultural decorrente da absorção pelo jornal brasileiro do modelo europeu; assim também se deu na adoção do livro como suporte apto a transformar a literatura gestada no jornal em legítimo produto, para consumo da elite letrada, no caso brasileiro.

E prossegue Eagleton, no sentido de descrever o que se entende como cultura como o modo que determinados agentes imaginam a sociedade, ou seja, a visão do quer seria essa sociedade ou, ao menos, de um modelo a ser seguido:

> A palavra "cultura", que se supõe designar um tipo de sociedade, é de fato uma forma normativa de imaginar essa sociedade. Ela também pode ser uma forma de alguém imaginar suas próprias condições sociais usando como modelo as de outras pessoas, quer no passado, na selva ou no futuro político. (EAGLETON, 2011, p. 41)

Esse sentido de cultura, no século XIX, adquire um significado especial, por se trata de uma época em que o colonialismo viceja, tanto na ocupação de novos territórios que se iniciou séculos antes, mas também e principalmente na colonização cultural:

> A cultura, em outras palavras, chega intelectualmente a uma posição de destaque quanto passa a ser uma força politicamente relevante.
> É com o desenvolvimento do colonialismo do século XIX que o significado antropológico de cultura como um modo de vida singular começa a ganhar terreno. (...) Cultura, em resumo, são os outros. (EAGLETON, 2011, p. 42-43)

Assim como afirmado por este mesmo autor acerca da ficção cientifica, podemos também asseverar que o folhetim constitui uma categoria que paira ambiguamente entre o antropológico e o estético. A descrição de um índio com alma de nobre, de um nobre magnânimo e impiedoso, bem como a adoção do romance como modalidade estética exercitada começam por conferir a *O Guarani* a necessária popularidade junto aos leitores do jornal, quando da publicação dos folhetins.

Não é demais ressaltar, no Brasil oitocentista o acesso à leitura ainda não é um direito conquistado pela maioria, mas em geral apenas uma terça parte da população seria capaz de aceder a um suporte como o livro, conforme afirma Guimarães (2004), por exemplo. O jornal, é verdade e como já sustentado neste trabalho, ao iniciar a era midiática, também ampliou o acesso à leitura, mas o romance e sua forma material, o livro, eram o principal produto de consumo de uma nova classe, emergente, a burguesia citadina.

Para corroborar tal afirmação, recorremos ao quanto exposto por Hélio de Seixas Guimarães: ao longo de todo o século XIX os alfabetizados não passam de 30% da população brasileira. Em 1872, apenas 18,6% e 15,7% da população total, incluindo escravos, sabia ler e escrever. E como também afirmado pelo mencionado autor, o público leitor potencial, por evidente, seria muito menor, tendo em vista a necessária capacidade de leitura mais apurada e, finalmente, o acesso material ao livro e a outros materiais impressos. Neste sentido, afirma:

> Certamente era muito menor o número de leitores de literatura, o que fica indicado pelas tiragens. Os livros saíam em edições de mil exemplares, e apenas títulos muito bem-sucedidos chegavam à segunda edição, que podia demorar dez, vinte ou trinta anos. Nesse grupo incluiam-se as *Memórias de um sargento de milicias*, com três edições esgotadas "num período de vinte e poucos anos", segundo o redator da *Imprensa Industrial*: "Em um país como o nosso onde poucos leem e ainda menos compram livros é a mais evidente prova do quanto esse belo romance é conhecido e apreciado". Exceção das exceções nesse estado de coisas, válido até mesmo para medalhões como José de Alencar e Machado de Assis, parece ter sido *A Moreninha*, de Macedo, que teve a primeira e a segunda edições lançadas em anos consecutivos.

> As pequenas tiragens, a lentidão do consumo dos livros e as limitações do público leitor não são, no Brasil, exclusividade do século 19 e, em proporções diferentes, mantém-se ainda hoje. Em 1980, Laurence Hallewell considera que um romance brasileiro que tenha dez mil exemplares vendidos possa "pretender o status de best seller". (GUIMARÃES, 2004, p. 66-67)

Assim, a questão a ser aqui considerada diz respeito não ao alcance do suporte livro junto ao público leitor em números, mas ao seu alcance junto a um específico grupo de leitores, aqueles aptos a proferir um juízo crítico qualificado. Alencar, assim como outros escritores de seu tempo, ressentia-se do pouco reconhecimento que seus esforços mereciam, mas seria exigir demais de um espectro de leitores pouco significativo em função do número total de habitantes e, mesmo, em função do total de letrados. Essa dificuldade em atingir o leitor já teria sido registrada por José Veríssimo, em trecho retirado da mesma obra de Guimarães:

> Já em prosa, já em versos, todos eles lastimavam da pouca estima e mesquinha recompensa do gênio que, parece, acreditavam ter e do despareço do seu trabalho literário. Não tinham aliás razão. Era inconsiderado pretender que um povo em suma inculto, e de mais a mais ocupado com a questão política, a organização da monarquia, a manutenção da ordem, de 1817 a 1848 alterada por todo o país cuidasse de seus poetas e literatos. Não é, todavia, exato que, apesar disso, os descurasse por completo. O povo amava esses seus patrícios talentosos e sabidos, revia-se gostosamente nele, acatava desvanecido os louvores que mereciam aos que acreditava mais capazes de os apreciar. Supria-lhe esta capacidade o sentimento patriótico restante dos tempos ainda próximos da Independência, e a ingênua vaidade nacional com ela nascida (...) A desconformidade entre aqueles nossos primeiros homens de letras e o meio, essa, porém, era real, continuou e acaso tem aumentado com o tempo. (VERISSIMO *apud* GUIMARÃES, 2004, p. 69)

E o livro, naquele período entre os séculos XIX e XX revestiu-se de uma mudança também perceptível na forma de produção e distribuição e, também, na própria percepção do suporte junto aos leitores. É a literatura popular, consolidada nas páginas dos jornais, sendo incorporada ao livro, cada vez mais produzido em escala industrial. Um cenário como este se desenvolve de forma paralela, tanto em França como no Brasil, panorama este que é bem descrito por Barbier e Bertho-Lavenir:

> Os anos 1850-1870 marcaram, assim, o último período forte de produção e difusão de uma literatura popular muito antiga, cujos modelos e textos remontam, por vezes, às origens do livro impresso, quando não lhes são anteriores. Ao mesmo tempo, as novas condições de produção e difusão do impresso, mas também a evolução dos sistemas culturais e dos modos de participação política, são acompanhadas do surgimento progressivo de um outro modelo de textos e de livros populares. O papel do periódico (com o folhetim) e do romance tende a tornar-se cada vez mais importante. (BARBIER & BERTHO-LAVENIR, 2000, p. 119)[28]

Os mesmos autores destacam a construção e consolidação dos estados nacionais no século XIX e, como já afirmado, isso se deu através da noção de identidade nacional em várias frentes, dentre elas a literária. O suporte evolui, contudo, e tal pensamento acompanha a evolução desse mesmo suporte:

> No que diz respeito aos conteúdos, outra tensão aparece entre uniformização e diferenciação. Os Estados se reconstroem, a partir do final do século XVIII, em torno do conceito de nação; e é ao impresso que, em primeiro lugar, é atribuído a função de dar um sentido e um conteúdo de experiência à noção de identidade nacional. (...) Defesa ou abandono da identidade nacional? A questão do papel do Estado na proteção das industrias culturais é, então, colocada. Na realidade, é o hibridismo que vence. Cultura popular e culta, influências internacionais e identidades nacionais combinam-se, segundo formas incessantemente renovadas. (BARBIER & BERTHO-LAVENIR, 2000, p. 376)[29]

São justamente esses focos de tensão apontados por Barbier & Bertho-Lavenir que se mostram a Alencar no momento em que o autor cearense reúne seus folhetins em livro, quais sejam, aqueles decorrentes do surgimento de novos suportes e da massificação de alguns, tais como o próprio livro, pois é certo que, se o livro já era o suporte do romance, também é certo

[28] Les années 1815-1870 marquent ainsi le dernier temps fort de production et de diffusion d'une littérature populaire très ancienne, dont les modèles et les textes remontent parfois aux origines du livre imprimé, quand ils ne leur sont pas antérieurs. Dans le même temps, les conditions nouvelles de la production et de la diffusion de l'imprimé, mais aussi l'évolution des systèmes culturels et des modes de participation politique, s'accompagnent de l'apparition progressive d'un autre modèle de textes et de livres populaires. Le rôle du périodique (avec le feuilleton) et du roman tend à devenir toujours plus important.

[29] En ce qui concerne les contenus, une autre tension apparaît entre uniformisation et différentiation. Les États se reconstruisent, à partir de la fin du XVIIIe siècle, autour du concept de nation et c'est à l'imprimé qu'est, d'abord, dévolu le rôle de donner un sens et un contenu d'expérience, à la notion d'identité nationale. (...) Défense ou abandon de l'identité nationale ? La question du rôle de l'État dans la protection des industries culturelles se trouve alors posé. Dans la realité, c'est l'hybridation qui l'emporte. Culture populaire et culture cultivée, influences internationales et identités nationales se combinent, selon des formes sans cesse renouvelées.

que o incremento de técnicas de impressão, reprodução e distribuição do livro em muito contribuíram para que o livro se tornasse o suporte literário preferencial, nada obstante o inegável sucesso do folhetins junto aos leitores dos jornais da época.

Por outro lado, e, até mesmo, em complemento aos fatores técnicos, entram os fatores decorrentes da evolução social em países como o Brasil, ainda sem um passado que o legitime como nação, vale dizer, a busca da chamada identidade nacional dentro de padrões internacionais, a origem aceita e bem vista pelos olhos do outro, a porta de entrada para o clube do qual o país recém-proclamado independente quer fazer parte, com assento permanente.

Ao analisarmos as principais características da chamada matriz midiática, deparamo-nos com dois dos aspectos mais relevantes e capazes de ligar jornal e livro: o primeiro deles é a *coletividade*, na medida em que a confecção e impressão de um livro, as resoluções acerca do seu conteúdo e do quanto da obra original, no caso do folhetim, encontrar-se-ia representada no novo suporte, tais decisões e outras mais transformam o fazer literário em obra coletiva, com diversos atores além do escritor, tais como editores, livreiros, revisores, etc. Nossa análise, adiante, irá se deter sobre a primeira edição de *O Guarani*, obtida junto ao acervo da Brasiliana, impressa na própria gráfica do *Diário,* edição esta que, conforme anotado pelo próprio José Mindlin na folha de rosto, é uma edição rara mas hoje, felizmente, disponível. A coletividade, como se vê, uma das características mais marcantes da matriz midiática, atravessa décadas e se estende até os dias atuais, até o momento desta análise.

A outra característica a se levar em consideração nesse momento é a da *porosidade* da matriz midiática, a qual, nunca é demais recordar, constitui basicamente uma troca, um sistema de apropriações de procedimentos e sua incorporação, tanto ao fazer literário como ao fazer jornalístico. Ao trazer *O Guarani* para as páginas dos jornais, José de Alencar o fez atento ao espaço no qual escrevia: exercitou o suspense como poucos, comprimiu descrições enérgicas e ricas em meio à ação fluida, sempre respeitando o limite da página. Ao transitar para o livro, veremos que Alencar não se limitou a simplesmente usar dos tipos já compostos. Para a impressão em livro de *O Guarani*; ele também exerceu o corte e, ainda, enriqueceu a versão com notas explicativas e uma apresentação, trazendo aos folhetins a necessária embalagem que a adaptasse ao formato oferecido aos leitores. O autor das aventuras de Peri e Ceci, ainda no comando do *Diário do Rio de Janeiro* e, não é demais supor, da gráfica do jornal, é editor de si mesmo. Nada mais midiático que isto, ainda em pleno século XIX.

Enquanto a fotografia e o cinema, assim como o jornal, nasceram e se desenvolveram inicialmente para informar, para depois buscarem o texto literário como apoio e, posteriormente, buscarem uma linguagem própria, o livro mostrou-se, ao menos no inicio dessa

era de massificação do suporte, como o abrigo primeiro do romance e responsável por sua disseminação junto a um público leitor diverso e, porventura, mais amplo. Equilibrar-se entre o local e o internacional, buscar dentro de um modelo notoriamente burguês a popularização almejada pelo jornal, ainda dentro de um público leitor competente bastante restrito e, finalmente, obter o reconhecimento de seus pares, tal era o desafio em publicar, naquele ano de 1857 e nos anos que se seguiriam. O editor de si mesmo queria, ao fim, ser o escritor de todos.

## 2.1. O livro: como no jornal, cortar, explicar, imprimir


O

GUARANY.

ROMANCE BRASILEIRO.

RIO DE JANEIRO.
EMPREZA NACIONAL DO DIARIO.
1857.

Figura 41: reprodução da folha de rosto da primeira edição de *O Guarani*, impressa na gráfica do *Diario do Rio de Janeiro*, em 1857.
Fonte: Brasiliana digital.

Depois da primeira e já conhecida empreitada da reunião de *Cinco minutos* em volume para entrega aos assinantes do *Diário do Rio de Janeiro* como presente, era a hora de Alencar embrenhar-se em uma invectiva mais ousada. Como já vinha anunciando nas páginas do mesmo jornal, *O Guarani* passaria a ser comercializado junto aos leitores. Não custa lembrar que, entretanto, a estratégia imaginada por Alencar era outra: os anúncios publicados nas páginas do *Diário* destinadas à veiculação de propaganda e outros comunicados, durante a publicação dos folhetins, davam conta de que a reunião dos folhetins se daria de forma seriada, por partes, tal como se daria em uma revista.




**Fig.42: reprodução de página do *Diário do Rio de Janeiro* de 7 de fevereiro de 1857. No detalhe, anúncio de volume das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios.* Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

A estratégia de Alencar incluía o sistemático anúncio e venda das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* em concomitância com a publicação dos folhetins de *O Guarani*. Veja-se ainda que a autoria das cartas reunidas em livro ainda pertence ao pseudônimo adotado, *Ig*. Pouco tempo depois, ainda no decorrer da publicação dos folhetins, já é possível encontrar nos números do jornal a promessa de publicação do quanto vinha sendo publicado nas páginas do jornal.




**Fig.43: reprodução de página do *Diário do Rio de Janeiro de* 20 de fevereiro de 1857. No detalhe, o anúncio de venda de *O Guarani*.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Como já mencionado no capítulo que tratou dos folhetins, o referido anúncio perdurou por algumas edições do *Diário do Rio de Janeiro,* sempre anunciando para breve a compilação das duas primeiras partes de *O Guarani*, em forma de livro. Tal anúncio desapareceu posteriormente, como se a versão dos folhetins em livro não fosse mais ser publicada. E, depois, aparece a versão integral da obra, o que mostra uma mudança na estratégia de publicação, ao que parece, do próprio Alencar.

Trata-se de uma mudança significativa: o intento inicial de José de Alencar, ao que se infere do cotejo entre os anúncios e o resultado da compilação em livro, pode dar ensejo a mais de uma possibilidade de interpretação acerca da motivação de tal decisão. Pode-se considerar

tal proceder como um recuo diante da irregularidade na publicação dos folhetins, porquanto, como já mostrado no capítulo anterior, o ritmo dos folhetins experimentou forte decréscimo no decorrer dos meses, proporcionalmente ao desânimo de Alencar em relação à fria recepção crítica, sem menção de *O Guarani* quando de seu lançamento em folhetim.

Essa percepção, levando o folhetinista a planejar determinado modo de transição de um suporte a outro, para depois alterar a forma de reunião dos textos para um formato mais tradicional, e assemelhado aos comuns romances escritos originalmente para o suporte livro, mostra-se uma característica inerente ao homem midiático que Alencar se mostrava já no século XIX, guardadas, como sempre, as devidas proporções, embora já seja possível assim designar o escritor, que escrevia, publicava e dirigia o jornal no qual eram seus folhetins publicados e em cuja gráfica, posteriormente, os folhetins seriam reunidos.

Tamanha flexibilidade, logo de início, seguiria pelo restante da montagem da edição primeira de *O Guarani*, não se limitando, repise-se, a mero aproveitamento de tipos já montados quando da publicação no rodapé do jornal.

Na folha de rosto acima reproduzida, já é possível antever que a versão de *O Guarani* em livro ainda se encontrará ligada ao jornal: exatamente como nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, não se vê o nome do autor do texto, apenas o subtítulo *Romance Brasileiro*, muito comum à época, nos folhetins de autores brasileiros, publicados nos jornais.

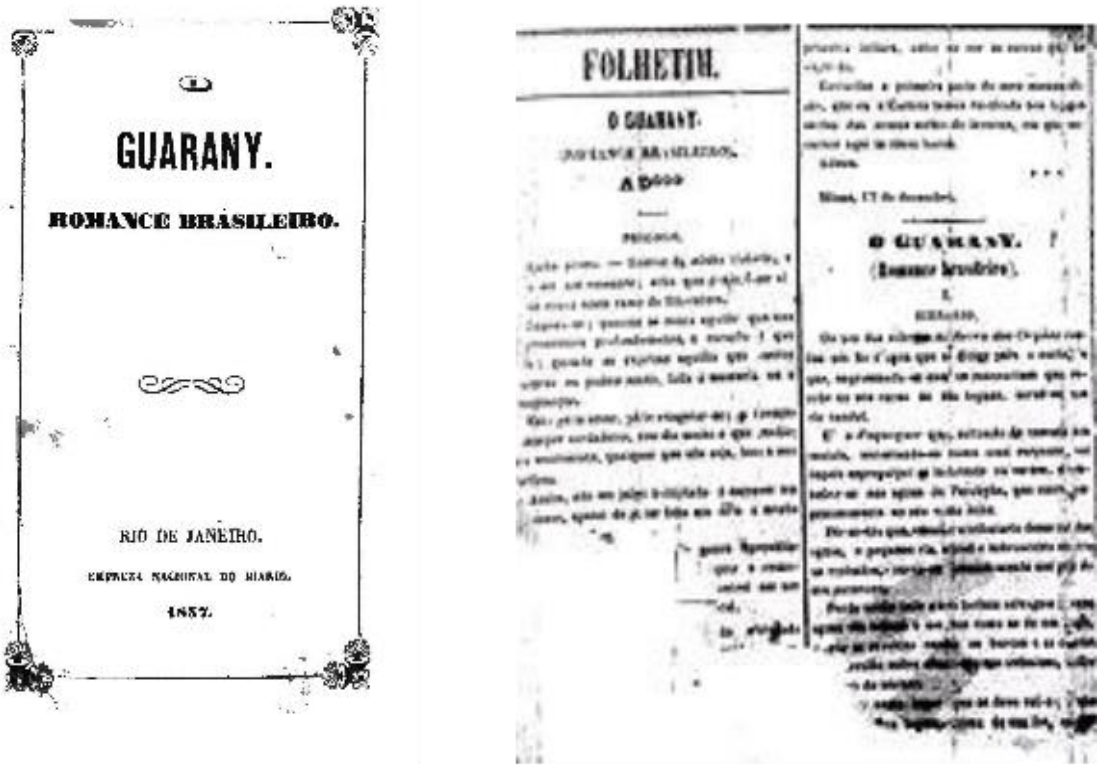
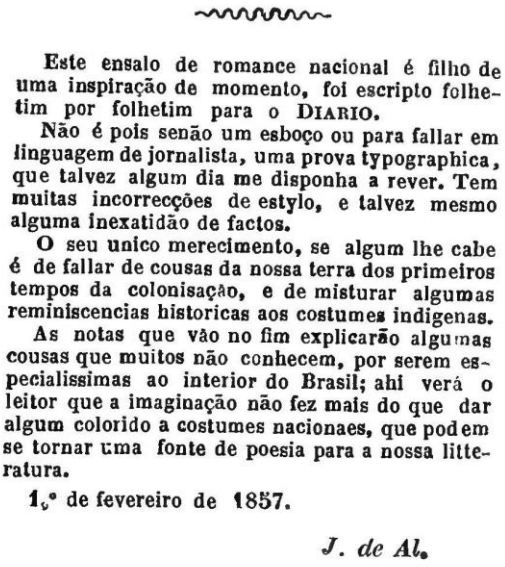



**Fig.44: comparativo entre a folha de rosto e o primeiro número de *O Guarani*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 1 de janeiro de 1857.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX" e Brasiliana digital.**

O quadro comparativo acima exposto permite o vislumbre desse processo de sinergia entre livro e jornal: tal como no jornal, na folha de rosto inexiste autoria assinalada do texto; também a designação *Romance Brasileiro* segue nesta primeira edição em livro, em edições posteriores tal subtítulo seria suprimido. O que pode parecer à primeira vista um detalhe insignificante, em verdade mostra a influência dos procedimentos jornalísticos dentro da escrita ficcional se estendendo ao suporte livro: essa diferenciação, no jornal, se fazia necessária para distinguir os romances de autores brasileiros daqueles publicados como traduções de obras estrangeiras. Trata-se, no caso, de mais uma faceta da porosidade da matriz midiática, que se estende ao suporte livro. Finalmente, é possível verificar que a dedicatória aposta logo no início dos folhetins (A D*****) foi suprimida da edição em livro. E não somente tal elemento foi suprimido quando da transposição de suporte.



Este ensaio de romance nacional é filho de uma inspiração de momento, foi escripto folhetim por folhetim para o DIARIO.

Não é pois senão um esboço ou para fallar em linguagem de jornalista, uma prova typographica, que talvez algum dia me disponha a rever. Tem muitas incorrecções de estylo, e talvez mesmo alguma inexatidão de factos.

O seu unico merecimento, se algum lhe cabe é de fallar de cousas da nossa terra dos primeiros tempos da colonisação, e de misturar algumas reminiscencias historicas aos costumes indigenas.

As notas que vão no fim explicarão algumas cousas que muitos não conhecem, por serem especialissimas ao interior do Brasil; ahi verá o leitor que a imaginação não fez mais do que dar algum colorido a costumes nacionaes, que podem se tornar uma fonte de poesia para a nossa litteratura.

1.º de fevereiro de 1857.

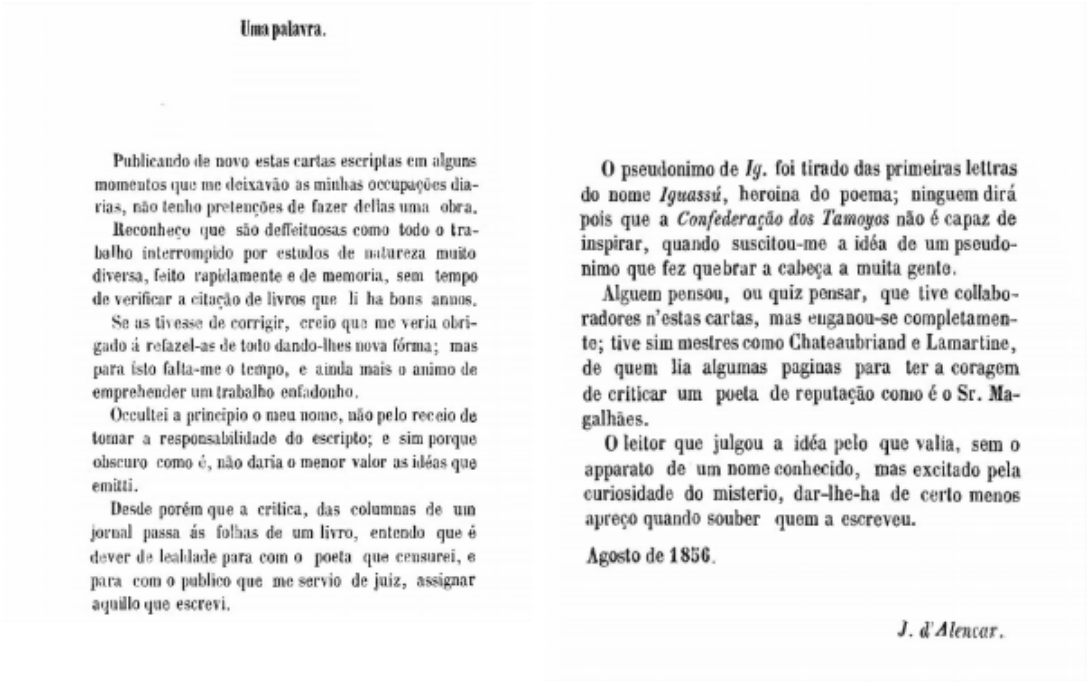
*J. de Al.*

**Figura 45 : reprodução do texto de apresentação constante da primeira edição de *O Guarani*.**
**Fonte: Brasiliana digital.**

Esta apresentação da obra, constante apenas desta primeira edição, mostra-se, em verdade, texto valiosíssimo, tanto pelo que lá se encontra escrito pelo que fora suprimido. Em tal sentido, por primeiro, pode-se afirmar que o prólogo do folhetim - aquele em que o autor se dirige a uma "prima" anunciando a descoberta dos escritos que teria originado *O Guarani* - foi suprimido desta primeira edição, para depois retornar em edições posteriores da obra. Considerando que esta primeira edição foi coordenada e dirigida pelo próprio autor dos folhetins, é de se supor que tanto a supressão do prólogo quanto as explicações oferecidas pelo autor na introdução dizem muito acerca da forte influência da matriz midiática sobre a matriz literária, até mesmo no momento de transposição de um suporte a outro.

O primeiro detalhe a ser notado é a data da apresentação: o texto é de primeiro de fevereiro de 1857, data em que os folhetins estavam ainda a serem publicados e que coincide, inclusive, com os anúncios mostrados anteriormente, em que era prometida a reunião em livro das duas primeiras partes dos folhetins, com promessa de reunião posterior do restante para oferecimento em livro. É lícito supor, portanto, que esta apresentação teria sido escrita justamente para essa primeira edição de *O Guarani*, quando o escritor ainda tencionava apresentar sua obra reunida em duas partes.

O segundo aspecto a ser notado é o tom experimental adotado por Alencar ao apresentar *O Guarani* aos leitores do livro: começa a apresentação denominando *O Guarani* de "ensaio de romance nacional", para logo em seguida justificar que "não é pois senão um esboço ou para falar em linguagem de jornalista uma prova tipográfica" que o autor se disporia posteriormente a rever. O tom adotado, tímido, poder-se-ia dizer, volátil, quase em tom de desculpas ao leitor, é também um expediente que poderia equivaler a uma errata antecipada. O autor não mostra proximidade, ao contrário, faz questão de manter o devido distanciamento ao apresentar sua obra, tom bastante diverso daquele adotado por *Ig* em suas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, no qual Alencar finalmente se mostra por detrás do pseudônimo adotado e justifica a conduta de manter-se oculto:



Uma palavra.

Publicando de novo estas cartas escriptas em alguns momentos que me deixavão as minhas occupações diarias, não tenho pretenções de fazer dellas uma obra.

Reconheço que são deffeituosas como todo o trabalho interrompido por estudos de natureza muito diversa, feito rapidamente e de memoria, sem tempo de verificar a citação de livros que li ha bons annos.

Se as tivesse de corrigir, creio que me veria obrigado á refazel-as de todo dando-lhes nova fórma; mas para isto falta-me o tempo, e ainda mais o animo de emprehender um trabalho enfadonho.

Occultei a principio o meu nome, não pelo receio de tomar a responsabilidade do escripto; e sim porque obscuro como é, não daria o menor valor as idéas que emitti.

Desde porém que a critica, das columnas de um jornal passa ás folhas de um livro, entendo que é dever de lealdade para com o poeta que censurei, e para com o publico que me servio de juiz, assignar aquillo que escrevi.

O pseudonimo de *Ig.* foi tirado das primeiras lettras do nome *Iguassú*, heroina do poema; ninguem dirá pois que a *Confederação dos Tamoyos* não é capaz de inspirar, quando suscitou-me a idéa de um pseudonimo que fez quebrar a cabeça a muita gente.

Alguem pensou, ou quiz pensar, que tive collaboradores n'estas cartas, mas enganou-se completamente; tive sim mestres como Chateaubriand e Lamartine, de quem lia algumas paginas para ter a coragem de criticar um poeta de reputação como é o Sr. Magalhães.

O leitor que julgou a idéa pelo que valia, sem o apparato de um nome conhecido, mas excitado pela curiosidade do misterio, dar-lhe-ha de certo menos apreço quando souber quem a escreveu.

Agosto de 1856.

*J. d'Alencar.*

**Figura 46 : apresentação da edição em livro das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios.***
**Fonte: Brasiliana digital.**

Aqui, vê-se novamente Alencar se justificando ao leitor na apresentação do trabalho compilado em uma única edição, especialmente na revelação da identidade ocultada durante toda a publicação das cartas em folhetim, afirmando que "ocultei a princípio o meu nome, não pelo receio de tomar a responsabilidade do escrito; e sim porque obscuro como é, não daria o menor valor às ideias que emiti.". Como afirmado quando da análise dos folhetins, a publicação sistemática por Alencar das cartas escritas por *Ig* prepararam o terreno para a publicação de *O Guarani*, primeiro pelo desmonte da obra de Magalhães no campo teórico, depois pela resposta prática, com *O Guarani*, sempre ombreado pelos constantes anúncios da venda do volume das *Cartas* em livro, como a lembrar ao leitor, o tempo todo, da unidade de tais procedimentos, quais sejam, o ataque teórico e a resposta em forma de romance.

Voltando à apresentação de *O Guarani*, finalmente há outro detalhe importante: o autor faz menção às notas que virão ao final da edição, a fim de esclarecer determinados termos, bem como o seu uso dentro do romance. Tais notas não constaram dos folhetins e foram, portanto, incluídas pelo autor quando da reunião em livro. Novamente, aqui, o folhetim, ainda que transposto para o livro, não perde sua característica de manter-se tributária da matriz midiática em que foi gerado: o acréscimo de notas e explicações do autor quando da publicação em livro liga o suporte ao jornal pelo efeito rubrica, uma das mais importantes e notáveis características da matriz midiática, na medida em que organiza e apresenta o escrito ao leitor. Cabe ressaltar que a rubricidade aqui referida não diz respeito apenas a uma composição de página ou modo de apresentar determinado material, seja no jornal, seja em outro suporte, mas à necessidade de organizar e facilitar ao leitor o acesso ao material objeto da transposição.

Interessante notar que, enquanto Alencar publicou seus folhetins no rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, tal explicação e ordenação de dados para a devida apresentação ao leitor não foi configurada; ao contrário, enquanto Peri e Ceci perambularam pelo jornal, o mote ficcional foi o protagonista da publicação. Ao reunir tais folhetins em formato de livro, contudo, veio a necessidade de explicar, desculpar-se e, até mesmo, de instruir o leitor: a necessidade inerente ao jornal em organizar e formatar o escrito se impôs ao autor no momento em que o livro foi gestado. O fazer literário toma o efeito rubrica emprestado do jornal.

Trata-se de um rico diálogo esse entre o romance e o folhetim, entre o livro e o jornal, aqui demonstrado como um legítimo fenômeno de hibridismo textual e de suporte. Como afirmado por Marie-Ève Thérenty em "La littérature-journal":

> Essa situação intermediária em que se encontram muitos escritores, entre imprensa e literatura, converge para um hibridismo entre matriz midiática e matriz literária. A parte desse volume dedicada à poética mostrou o quanto o jornal e seus novos gêneros eram pensados em função da comunicação literária. A Literatura, dado o fato de sua gênese e seu modo de invenção no século XIX, é ligada em contrapartida e indissoluvelmente ao mundo midiático, o que favorece múltiplos efeitos de hibridismo e, especialmente, simplificando muito, provoca três fenômenos com longa e variada posteridade. (THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1518)[30]

Os três fenômenos aos quais a autora se refere são a *coletivização,* o *hibridismo textual* e a fixação de *mitos midiáticos e literários*, dos quais os dois primeiros ajudam a compreender a transformação pela qual passou o folhetim de Alencar quanto de sua transposição para o suporte livro.

Da coletivização podemos extrair o fato de que a obra literária, ainda que de autoria única, está sujeita a fatores externos inerentes à percepção dos diversos atores que compõem a cadeia de produção e de interpretação do texto, ao ponto de levar a obra a mudanças que, embora não a descaracterizem, de outro lado implicam na resposta à caixa de ressonância que é o jornal, ao qual o fazer literário dentro de tal suporte não se encontra imune:

> O jornal é um empreendimento coletivo no qual um suplemento de sentido brota da conjunção das energias. Consequentemente, ainda que o romantismo tenha celebrado o gênio solitário, a realidade do campo literário é a de ser um vasto empreendimento de coletivização das energias e de colaborações frequentemente nascidas no cadinho do jornal: (...) Se o século XX pareceu abandonar essa pista da obra-prima coletiva, a coletivização da escrita permanece ainda hoje a característica das obras midiáticas, como as séries televisivas, por exemplo. (THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1519) [31]

[30] Cette situation d'entre-deux où se trouvent biens des écrivains, entre presse et littérature, aboutit à une hybridation entre matrice médiatique et matrice littéraire. La partie de ce volume consacrée à la poétique a montré combien le journal et ses nouveaux genres se pensaient depuis la communication littéraire. La Littérature, du fait de sa genèse et de son mode d'invention au XIXe siècle, est liée en retour indissolublement au monde médiatique, ce qui favorise de multiples effets d'hybridation et notamment, en simplifiant beaucoup, provoque trois phénomènes à la posterité longue et variée.

[31] Le journal est une entreprise collective dont un supplément de sens jaillit de la conjonction des énergies. Conséquemment, alors même que le romantisme a célébré la génie solitaire, la réalité du champ littéraire est d'être une vaste entreprise de collectivisation des énergies et de collaborations souvent nées dans le creuset du journal : (...) Si le XXe siècle a semblé abandonner cette piste du chef-d'œuvre collectif, la collectivisation des écritures reste bien la caractéristique aujourd'hui des œuvres médiatiques, des séries télévisuelles, par exemple.

A obra literária funciona como um esforço coletivo, na medida em que o autor efetua modificações na sua própria estrutura para melhor adaptá-la ao novo suporte. Daí decorre o hibridismo textual, tornando mais fluidas as fronteiras entre o literário e o jornalístico. E o quanto afirmado diz respeito, especialmente ao modo como o texto é transposto para diversos suporte, sem perder suas principais características, tais como a agilidade da trama e o corte específico, sem com isso deixar de sofrer alterações na própria estrutura.

E, nessa tentativa de organizar o quanto escrito nos jornais dentro do livro, outro detalhe chama a atenção: nesta primeira edição em livro de *O Guarani*, o prólogo não aparece, retirado pelo autor. A partir da segunda edição da obra, já sob a batuta de Garnier (por muitos autores chamada de primeira edição, tal como anotado por José Mindlin em sua versão disponível no sitio eletrônico da Brasiliana, usado como base para a escrita deste capitulo, enquanto a edição impressa na gráfica do *Diário* por Alencar é chamada, ainda e por alguns autores, de edição príncipe), o referido prólogo retorna, assim como nas edições posteriores. O texto é curto e vale ser aqui reproduzido, para que depois se possa comentar acerca da pertinência de sua retirada em relação à versão em livro:

> Minha prima. - Gostou da minha história, e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo de literatura.
> Engana-se: quanto se conta aquilo que nos impressionou profundamente, o coração é que fala; quando se exprime aquilo que outros sentiram ou podem sentir, fala a memória ou a imaginação.
> Esta pode errar, pode exagerar-se; o coração é sempre verdadeiro, não diz senão o que sentiu; e o sentimento, qualquer que ele seja, tem sua beleza.
> Assim, não me julgou habilitado a escrever um romance, apesar de já ter feito um com a minha vida.
> Entretanto, para satisfazê-la, quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei.
> Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno, que antes do diluvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pode assim escapar ao cataclisma.
> Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns atualmente; não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que a explicam.
> Envio-lhe a primeira parte do meu manuscrito, que eu e Carlota temos decifrado nos longos seroes das nossas noites de inverno, em que escurece aqui às cinco horas.
> Adeus.
> Minas, 12 de dezembro. (ALENCAR, 2014, p. 45)

O Referido texto, em verdade, construíra uma ponte inteligível para os leitores do folhetim, pois as referências apontam para o mesmo narrador de *Cinco minutos* encontrando os manuscritos que dariam base à história a ser contada pelo narrador (procedimento muito comum nos séculos XVIII e XIX, por exemplo, nos romances epistolares), juntamente com sua esposa Carlota, a mesma que teria arrebatado o coração do narrador de *Cinco minutos*. Considerando que *O Guarani* iniciou sua publicação logo em seguida ao término do primeiro texto ficcional de José de Alencar, mostra-se coerente apontar a ligação entre as duas obras, concedendo ao leitor dos folhetins um senso de continuidade temporal e, portanto, uma ligação mais estreita com o texto.

Como anotado por Eduardo Vieira Martins, em uma de suas notas à edição mais recente de *O Guarani*:

> Iniciar a narrativa pela afirmação de que a história é transcrição de um "velho manuscrito" é um procedimento recorrente no romantismo. Esse recurso pode ser interpretado como um atestado de veracidade: através dele, sugere-se que a história não é fruto da imaginação, baseia-se no relato de um outro narrador, que teria vivenciado ou presenciado os fatos. (ALENCAR, 2014, p. 509)

No caso dos folhetins de Alencar, o recurso liga dois textos pelo efeito de continuidade temporal e narrativa, ao menos no sentido de que o personagem central de *Cinco minutos*, ao concluir as narrativas de suas desventuras e terminar casando-se com Carlota, dirige-se à mesma prima com a qual teria se correspondido no primeiro romance para anunciar o achado de um manuscrito que originou *O Guarani*. Logo, além da verossimilhança decorrente do expediente utilizado pelo autor, ainda o leitor é trazido para dentro de um mundo ficcional com ares de veracidade. E o leitor dos folhetins, recém-terminada a leitura de *Cinco minutos*, experimenta uma sensação de continuidade temporal mesmo dentro de um expediente abertamente ficcional.

Trata-se, portanto, da adoção por Alencar de uma das características inerentes à matriz midiática, especialmente aplicada pelo cronista, qual seja, a *atualidade*, pois se o cronista faz os leitores experimentarem uma ligação com os fatos recentes ao serializar e dar uma continuidade narrativa mesmo aos comentários dos fatos de uma semana ou de determinado período de tempo, também o romancista, ao ligar um prólogo a personagens do romance anterior, insere no texto uma linha temporal que conquista o leitor, uma atualidade dentro do universo ficcional construído, unindo a verossimilhança dos documentos encontrados pelo

narrador com a própria condição do narrador, egresso do romance anterior. O narrador de *Cinco minutos*, portanto, é também o narrador de *O Guarani*, como se fora um cronista, primeiro das desventuras urbanas, depois da história que apresenta uma nação. Ao referir-se à atualidade, em termos das ligações entre matriz midiática e matriz literária, não se pode perder de vista que não se está a falar apenas de uma atualidade temporal, mas também de uma atualidade cultural, ou seja:

> Essas duas dimensões da atualidade, temporal e cultural, podem eventualmente entrar em conflito, seja porque um evento jornalístico tratado exaustivamente pela imprensa irrite os leitores (a crítica é sem duvida vítima da atualidade que prefere as personalidades e as entrevistas às resenhas), seja porque certos jornais negligenciem as temáticas desejadas pelo público (deve-se tratar de corridas, por exemplo?). A atualidade se revela, então, proteiforme, revestindo ao menos dois aspectos diferentes da função jornalística e podendo até mesmo tomar perfis bem diversos segundo os órgãos de imprensa e as rubricas.(THÉRENTY, 2007, p. 100) [32]

Seguindo o quanto afirmado pela autora e aplicando tais conceitos ao caso em estudo, pode-se afirmar que ambas as dimensões da atualidade se encontram contempladas em *O Guarani*, tanto em folhetim quanto em livro: a atualidade temporal, na medida em que o prólogo do mais famoso folhetim de José de Alencar liga referido texto ao folhetim anterior, por uma identidade narrativa e de acontecimentos ficcionais. Já a atualidade cultural encontra-se no fato de que, embora se trate de uma narrativa situada em um remoto passado de colonização brasileira, a publicação de tais folhetins vem a calhar no momento em que *A confederação dos Tamoios* foi alvo de duros ataques desferidos pelo autor de *O Guarani*, primeiro sem identificação nas páginas dos jornais, depois, com a reunião das cartas em um volume, com o autor identificando-se, afinal, no prólogo desta reunião.

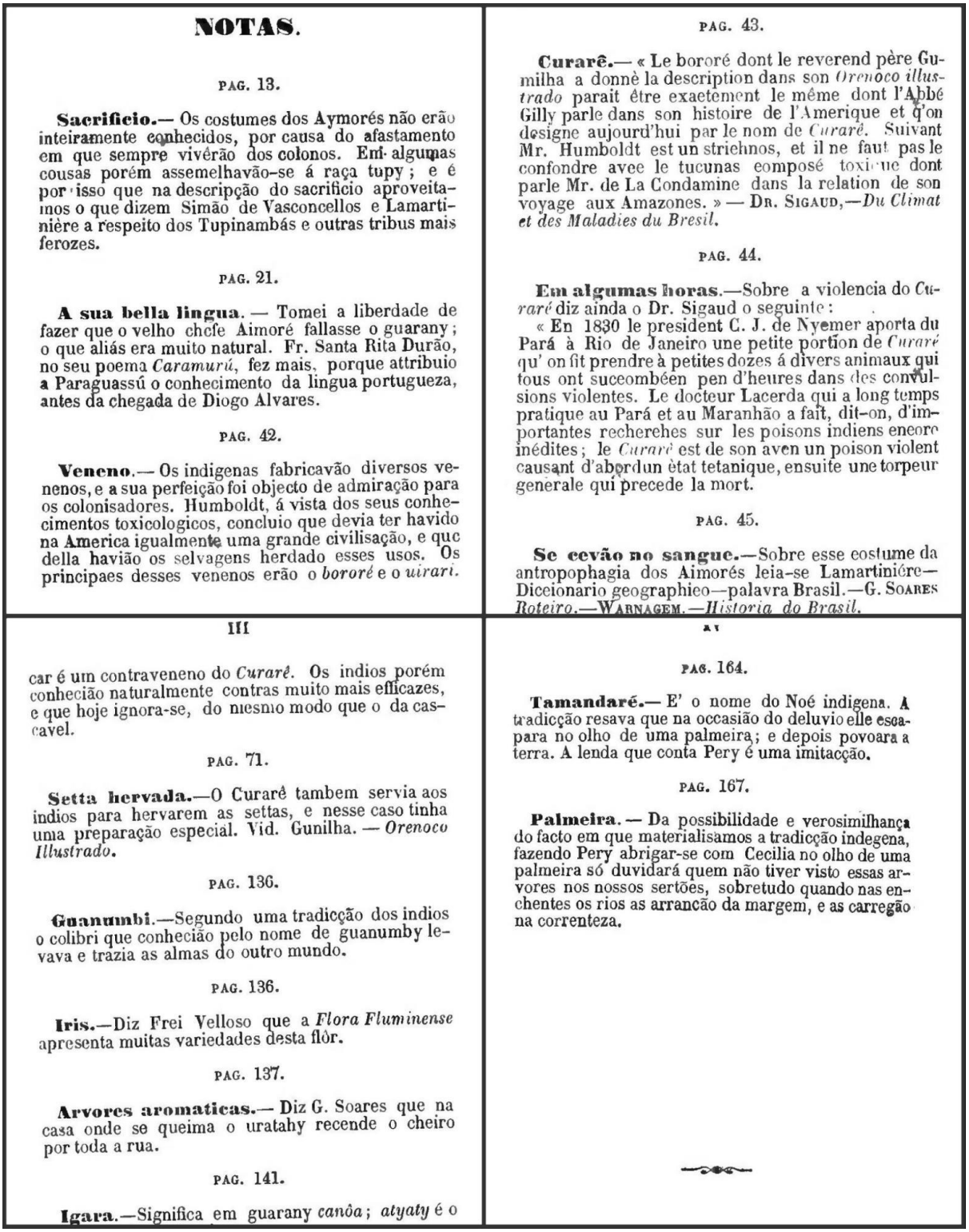
Finalmente, no final da introdução desta edição, Alencar, mais uma vez, faz uma menção indireta à obra de Magalhães, ao afirmar que:

[32] Ces deux dimensions de l'actualité, temporelle et culturelle, peuvent éventuellement entrer en conflit, soit qu'un événement journalistique abondamment traité par la presse ennuie le lectorat (la critique est sans doute victime de l'actualité qui préfère les personnalités et les interviews aux compte rendus), soit que certains quotidiens négligent des thématiques recherchées par le public (faut-il traiter des courses, par exemple?). L'actualité se révèle donc protéiforme, revêtant au moins deux aspects différents de la fonction journalistique et pouvant même prendre des visages fort divers selon les organes de presse et selon les rubriques.

> As notas que vão no fim explicarão algumas cousas que muitos não conhecem, por serem especialíssimas ao interior do Brasil; aí verá o leitor que a imaginação não fez mais do que dar algum colorido a costumes nacionais, que podem se tornar uma fonte de poesia para a nossa literatura. (ALENCAR, 1857, p. 10)

Este último parágrafo mostra-se elucidativo, na medida em que já aponta ao leitor a existência de notas explicativas, que nos folhetins inexistiam em sua maioria, sendo as poucas apresentadas de forma dispersa. Mais uma vez, a organização do material para facilitar a compreensão do leitor remete à imperiosa necessidade do jornal em organizar e direcionar a informação; de outro lado, denota a necessidade de trazer ao leitor conhecimento que o autor supõe que não possui, como se algo inédito fosse. Por fim, Alencar novamente dirige uma crítica indireta à *Confederação dos Tamoios,* ao afirmar que o material extra constante da edição em livro poderá constituir "fonte de poesia para a nossa literatura", novamente fazendo remissão às críticas tecidas por *Ig* nas cartas publicadas no *Diário do Rio de Janeiro* e depois reunidas em livro.

O que é possível vislumbrar, portanto, tanto no caso da introdução quanto do prólogo, é uma série de pequenos avanços e recuos, que remetem tanto à atualidade quanto à periodicidade da matriz midiática, instrumentos úteis no processo de assimilação do leitor do livro, em função do quanto publicado em folhetim, o que remete à já discutida atualidade da matriz midiática.



# NOTAS.

PAG. 13.

**Sacrificio.**— Os costumes dos Aymorés não erão inteiramente conhecidos, por causa do afastamento em que sempre vivêrão dos colonos. Em algumas cousas porém assemelhavão-se á raça tupy; e é por isso que na descripção do sacrificio aproveitamos o que dizem Simão de Vasconcellos e Lamartinière a respeito dos Tupinambás e outras tribus mais ferozes.

PAG. 21.

**A sua bella lingua.** — Tomei a liberdade de fazer que o velho chefe Aimoré fallasse o guarany; o que aliás era muito natural. Fr. Santa Rita Durão, no seu poema *Caramurú*, fez mais, porque attribuio a Paraguassú o conhecimento da lingua portugueza, antes da chegada de Diogo Alvares.

PAG. 42.

**Veneno.**— Os indigenas fabricavão diversos venenos, e a sua perfeição foi objecto de admiração para os colonisadores. Humboldt, á vista dos seus conhecimentos toxicologicos, concluio que devia ter havido na America igualmente uma grande civilisação, e que della havião os selvagens herdado esses usos. Os principaes desses venenos erão o *bororé* e o *uirari*.

PAG. 43.

**Curarê.**— « Le bororé dont le reverend père Gumilha a donnè la description dans son *Orenoco illustrado* parait être exactement le même dont l'Abbé Gilly parle dans son histoire de l'Amerique et qu'on designe aujourd'hui par le nom de *Curarê*. Suivant Mr. Humboldt est un striehnos, et il ne faut pas le confondre avec le tucunas composé toxique dont parle Mr. de La Condamine dans la relation de son voyage aux Amazones. » — Dr. Sigaud,—*Du Climat et des Maladies du Bresil.*

PAG. 44.

**Em algumas horas.**—Sobre a violencia do *Curaré* diz ainda o Dr. Sigaud o seguinte:

« En 1830 le president C. J. de Nyemer aporta du Pará à Rio de Janeiro une petite portion de *Curaré* qu' on fit prendre à petites dozes á divers animaux qui tous ont succombéen pen d'heures dans des convulsions violentes. Le docteur Lacerda qui a long temps pratique au Pará et au Maranhão a fait, dit-on, d'importantes rechereches sur les poisons indiens encore inédites; le *Curaré* est de son aven un poison violent causant d'abordun ètat tetanique, ensuite une torpeur generale qui precede la mort.

PAG. 45.

**Se cevão no sangue.**—Sobre esse costume da antropophagia dos Aimorés leia-se Lamartiniére—Diccionario geographico—palavra Brasil.—G. Soares *Roteiro.*—Warnagem.—*Historia do Brasil.*

III

car é um contraveneno do *Curarê*. Os indios porém conhecião naturalmente contras muito mais efficazes, e que hoje ignora-se, do mesmo modo que o da cascavel.

PAG. 71.

**Setta hervada.**—O Curarê tambem servia aos indios para hervarem as settas, e nesse caso tinha uma preparação especial. Vid. Gunilha. — *Orenoco Illustrado.*

PAG. 136.

**Guanumbi.**—Segundo uma tradicção dos indios o colibri que conhecião pelo nome de guanumby levava e trazia as almas do outro mundo.

PAG. 136.

**Iris.**—Diz Frei Velloso que a *Flora Fluminense* apresenta muitas variedades desta flôr.

PAG. 137.

**Arvores aromaticas.**— Diz G. Soares que na casa onde se queima o uratahy recende o cheiro por toda a rua.

PAG. 141.

**Igara.**—Significa em guarany *canôa*; *atyaty* é o

AT

PAG. 164.

**Tamandaré.**— E' o nome do Noé indigena. A tradicção resava que na occasião do deluvio elle escapara no olho de uma palmeira; e depois povoara a terra. A lenda que conta Pery é uma imitacção.

PAG. 167.

**Palmeira.** — Da possibilidade e verosimilhança do facto em que materialisamos a tradicção indegena, fazendo Pery abrigar-se com Cecilia no olho de uma palmeira só duvidará quem não tiver visto essas arvores nos nossos sertões, sobretudo quando nas enchentes os rios as arrancão da margem, e as carregão na correnteza.

**Fig. 47: montagem com as ultimas paginas da primeira edição de *O Guarani*, notas explicativas.**
**Fonte: Brasiliana digital.**

A reunião de tais notas ao final do livro liga o fazer literário ao jornalistico, na medida em que apresenta informação ao leitor, introduzindo verossimilhança ao quanto narrado e ligando a origem mítica apresentada por Alencar a estudos anteriores, feitos pelo autor antes da escrita do folhetim.

Por todo o livro, especialmente nesta edição, perpassa a transposição, a necessidade de explicar, esclarecer o leitor, direcionar o seu olhar, seja pelas notas, seja pela introdução explicativa e quase em tom de escusa, seja ainda pela retirada do prólogo, ato que rompe definitivamente a linha de atualidade que ligava o folhetim ao universo produzido dentro do jornal. Podemos dizer, em tal sentido, que o narrador de *O Guarani*, no livro, não é mais aquele que narrara *Cinco minutos*, salvo para os atentos leitores que acompanhavam os folhetins nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*.

Há, então, o rompimento de uma linha temporal e o estabelecimento de uma nova; em paralelo um esforço notadamente jornalistico para explicar, situar e justificar perante o leitor. Esse procedimento, típico do processo de rubricagem inerente à matriz midiática, opera o contrapeso no que diz respeito à desvinculação que Alencar promove do folhetim em relação ao jornal, para que este se torne, enfim, romance, na acepção da palavra, porquanto inserido no suporte que o escritor entende como a morada do romance, o livro.

O processo de massificação da literatura através do folhetim (que deve ser visto dentro do contexto brasileiro, no caso, dentro de um espectro restrito mas crescente de leitores), assim, impõe também uma mudança de comportamento do escritor: Alencar, no caso de *O Guarani*, não tenciona apenas atingir um público maior; o que impulsiona a iniciativa do escritor cearense é, como já afirmado neste capitulo, atingir outro nível de público leitor, qual seja, aquele que realmente é capaz de consagrar o folhetim como romance junto ao que o autor considera o formador de opinião, ou seja, os críticos. Pode-se afirmar, portanto, que nesse jogo de trocas entre matriz midiática e matriz literária, também joga-se o poder, representado no cenário cultural da época pelo reconhecimento da obra em duas frentes: a popular, no sucesso do folhetim junto aos leitores do jornal, a de uma elite, com a consagração da obra junto a leitores que o autor (e parte significativa dos outros autores) considera como mais aptos a apreciar a obra escrita em sua plenitude. Nesse sentido, afirmam Barbier & Bertho-Lavenir: “A lógica das economias de escala e dos sistemas industriais supõe, com efeito, uma reorganização do conteúdo intelectual e da apresentação material dos impressos destinados a um público mais

numeroso, e leva a cabo uma mudança do status e do papel da literatura e de suas práticas" (BARBIER & BERTHO-LAVENIR, 2000, p. 112).[33]

E nesse trabalho de reorganização do conteúdo intelectual, tomando as palavras acima referidas, há que se considerar também a mudança que os próprios suportes atravessariam ao longo dos séculos XIX e XX, sem contar o importante papel do livro na difusão de uma obra, fazendo com que ela até mesmo atravesse fronteiras. Disso será tratado adiante quando forem apresentadas as condições em que a obra foi traduzida e, depois, transformada em ópera de enorme sucesso.

Cabe, portanto, uma última observação sobre esta edição de *O Guarani*: a utilização, ao final, do procedimento de *errata*, estreitamente ligado ao proceder jornalistico. Aqui, novamente, na transposição para o livro, a transmidialidade se manifesta em tais relações, trazidas do jornal, para melhor organizar e apresentar o conteúdo do livro. Jornais, revistas, livros, todos partilham, portanto, um modo de organização e publicação nesta era midiática que, ao menos nestas primeiras décadas do século XIX, conduzem a uma troca de experiências e expedientes, nem sempre de forma harmônica, mas com resultados interessantes. Ou, como afirmado por Marie-Ève Thérenty:

> A história literária, no passado, frequentemente desprezou este fato, considerando que se tratava apenas de pré-publicações. É preciso, sem dúvida, rever essa posição, pois muitos escritores concebiam, desde o início, suas obras em função do lugar e da forma de publicação. Muito profundamente, a poética das obras e a literatura no século XIX são tributárias dessa publicação periódica. (THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1510)[34]

[33] La logique des économies d'échelle et des systèmes industriels suppose en effet un réorganisation du contenu intellectuel et de la présentation matérielle des imprimés destinés au plus grand nombre, et induit à terme un changement du statut et du rôle de la littérature et de ses pratiques.

[34] L'histoire littéraire a, par le passé, souvent méprisé ce fait, considérant qu'il s'agissait seulement de prépublications. Il faut sans doute revoir cette position car beaucoup d'écrivains envisagent dès le départ leurs œuvres en fonction de leurs lieux et de leurs formes de parution. Très profondément, la poétique des œuvres et la littérature du XIXe siècle sont tributaires de cette publication périodique.

## ERRATAS.

| PAG. | LINHAS. | ERRO. | EMENDA. |
|---|---|---|---|
| 6 | 4 | lhe | lhes |
| 28 | 4 | en-re | entre |
| 31 | 26 | á elle | para elles |
| 55 | 22 | morre | morrer |
| 56 | 6 | de Luca | di Luca. |
| 60 | 8 | si-uação | situação |
| 66 | 26 | E' cousa | E cousa |
| 90 | 5 | sombra; | sombras |
| 95 | 6 | ouvio | o vio |
| 97 | 1 | alguns passos | á alguns passos |
| 101 | 11 | cadeira | a cadeira |
| 101 | 18 | aceitato | aceitado |
| 156 | 25 | ninho | berço |

**Fig. 48 : Errata publicada ao final da primeira edição em livro de *O Guarani*.**
**Fonte: Brasiliana digital.**

Acima, outra interessante intervenção jornalística na edição em livro de *O Guarani:* a publicação de uma seção de erratas ao final do livro. Tamanho cuidado traz à luz o jornalista dentro do escritor; a matriz midiática dentro da matriz literária. Embora se trate de correção de erros pontuais de grafia, é importante ressaltar o cuidado que o autor, nesse caso também editor e responsável pela publicação em ultima instância, teve com a revisão de seu texto, em alguns aspectos. Ressalte-se, essa é uma condição rara, já no século XIX, ou seja, a de autor que também é responsável pela edição e publicação de seu texto, por se encontrar justamente à frente do jornal e da gráfica responsável pela transposição do folhetim para o suporte livro.

Essa rara edição de *O Guarani*, portanto, traduz como nenhuma outra a já referida porosidade entre matriz midiática e matriz literária, na medida em que os expedientes apontados neste capítulo, as inserções e mesmo as supressões promovidas por Alencar dão a dimensão de quão influente era o jornalista dentro do escritor, do homem midiático frente ao homem de letras; em suma, mais uma vez José de Alencar mostra-se homem de mídia, *avant la lettre*.

Este procedimento de início de carreira de Alencar, qual seja, do autor reunir seus textos escritos para o jornal em livro, usando para tanto a própria gráfica do jornal, seria feito com seus primeiros textos, as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios, Cinco minutos* e, finalmente, *O Guarani*. Também haveria uma edição especial em livro das crônicas escritas por Alencar na seção *Ao correr da pena*, em uma mostra do Alencar editor de si mesmo. Mais uma vez, chama a atenção a especial posição do escritor-jornalista dentro desse cenário: aquele que escreve, edita e publica os próprios textos, seja sob pseudônimo, seja sob autoria anônima; para depois revelar a identidade ao leitor quando da reunião de tais textos sob o formato livro.

Após esta primeira edição, a fria recepção de público e, principalmente, o silêncio da crítica em relação ao lançamento de *O Guarani* desanimariam Alencar, que se voltaria com mais afinco à carreira política e, sobretudo, a uma interessante carreira de dramaturgo, alternando grandes sucessos como *O Rio de Janeiro: verso e reverso* e *O demônio familiar*, e fracassos como *O crédito, As asas de um anjo* e *O jesuíta,* para somente retornar ao romance em 1862 com *Lucíola.*

A partir da segunda edição de *O Guarani,* os direitos já se encontrariam negociados com B.L. Garnier, o mais notável editor da época, que publicaria ainda todo o restante da obra de José de Alencar no Brasil. A partir de então, novas edições das aventuras de Peri e Ceci se seguiriam, com o retorno do prólogo mencionado neste capítulo em algumas edições, e a inexistência do mesmo em outras. Há também uma nova introdução escrita pelo próprio Alencar, que passa a integrar as edições seguintes, como se vê da imagem abaixo.

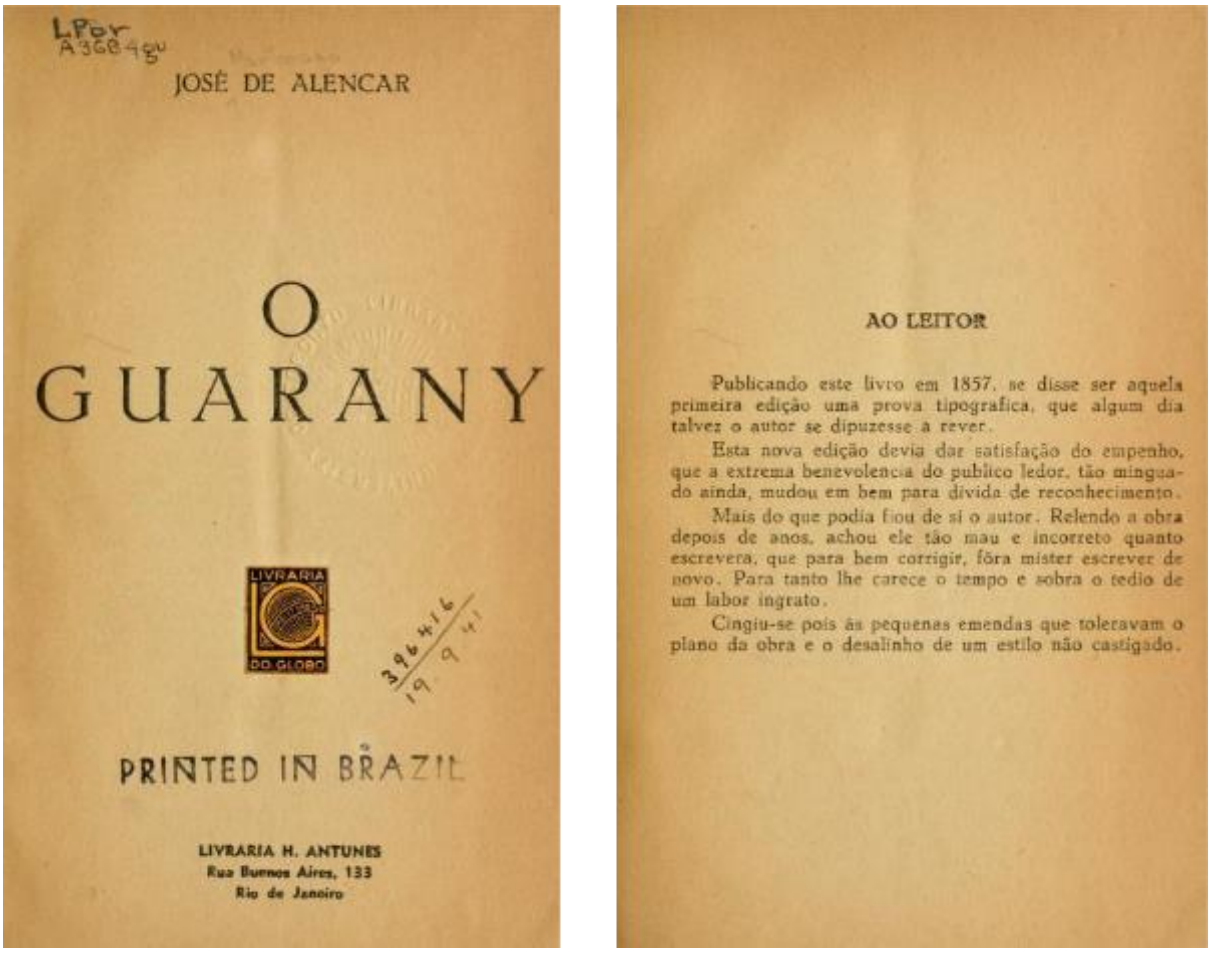
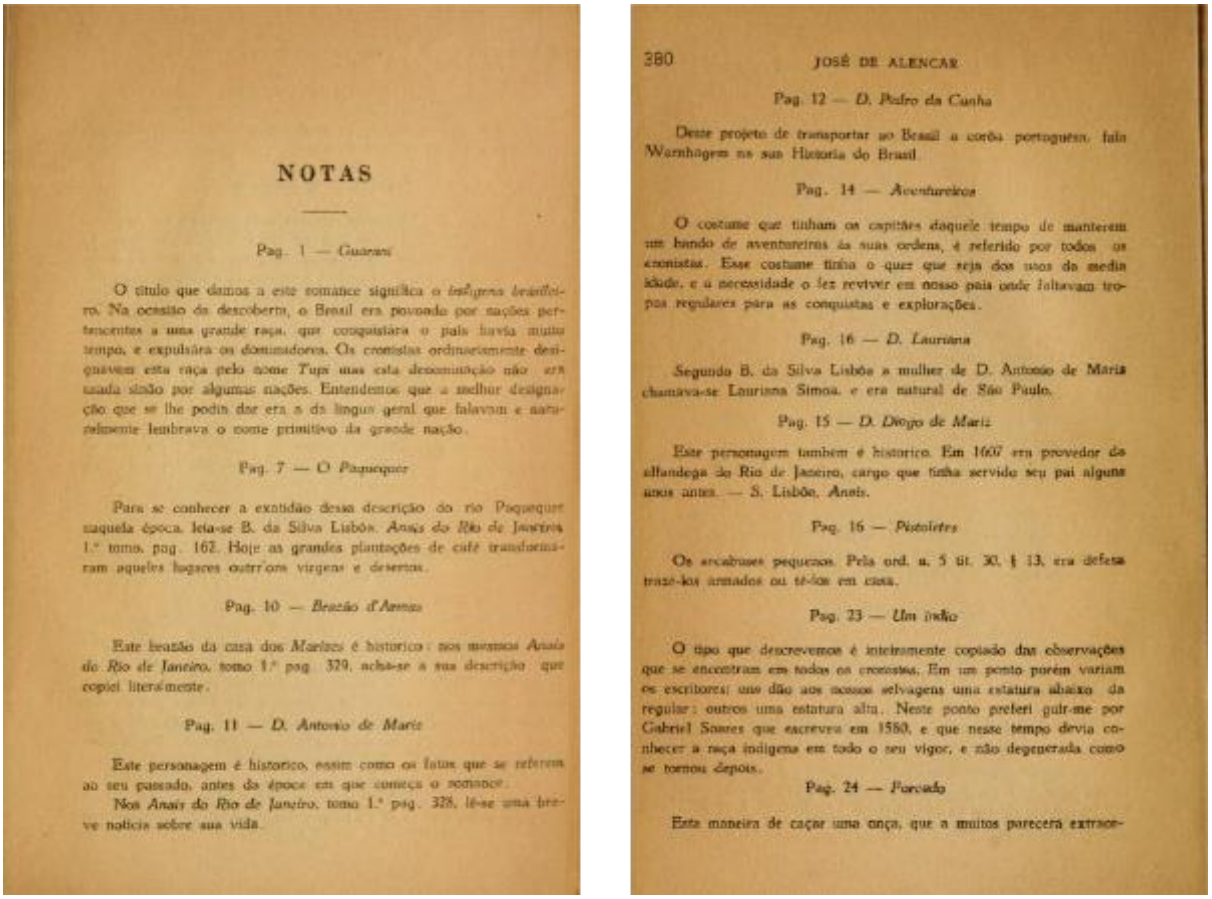



**Fig. 49 : reprodução de folha de rosto e introdução de edição de *O Guarani*, ano 1941.**
**Fonte: archive.org**

Nesta edição, lançada cerca de oitenta anos depois da publicação dos folhetins, não mais se nota o subtítulo *Romance brasileiro* que acompanhava as primeiras versões da obra. Tampouco há o prólogo em que o narrador dava conta da descoberta de papéis que teriam inspirado a história a ser contada. É o livro, o suporte em estado puro, definitivamente distanciado da matriz midiática da qual se originou. As erratas desaparecem e aumenta o número de notas explicativas, agora certamente impulsionadas pela necessidade de explicar aos novos leitores o uso de determinadas expressões ou situações. Ainda assim, a tênue linha ligando a matriz midiática à matriz literária persiste, apesar do apontado distanciamento, no respeito aos cortes promovidos por Alencar quando da escrita em jornal, bem como na profusão de notas explicativas, remetendo ao efeito-rubrica comum nos jornais.



NOTAS

Pag. 1 — *Guarani*

O titulo que damos a este romance significa o *indígena brasileiro*. Na occasião do descoberto, o Brasil era povoado por nações pertencentes a uma grande raça, que conquistara o país havia muito tempo, e expulsára os dominadores. Os cronistas ordinariamente designavam esta raça pelo nome *Tupi* mas esta denominação não era usada então por algumas nações. Entendemos que a melhor designação que se lhe podia dar era a da lingua geral que falavam e naturalmente lembrava o berço primitivo da grande nação.

Pag. 7 — *O Paquequer*

Para se conhecer a exatidão desta descripção do rio Paquequer naquella época, leia-se B. da Silva Lisbôa. *Annaes do Rio de Janeiro*, 1.° tomo, pag. 162. Hoje as grandes plantações de café transformaram aquelles logares outr'ora virgens e desertos.

Pag. 10 — *Brazão d'Armas*

Este brazão da casa dos *Mariz*es é historico: nos mesmos *Annaes do Rio de Janeiro*, tomo 1.° pag. 329, acha-se a sua descripção que copiei literalmente.

Pag. 11 — *D. Antonio de Mariz*

Este personagem é historico, assim como os fatos que se referem ao seu passado, antes da época em que começa o romance.

Nos *Annaes do Rio de Janeiro*, tomo 1.° pag. 328, lê-se uma breve noticia sobre sua vida.

380 JOSÉ DE ALENCAR

Pag. 12 — *D. Pedro da Cunha*

Deste projeto de transportar ao Brasil a corôa portuguêsa, fala Warnhagem na sua Historia do Brasil.

Pag. 14 — *Aventureiros*

O costume que tinham os capitães daquele tempo de manterem um bando de aventureiros às suas ordens, é referido por todos os cronistas. Esse costume tinha o quer que seja dos usos da media idade, e a necessidade o fez reviver em nosso país onde faltavam tropas regulares para as conquistas e explorações.

Pag. 16 — *D. Lauriana*

Segundo B. da Silva Lisbôa a mulher de D. Antonio de Mariz chamava-se Lauriana Simoa, e era natural de São Paulo.

Pag. 15 — *D. Diogo de Mariz*

Este personagem também é historico. Em 1607 era provedor da alfandega do Rio de Janeiro, cargo que tinha servido seu pai alguns annos antes. — S. Lisbôa, *Annais*.

Pag. 16 — *Pistoletes*

Os arcabuses pequenos. Pela ord. a. 5 tit. 30, § 13, era defeso trazê-los armados ou tê-los em casa.

Pag. 23 — *Um indio*

O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores: uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo da regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares que escreveu em 1580, e que neste tempo devia conhecer a raça indigena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois.

Pag. 24 — *Porcado*

Esta maneira de caçar uma onça, que a muitos parecerá extraor-

**Fig. 50 : reprodução das duas primeiras paginas das notas explicativas - edição de *O Guarani*, 1941.**
**Fonte: archive.org**

Às notas de Alencar, que faziam referência a termos e costumes indígenas, os editores acrescentaram descrições das personagens, tanto as puramente ficcionais quanto as históricas, tais como D. Antonio de Mariz. A expansão do número de notas, pode-se dizer, guarda relação direta com o distanciamento no tempo de publicação dos folhetins e da primeira edição, na medida em que um maior conjunto de termos mostra sua necessidade em ser esclarecido ao leitor. Por outro lado, tal distanciamento, ao mesmo tempo, evidencia a ligação com a matriz midiática, do jornal com o o livro, e uma relação, ainda, de tensão, ou fricção, inerente à transmidialidade.

Nesse sentido, falar sobre o processo transmidiático que envolveu a transposição de *O Guarani* para livro também diz respeito à ópera e ao modo como o texto de Alencar chegou à Europa, através de diversas traduções, tanto em francês quanto em italiano, constituindo este

último caso a ponte que traria *O Guarani* para os palcos, com a música do brasileiro Carlos Gomes.

No que diz respeito às traduções francesas de *O Guarani*, um recente estudo de Ilana Heinenberg (s/d) aponta que *O Guarani* fora traduzido duas vezes para o francês e que, ainda, conhece três publicações em suportes diferentes:

- 1863, folhetim publicado pelo jornal *Le Brésil*, no Rio de Janeiro, de tradutor desconhecido e anônimo;
- 1889, folhetim do jornal parisiense *Les Droits de l'homme*, traduzido por Louis-Xavier de Ricard (1843-1911);
- 1902, versão em livro da tradução de Ricard, publicada pela editora Tallandier.

Haveria ainda uma quarta tradução, mas essa ultima, apenas intencional ou virtual. Em 1870, num recibo passado ao editor Baptiste-Louis Garnier, Alencar reconhece ceder perpetuamente por um conto de réis os direitos autorais de *O Guarani*, *Luciola*, *Cinco minutos e A viuvinha*. Curiosamente, Alencar ainda garante que vai "respeitar por um ano a permissão gratuita que dei para A. Hubert[??] imprimir a tradução francesa de *O Guarani*". Até onde sabemos, a tradução de Garnier nunca foi publicada, embora o recibo dê a entender que ela já estivesse pronta, faltando apenas a impressão. Ou seja, o documento atesta a intenção do editor de publicar na França o romance mais popular de Alencar, o que reforça a ideia do interesse do romance no âmbito internacional. (HEINENBERG, s/d, p. 1-2)

O referido texto mostra-se de grande importância para que se elucide a trajetória percorrida por *O Guarani* até que chegasse à edição italiana que serviu de base para a elaboração do libreto pelo italiano Antonio Scalvi. Vê-se, por primeiro, que aquele que viria a se tornar o principal editor de Alencar no século XIX, B.L. Garnier, não chegaria a publicar traduções da obra em francês. Ainda assim, traduções de *O Guarani* chegaram até o velho continente por outros caminhos, tais como a publicação em jornais, mesmo com traduções sem crédito, bem como pelo trabalho de outros tradutores, como Xavier de Ricard. Seguindo a cronologia apresentada no artigo mencionado, seria de se supor que a tradução italiana de *O Guarani* tenha partido da tradução francesa de Xavier de Ricard, muito embora não se tenha constatado elemento que ligue diretamente ambas as traduções, como se verá adiante. E tal também se pode afirmar pois, como será apresentado, a tradução italiana que será mostrada teria se baseado em um original, o texto em português.

Fato é que, malgrado a evidente ligação de Ricard com a América do Sul e, especialmente, com o Brasil (no mesmo texto, Ilana Heinenberg aponta as ligações do francês

com o Brasil, especialmente pelo período em que este se instala em solo nacional, com a publicação do jornal francês *Le Sud américain*, com o intuito de anunciar os interesses franceses no Brasil daquela época), na tradução publicada posteriormente em 1902 pela editora Tallandier, a mesma autora aponta a tradução como apropriação, na medida em que, além de equiparar autor e tradutor na seção final do livro, *Obras do mesmo autor*, ainda usa Ricard de termos mais próximos dos europeus do que aqueles originalmente utilizados por Alencar ao escrever *O Guarani*.

E a escolha de *O Guarani* para representar o Brasil no velho continente, com suas traduções e, posteriormente, com a montagem da ópera, tem muito a ver com a necessidade de mostrar a literatura nacional e sua consolidação em território estrangeiro, mas principalmente com a imagem que o europeu possui do Brasil, muitos mais associada ao exotismo do que a aspectos culturais e políticos relevantes. Trata-se do aspecto lúdico, em que o tradutor, o editor e o próprio autor definem em conjunto com o leitor (ou com a imagem do leitor que tais operadores possuem) e, ao mesmo tempo, alteram aspectos da escrita ou da produção para que o mesmo texto continue a ser inteligível aos leitores futuros. Ou, tomando as palavras de Sarah Mombert:

> Se se concebe a leitura ficcional como uma transação, em que obra e leitor elaboram conjuntamente suas regras, deve-se reconhecer que a ficcionalidade de um texto depende largamente de convenções genéricas e culturais, de práticas de leitura, que evoluem com o tempo. A ficção deve ser compreendida como uma atividade que implica que haja um efeito de ficção, e como uma instituição cultural e social. A intertextualidade, a percepção dos modelos, a atualização da "biblioteca", segundo a acepção de Umberto Eco, são as engrenagens necessárias dessa atividade. Como assinalado por Marie-Ève Thérenty acerca da ficção da atualidade, o risco de ilegibilidade espreita esses textos altamente alusivos, ancorados na breve temporalidade do jornal: "O intertexto jornalistico corre assim o risco de ser acessível apenas para o leitor contemporâneo e de tornar necessária uma decifração para o leitores futuros" (MOMBERT *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 829)[35]

[35] Si l'on conçoit la lecture fictionelle comme une transaction, dont l'oeuvre et le lecteur élaborent conjointement les règles, il faut reconnaître que la fictionnalité d'un texte dépend largement de conventions génériques et culturelles, de pratiques de lecture, qui évoluent avec le temps. La fiction doit être comprise comme une activité, qui implique qu'il y ait un effet de fiction, et comme une instituition culturelle et sociale. L'intertextualité, la perception des modèles, l'actualisation de la "bibliothèque", selon l'acception d'Umberto Eco, sont des rouages nécessaires de cette activité. Comme le remarque Marie-Ève Thérenty à propos de la fiction de l'actualité, le risque de l'illisibilité guette ces textes fortement allusifs, ancrés dans la temporalité brève du journal : "L'intertexte journalistique prend donc le risque de n'être accessible qu'au lecteur contemporain et de rendre nécessaire un décryptage pour les lecteurs futurs".

Nas traduções, mais do que um processo de apropriação ou de reescrita, o que se vê é um processo de atualização e de conhecimento, bem como de adaptação ao público destinatário da leitura, ou futuramente, de espectadores e ouvintes. A literatura ficcional, explicada e decomposta em profusas notas aos leitores de outros tempos, portanto, obedece também a um desejo de se fazer conhecer pelo outro, não através de seu original, mas da imagem que entendemos que outro alimenta de nós.

Em *Orientalismo* (1990), Edward Said oferece um panorama que ajuda muito a compreender essa construção da imagem do outro no imaginário europeu. E, por corolário, também ajuda a compreender que a porosidade entre matriz midiática e matriz literária pode apresentar outras faces, influenciando as transposições de uma obra como *O Guarani* para outros suportes e, ainda, suas traduções. E assim se afirma porque a literatura de Alencar em "O Guarani" também manifesta sua visão do outro, mas como um prisma e não como uma simples lente. Isto porque Alencar olha para o índio, que é o outro para o colonizador europeu que chega ao Brasil, com um olhar do europeu e atribuindo a Peri, por exemplo, não características "orientais" ou "bárbaras", mas aquilo que o autor entende por uma "nobreza" e um "código de honra" que o aproxima do Europeu colonizador.

Assim, o prisma filtra a luz do olhar oriental e "ocidentaliza" o índio, tornando-o sob uma nova luz ao final da narrativa, como uma imagem do europeu e do selvagem, uma nova raça; é o "oriente" não só idealizado, mas imposto como formador de uma estrutura de poder; essa estrutura tem muito a ver com o suporte no qual o romance nasceu: o jornal não produz um discurso neutro, mas na sua seleção de informações e no seu ponto de vista sobre os mais variados assuntos reside uma estrutura de poder e dominação a ser idealizada e "vendida" ao leitor; o suporte mostra sua influência sobre uma modalidade discursiva, que é a literatura industrial representada pelo folhetim:

> A força cultural não é uma coisa que podemos discutir facilmente - e um dos objetivos do presente trabalho é ilustrar, analisar e refletir sobre o orientalismo como um exercício de força cultural. Em outras palavras, é melhor não arriscar generalizações sobre uma noção tão vaga e, todavia, tão importante como a de força cultural antes que uma boa quantidade de material tenha sido examinada. Mas, em principio, pode-se dizer que, no que dizia respeito ao Ocidente durante os séculos XIX e XX, fora feita a suposição de que o Oriente e tudo o que nele havia, se não fosse patentemente inferior ao Ocidente, estava pelo menos precisando que este fizesse um estudo corretivo a seu respeito. O Oriente era visto como que delimitado pela sala de aula, pelo tribunal, a prisão,

> o manual ilustrado. O Orientalismo, portanto, é um conhecimento do oriente que poe as coisas orientais na jaula, no tribunal, prisão ou manual para ser examinado, estudado, julgado, disciplinado ou governado. (SAID, 1990, p. 51)

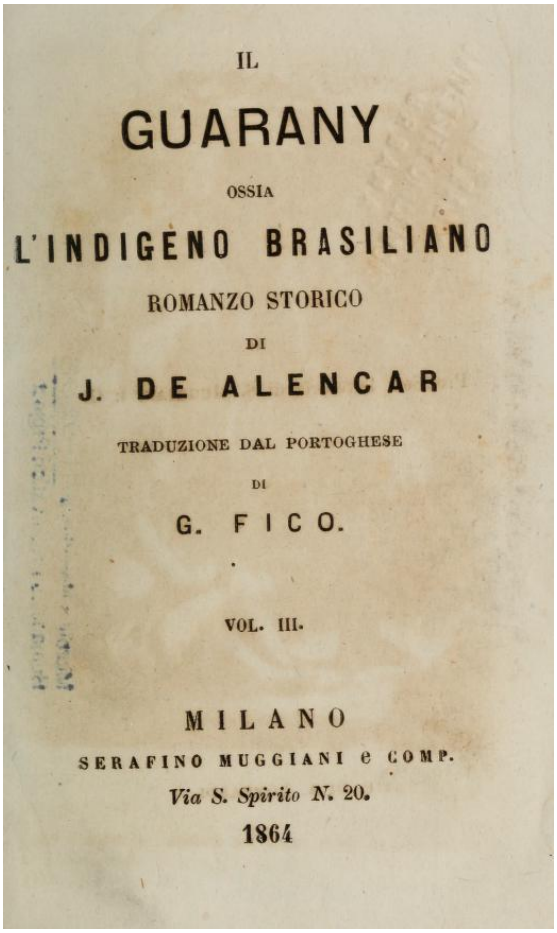
Assim, também o indianismo retratado nos jornais da época por Alencar e calcado no padrão europeu obedece também a uma lógica do suporte em que foi concebido; o incessante diálogo, a porosidade entre alto e baixo da página do jornal confere ao texto alencariano a característica de aprisionar a figura do índio em um padrão europeu e colocá-lo à sua imagem e semelhança, em um contrabalanço à tentativa brasileira de diferenciação pela aproximação do outro, do modelo.No caso específico de *O Guarani*, conforme mencionado por Ilana Heinenberg:

> O estudo das três traduções de *O Guarani* em língua francesa publicadas num espaço de menos de 40 anos confirma que existe uma real curiosidade e demanda de leitura sobre o Brasil na França do século XIX.
> Que para isso seja necessário diluir os aspectos nacionalistas dessa literatura, reforçando o exótico, o pitoresco, a aventura e a peripécia, isso parece natural. Por um lado, porque o momento histórico de forte afirmação nacionalista não cria um clima propicio para gabarem-se outras nações. Por outro, pelos próprios suportes em que o romance de Alencar é publicado - folhetins de jornal e coleção de romance de aventuras-, que visam a atingir um público infanto-juvenil e popular. (HEINENBERG, s/d, p. 15)

As traduções, portanto, trazem em si o germe dessa visão do europeu acerca do índio, na qual o indígena brasileiro, não obstante a pesquisa feita por Alencar com relação à sua linguagem e costumes, também se mostra de forma palatável ao gosto da matriz na qual foi o texto alencariano construído, qual seja, o modelo europeu. E foi a partir desta visão que tais traduções foram levadas ao leitor europeu, resultando em reflexos quanto à materialidade do suporte, em um intenso dialogo, como ser verá a seguir.

E, da tradução à ópera, letra e música se unem em sua viagem transoceânica para, ao fim, voltarem para casa.

## 2.2. *O Guarani* e a ópera: letras e música


IL

GUARANY

OSSIA

L'INDIGENO BRASILIANO

ROMANZO STORICO

DI

J. DE ALENCAR

TRADUZIONE DAL PORTOGHESE

DI

G. FICO.

VOL. III.

MILANO

SERAFINO MUGGIANI e COMP.

*Via S. Spirito N.* 20.

1864

**Figura 51 : reprodução da folha de rosto de edição italiana de *O Guarani*, datada de 1864.**
**Fonte: archive.org**

Da análise da folha de rosto acima reproduzida, é possível identificar alguns elementos que conduzem à já mencionada apropriação e adaptação no ato de traduzir, em consonância com o anteriormente comentado. No título já é possível ler não mais o subtítulo *romance brasileiro,* como constava dos folhetins e da edição coordenada por Alencar, mas o título *O Guarani ou o indígena brasileiro*. Veja-se a redução feita logo na apresentação, no sentido de chamar a atenção do leitor estrangeiro, pois o mais importante, aqui, não é tratar-se de um romance brasileiro, mas de uma descrição do índio brasileiro, uma face do orientalismo discutido por Said.

Também a designação *romance histórico* define ao leitor italiano o raio de alcance do texto de Alencar, o principal aspecto a ser considerado quando da leitura. E, o detalhe final: a tradução teria sido feita diretamente do português por G. Fico, com a publicação do livro em 1864, antes, portanto, da escrita do libreto por Antonio Scalvi. Olga Sofia Freitas Silva (2011) em sua dissertação sobre a ópera *O Guarani,* afirma que Carlos Gomes teria entregue uma edição da obra em italiano a Antonio Scalvi e encomendado a sua adaptação em libreto, mas afirma também a mesma autora que o compositor brasileiro teria se desentendido com o italiano e, ao final, entregue a tarefa a Carlo D'Ormeville para completar a escrita e montagem do libreto. Com tais considerações, é de se supor que seja esta a edição que deu origem à ópera.

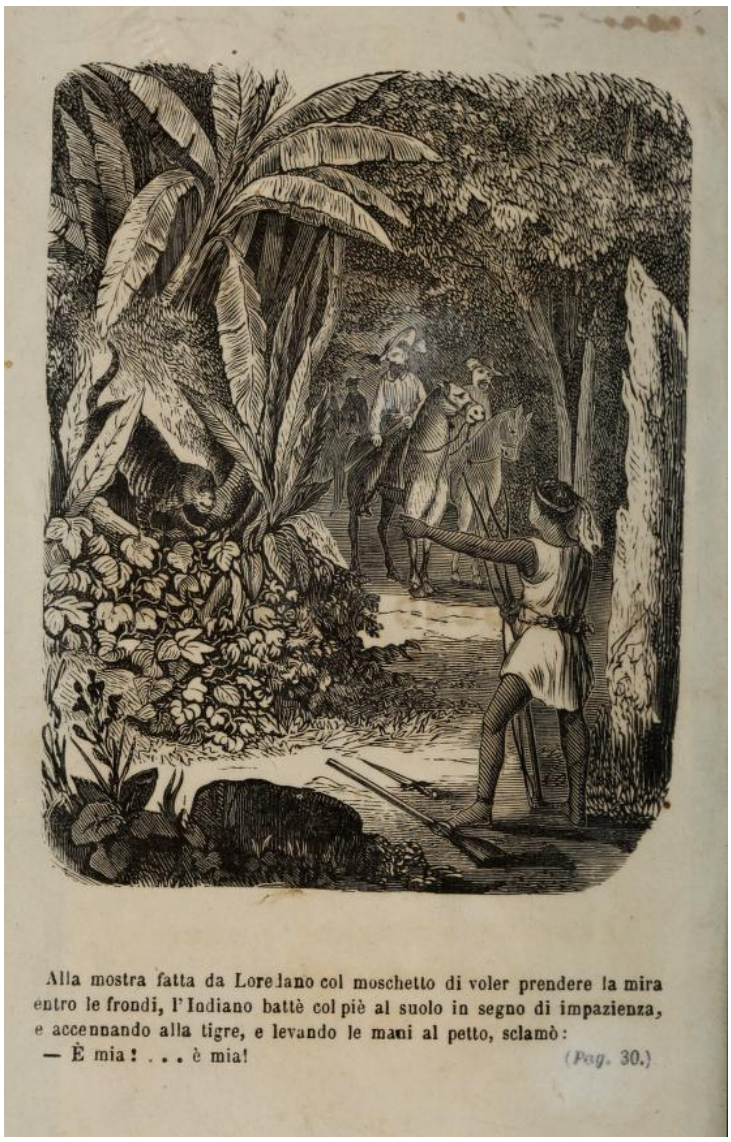
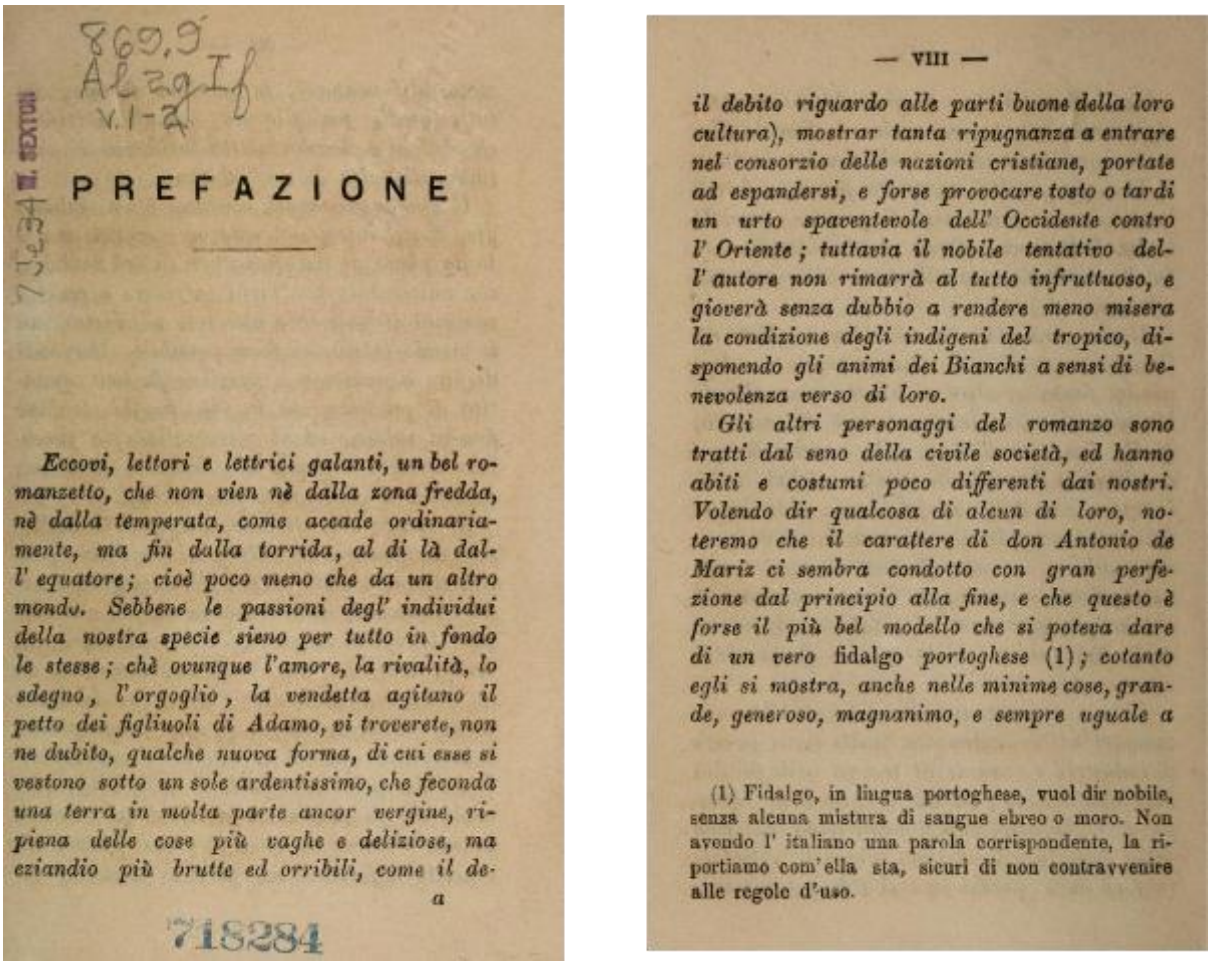



**Fig. 52 : reprodução da primeira pagina, anterior à pagina de rosto da edição italiana de *O Guarani.***
**Fonte: archive.org**

Na figura acima, uma ilustração sem crédito nesta edição italiana, com uma das primeiras cenas de *O Guarani*, qual seja, a da captura da onça por Peri. No texto já mencionado, Ilana Heinenberg relata que, na primeira tradução francesa, de 1863, alguns termos tipicamente brasileiros foram substituídos por outros mais conhecidos dos europeus, tais como *onça* por *tigre*, enquanto Xavier de Ricard teria adotado o termo *once (l'once est le tigre de l'Amérique du Sud*). Ao final, a imagem do índio, perfeitamente coberto, uma representação bem mais próxima do ideal europeu acerca do indígena e uma imagem mais apropriada aos palcos, como será posteriormente adotado.



869.9
Al29If
v.1-2

PREFAZIONE

*Eccovi, lettori e lettrici galanti, un bel romanzetto, che non vien nè dalla zona fredda, nè dalla temperata, come accade ordinariamente, ma fin dalla torrida, al di là dall' equatore; cioè poco meno che da un altro mondo. Sebbene le passioni degl' individui della nostra specie sieno per tutto in fondo le stesse; chè ovunque l'amore, la rivalità, lo sdegno, l'orgoglio, la vendetta agitano il petto dei figliuoli di Adamo, vi troverete, non ne dubito, qualche nuova forma, di cui esse si vestono sotto un sole ardentissimo, che feconda una terra in molta parte ancor vergine, ripiena delle cose più vaghe e deliziose, ma eziandio più brutte ed orribili, come il de-*

a

718284



*il debito riguardo alle parti buone della loro cultura), mostrar tanta ripugnanza a entrare nel consorzio delle nazioni cristiane, portate ad espandersi, e forse provocare tosto o tardi un urto spaventevole dell' Occidente contro l' Oriente; tuttavia il nobile tentativo dell' autore non rimarrà al tutto infruttuoso, e gioverà senza dubbio a rendere meno misera la condizione degli indigeni del tropico, disponendo gli animi dei Bianchi a sensi di benevolenza verso di loro.*

*Gli altri personaggi del romanzo sono tratti dal seno della civile società, ed hanno abiti e costumi poco differenti dai nostri. Volendo dir qualcosa di alcun di loro, noteremo che il carattere di don Antonio de Mariz ci sembra condotto con gran perfezione dal principio alla fine, e che questo è forse il più bel modello che si poteva dare di un vero* fidalgo *portoghese* (1); *cotanto egli si mostra, anche nelle minime cose, grande, generoso, magnanimo, e sempre uguale a*

(1) Fidalgo, in lingua portoghese, vuol dir nobile, senza alcuna mistura di sangue ebreo o moro. Non avendo l' italiano una parola corrispondente, la riportiamo com'ella sta, sicuri di non contravvenire alle regole d'uso.

**Figura 53 : reprodução de duas páginas do prefácio da edição italiana de *O Guarani*.**
**Fonte: archive.org**

O que se pretende aqui mostrar é algo novo em relação às transposições de *O Guarani* naquela época: um prefácio escrito pelo tradutor da obra, um prefácio razoavelmente extenso, no qual comentários acerca da obra são tecidos pelo tradutor e, a obra, apresentada ao leitor. Na página à esquerda, é possível notar a existência de uma nota de rodapé, na qual o tradutor explica a nominação de fidalgo e seu uso entre os portugueses. Novamente, a necessidade de explicar e situar o leitor. Nesta tradução, apenas a título de exemplo, a palavra *onça* é substituída por *tigre*, sem notas de rodapé a explicar a substituição.

Quando da transposição do texto de Alencar para o libreto de ópera por Antonio Scalvi, várias alterações foram feitas tanto no rol de personagens quanto na estrutura da trama, fato que será comentado a seguir. O que é possível comentar, entretanto, é justamente que as traduções feitas a partir do original de *O Guarani* em português permitiram à mais popular obra de Alencar atravessar o oceano e transformar-se em enredo de ópera.

Em sua dissertação, Olga Sofia Freitas Silva refere-se à época em que Carlos Gomes embarcou para Milão e lá passou uma temporada, financiado e a mando do imperador, para estudar música, aprimorando seus conhecimentos e, ainda, para compor nos dois primeiros anos uma ópera com temática brasileira. No caso, o texto escolhido por Carlos Gomes teria sido *O Guarani*. Mas relata a autora, baseada em pesquisa da correspondência do compositor, que este se decepcionara profundamente com o cenário da música lírica que encontrou em Milão. Ainda assim, encomendou a Antonio Scalvi a elaboração do libreto, que teria custado ao compositor 800 francos:

> A anedota canonizada pela biografia tradicional de Carlos Gomes é que o compositor, passeando pelas ruas de Milão, teria escutado um vendedor ambulante de livros que anunciava "Guarany, una storia dei selvaggi del Brasile!". A carta a Francisco Manoel revela não só que uma ópera inspirada no folhetim de José de Alencar, *O Guarani*, já era um projeto antigo de Carlos Gomes, mas que ele pensava escrevê-la para a Ópera Nacional. Ele não pretendia, originalmente, escrevê-la para o Scala de Milão, mas para o Provisório, no Rio de Janeiro. O biógrafo Marcus Góes cita uma notícia do *Diário do Rio de Janeiro* de outubro de 1863 – quando o compositor ainda se encontrava no Brasil – anunciando que Carlos Gomes já possuía uma composição importante "no qual todos os gêneros nacionais entram à porfia". É bem provável que se tratasse de um rascunho com temas sobre *O Guarani*. O libreto adquirido por 800 francos, na Itália, é provavelmente a primeira versão, escrita pelo empresário Antonio Scalvini, daquele que seria o libreto final de *Il Guarany*. O romance de Alencar, famosíssimo no Brasil, possuía duas traduções para o italiano, e é possível que Carlos Gomes tenha adquirido uma das traduções na Itália (até mesmo de um vendedor ambulante, quem sabe) entregado-a a Scalvini, o libretista contratado, e encomendado um libreto em italiano. (SILVA, 2011, p. 61)

A partir de então, toda a trajetória de construção do libreto por Antonio Scalvi vale-se da flexibilidade inerente ao folhetim, especialmente no caso de *O Guarani*, concebido para o rodapé do jornal: personagens e tramas são suprimidas, outras acrescidas à trama, núcleos dramáticos se alteram, até mesmo um personagem central como Loredano, o frade italiano que se torna mercenário e que na tradução italiana tem seu nome e origem mantidos, é substituído por um mercenário espanhol, Gonzalez, no claro intuito de não se indispor com o público italiano, bem como a alteração do triângulo amoroso principal (Cecilia-Alvaro-Isabel) para outro mais ao gosto da dramática lírica (Cecilia-Gonzalez-Isabel), com Álvaro servindo apenas de personagem secundário e relegado a plano de fundo, mera testemunha dos acontecimentos que se desenrolam no palco. O foco principal, contudo, continua o mesmo, qual seja, a paixão devota de Peri por Cecília, a submissão do aborígene brasileiro ao modelo europeu de beleza.

Toda a situação aqui apresentada, a partida de Carlos Gomes para Milão, seus estudos até tornar-se maestro, o início da composição do libreto de *Il Guarany* a partir de uma tradução italiana que o compositor lá encontrou, sendo vendida na rua, tudo isso e outras situações demonstram o grande poder midiático dos impressos que, já no século XIX, circulavam por todo o mundo, especialmente entre América e Europa. Esta circulação dos impressos, típica da era midiática que se avultava, dá uma dimensão do quão importante se mostrou a literatura dentro do jornal, praticada por Alencar, pois a primeira tradução francesa, como visto no estudo de Ilana Heinenberg, foi feita a partir do folhetim e lá publicada nos jornais da época, para somente *a posteriori* ser reunida em livro, tal como ocorrera no Brasil.

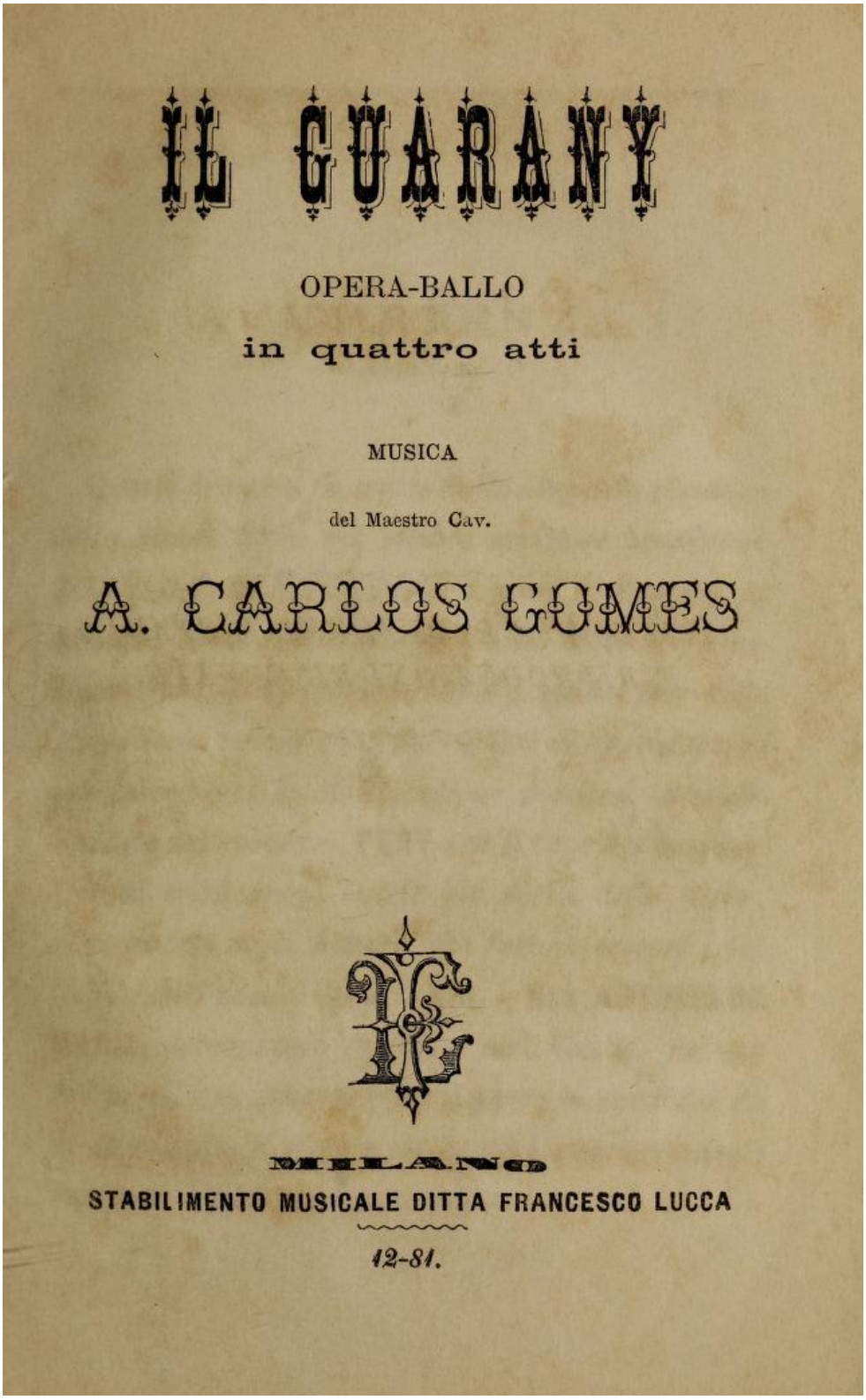
A. CARLOS GOMES

# IL GUARANY

Opera-Ballo in quattro Atti

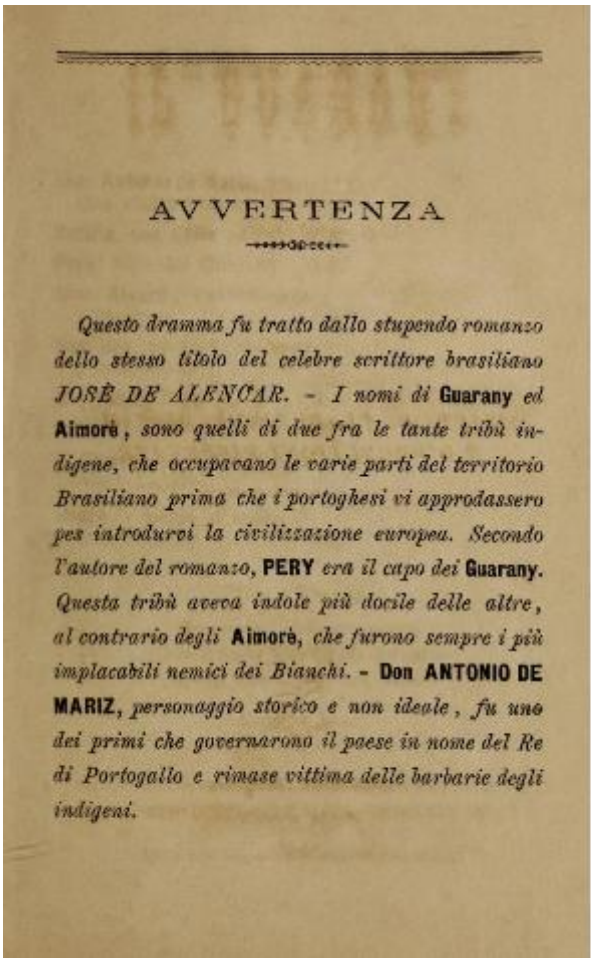
LUCCA

MILANO
Stabilimento Musicale Ditta F. LUCCA.
18394.



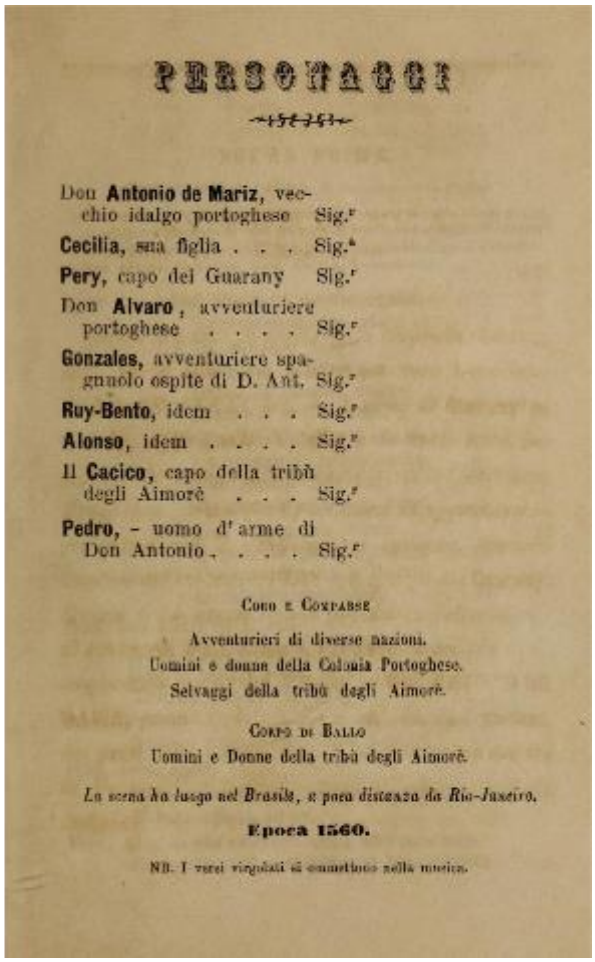

**Figuras 54 e 55 : reprodução de capa e folha de rosto do libreto de *O Guarani*.**
**Fonte: archive.org**

Na capa e na folha de rosto acima reproduzidos, é possível notar a configuração da página de modo a colocar em destaque o estabelecimento musical e o responsável pela parte musical da obra, o já maestro Carlos Gomes. Nenhuma menção à José de Alencar ou ao livro que deu origem à peça, tampouco sua origem brasileira.



AVVERTENZA

*Questo dramma fu tratto dallo stupendo romanzo dello stesso titolo del celebre scrittore brasiliano JOSÈ DE ALENCAR. - I nomi di* **Guarany** *ed* **Aimorè**, *sono quelli di due fra le tante tribù indigene, che occupavano le varie parti del territorio Brasiliano prima che i portoghesi vi approdassero per introdurvi la civilizzazione europea. Secondo l'autore del romanzo,* **PERY** *era il capo dei* **Guarany**. *Questa tribù aveva indole più docile delle altre, al contrario degli* **Aimorè**, *che furono sempre i più implacabili nemici dei Bianchi. -* **Don ANTONIO DE MARIZ**, *personaggio storico e non ideale, fu uno dei primi che governarono il paese in nome del Re di Portogallo e rimase vittima delle barbarie degli indigeni.*



PERSONAGGI

Don **Antonio de Mariz**, vecchio idalgo portoghese Sig.r
**Cecilia**, sua figlia . . . Sig.a
**Pery**, capo dei Guarany Sig.r
Don **Alvaro**, avventuriere portoghese . . . . Sig.r
**Gonzales**, avventuriere spagnuolo ospite di D. Ant. Sig.r
**Ruy-Bento**, idem . . . Sig.r
**Alonso**, idem . . . . Sig.r
Il **Cacico**, capo della tribù degli Aimorè . . . Sig.r
**Pedro**, - uomo d'arme di Don Antonio . . . . Sig.r

Coro e Comparse

Avventurieri di diverse nazioni.
Uomini e donne della Colonia Portoghese.
Selvaggi della tribù degli Aimorè.

Corpo di Ballo

Uomini e Donne della tribù degli Aimorè.

*La scena ha luogo nel Brasile, a poca distanza da Rio-Janeiro.*

**Epoca 1560.**

NB. I versi virgolati si eseguiscono nella musica.

**Figuras 56 e 57 : reprodução das duas primeiras paginas do libreto de *O Guarani*, apresentação da trama e das personagens.**
**Fonte: archive.org**

Nas páginas internas, afinal, o autor do libreto faz referência à Alencar e ao livro. O autor explica resumidamente a trama, especialmente no que diz respeito ao núcleo central da narrativa, adotada aqui como base para a ação que se desenrolará no palco. É possível verificar, ainda, como o núcleo de personagens foi reduzido e, segundo Olga Sofia Freitas Silva, também a ação do enredo é substituída em boa parte pelo conflito dramático, algo natural em se tratando

de um espetáculo lirico. Finalmente, o responsável pelo libreto localiza o leitor no tempo e no espaço em relação à trama.

Todas as informações necessárias à compreensão do público estão ali, ao menos em relação ao universo abordado quando da transposição. Nesse processo transmidiático, no qual o suporte não se subordina à fonte, mas nela se baseia, há uma nítida fricção entre romance e texto lírico, na adoção de um núcleo principal de personagens (Peri, Ceci, D. Antonio, Gonzalez (Loredano) com a supressão da fluidez das cenas de ação e do suspense em favor dos conflitos dramáticos. Alvaro, uma das personagens principais do livro, é deslocado para um plano secundário.

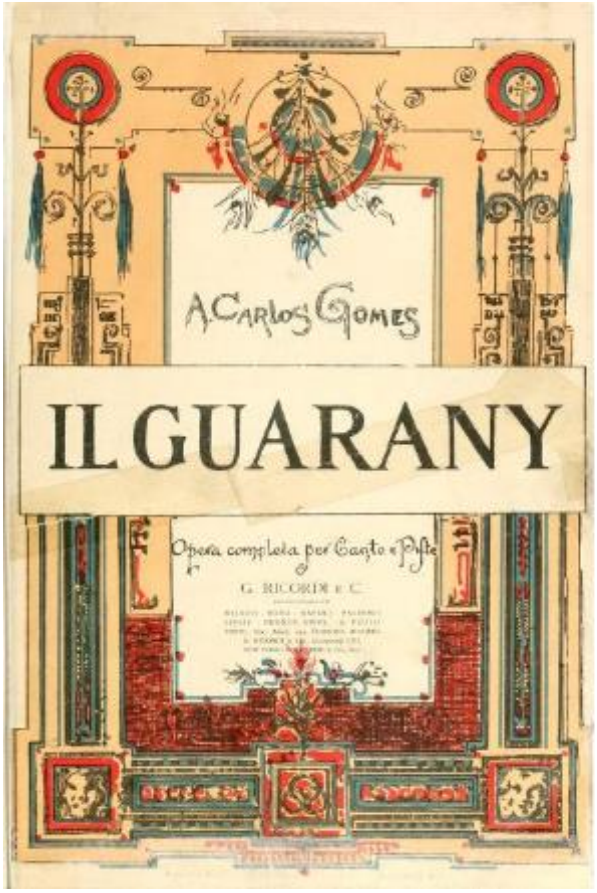
Essa reunião de elementos exóticos e estranhos ao país de origem, com a readaptação a um suporte tipicamente europeu, mostra uma faceta dessa era midiática que, longe de ser excludente, mostra-se complementar aos conceitos que ligam matriz midiática e matriz literária. Trata-se do conceito de transculturalidade, pelo qual lugar e circunstâncias não são suprimidas em relação à obra original, mas sofrem adaptações capazes de manter o objeto adaptado reconhecível tanto pelo público leitor do livro, no caso de *O Guarani,* quanto pelo público que assistirá à obra e acompanhará a trama que se desenrolará no palco lírico:

> Pelo termo 'transculturalidade', compreendemos sobretudo o recurso a fragmentos ou a modelos culturais pertencentes a uma cultura diferente, mais do que o ponto de partida das mídias, cujo recurso constrói uma rede híbrida de relações que se fazem sentir, mas que não são consideradas como objetos e produtos de uma nação especifica ou de uma única pessoa. 'Transculturalidade' não significa o desenraizamento ou a supressão da noção de lugar, nem a *Entourtung*, mas uma des- e reterritorialização em múltiplos lugares culturais. A 'transculturalidade' é a multiplicidade. (DE TORO, 2013, p. 66) [36]

É justamente esta a viagem feita por *O Guarani* ao sair das páginas dos jornais, ser reunida em livro pela primeira vez, tornar-se alvo de traduções francesas e italianas para ser adquirida pelo maior compositor brasileiro da época, em estudos na Itália, transformado em libreto e encenado em 1870 pela primeira vez no teatro Scala de Milão e, ao fim, retornar para

[36] Par le terme de ' transculturalité', nous comprenons le recours à des modèles ou à des fragments culturels appartenant à une culture différente, plutôt que le point de départ des médias, dont le recours construit un réseau hybride de relations qui se font sentir, mais qui ne sont pas considérées comme des objets et des produits d'une nation spécifique ou d'une seule personne. 'Transculturalité' ne signifie pas le déracinement ou la suppression de la notion de lieu, ni l'Entourtung, mais une dé- et reterritorialisation dans de multiples lieux culturels. La 'Transculturalité' est la multiplicité.

ser encenado no Brasil. Mais que o modo como a história de Peri e Ceci foi levada aos palcos, interessa observar esse percurso, aqui descrito e ilustrado, como um exemplo acabado de que a ligação do folhetim com os recursos da matriz midiática e com os processos transmidiáticos favoreceram o caminho da obra de Alencar em solo europeu.







**Figuras 58 e 59 : reprodução de capa e folha de rosto de libreto com a partitura de *O Guarani*.**
**Fonte: archive.org**

Acima é possível notar, nesta partitura de *O Guarani*, a dedicatória ao Imperador D. Pedro II da obra de Carlos Gomes. A ópera, enfim, retorna à terra que lhe deu origem. A mesma partitura que seria utilizada na representação brasileira da peça.

Segundo Olga Sofia Freitas, o *Jornal do Commercio* de 11 de novembro de 1870 anunciou:

> OPERA GUARANY. A companhia lírica italiana levará á scena no dia 2 de Dezembro, anniversario natalício de S. M. o Imperador, a grande opera-baile do maestro brasileiro Antonio Carlos Gomes, o Guarany. Está aberta em casa dos Srs. Castellões & C., Rua do Ouvidor nº116, uma assignatura para as três primeiras recitas (...). As grandes despezas de mise-en-scène que reclama aquella partitura e os desejos que tem a empreza de apresenta-la de um modo condigno ao dia e á estréa da primeira opera brazileira que sobe entre nós á scena, forção-a a marcar os preços abaixo declarados. A empreza espera que (...) o público fluminense lhe auxiliará a fazer face á tarefa que tomou sobre seus hombros recordando-se que é uma empreza brazileira que vem proporcionar-lhe o ensaio de applaudir a produção do jovem mestre, que volta à sua pátria coro-ado de louros pelo primeiro theatro da Itália. (SILVA, 2011, p. 143)

Era a estreia de *O Guarani* em solo brasileiro, com a primeira apresentação, claro, dedicada ao imperador, bem como o libreto o fora, como mostrado anteriormente. E, apesar de retornar ao país cujas paisagens e tipos teriam inspirado José de Alencar na escrita da obra, a encenação lirica foi empreendida sem alterações em relação ao original italiano. Ou seja, Alvaro não voltou a ganhar destaque na trama, como ocorria nos folhetins, tampouco Gonzalez voltou a ser Loredano. A cena final do texto de Alencar, com a união do indígena e da europeia, também não retornou na versão lírica, que foi mantida sem o mencionado epílogo.

Tantas alterações e desvios no texto não impediram que Alencar, já na etapa final de sua vida, não fosse lembrado como o idealizador de todo o aparato montado em torno da ópera. Tratava-se, claro, de uma visão do estrangeiro sobre o Brasil e seu povo, tamanhos os detalhes suprimidos, enquanto outros foram acrescidos. Tanto que o próprio Alencar, ao ver a ópera encenada pela primeira vez, comentaria:

> O Carlos Gomes fez do meu Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o Cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão de nossas matas. Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa das suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo – e maior favor não pode merecer um autor (TAUNAY, *Reminiscências*, 1908, p. 87-88 *apud* FARIA, 1982, p. 60)

Dois fatores, ainda, colaboram para que *O Guarani* atravessasse o caminho do esquecimento, após o lançamento em livro no Brasil e, posteriormente, tomasse o caminho do reconhecimento por leitores e espectadores em todo o país, por quase dois séculos.

O primeiro fator diz respeito ao berço em que *O Guarani* foi gestado: a agilidade, o senso de corte e o descritivismo preciso, lapidados no jornal, deram às aventuras de Peri e Ceci a força necessária para ser reconhecido mesmo em outros continentes; não é demais lembrar que, em um país como a França, com alguns dos maiores folhetinistas da história da era midiática, Alencar fosse traduzido e publicado em jornais impressos, depois novamente traduzido e lançado em coleção de uma editora francesa. No século XIX, este é um feito do qual poucos escretores estrangeiros podem se orgulhar, e Alencar certamente é um deles.

O segundo fator é que Alencar, dentro dos procedimentos comuns ao jornalismo, embora tenha dotado suas personagens de características únicas, também conferiu a elas a universalização que as distinguiria no cenário internacional. O índio, a europeia, o vilão usurpador, o fidalgo honrado e implacável, todos estes tipos trouxeram ao estrangeiro a imagem do brasileiro, o que não impediu que o mesmo estrangeiro tornasse os tipos mais palatáveis a seu gosto.

O folhetim, ao final, deste capítulo, mostra mais que nunca sua face proteiforme, sua marcante característica de proteu muitas e muitas vezes redivivo, atravessando o oceano, transformando-se sem perder seu cerne e, retornando em um modelo consagrado no Brasil, qual seja, a ópera, a fim de ainda orgulhar o público brasileiro e ser bem-sucedido.

E seria justamente a ópera, mais de 30 anos depois, que serviria de modelo ao então nascente cinema no Brasil, pois se é certo que *O Guarani* foi a mais relevante obra brasileira levada aos palcos, também é certo que Peri e Ceci habitariam com enorme assiduidade as telas dos cinemas na rica primeira fase do cinema brasileiro, ainda mudo, mas com tantas histórias a contar.

## 3. A longa caminhada pelas imagens: o jornal, o cinema e as HQs

Do mesmo modo que ocorre nos dias de hoje, o surgimento de novas tecnologias transitando por diferentes suportes e a passagem de uma obra por estes mesmos suportes visa atender a uma demanda de público; esperava-se que o cinema sepultasse o teatro, que a fotografia excluísse ou diminuísse a pintura. Mas o que aconteceu já no final do século XIX e se estendeu pelo século XX até os dias de hoje foi que um meio não suprimiu o outro, mas passaram a conviver de forma cada vez mais complexa.

É possível, portanto, discorrer no sentido de que o cinema, em um primeiro momento, nasceu como um esforço técnico e evolução natural da fotografia; em um segundo passo estabeleceu-se o tradicional vetor literatura-cinema. Mas tais relações não se deram de forma linear; o cinema, desde suas origens, bebeu das mais diversas fontes, dentre elas o jornal. O cinema, ao buscar uma linguagem própria, ao se consagrar como um recorte narrativo, é tributário da matriz midiática nascida nas páginas dos jornais do século XIX.

Nessa linha, Andre Bazin argumenta que o cinema era uma arte relativamente nova e que outros tipos de arte, como a pintura, tomaram de empréstimo técnicas ancestrais. E afirma:

> O que provavelmente engana no cinema é que, ao contrário do que ocorre geralmente num ciclo evolutivo artístico, a adaptação, o empréstimo, a imitação não parecem situar-se na origem. Em contrapartida, a autonomia dos meios de expressão, a originalidade dos temas nunca foram tão grandes quanto nos primeiros 25 ou 30 anos do cinema. Podemos admitir que uma arte nascente tenha procurado imitar seus primogênitos, para depois manifestar pouco a pouco suas próprias leis e temas; mas não compreendemos bem que ela ponha uma experiência cada vez maior a serviço de obras alheias a seu talento, como se essas capacidades de invenção, de criação específica estivessem em razão inversa de seus poderes de expressão. Daí a considerar essa evolução paradoxal como uma decadência só há um passo, que quase toda a crítica não hesitou em dar no inicio do cinema falado. (BAZIN, 1991, p. 85)

Bazin discorre sobre o poder narrativo do folhetim no cinema e sua estrutura de narração em capítulos, dando o exemplo de um filme de vampiros cuja projeção era interrompida a intervalos e o público ficava esperando pelo próximo episódio, afirmando em seguida :

> O “a seguir” do verdadeiro folhetim, como do velho filme de episódios, não é portanto uma sujeição exterior à história. Se Scherazade tivesse contado tudo de uma só vez, o rei, tão cruel quanto o público, teria mandado executá-la ao

> amanhecer. Tanto um quanto outro precisam sentir a potência do charme por sua interrupção, saborear a deliciosa espera do conto que substitui à vida cotidiana, que não é mais que a solução de continuidade do sonho. (BAZIN, 1991, p . 87)

Em *Paris, capital du XIXème siècle*, Walter Benjamin (2000) estabelece uma comparação e, ao mesmo tempo, uma ligação entre jornal, fotografia e cinema na sua capacidade de criar a ilusão de continuidade e, assim, oferecer um panorama ao leitor ou ao espectador:

> Recorrendo assim à ilusão para reproduzir fielmente as mudanças naturais, os panoramas anunciam, para além da fotografia, o cinema e o filme sonoro. Ao mesmo tempo, desenvolve-se o que pode ser chamado de o panorama literário. *Le livre des Cent-et-un, Les Français peints par eux-mêmes, Le Diable à Paris, La Grande Ville* pertencem a esta categoria. Prepara-se nessas obras o trabalho literário coletivo para o qual, nos anos 1830, Émile de Girardin estabelecerá um espaço próprio: o folhetim. Ele se compõe de diversos esboços, cuja camada anedótica corresponde às figuras plásticas situadas no primeiro plano dos panoramas, e cujo fundo informativo corresponde à superfície pintada no pano de fundo. Mesmo do ponto de vista social, essa literatura obedece ao princípio que rege a composição de um panorama. Pela última vez, o operário aparece aqui fora de sua classe, como acessório de um idílio. (BENJAMIN, 2000, p. 49-50) [37]

É importante destacar esse trecho pela comparação que faz Benjamin entre o folhetim lançado por Girardin no jornal *La Presse*, como um trabalho mais industrial que artesanal, e a composição artificial de panomoramas e personagens, ligados por algo que seria a ilusão de uma continuidade narrativa, composta, em verdade, de inúmeros "esboços" (esquisses). Ou seja, a literatura que representa o alvorecer da era midiática na França é também produto dessa revolução técnica que já se fazia notar em outros campos do desenvolvimento urbano.

Assim ocorreu com *O Guarani*: a narrativa folhetinesca nascida nas ágeis páginas do jornal seria compilada e distribuída em forma de livro, impressa e distribuída pela tipografia do *Diário*; na modalidade que se consagrou através da massificação cultural promovida por meios

[37] En recourant ainsi à l'illusion pour reproduire fidèlement les changements naturels, les panoramas annoncent, au-delà de la photographie, le cinéma et le film sonore. En même temps, se développe ce qu'on peut apeller le panorama littéraire. *Le livre des Cent-et-un, Les Français peints par eux-mêmes, Le Diable à Paris, La Grande Ville* appartiennent à cette catégorie. Dans ces ouvrages se prépare le travail littéraire collectif auquel Girardin dans les années 1830, allait donner son lieu propre : le feuilleton. Il se compose de diverses esquisses, dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, et dont le fond informatif correspond à la surface peinte à l'arrière-plan. Même du point de vue social, cette littérature obéit au principe du panorama. Pour la dernière fois, l'ouvrier apparaît ici hors de sa classe, comme accessoire d'une idylle.

como o jornal. A ópera, para contar uma história acompanhada de música, utiliza-se da estrutura narrativa do folhetim, com sua agilidade de meios e os ganchos necessários à manutenção do suspense da trama. Mais ainda, é possível ver o folhetim como parte não somente de uma revolução técnica, mas da mudança que se operava na engrenagem social. Neste ponto, voltamos a Benjamin quando afirma:

> Os panoramas, que anunciam uma revolução nas ligações da arte com a técnica, traduzem ao mesmo tempo um novo sentimento em relacão à vida. O homem da cidade, cuja superioridade política sobre o campo se exprime muitas vezes ao longo do século, tenta nesse momento introduzir o campo na cidade. (BENJAMIN, 2000, p. 50)[38]

Em *Film Theory,* Robert Stam discorre justamente sobre as adaptações cinematográficas, assinalando que, em seu início, a teoria ligada à analise cinematográfica era um "discurso historicamente situado", parafraseando Bakhtin. E emenda com uma afirmação ligada a um dos aspectos relacionados, por exemplo, à adaptação de obras literárias para as telas, como *O Guarani*, bem como ligada a filmes como, também por exemplo, *O Descobrimento do Brasil*, de Humberto Mauro: a representação de um ideal nacional nas telas, como estrategia cultural de fixação de uma cultura nacional:

> A longo prazo, a história do cinema e, portanto, da teoria cinematográfica, pode ser vista à luz do crescimento do nacionalismo, em que o cinema se tornou um instrumento estratégico para "projetar" um imaginário nacional. Pode também ser visto em relação com o colonialismo, o processo pelo qual as potências europeias alcançaram posições de hegemonia econômica, militar, política e cultural em boa parte da Ásia, na África e nas Américas. (...) O início do cinema, então, coincidiu precisamente com a ascensão do imperialismo. (STAM, 2000, p. 19)[39]

[38] Les panoramas, qui annoncent un bouleversement dans le rapport de l'art avec la technique, traduisent en même temps un sentiment nouveau de la vie. Le citadin, dont la superiorité politique sur la campagne s'exprime à maintes reprises au cours du siècle, tente à present d'introduire la campagne dans la ville.

[39] In the long view, the history of film, and therefore of film theory, must be seen in the light of the growth of nationalism, within which cinema became a strategic instrument for "projecting" national imaginaries. It must also be seen in relation to colonialism, the process by which the European powers reached positions of economic, military, political and cultural hegemony in much of Asia, Africa and the Americas. (...) The beginnings of cinema, then, coincided precisely with the height of imperialism.

Essa necessidade de projeção e construção do imaginário de uma nação, no caso de França e do Brasil, deu-se de forma diversa, nada obstante o paralelismo de seus movimentos. Enquanto na França os jornais traziam o povo para o rodapé da página, para que o público leitor se reconhecesse em tais escritos - como no caso de *Os Mistérios de Paris* de Eugène Sue ou do *Rocambole* de Ponson du Terrail -, no Brasil o leitor ainda esperava reconhecer sua nacionalidade em uma origem lendária, figurada.

No Brasil monárquico e conservador do século XIX, a construção do conceito do que poderia ser denominado nação passou por essa busca, mas a primeira tentativa não foi feita pelas páginas dos jornais. Como já mostrado em capítulo anterior, Gonçalves de Magalhães fracassou com a sua *Confederação dos Tamoios*, dentre outros motivos - apontados por Alencar, ou Ig, em suas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* -, em virtude da forma adotada pelo autor de *Suspiros poéticos e saudades*: o poema épico, pesado, inacessível a um público leitor acostumado à rapidez e concisão do jornal. Era preciso ser épico, grandioso, destemido, mas sem perder de vista a mudança que já se encontrava em curso em relação ao modo como os leitores se relacionavam com o texto. Como também dito no capítulo acerca dos folhetins, Alencar mostrou tal sensibilidade ao compor *O Guarani* e trazê-lo para o rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro*.

Essa sensibilidade, aquilo que Roger Chartier já denominou *consciência tipográfica*, é o que Alencar mostra como homem de letras e homem de mídia, e se constitui como uma das razões pelas quais *O Guarani* foi a primeira obra literária brasileira a sofrer adaptação em forma de ópera, com repercussão internacional e, *a posteriori*, ser a primeira obra brasileira transposta para as telas. Logo, não bastava ao autor arquitetar uma origem lendária, guerreira, destemida e, ao mesmo tempo, conciliadora e amálgama de um povo; era necessário conceder a essa origem a velocidade narrativa da modernidade midiática que começava, na busca do correto vetor de adaptação em uma arte que ainda nascia.

Nesse aspecto, uma obra como *O Guarani* se insere, primeiramente, no conceito denominado por Clerk & Cacaud-Macaire como *tiers-interprétant*, que seria, em síntese, um processo de leitura e releitura da obra analisada, resultando em uma nova obra, sujeita a concepções sociais no momento da transposição. Dito de outra maneira, concebem os mencionados autores que o contexto sócio-histórico constitui um elemento de reescritura da obra adaptada, uma relação complexa e sujeita a diversas influências einteresses.

O cineasta, no momento em que inicia o processo de adaptação de uma obra literária é, antes de tudo, um leitor e, mais, um leitor que é produto de seu tempo e seu momento histórico. “Trata-se, então, em uma primeira etapa, de analisar esse trabalho conjunto de leitura e escrita

que reajusta o conteúdo da obra inicial, modificando, assim, suas significações" (CLERK & CACAUD-MACAIRE, 2004, p. 92):[40]

:

> Essa abordagem tem o mérito de colocar em evidência o fato de que a adaptação cinematográfica de um texto literário não se limita à maior ou menor fidelidade à história, nem à simples reprodução de seu conteúdo, mas que ela constitui, em si, uma operação de criação cultural. (CLERK & CACAUD-MACAIRE, 2004, p. 93)[41]

E assim ocorre, guardadas as devidas proporções, com o escritor na composição da obra, no trabalho de deitar os olhos sobre a folha sem perder de vista o mundo que o cerca, as circunstâncias em que escreve. Assim como o cineasta lê o seu tempo através da obra cinematográfica, na sua forma de trazer para as telas a obra adaptada, assim também o escritor é um intérprete de seu tempo ao escrever. É neste sentido que podemos dizer que as inúmeras formas de adaptação de *O Guarani* para as telas e para as páginas dos quadrinhos, objeto deste capítulo, são constantes releituras que atribuem nova significação à obra de Alencar, que são uma nova obra, mas que mantêm aquilo que torna o objeto adaptado reconhecível, independente da maneira como é adaptaoa.

Importa mais aqui o *modo* como Alencar escreveu sua obra, adotando o gênero do romance histórico, mas concebendo o escrito dentro do espaço do jornal. Não se pode deixar de sublinhar sempre que esse nascedouro nas páginas dos jornais teve papel preponderante na capacidade de *O Guarani* passar pelos mais diversos tipos de adaptação sem se perder, inclusive nas versões em cinema e HQ.

Tal pode ser afirmado, pois o que se vê neste panorama é justamente a tensão vivenciada pelo cineasta na composição e construção de uma adaptação cinematográfica: o papel do diretor não pode ser superestimado, em vista do que pode ser chamado não exatamente de uma submissão, mas de uma relação de tensão entre a pretensão autoral e o aparato técnico necessário. Assim, ocorre com Alencar, em uma relação pouco usual para escritores brasileiros naquele período, vale dizer, na escrita em escala midiática, nos primórdios da literatura

[40] Il s'agit, donc, dans une première étape, d'analyser ce travail conjoint de lecture et d'écriture qui réajuste les contenus de l'œuvre initiale, et en modifie, de ce fait, les significations.

[41] Cette approche a le mérite de mettre en évidence le fait que l'adaptation cinématographique d'un texte littéraire ne se limite pas à sa plus ou moins grande fidelité à l'histoire, ni à la simple reproduction de ses contenus, mais qu'elle est, en soi, une opération de création culturelle.

industrial. É o escritor criando em uma relação de tensão, de atenção ao espaço do jornal e aos movimentos do público leitor, seu interesse ou desdém para com o que se está a escrever.

O caso do texto literário escrito em atenção a outros elementos, que podem ser considerados extratextuais, insere a literatura produzida especificamente para o jornal como no caso de *O Guarani* no terreno da *intertextualidade*, dentro da definição citada por Stam, ao afirmar que "intertextualidade é um valioso conceito teórico pelo qual relaciona-se um texto principal com outros sistemas de representação, em vez de um contexto "amorfo" (STAM, 2000, p. 203).[42]

Neste ponto entram os estudos de Alfonso De Toro, no sentido de ligar esse conceito de intertextualidade a outro de enorme importância para a discussão que será doravante empreendida no campo das adaptações cinematográficas e para quadrinhos: está-se aqui a falar do conceito de *intermidialidade*, que decorre, a nosso ver, do próprio ambiente em que se desenvolveu a relação já discutida entre *matriz midiática* e *matriz literária*, e que se mostra essencial para a compreensão de *O Guarani* no cenário cultural brasileiro.

Em importante livro, resultado de um colóquio realizado na cidade de Leipzig no ano de 2011 – com o objetivo de promover estudos interdisciplinares no campo dos estudos dos fenômenos chamados pelo autor de *translatio* e suas estratégias midiáticas como a de *transmedialité* nas regiões compreendidas entre as duas Américas, o Caribe, a Europa e o norte da África –,Del Toro, na introdução da obra, discorre acerca das dificuldades em situar e relacionar os conceitos de intertextualidade e transmidialidade, afirmando:

> Não podemos esperar uma equivalência perfeita. As relações midiáticas são sempre transgressões de fronteiras, de translações, de transformações e reinvenções de estruturas dialógicas e híbridas. O que é realmente importante, repito, é o conjunto de imagens invocadas, a construção da perspectiva e as mudanças das modalidades de recepção - e o fato é que, apesar dessas diferenças, a literatura sempre teve a capacidade de invocar e de antecipar novas mídias, de recriá-las e explorá-las completamente (frequentemente antes de seu desenvolvimento em seu contexto inicial, como demonstram os casos de Flaubert, Proust, Dos Passos, Faulkner, Khalo e Borges). (DE TORO, 2013, p.42)[43]

[42] Intertextuality is a valuable theoretical concept in that it relates the singular text principally to other systems of representation, rather than to amorphous "context"

[43] Nous ne pouvons pas attendre une équivalence parfaite. Les relations médiatiques sont toujours des transgressions de frontières, de translations, de transformations et de réinventions de structures dialogiques et hybrides.Ce qui est vraiment important est, je le répète, l'imagerie évoquée, la construction de la perspective et le changement des modalités de perception - et le fait est que malgré ces différences, la littérature a toujours eu la capacité d'évoquer et d'anticiper de nouveaux médias, de les recréer et de les explorer complètement (souvent

Nesse sentido, o autor traça um percurso teórico dos termos e conceitos que levam até o conceito de *transmidialidade*. E o faz passando pelo já mencionado e discutido conceito de *intertextualidade* e de *intermidialidade*. Ele considera o uso do termo *intermidialidade* de modo muito amplo algo muito problemático, ao tentar abarcar estudos literários e culturais. Nesta linha de argumentação, tece um raciocínio no que diz respeito aos conceitos de intermedialidade e intertextualidade, o qual abaixo segue transcrito:

> Essa discussão se desloca entre a separação ou a mistura entre os termos intertextualidade e intermidialidade; entre a restrição ou a expansão de tais termos, bem como do termo "texto", mas não especificamente considerado por Rajewsky (48) em relação com Pfister; entre uma construção ampla, ou restrita, do termo "texto"; e não vejo problema algum nisso. Pois é preciso supor que os textos literários não existem sem referências textuais, de tal modo que é justo considerar que a literatura e o conceito de textualidade são fundamentalmente intertextuais. E, claro, devemos considerar que a prática da intertextualidade é diferente de um texto a outro, de um autor a outro ou de uma época à outra, que essa prática será feita de uma maneira consciente ou inconsciente, mais ou menos intensa, e que ela mudará na conceituação e aplicação, nas funções e nas constituições ou nas constelações semânticas das referências utilizadas. (DE TORO, 2013, p. 54-55)[44]

E continua:

> Fato é que a literatura, a arte, as mídias e a ciência possuem sempre uma relação interativa. Pense na física e no papel da refração ótica no impressionismo do século XIX ou no papel da psicanálise no início do século XX na literatura, no teatro e na arte em seu conjunto. (DE TORO, 2013, p. 55-56)[45]

avant leur développement dans leur contexte initial, comme les cas de Flaubert, de Proust, de Dos Passos, de Faulkner, de Khalo et de Borges le prouvent).

[44] Cette discussion se déplace entre la séparation ou le mélange des termes intertextualité et intermedialité ; entre la restriction ou l'expansion de ces termes ainsi que du terme 'texte', mais pas précisément considère Rajewsky (48) en lien à Pfister; entre une construction large, ou étroite, du terme 'texte'; et je ne vois aucun problème à cela. Car il faut supposer que les textes littéraires ne voient jamais le jour sans références textuelles, de sorte qu'il est juste de considérer que la littérature et le concept de textualité sont fondamentalement intertextuels. Et bien sûr, nous devons considérer que la pratique de l'intertextualité est différente d'un texte à un autre, d'un auteur à un autre ou d'une époque à une autre, que cette pratique se fera de manière consciente ou inconsciente, intense ou moins intense, et que'elle changera dans la conceptualité et l'application, dans les fonctions et dans les constitutions ou les constellations sémantiques des références utilisées.

[45] Le fait est que la littérature, l'art, les médias, et la science ont toujours eu une relation interactive. Pensez au rôle de la physique et de la réfraction optique dans l'impressionnisme du XIXe siècle ou au rôle de la psychanalyse du début du XXe siècle dans la littérature, le théâtre et l'art dans son ensemble.

Prosseguindo, dentro do domínio da *midialidade* pode-se definir *intermidialidade* como um processo mimético externo, independente do método de transferência, imitando uma outra estrutura ou um outro conteúdo de mídia. Por consequência, entende-se por *intermidialidade* a relação entre uma mídia "A", a *pré-mídia* (ou mídia de referência), e uma mídia "B", a *pós-mídia* (ou mídia de base). Estas podem manter entre si uma relação *hipomidiática* (relação fracamente marcada) ou uma relação *hipermidiática* (relação fortemente marcada) DE TORO, 2013, p. 69)

Esse conceito, que antecede o conceito de *transmidialidade,* estabelece essa relação de força entre mídias, ou seja, um suporte se impondo ou sofrendo imposição de outro, de conformidade com a maneira com que é estabelecida essa relação entre suportes ou mídias. Um exemplo que será comentado mais adiante é o da primeira versão cinematográfica de *O Guarani*, numa relação hipermidiatica com o formato da ópera, enquanto versões seguintes passam a adotar o texto literário como vetor, em uma relação de caráter muito menos marcado, isto é, uma relação *hipomidiatica*. Isto porque aqui o já mencionado autor adentra no conceito de *transmidialidade*:

> Chegamos agora ao segundo conceito principal do qual eu gostaria de tratar: a "transmidialidade". Mecke e Roloff, por exemplo, definem o conceito de intermidialidade de um modo similar àquele pelo qual defini meu termo "transmidialidade". Desde 2001/2002, compreendemos antes de tudo por "transmidialidade" um "processo ou estratégia antimimética" no sentido de uma relação híbrida e intensamente carregada (seja homogênea, seja altamente fricativa, seja tensa) entre diferentes mídias operando de maneira autônoma (internet, video, filme, diferentes formas de comunicação, cidades e mundos virtuais, tecnologias analógicas e digitais, etc), entre diversas estéticas (tais como o Surrealismo, o Dadaísmo, o Expressionismo, etc), mas também entre mídias integradas (tais como literatura/internet, teatro/video/filmes/instalações, etc), diferentes produtos, preferências culturais, formas artísticas (pintura, criação virtual), ou enfim na arquitetura. (DE TORO, 2013, p. 69)[46]

[46] Nous en venons maintenant au second concept principal dont je souhaite traiter : la 'transmedialité'. Mecke et Roloff, par exemple, définissent le concept d'intermedialité d'une façon similaire à celle par laquelle j'ai défini mon terme 'transmedialité'. Depuis 2001/2002, nous entendons avant tout par 'transmedialité' un ' processus ou une stratégie anti-mimétique' dans le sens d'une relation hybride et intensivement chargée (soit homogène, soit hautement fricative, soit tendue) entre différents médias opérant de façon autonome (internet, vidéo, film, différentes formes de communication, villes et mondes virtuels, techniques analogues et digitales, etc), entre des esthétiques diverses (telles que le Surréalisme, de Dadaïsme, l'Expressionnisme, etc), mais aussi entre des médias mélangés (tels que littérature/internet, théâtre/vidéo/film/installations, etc), des produits différents, des préférences culturelles, des formes artistiques (peinture, conception virtuelle), ou enfin en architecture.

Veja-se a importância desse conceito e como ele se mostra aplicável ao panorama da era midiática do século XIX, ainda que desenvolvido para os suportes e mídias da atualidade. A relação já mostrada e discutida entre *matriz literária* e *matriz midiática,* pela qual o novo suporte, o jornal, se estabelece como o território da escrita, mostra-se ainda em franca relação de absorção e mesmo de contestação dos procedimentos convencionais no que diz respeito ao modo de escrever. Essa relação é dialógica, mas não é harmoniosa, como no caso de José de Alencar e suas crônicas *Ao correr da pena*, por exemplo, nas quais o autor contesta e, em alguns casos, subverte ou manipula o espaço do jornal e suas convenções.

E o autor cearense prossegue nesse diapasão também ao escrever suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, ao mesclar modos de escrita como o confessional e a forma epistolar, com destinatário "certo", chamando a atenção do leitor para o poema de Gonçalves de Magalhães através do que poderia ser considerado um ensaio, um exercício de crítica, destinado a abrir espaço para o aparecimento de *O Guarani*. A transmidialidade, assim, pode ser vista como um fenômeno de transgressão de fronteiras, de hibridização, de transformação e de tradução.

Tome-se como exemplo a incursão de Alencar no teatro, que terminou por consagrá-lo como um dos maiores dramaturgos da segunda metade do século XIX. Se é certo que a morna, quase indiferente recepção da critica a *O Guarani* o impulsionou a arriscar-se como dramaturgo, é certo também que foi nas páginas dos jornais que Alencar arriscou seus primeiros passos na direção do tablado, em especial na sua seção de crônicas *Ao correr da pena*, no jornal *Correio Mercantil* e, mais tarde, na seção *Folhas soltas*, no *Diário do Rio de Janeiro*.

Diga-se, a propósito, que Alencar não trilhou a senda da dramaturgia por mera veleidade ou capricho; já como cronista o então titular da seção *Ao correr da pena*, preocupava-se com o desenvolvimento do teatro brasileiro, como bem demonstra trecho de folhetim publicado no *Correio Mercantil* de 19 de novembro de 1854, abaixo transcrito:

> Em São Pedro de Alcântara, o aparecimento de João Caetano produziu uma noite de entusiasmo e um novo triunfo para o artista distinto, único representante da arte dramática no Brasil.
> Infelizmente as circunstâncias precárias do nosso teatro, ou outras causas que ignoramos, não tem dado lugar a que João Caetano forme uma escola sua, e

> trate de elevar sua arte, que no nosso país ainda se acha completamente na infância.
> (...)
> Se João Caetano compreender quanto é nobre e digna de seu talento esta grande missão, que outros, antes de mim, já lhe apontaram; se,corrigindo pelo estudo alguns pequenos defeitos, fundar uma escola dramática que conserve os exemplos e as boas lições do seu talento e a sua experiência, verá abrir-se para ele uma nova época.
> O governo não se negará certamente a auxiliar uma obra tão útil para o nosso desenvolvimento moral; e, em vez de vãs ostentações, de coroas e de versos que se procuram engrandecer unicamente pelo assunto, terá o que lhe tem faltado até agora, o apoio e a animação da imprensa desta corte. (ALENCAR, 2003, p.64-65)

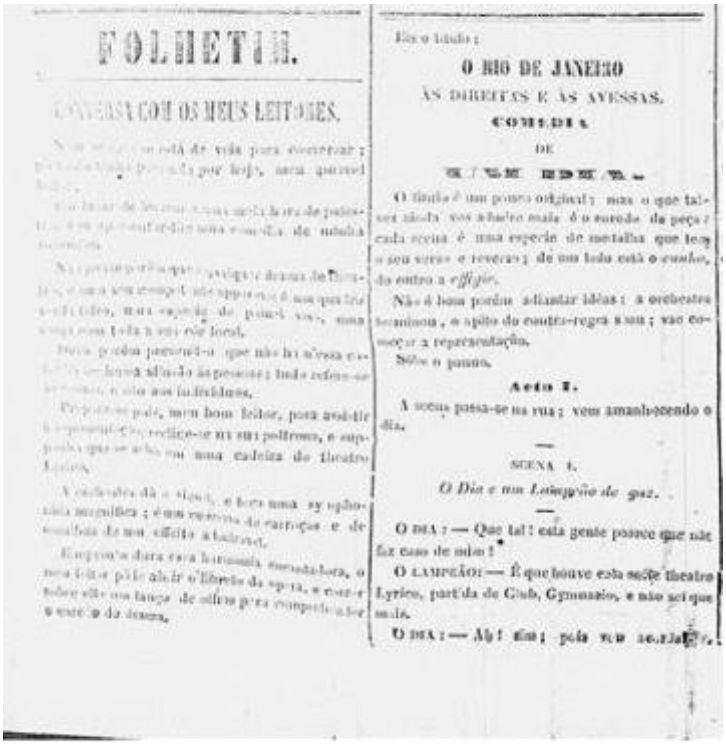
Note-se a importância do quanto Alencar escreve e suas inúmeras referências, externas ao texto e algumas somente inteligíveis por aqueles que acompanham as páginas dos jornais. Há o chamamento do governo (no caso, o imperador) à responsabilidade de apoiar e incentivar a cultura local; há também a crítica velada ao gosto da corte e dos intelectuais em geral à elegia e aos versos escritos somente para agradar ao imperador e obter o devido apoio oficial, especialmente o financeiro. Eis uma singularidade do universo alencariano: ao promover esse intenso diálogo entre o que escreve e aquilo que os jornais repercutem através das reações de seu público leitor, Alencar torna sua obra peculiar no sentido de, como já foi visto até agora e como será ainda visto outras vezes, propiciar a já comentada transmidialidade à sua obra, fenômeno até então não constatado em outro escritor brasileiro, àquela altura do século XIX.

Um exemplo singular dessa relação de tensão e aproximação entre gêneros diversos dentro de um mesmo suporte pode ser visto, enfim, num dos mais singulares folhetins escritos por José de Alencar, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* de 12 de junho de 1856:




**Fig.60: reprodução da primeira página do *Diário do Rio de Janeiro* de 12 de junho de 1856. No recorte, o folhetim do dia.**
**Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

Neste interessante folhetim, Alencar dá continuidade a suas incursões no campo da dramaturgia dentro do jornal. Nesse caso, o autor não se limita a exercer crítica teatral ou lírica, tampouco a exercitar o proselitismo em favor do teatro nacional. Em um tom que poderia ser descrito como paródico, o folhetinista apresenta ao "público" leitor e espectador uma "peça", denominada pelo autor de *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas,* na qual, tão importante quanto descrever o enredo ou as personagens envolvidas, é a forma como a ideia é apresentada ao leitor. Senão vejamos:



FOLHETIM.

CONVERSA COM OS MEUS LEITORES.

O RIO DE JANEIRO
ÀS DIREITAS E ÀS AVESSAS.
COMEDIA
DE

**Fig.61: recorte de folhetim publicado no *Diario do Rio de Janeiro* de 12 de junho de 1856. Fonte: imagens dos periódicos adquiridas junto à Biblioteca Nacional com verba do projeto temático "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX".**

É possível notar, no recorte acima, de maneira mais específica, que o folhetinista usa intencionalmente o já conhecido tom de conversa informal com o leitor para apresentar o que realmente interessa, ou seja, a peça de teatro destinada a realmente entreter o leitor do folhetim. Por tal motivo, o autor se dirige ao leitor de forma direta: "Nem sempre se está de veia para conversar; portanto tenha paciência por hoje, meu amável leitor. Em lugar de levarmos uma meia hora de palestra, vou apresentar-lhe uma comédia de minha invenção. (ALENCAR, 2003, p. 279)

Alencar passa a descrever a seu leitor acerca das características de sua *comédia*, bem como sua despretensão; adverte sobre o título, *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas*, convidando o leitor ao exercício de imaginação de encontrar-se sentando a uma cadeira da plateia ouvindo todos sons característicos do local, para depois convidá-lo a deitar os olhos sobre o "libreto da ópera" e, ao ler o título, obter a explicação de que "o título é um pouco original; mas o que talvez ainda vos admire é o enredo peça: cada cena é uma espécie de medalha que tem o seu verso e reverso; de um lado está o *cunho*, do outro a *efígie*." (ALENCAR, 2003, p. 280).

Neste folhetim, o primeiro de uma série, o autor vai desenvolvendo sua *peça* como um legítimo folhetim, que segue pelas edições seguintes do jornal. É o autor dividindo a peça dentro do jornal em folhetins do mesmo modo que o dramaturgo divide sua peça em atos. E, como dito, Alencar continuaria sua peça em folhetim por mais uma edição, em 1° de julho de 1856, prosseguindo até o 3° ato, quando o autor não concluiria a obra e passaria a um último folhetim apenas em 18 de dezembro de 1856. É importante lembrar que ainda em 1856 Alencar lançaria seu primeiro romance em folhetim, *Cinco minutos,* para logo no início de 1857 passar à escrita e publicação de seu maior sucesso de público, *O Guarani*, e depois ainda lançar-se a uma bem-sucedida carreira de dramaturgo, após a fraca recepção crítica de *O Guarani* em livro. A primeira peça de José de Alencar, não por acaso, tem por nome *O Rio de Janeiro, verso e reverso,* e foi encenada pela primeira vez em outubro de 1857, cerca de três meses após o último folhetim em que foram publicados os três primeiros atos de *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas.*

É possível vislumbrar, portanto, a *consciência tipográfica* de Alencar, evocando expressão utilizada por Roger Chartier, no sentido de que o autor cearense escrevia impelido por ambição e necessidade de reconhecimento de seu talento, mas que o fazia sempre tendo em vista o veículo de publicação, no controle da engrenagem midiática na qual se encontrava inserido.

Tais características foram importantes para o crescimento do dramaturgo, e depois seriam de suma importância para o magistral romancista urbano da segunda fase de sua trajetória, com obras como *Lucíola* e *Senhora*. Essa linearização, embora não seja capaz de abarcar todo o espectro da carreira do autor, pode apresentar uma ideia mais precisa para que se chegue ao ponto final desta argumentação inicial: a de que, mais de quatro décadas antes do surgimento do cinema, José de Alencar trazia em *O Guarani* o que o habilitaria a se tornar a obra literária brasileira mais adaptada para o cinema: a construção simples e precisa de cenários e personagens; o ritmo impecável da narrativa, os diálogos que convidam a uma abordagem predominante do visual e do movimento.

Além de todas essas carecteristicas, uma que este estudo considera a mais importante: a escrita conscienciosamente gestada dentro do veículo midiático por excelência em seu tempo, um olho na página do jornal e outro na receptividade do público, a compreensão de um momento de necessidade da apresentação de um passado histórico e heroico, sem perder de vista, porém, que se estava, antes de mais nada, a escrever um folhetim.

Flexibilidade, agilidade, concisão, senso de corte e ritmo, atenção à publicação e aos gostos do público leitor. Não é à toa que *O Guarani* seria objeto da primeira ópera adaptada de

um romance nacional e, posteriormente, sofreria várias adaptações tanto para a tela grande, quanto para os quadrinhos e, até mesmo, para a televisão.

Quanto ao cinema, é preciso assinalar que Peri e Ceci invadiram a grande tela desde os primórdios da produção brasileira, com variações que adotaram e absorveram os mais diversos suportes, com resultados diferentes, ricos e complementares, como se verá a seguir.

### 3.1. *O Guarani* no cinema: o cinejornal

*O Guarani* foi alvo de uma morna recepção crítica quando de sua passagem para o livro, fato que muito afetou José de Alencar. Ainda assim, a reunião dos folhetins em um livro possibilitou o trabalho de tradução que levou a obra a atravessar o oceano e, posteriormente, resultar na escrita do libreto que embasou a ópera cuja música foi composta por Carlos Gomes. A chegada de Peri e Ceci ao palco do teatro Scala em Milão deu-se em 1870. Cerca de 25 anos depois, em dezembro de 1895, os irmãos Lumière exibiam na cave do Gran Café em Paris o resultado de seu trabalho com o cinematógrafo, inaugurando a era do cinema.

Logo, a se considerar o lançamento dos folhetins em 1857, a estreia da ópera em 1870 e o surgimento do cinema em 1895, é possível visualizar dois saltos de mais de duas décadas cada. Mais que saltos, poderíamos chamar tais passagens de pontes pelas quais *O Guarani* passou para encontrar um ambiente, enfim, mais que adequado a seu nascedouro. O cinema, descendente direto da fotografia, encontrou na sua evolução rápida quadro a quadro na alta velocidade de 24 fotogramas por segundo a capacidade de tornar fragmentos da realidade algo com a ilusão de mobilidade e continuidade, um moto-perpétuo da existência. Ora, o que é o jornal senão a tentativa de organizar os fragmentos da realidade de modo a conferir ao leitor a sensação de unidade, organização e finalidade?

É a imagem criando no espectador o efeito que as palavras criam no leitor. Não à toa, seja pelas limitações técnicas inerentes ao início do cinema, seja pela necessidade de atrair público para bem financiar a produção cinematográfica iniciante, deu-se prioridade nas imagens àquilo que os leitores já eram acostumados: o registro de fatos cotidianos, de crimes (*faits divers*) e, mais adiante, a adaptação de textos literários.

Nesse sentido, em *Visão, som e fúria,* Marshall McLuhan (Na coletânea de ensaios organizada por Luiz Costa Lima, *in* ADORNO *et alii,* 1990) estabelece essa ligação entre as

imagens da palavra impressa e o quanto a imagem diz ao espectador. Aqui, vale a transcrição do trecho:

> Na sua *Teoria do Filme*, Bela Balazs assinala como "a descoberta da imprensa tornou gradualmente ilegíveis os rostos dos homens. Tanto poderia ser lido do papel, que o método de emprestar significado através da expressão facial caiu em desuso. Victor Hugo escreveu certa vez que o livro impresso assumiu o papel desempenhado pela catedral da Idade Média e tornou-se o correio do espírito do povo. Mas os milhares de livros esfrangalharam o espírito único... em milhares de opiniões... esfrangalharam a igreja em milhares de livros. O espirito visível transformou-se assim num espirito legível e a cultura visual numa cultura de conceitos. (MCLUHAN *in* ADORNO *et alii*, 1990, p. 151)

E continua:

> Antes da imprensa, um leitor era alguém que discernia e sondava enigmas. Após a imprensa, passou a significar alguém que corria os olhos, que se escapulia ao longo das superfícies macadamizadas do texto impresso. (...) Com o cinema falado, e finalmente com a televisão, sobreveio a mecanização da totalidade da expressão humana, da voz, do gesto e da figura humana em ação. (MCLUHAN *in* ADORNO *et alii*, 1990, p. 151)

Não há como não discernir nas palavras acima a ligação estreita não apenas entre a escrita impressa e as imagens cinematográficas, mas entre o próprio material da imprensa e a agilidade de uma nova fase da era midiática, iniciada pelo cinematografo.

No contexto acima exposto, o caminho trilhado pelo cinema brasileiro não se deu de forma diversa daquela que se deu em solo francês, ao menos em seu inicio, somente se diferenciando o ritmo e os temas em relação a cada país com o decorrer das décadas do século XX. E o início do cinema no Brasil, ao menos em termo de exibição, deu-se poucos meses depois do célebre evento patrocinado pelos irmãos Lumière, em julho de 1896, mas a produção brasileira tampouco demorou a estabelecer-se. Nesse campo, um bom panorama do início do cinema brasileiro é fornecido por Maria Rita Galvão, em *O Mudo (ou o período do cinema mudo)*, capítulo escrito para a coletânea *Le cinéma brésilien* (1987), com organização do crítico e estudioso Paulo Antonio Paranaguá. Neste texto, a mencionada autora apresenta uma retrospectiva dos primórdios do cinema no Brasil:

> Os principais nomes do cinema nacional permanecem, sobretudo, os estrangeiros, mas os brasileiros irão também se interessar progressivamente pela atividade cinematográfica. Entre os realizadores mais ativos, destacam-se Antonio Leal e Júlio Ferrez (de ascendência francesa), aos quais se unem os brasileiros Alberto e Paulino Botelho, Eduardo Leite, Antonio Serra e outros. Entre os produtores-exploradores, os principais serão os italianos José Labanca, o alemão Guilherme Auler, e um pouco mais tarde o espanhol Francisco Serrador.
> Esses filmes tentam imitar de maneira inábil a produção estrangeira, adaptando-a às circunstâncias e acontecimentos ou necessidades locais. Tecnicamente, são inferiores à produção europeia e americana que se desenvolve e se aperfeiçoa com grande rapidez. Mas isso não é um defeito para a nossa produção, pois os filmes importados não tinham tido tempo de desenvolver no público a capacidade de distinguir e apreciar o cinema estrangeiro, nem tampouco o hábito de ver na tela a realidade estrangeira. Desenvolve-se então no Rio de Janeiro uma produção vibrante e diversificada: comédias, crônicas policiais, melodramas, clássicos, dramas históricos, filmes patrióticos, religiosos, carnavalescos, sátiras políticas, crônicas de costumes, etc. Uma descrição detalhada não apresenta interesse, mas no Brasil os únicos títulos e temas abordados têm uma ressonância que dá sentido e consistência a esse momento particular de sua história. (GALVÃO *in* PARANAGUÁ, 1987, p. 53) [47]

A autora, a seguir, descreve os primeiros tipos de filmes rodados no Brasil, tendo como pano de fundo principalmente paisagens e costumes urbanos, bem como costumes rurais e crimes. Os principais sucessos cinematográficos do inicio do século XX saem justamente dos fatos e crimes descritos nas páginas dos jornais, destacando-se títulos como *Os Estranguladores* (Antonio Leal, 1908) e *O Crime da Mala* (Julio Ferrez, 1909). No relato da autora, vê-se uma característica da transmidialidade na comunicação entre as histórias inspiradas nas páginas dos jornais, com a influência declarada da matriz midiática sobre, no caso em análise, da matriz

[47] Les principaux noms du cinéma national demeurent surtout des étrangers, mais les Brésiliens vont eux aussi s'intéresser progressivement à l'activité cinématographique. Parmi les opérateurs les plus actifs, se distinguent Antonio Leal et Julio Ferrez (d'ascendance française), auxquels se joindre les Brésiliens Alberto et Paulino Botelho, Eduardo Leite, Antonio Serra e d'autres. Parmi les producteurs-exploitants, les principaux seront l'Italien José Labanca, l'Allemand Guilherme Auler, et un peu plus tard l'Espagnol Francisco Serrador. Ces films tentent maladroitement d'imiter la production étrangère, en l'adaptant aux circonstances et aux événements ou nécessités locales. Techniquement, ils sont inférieurs à la production européenne et américaine qui se développe et si perfectionne avec une grande rapidité. Mais ce n'est pas là encore un handicap pour notre production, les films importés n'ayant pas eu le temps de développer dans le public la capacité de distinguer et d'apprécier la qualité du cinéma étranger, ni l'habitude de voir sur l'écran la réalité étrangère. Se développe alors à Rio de Janeiro une production assez animée et diversifiée : comédies, chroniques, policières, mélodrames, classiques, drames historiques, films patriotiques, religieux, carnavalesques, satires politiques, chroniques de moeurs, etc. Une description détailée ne présente pas d'intérêt, mais au Brésil les seuls titres et les thèmes abordés ont une résonance qui donne sens et consistance a ce moment particulier de son histoire.

cinematográfica, com a criação de um roteiro a partir do fato jornalístico e a sua transformação posterior em filme.

A autora cita outras vertentes cinematográficas de sucesso no início do século passado: os melodramas tradicionais como *João José* ou *Remorso Vivo* (Eduardo Leite, 1909, ambos); as adaptações de romances estrangeiros como *A Cabana do Pai Tomás* (Antonio Leal, 1909); os dramas históricos como *Inês de Castro* (Eduardo Leite, 1909); os filmes com objeto religioso como *Milagres de Santo Antonio* (Antonio Serra, 1910).

Como se pode notar, mesmo em face do pouco desenvolvimento dos centros urbanos brasileiros no inicio do século, ao menos em relação às principais capitais europeias e mesmo norte-americanas, o início do século XX apresenta uma produção intensa e diversificada. A esse período, segundo Galvão, se seguirá uma estagnação da produção, até mesmo por falta de público suficiente e de salas capazes de exibir as cópias produzidas a contento. Com o desenvolvimento da eletricidade nas principais cidades brasileiras de então (Rio de Janeiro e São Paulo) e o melhoramento técnico das salas, o cinema brasileiro experimenta uma nova retomada de sua produção, dessa vez principalmente inspirada em episódios da história brasileira e em obras literárias nacionais.

Nessa primeira fase, portanto, é possível estabelecer uma ligação entre o cinema e o jornal, o visual associado à matriz midiática, especialmente no que concerne aos assuntos: as primeiras produções estritamente ligadas em sua temática ao chamado *fait-divers*, os crimes que antes passaram pelas páginas dos jornais e atraíram a atenção dos leitores chamam esses mesmos leitores às salas dos cinemas; é dentro desse contexto que *O Guarani* aparece como das primeiras obras literárias a ser adaptada no Brasil para a grande tela.

A mesma Maria Rita Galvão, na obra já referida, menciona a primeira versão de *O Guarani* como sendo aquela realizada em 1916, deixando de lado aquela realizada em 1912, de cuja existência se tem notícia, mas que é considerada uma cópia perdida:

> Faz-se necessário mencionar, ainda, uma refilmagem d'*O Guarani* em 1926 e d'*O Caçador de Diamantes* em 1932, ambas realizadas por um veterano, Vittorio Capellaro, bem como *As Armas*, rodado em 1929 pelo jovem crítico Otávio Gabus Mendes, que continuará sua carreira no Rio de Janeiro ao longo da década que se seguiria. (GALVÃO *in* PARANAGUÁ, 1987, p. 64)[48]

[48] Il faut encore mentionner un remake d'*O Guarani* en 1926 et *O Çaçador de Diamantes* en 1932, réalisés tous les deux par un vétéran, Vittorio Capellaro, ainsi qu'*As Armas*, tourné en 1929 par le jeune critique Otavio Gabus Mendes, qui poursuivra sa carrière à Rio de Janeiro, au cours de la décennie suivante.

Em se tratando de cinema brasileiro, outro bom panorama é oferecido por Jurandyr Noronha, em *No tempo dos "falantes e cantantes": a literatura no cinema mudo,* artigo publicado na Revista do Livro da Biblioteca Nacional, em que podemos destacar valiosas referências:

> Os primeiros metros de negativo no interior de uma câmera cinematográfica correram, pela primeira vez no Brasil, segundo descreve *O Paiz*, do Rio de Janeiro, no dia 19 de junho de 1898. Alfonso Segredo, chegando da Europa, filmará cenas da Baía de Guanabara e paisagens da cidade. O cinema brasileiro nascia, assim, de um documentário. E foi fazendo documentários que os pioneiros desbravaram os mistérios do cinema na sua fase heroica, pouco se aventurando nos filmes de ficção.
> Somente em 1908 vamos encontrar uma referência à nossa literatura: *O Guarany*, em sua primeira versão. É curioso que o romance de José de Alencar haja sido produzido nada menos que oito vezes no tempo do cinema silencioso. (NORONHA, s/d, p. 23-24)

O mesmo autor assinala que essa era a época dos "falantes e cantantes", em que as películas mudas eram exibidas nas salas com músicos e atores atuando atrás de uma tela transparente, de modo que visualizavam o que deveria ser dublado. Impossível não lembrar do jornal nesse momento em que o cinema, para atingir o público espectador, movimentava toda uma engrenagem midiática e técnica para produzir uma sensação de unidade através da união de diversos fragmentos, visuais e sonoros no caso da arte cinematográfica.

A partir de então, Noronha lista uma série de versões de *O Guarani* para o cinema, anotando a primeira delas como tendo sido rodada em 1908, baseada na ária "Canção do aventureiro", da ópera de Carlos Gomes. Outra versão "falante e cantante" também data de 1908, na qual, além dos trechos cantados, havia também momentos de pantomima circense. Ainda segundo Noronha:

> (...) segundo o *Jornal do Brasil* de 7 de setembro de 1908, nas representações circenses a pantomima começava "com o deslumbrante prólogo 'A primeira missa no Brasil'", e terminava "com a esplêndida apotheose 'A fuga de Pery com Cecy". Ainda segundo o noticiário da época, o ator negro Benjamin de Oliveira representava maquiado para parecer um índio. No lançamento no Cinema Palace, no Rio de Janeiro, a 14 de setembro de 1908, uma grande orquestra, regida pelo maestro Martinez Grou, executou trechos da ópera de Carlos Gomes. (NORONHA, s/d, p. 25)

Não há como não notar nessa recapitulação do caminho de *O Guarani* pela estrada das imagens a capacidade da obra em incorporar ao seu cabedal os mais diversos elementos e influências: a palavra, a música, os sons, as imagens, tudo a serviço da história e do ritmo narrativo. Impossível também não notar que, somente na época do cinema mudo, *O Guarani* foi objeto de oito adaptações, em lugares tão diversos e distantes do Brasil, desde Rio de Janeiro e São Paulo até a mineira Barbacena, passando pela gaúcha Pelotas. E isso em um universo ainda distante de um ritmo realmente próprio no que diz respeito à produção; ainda assim, somente no período chamado por Jurandyr Noronha de "anos silenciosos", contou com 153 produções de ficção no Brasil, sendo 29 delas transposições literárias para a tela (cf. NORONHA, p.23).

Especialmente nesse primeiro período, quando o cinema brasileiro ainda se encontrava distante de uma voz autoral e de um *modus operandi* próprio, as referências à matriz midiática que organiza a palavra dentro  do campo visual da página se faziam presentes, como é possível verificar do cartaz de uma das versões da obra de José de Alencar, feita nesse período.

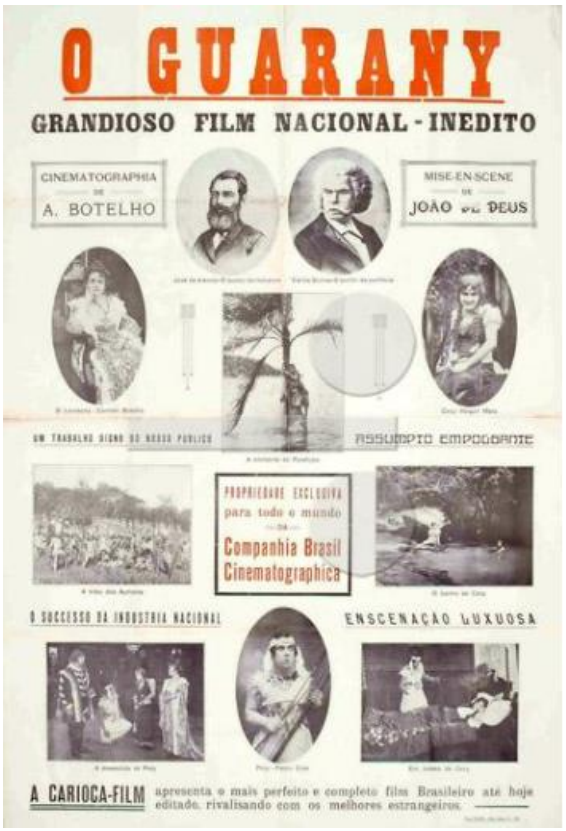



**Figura 62: reprodução de cartaz de versão de *O Guarani* para o cinema. Fonte: Cinemateca Nacional.**

Trata-se de uma das versões cinematográficas cariocas da obra de Alencar, neste caso, a do ano de 1926, capitaneada por um dos mais importantes jornalistas cinematográficos da época (segundo Jurandyr Noronha, teria filmado o marinheiro João Cândido a bordo do encouraçado *São Paulo*). Consta que Antônio Botelho produziu e operou a câmera desta versão, a sétima da obra em apenas 20 anos do século XX.

Importa aqui a observação do cartaz e a sua composição, com caracteres e fotos dispostos de maneira muito semelhante a uma página de jornal. Seguindo o que aqui já foi dito, ou seja, de que a página (tanto o cartaz quanto a primeira página de um jornal) é vista antes de ser lida, é de se notar, logo abaixo do título em letras garrafais, em cor diversa, e no topo da tela, a presença dos principais nomes envolvidos na produção do filme (Antonio Botelho e João de Deus) grafados e, ao lado desses nomes, fotos de José de Alencar e Carlos Gomes, autor da obra e compositor da música que vai embalar o filme. As fotos do autor da obra e do compositor da música vêm acompanhadas de pequenas legendas logo abaixo, sem destaque.

Conforme o leitor vai descendo o olhar pelo cartaz, ele percebe também cenas do filme reproduzidas fotograficamente, fotos dos atores que representam as personagens principais e, no que poderia ser chamado de *rodapé* do cartaz, o nome da companhia cinematográfica responsável. Veja-se o trabalho na composição do cartaz em tudo bem dispor na página para facilitar o reconhecimento e a compreensão do leitor, que será posteriormente espectador. Como no jornal que, já na segunda metade do século XIX se esforçava para organizar o caos do mundo dentro da página para melhor apresentá-lo ao leitor e, assim, arrebanhar um maior público e incrementar as receitas do periódico; deste modo também é notório o esforço de quem compõe o cartaz que chamará o público espectador ao filme para bem organizar o esforço de leitura e memória do leitor que verá o filme. O jornal é visto antes de ser lido; o filme é lido antes de ser visto.

E essa ideia da importância da disposição visual para melhor dispor a leitura, da imagem chegando antes da compreensão escrita, tal noção retoma um movimento que já era observado bem antes do início da *era midiática*, com a cultura dos cartazes voltados a um público que era, em sua maioria, iletrado. Como observa Roger Chartier:

> Nos séculos XVI e XVII, sob formas diversas, que quase sempre autorizam uma dupla leitura, a do texto e a da imagem, a imprensa difundiu amplamente um material tipográfico abundante, destinado a ser afixado, colado nas paredes das casas e das igrejas, dos quartos e das oficinas. É fora de dúvida, portanto,

> que desse modo, ela transformou profundamente uma cultura até então privada do contato com o escrito. Semelhante modificação, que tornava familiar o escrito impresso, necessário para uma plena compreensão das imagens que eram mostradas, foi certamente decisiva para que uma alfabetização urbana, ao mesmo tempo forte e precoce, criativa, a prazo, fosse levada de um mercado "popular" para o livro. (CHARTIER, 2004, p. 113)

Veja-se no caso do cartaz reproduzido acima e no trecho de Chartier um movimento pendular no modo de ler em momentos diferentes da história: primeiro o poder sedutor da imagem em relação à palavra, para no século XIX o avanço da palavra escrita predominar no início da era midiática e da revolução que seria detonada a partir de então; e no final do século XIX, início do século XX, a imagem voltar à união com a palavra, com o advento da fotografia e do cinema.

É neste cenário de profundas transformações que uma obra como *O Guarani* mostra a sua força: não obstante outras obras literárias terem sido objeto de adaptações cinematográficas, a narrativa de Alencar atravessou todo o século XX sendo adaptada; a palavra nascida no jornal, escrita para habitar um espaço específico do jornal, com facilidade também se adapta ao enquadramento da tela, ao território do fotograma. A velocidade da narrativa folhetinesca, as descrições suntuosas e os lances dramáticos ganham intensidade nova nas telas.

Nesse sentido, é importante lembrar que *O Guarani* não foi a única obra de Alencar transposta para as telas nesses *anos mudos*. *Iracema* e *Lucíola*, por exemplo, também foram alvos de adaptações em diversas cidades brasileiras, lugares tão diversos e que não se destacavam como um polo de produção cinematográfica. Mas as aventuras de Peri e Ceci saíram da era muda e adentraram a era do cinema falado sem perder a vitalidade.

A fim de acompanhar essa caminhada, a análise que será a seguir empreendida compreenderá três fases: as adaptações realizadas na época do cinema mudo, as primeiras produções já com o cinema sonoro ou falado em cena e, finalmente, as produções mais recentes, no período compreendido nas últimas décadas do século XX. Em todos esses períodos, em uma arte cuja gênese remonta ao final do século XIX, será possível vislumbrar como a obra de Alencar, nascida e embalada no berço da matriz midiática, tão bem se adaptou ao cinema em suas diversas fases.

### 3.2. *O Guarani* e o cinema mudo: o tempo dos "falantes e cantantes"

De todo o exposto até o momento, é possível constatar que *O Guarani*, na sua concepção, é um contemporâneo da arte cinematográfica. O cinema, para avançar além do seu surgimento na forma documental, precisava de um esteio narrativo. E esse lastro, essa base que faria o cinema se desenvolver, seria a adaptação literária. Mas, nesses primórdios da sétima arte em que os diálogos não eram possíveis, ao menos no sentido mais conservador do termo, bem como em que a imagem valeu mais do que em qualquer outra época do cinema pelo seu poder de contar e atrair o espectador, é possível afirmar que o jornal e, mais especificamente, a literatura produzida no jornal forneceram o subsídio necessário para que o cinema avançasse a passos largos para o seu desenvolvimento como uma forma narrativa autônoma.

Além da relação direta com a fotografia, que encontraria no jornal o seu primeiro e mais comum habitat, o cinema em seus primeiros passos se amparou, principalmente, naquilo que era noticiado nos jornais para criar sua ficção: com exceção de *Viagem à lua* (1902), de George Méliès, quase sempre a produção cinematográfica desse período se nutria, quando não diretamente da notícia, do contexto de sua reprodução, como no caso de *O grande roubo de trem* (1903), considerado o primeiro faroeste realizado, mas somente sendo assim considerado por apresentar uma unidade narrativa, por contar uma história, ainda que em parcos 14 minutos. O período da grande narrativa cinematográfica somente começaria em 1915, com *O nascimento de uma nação,* de D.W. Griffith.

No Brasil, além dos curtíssimos filmes com registros de imagens sem qualquer pretensão narrativa, os primeiros passos na constituição de uma arte de contar histórias através de imagens se deu baseada em fatos noticiados nas páginas dos jornais, como o célebre *Crime da mala*, por exemplo, uma vertente ancorada no *fait-divers* e que seria recorrente no cinema brasileiro do século XX, em especial no período do *cinema novo*, com filmes como *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, inspirado em um personagem real e muito noticiado em todos os jornais, o famoso assaltante João Acácio Pereira da Costa, apelidado de *Luz Vermelha.*




**Fig. 63 : reprodução de primeira pagina do jornal *Noticias Populares*, com referência ao *Bandido da luz vermelha*. Fonte: noticias.bol.uol.com.br**

Nesse ponto, mostra-se possível citar Roland Barthes e sua análise do *fait-divers* como a estrutura, o fragmento da vida que toma a forma de notícia e, finalmente, assume o *status* de arte. A vida em sua tragédia que se incorpora como matéria prima ao cânone artístico. Em *A estrutura da notícia*, Barthes afirma acerca do *fait-divers*:

> O assassinato politico é pois sempre, por definição, uma informação parcial; o *fait divers*, pelo contrário, é uma informação total, ou mais exatamente, *imanente*; ele contém em si todo o seu saber: não é preciso conhecer nada no mundo para consumir um *fait divers*; ele não remete formalmente a nada além dele próprio; evidentemente seu conteúdo não é estranho ao mundo: desastres, assassínios, raptos, agressões, acidentes, roubos, esquisitices, tudo isso remete ao homem e à sua história, à sua alienação, a seus fantasmas, a seus sonhos, a seus medos: uma ideologia e uma psicanálise do *fait divers* são possíveis; mas trata-se aí de um mundo cujo conhecimento é apenas intelectual, analítico, elaborado em segundo grau por aquele que fala do *fait divers*, não por aquele que o consome; no nível da leitura, tudo é dado num *fait divers*; suas

> circunstâncias, suas causas, seu passado, seu desenlace; sem duração e sem contexto, ele constitui um ser imediato, total, que não remete, pelo menos formalmente, a nada de implícito; é nisso que ele se aparenta com a novela e o conto, e não mais com o romance. É sua imanência que define o *fait divers*. (BARTHES, 2007, p. 58-59)

Nesse trecho longo, encontra-se o termo que bem define o fenômeno do jornal e dos textos lá publicados em relação à adaptação cinematográfica: a *imanência,* a capacidade de um texto em ser autosuficiente e autorreferencial; embora partilhem de estruturas narrativas diferentes, como assinala Barthes, tanto o *fait divers* quanto o conto e mesmo o romance, ao menos aquele concebido e escrito para habitar as páginas do jornal, partilham essa imanência, característica que faz com que se bastem, ao leitor e ao espectador.

Nos dias de hoje, são comuns e até muito utilizadas a escrita de um romance ou de uma série de romances já com vistas a uma futura adaptação cinematográfica. Como conceber um caso como *O Guarani,* então, que se constituiu na obra brasileira mais adaptada para as telas, escrita mais de quarenta anos antes do surgimento do cinema? Nas páginas que seguem ficará comprovado o que já foi aqui comentado e que será doravante e até o final desta Tese ressalvado: o nascedouro e berço de desenvolvimento de um romance esculpido para o rodapé da página do jornal, no seio da matriz midiática, no período em que a era midiática iniciava sua marcha, foram fundamentais para o sucesso e a longevidade de *O Guarani* nas telas.

Trata-se de um avanço necessário, portanto, para expor o que é possível constatar, ou seja, que a matriz midiática, tanto em seu início quanto nas décadas que se seguiram, foi uma fonte primordial de material e influências para o desenvolvimento do cinema, seja no aspecto temático, seja na adoção de técnicas afeitas à poética jornalística no campo cinematográfico. Sob tal ponto de vista, passa-se à análise dos primeiros anos de *O Guarani* nas telas, os anos do cinema mudo, período em que, nunca é demais ressaltar, não obstante a precariedade técnica ainda predominante, experimentou a obra de José de Alencar uma prolífica onda de adaptações, que pode ser considerada insuspeita para o período.

E nem se poderia argumentar a falta de parâmetros literários dignos de adaptação no Brasil para justificar essa preponderância de *O Guarani* nas telas; outras obras brasileiras também foram objeto de adaptações cinematográficas no período, como *Inocência* (1915), baseada na já conhecida obra do Visconde de Taunay; ou *A moreninha* (1915), baseada no romance de Joaquim Manoel de Macedo.

Nessa primeira leva de adaptações cinematográficas de *O Guarani*, contudo, é de se notar uma primeira diferença em relação às demais obras do período, acima citadas: a referência imediata, direta, não foi o texto propriamente dito, vale dizer, o folhetim que percorreu as páginas do jornal ou sua versão em livro. O referencial imediato das versões "falantes e cantantes" dos primeiros anos do cinema no Brasil foi justamente a ópera composta por Carlos Gomes, com libreto escrito por um italiano.

Mas o curioso no caso em análise, ainda, é que as versões cinematográficas desse primeiro período adotam a música de Carlos Gomes como fundo para a ação que se passa na tela, mas retomam as principais personagens e situações descritas no livro: retornam, por exemplo, o vilão Loredano (que na ópera encenada em Milão havia sido substituído por um mercenário espanhol), bem como a figura de Álvaro, suprimida da versão lírica. E esses são só alguns exemplos.

Desse modo, da mesma maneira que o jornal assimila e retrabalha diversas influências dentro de suas páginas, especialmente no espaço destinado ao folhetim, também o cinema reproduz influências capazes de conferir o necessário dinamismo à narrativa cinematográfica. Assim como o cinema explora e amplia as possibilidades técnicas da fotografia, também se mostra receptor das mais diversas influências externas, organizando-as e assimilando-as, como o jornal logra êxito em fazer dentro de suas páginas.

É o que pode ser constatado ao se observar e analisar a primeira versão conhecida de *O Guarani*, datada de 1908. Narra Jurandyr Noronha, no artigo já citado (ver citação à página 168), que a produção ganhou o título de *Os Guaranys*, no plural mesmo, o que poderia gerar a dúvida quanto à fonte dessa adaptação ou, dito de outro modo, se tal filme se basearia mesmo na obra de José de Alencar. Essa versão é considerada como perdida, inexistindo cópia conhecida.

Mais uma vez é possível perceber o jornal como referência, a matriz midiática ligando novos suportes e descrevendo-os, pois, muito embora seja a cópia referida considerada como perdida, é o jornal que traz a referência necessária ao autor para descrever a maneira como tal cópia foi manejada e trazida ao público. Note- se, ainda, pelo quanto narrado por Noronha, com base nas descrições apresentadas pelos jornais da época, a liberdade tomada pelos realizadores na composição da adaptação cinematográfica, unindo elementos comuns à opera, ao teatro de pantomima, à representação ao vivo e mesmo à união com outras peças: impossível não notar o início do espetáculo com uma representação da "primeira missa no Brasil", para depois encerrar com a "esplêndida fuga de Peri e Ceci".

Essa imagem do indígena que é o alvo de representações como a acima comentada, embora não pareçam à primeira vista, encontram-se ligadas à matriz midiática que serviu de base a tais espécies de adaptações, como a cinematográfica, na medida em que traduzem um esforço de formação de uma imagem, a busca de ícones representativos de uma sociedade ainda em formação; esforço este que tinha como principal força motriz o jornal, cujo protagonismo seria dividido, ao longo do século XX, com outros suportes, especialmente o cinema.

É o que anota a pesquisadora Erika Thomas, em *Indiens du Brésil (in)visibilités médiatiques*, a qual afirma, referindo-se às adaptações dos chamados romances indianistas de Alencar, como *O Guarani, Iracema e Ubirajara*: "Todos esses filmes possuem a particularidade de colocar em imagens dois elementos recorrentes e simplificadores: de um lado, o mito do bom selvagem, que se alia por amor ou devoção à causa branca e, de outro lado, as tensões internas entre os índios "(THOMAS, 2012, p. 15).[49]

Embora Thomas aponte tal simplificação ou separação das tensões narrativas em dois campos distintos, não soa descabido afirmar que a própria autora simplifica a abordagem em seu texto, pois tais tensões dicotômicas encontram-se muito mais presentes no texto alencariano, no folhetim ou no livro, do que nessas primeiras adaptações cinematográficas. Não custa lembrar que essa primeira tradução da obra de Alencar para as telas bebe da fonte da ópera e incorpora elementos afeitos à pantomima e à música e, na ópera, como visto em capítulo desta Tese, vários conflitos são simplificados e mesmo suprimidos da trama. A observação da autora, portanto, não é imprecisa, a nosso ver, mas mostra-se pouco generosa.

Esse aspecto do cinema brasileiro, em seus primórdios, como instrumento de busca de uma "identidade nacional" também é abordado no livro de Sylvie Debs *Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão. Emergence d'une identité nationale*. A autora marca, no campo literário, o lançamento de *Os Sertões* (1902) como o ponto de ruptura de um modelo de representação do Brasil na literatura e, por consequência, no cinema:

> A publicação de *Os Sertões* de Euclides da Cunha marca de forma clara uma mudança significativa com relação à tradição europeia pela primeira vez no universo literário. Ela corresponde à tomada de consciência, pelos intelectuais brasileiros, da necessidade de uma ruptura com um passado cultural próximo, e mostra, ao mesmo tempo, a poderosa arma da crítica e da ciência desprovida

[49] Tous ce films ont la particularité de mettre en image deux éléments récurrents et simplificateurs: d'une part, le mythe du bon sauvage qui s'allie par amour ou dévouement à la cause des Blancs et d'autre part, les tensions intragroupes chez les Indiens.

> dos artifícios poéticos no sentido de levar em conta a séria matéria da especificidade nacional. (DEBS, 2002, p. 19)[50]

Adiante, a mesma autora afirma:

> Como a chegada do cinema ao Brasil ocorreu oito anos após o advento da primeira República, o papel que esse último desempenhará na construção de uma imagem do país é importante desde o início. Com efeito, em 1900, 85% da população ainda é analfabeta e, naquela época, o cinema, depois da imprensa, era o meio de comunicação mais importante. (DEBS, 2002, p. 23)[51]

A autora, nesse caso, até por escrever especificamente sobre cinema, deixa de lado o papel que o teatro desempenhava como meio de comunicação, muito mais importante naquela época (não é demais lembrar que um dos principais segmentos a frequentar o rodapé das páginas dos jornais era justamente o de crítica lírica e teatral). No entanto, suas observações sobre a literatura, o cinema e o papel dessas duas modalidades narrativas na construção da imagem do país trazem elementos importantes à discussão no que concerne à relação que liga e ao mesmo tempo tensiona suportes tão específicos como o jornal e o cinema.

Isso porque é possível conceber que, ao mesmo tempo em que a literatura no Brasil busca ampliar seus horizontes de observação e distanciar-se do ideário romântico (incluindo a vertente indianista da qual Alencar era um representante central), nesse início de século XX, movimento que culminaria com a semana de arte moderna de 1922, também é certo que o cinema, ao menos no início dessa caminhada, ainda adota a construção de uma imaginário de pais através da literatura indianista produzida nos jornais, literatura da qual *O Guarani* é o mais eminente representante.

Exercendo o papel de pêndulo no embate entre essas duas visões do Brasil, encontra-se o jornal: ao mesmo tempo em que a série de reportagens, de onde originaria *Os Sertões*, era publicada nas páginas de *O Estado de São Paulo* por Euclides da Cunha, designado como

[50] La publication d'*Os Sertoes* d'Euclides da Cunha marque de façon claire un changement significatif par rapport à la tradition européenne pour la première fois dans le domaine littéraire. Elle correspond à la prise de conscience, par les intellectuels brésiliens, de la nécessité d'une rupture avec un passé culturel proche, et montre, en même temps, l'arme puissante de la critique et de la science dépourvue des artifices poétiques dans le sens de la prise en compte de la sérieuse matière de la specificité nationale.

[51] Comme l'arrivée du cinéma au Brésil a lieu huit ans après l'avénement de la première République, le rôle que jouera ce dernier dans la construction d'une image du pays est important dès le départ. En effet, en 1900, 85% de la population est encore analphabète et, à cette époque, le cinéma, après la presse, était le moyen de communication le plus important.

correspondente no sertão baiano, a fim de acompanhar a revolta comandada por Antônio Conselheiro, também não deixava o jornal de lembrar e noticiar o eterno retorno às personagens e cenários descritos por Alencar, especialmente nas telas do então nascente cinema.

A ponte que o jornal construiria entre esses dois modos de apresentar o país e seu povo, próprio da fragmentação inerente à matriz midiática, seria, no caso de *O Guarani*, antes da palavra, feita pela música, que continuaria a ser a inspiração das próximas realizações do período, embora, como também será visto adiante, o final dessa fase já tenha o cinema apoiando sua narrativa no quanto originalmente escrito por Alencar, sem o filtro lírico.

Por ora, as versões seguintes são ainda centradas no suporte lírico, usando tanto a música de Carlos Gomes como as soluções impostas pelo libreto, tal qual nos mostra a descrição feita por Jurandyr Noronha da versão feita no chamado ciclo de São Paulo, em 1911, com Raphael Giannini como operador de câmera:

> Esta terceira versão é de 1911. Com trechos da música de Carlos Gomes, dizia a publicidade que "a partitura havia sofrido ligeiros cortes, apenas os indispensáveis para organizar o filme, cujo desdobramento não poderia ter a duração de toda a ópera". Uma orquestra com 30 professores de música e um elenco de pelo menos quatro atores atuaram na estreia. Subentende-se que seria um "falante e cantante", e em longa-metragem. (NORONHA, s/d, p. 25)

Pela descrição acima, pode-se notar que o cinema continua a seguir a ópera como modelo e que, ainda, foi mesmo o roteiro lírico alvo de "ligeiros cortes", considerados indispensáveis para a organização da narrativa. Evidente, sempre e em outros exemplos, a flexibilidade da obra nascida no seio da matriz midiática: muda de suporte, sofre cortes e alterações de toda ordem e, ainda assim, permanece inteligível e, mais importante, reconhecida como tal pelo público leitor ou espectador.

Outras versões são apontadas, em um impressionante número se levarmos em consideração que o cinema ainda dava seus primeiros passos no mundo, quanto mais no Brasil, o que apenas confirma a enorme popularidade da mais famosa criação de José de Alencar. Há versões feitas em diversos lugares do Brasil na época de *falantes e cantantes.* E desse período é possível destacar mais duas produções, a primeira ainda do período *falante e cantante*, feita por um dos expoentes do cinema mudo brasileiro, Vittorio Capellaro, assim descrito:

> Vittorio Capellaro, que vinha de trabalhos anteriores, inclusive comerciais, fora galã da famosa Companhia teatral Eleonora Duse. Apaixonando-se por uma brasileira, após uma temporada na capital paulista não retornou à Itália. Capellaro se apaixonou também pela nossa literatura, em especial pela "escola indianista" a que se associa José de Alencar, como pode ser observado em um breve exame da sua filmografia. Destaca-se nesta sexta versão, de 1916, o seu tempo de projeção: 135 minutos, contrastando com as metragens muito menores de então. (NORONHA, s/d p. 26)

O cinema não para de adaptar e evoluir nos modos de narrar: já nesse período o filme *falante e cantante* declinava e, embora ainda seja a ópera a base sobre a qual a narrativa se desenrola, é possível também verificar a extensão do tempo e a inclinação do cinema, no caso de *O Guarani,* para o quanto escrito e não mais o cantado. É o que comprova a última versão desse período, datada de 1926, assim descrita pelo autor já mencionado:

> Esta oitava e última versão é, sem dúvida, a mais completa adaptação do livro para a tela. O argumento e o roteiro técnico obedecem ao que foi escrito por José de Alencar. O romance entre o índio Peri e a moça Ceci é tratado com sutileza, nunca ficando esclarecido se é lealdade ao fidalgo amigo ou o amor que faz o herói exceder-se para salvar a filha de D. Antonio de Mariz.
> Trata-se de uma produção como nunca vista anteriormente no que diz respeito a roupas, adereços, armas e cenários. Nas tomadas externas, arregimentou-se grande quantidade de índios para as cenas de batalha. É inesquecível, para os velhos cinéfilos, a enchente do Rio Paquequer e a canoa com Ceci e Peri, ingovernável, nas águas revoltas, e desaparecendo, num plano muito distanciado, ao infinito. (NORONHA, s/d, p. 26)

Essa versão, cujo lançamento se deu no Cine Capitólio do Rio de Janeiro, em 18 de outubro de 1926, marca o fim de um ciclo cinematográfico não apenas no que concerne às adaptações de *O Guarani* para as telas, mas também à evolução da narrativa cinematográfica no Brasil, com reflexos em outras produções do período e aquelas que se seguiriam no decorrer do século XX. Tal desenvolvimento se deu, tanto no cinema como no jornal, a partir de um ponto comum: o desenvolvimento da fotografia, primeiro como instrumento de registro; depois como técnica elevada à condição de arte.

De fato, no território da matriz midiática, pode-se assinalar tal evolução na medida em que o jornal, de 1836 em diante, ampara seus escritos e modo de organização da escrita dentro da página do jornal em fontes externas como a literatura e suas técnicas comunicacionais inerentes; mas o jornal encontra seu próprio modo de expressar o mundo e a palavra dentro de

seus espaços, a ponto de estender a influência desse novo modo de escrever e de organizar a escrita, especialmente aquela produzida no e para o jornal. Nunca é demais recordar, essa *porosidade* da matriz midiática assumiria a complexidade da *transmidialidade* nas relações atuais entre a palavra e a imagem, pois mais complexa e multifacetada se tornou essa relação, e assim continua a sê-lo.

Nesse sentido, a literatura, não somente no caso das adaptações de *O Guarani* para as telas, mas também em relação a outras obras literárias transpostas para o cinema (somente de Alencar, há versões de *Lucíola* e *Iracema* ainda neste período do cinema mudo), apresenta-se em diálogo não apenas com a tradição literária que representa, mas também em constante relação de aproximação e distanciamento das mídias com as quais se corresponde. Werner Wolf (2011), em seu texto "(Inter)mediality and the study of literature", coloca tais aspectos em foco ao discorrer acerca dessa relação entre conteúdo literário e meio ou material em que tal conteúdo será transmitido. Afirma o mencionado autor: "Se a literatura foi influenciada e tem, por sua vez, influenciado, bem como tem sido transmitida por uma pluralidade de meios, o estudo de mídias deveria ser parte integrante dos estudos literários" (WOLF, 2011, p. 3-4).[52]

O autor segue relacionando a transmidialidade com o conceito de perda da origem do mito, como já afirmado por Walter Benjamin acerca da perda da aura, quando o objeto inicialmente criado se destaca de sua origem pela reprodução técnica intensa, como ocorre com a literatura folhetinesca que se reproduz em outros meios de comunicação, como ocorreu com *O Guarani*, por exemplo:

> Transmidialidade como condição de significação cultural pode ocorrer, por exemplo, no nível do conteúdo em mitos que tenham se tornado referências culturais e que tenham perdido sua ligação com o texto ou mídia original (especialmente caso tenham sido reestruturados e reapareçam como o "corte" de uma realidade histórica). Transmidialidade também compreende mecanismos formais não históricos que podem ser representados em mais de um meio ou suporte, como o uso recorrente de temas, variação temática, narratividade, descritividade, ou metarreferencialidade. Mais níveis de transmidialidade dizem respeito a traços históricos que são comuns a qualquer nível formal ou de conteúdo em diversos suportes em determinados períodos, tais como a patética expressividade característica da sensibilidade do século XVIII (no teatro, ficção, poesia, ópera, música instrumental e artes plásticas). Uma perspectiva transmidiatica acerca de tais fenômenos implica em não possuírem origem facilmente rastreável, o que pode ser atribuído ao fato de

[52] If literature has influenced and has in turn been influenced, as well as been transmitted by a plurality of media, the study of media should become an integral part of literary studies.

> certos meios não desempenharem papel importante por não se encontrarem disponíveis à época. (WOLF, 2011, p. 4-5)[53]

Trabalhar com o conceito de transmidialidade, portanto, leva à observação de fenômenos de expansão, assimilação e incorporação de novas técnicas e meios de expressão, nos mais variados níveis, tanto de forma como de conteúdo. No caso específico de *O Guarani*, observa-se a manipulação de enredo, personagens e modo narrativo, adaptando-o aos mais diversos suportes, mesmo àqueles que ainda sequer existiam à época da concepção da obra. É evidente que tal característica não é exclusiva da obra de Alencar mas, no caso em análise, mais uma vez deve-se ressaltar, mostra-se fundamental a criação e o desenvolvimento da obra dentro das páginas do jornal, unindo suportes *a posteriori* e tornando *O Guarani* uma obra de fácil adequação aos mais variados meios de expressão, sem que perdesse a capacidade de ser imediatamente reconhecia, mesmo por aqueles que não tiveram contato com a obra literária.

A literatura, no caso, é vista como um meio que pode se referir a outros em diversos níveis; o autor destaca aqui um contraste com o conceito de hibridez midiática, na medida em que o texto intermidiático não se apropriaria de elementos da fonte com a qual interage, mas opera na base de códigos da mídia que lhe serve de fonte somente no que é efetivamente utilizado na transposição literária. E nesse sentido novamente Wolf assinala:

> A literatura pode, aliás, funcionar como interface para todas as outras mídias e, devido à flexibilidade desse meio verbal, pode fazê-lo de forma mais detalhada do que em qualquer outro meio (...). Além disso, os estudos literários têm se desenvolvido como um dos mais elaborados instrumentos para os estudos e a interpretação não somente da literatura como da cultura em sentido amplo. Tudo isso mostra o que poderia se perder para comprometer os estudos literários em detrimento dos estudos culturais. Em vez disso, o que precisamos é de uma consciência mais forte do interesse dos estudos midiáticos e intermidiáticos no interior dos estudos literários e, portanto, assegurar que tais estudos constituam uma disciplina própria. Afinal, é o estudo da literatura que constitui uma das melhores contribuições para a

[53] Transmediality as a quality of cultural signification can occur, for instance, on the level of content in myths which have become cultural scripts and have lost their relationship to an original text or medium (notably, if they have become reified and appear as a "slice" of [historical] reality). Transmediality also comprises ahistorical formal devices that can be traced in more than one medium, such as the repeated use of motifs, thematic variation, narrativity, descriptivity, or meta-referentiality. Further instances of transmediality concern characteristic historical traits that are common to either the formal or the content level of several media in given periods, such as the pathetic expressivity characteristic of eighteenth-century sensibility (in drama, fiction, poetry, opera, instrumental music, the visual arts). A transmedial perspective on such phenomena implies that they do not have an easily traceable origin which can be attributed to a certain medium or that such an origin does not play a role in the investigation at hand.

> elucidação da (inter)midialidade, bem como a cultura, em um sentido amplo, no passado e no presente. (WOLF, 2011, p.9)[54]

O que é possível notar, adequando as palavras acima transcritas ao estudo das relações entre *O Guarani* e suas transposições cinematográficas, é justamente essa relação de união e, ao mesmo tempo, de fricção e, pode-se dizer, de conflito, que constitui a grande riqueza resultante dessas interações. Adaptar, transpor, lidar com diversos níveis de intermidialidade é, afinal, conciliar e harmonizar.

Com tais considerações, pode-se ainda vislumbrar a evolução da nascente matriz midiática e suas relações primeiramente com a palavra, especialmente a literária, absorvendo técnicas e modos de narrar, passando para a organização do espaço da página, em um trabalho visual de construção do mundo no espaço de uma página, de mais de uma página ou, afinal, de um rodapé de página; a fotografia e o enquadramento da imagem, sua disposição no jornal de modo a causar o maior impacto possível sobre o leitor; do mesmo modo que o folhetim, buscam a melhor localização no jornal para atrair a atenção, a fidelidade e a cumplicidade do público.

Com o cinema não é diferente no que concerne à busca do mais eficaz modo narrativo dentro de suas possibilidades técnicas: na ausência do som que permitia a fala, busca-se o poder da imagem que mais diz ao espectador, conjugando-se em muitos casos à música (donde as primeiras versões de *O Guarani* apoiadas no substrato lírico), para depois, já no final do período de mudez, a narrativa cinematográfica mais uma vez aproximar-se da palavra, do poder do texto.

Todos esses movimentos, entretanto, não são lineares: o diálogo entre tantos suportes, alguns já estabelecidos, outros nascendo e buscando seus meios de comunicar-se com o público, se dá de maneira errática, algumas vezes em clara oposição, outras numa relação de oportunismo, em alguns momentos fazendo com que tantas histórias se cruzem dentro de um mesmo suporte e produzam algo novo, ao menos dentro de determinado período. É o que se denota ao observar uma edição de *O Guarani*, datada de 1928, mostrando um ponto de intersecção entre literatura, fotografia e cinema.

---

[54] Literature can, moreover, function as an interface for all other media, and, owing to the flexibility of its verbal medium, it can do so in a more detailed manner than any other medium (…). In addition, literary studies has developed one of the most elaborate tools for the study and interpretation of not only literature but also culture at large. All of this shows that it would be misguided to compromise literary studies in favor of cultural studies. Instead, what we need is a stronger awareness of medial and intermedial concerns within literary studies thus to make sure that the study of literature remains its own discipline. After all, it is the study of literature that constitutes one of the best contributions to the elucidation of (inter)mediality, as well as culture at large past and present.




**Fig. 64 : reprodução de capa de edição de *O Guarani* do ano de 1928.**
**Fonte: cinemateca nacional**

Já na capa é possível notar a união de mais de um suporte: esta edição conjuga o texto de Alencar com imagens de uma versão cinematográfica de *O Guarani* do ano de 1926, versão esta baseada na ópera com música de Carlos Gomes. A disposição incomum das fotos em relação ao texto de capa (título e autor, a identificação *romance brasileiro*) guarda forte semelhança com a disposição de texto e imagens na composição do jornal; também há semelhança com outros cartazes de filmes, nos quais predomina a tentativa de organização de informações, remetendo ao efeito rubrica inerente à matriz midiática. Não se trata, no caso, de

uma ideia pioneira, mas demonstra a força de uma obra como *O Guarani*, forjada e moldada nas páginas dos jornais. Em cartaz já exposto nesta Tese, encontramos as referências à ópera como paradigma ao espectador do filme; aqui vemos as referências do filme como paradigma para o leitor do livro, em nova versão.

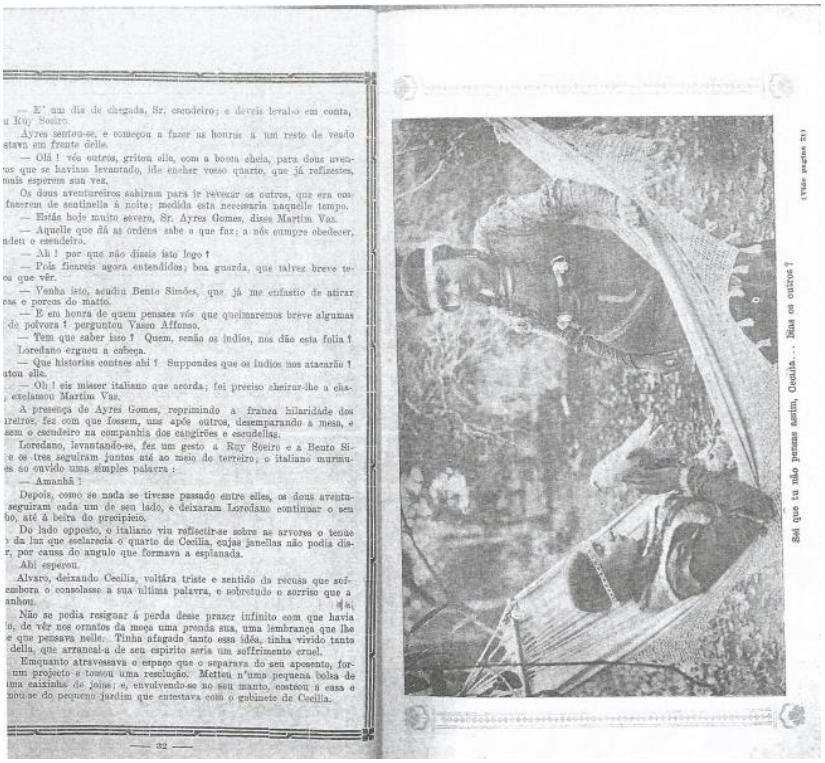
Nesse caso, como em tantos outros nos quais estiveram envolvidas as inúmeras adaptações de *O Guarani* aos mais diversos suportes, percebe-se que o jornal, em seu modo de ver, mostrar e organizar o mundo, encontra-se presente, seja na flexibilidade da narrativa e na agilidade dos cortes, seja na disposição dos diversos elementos inerentes a cada suporte. No caso sob comento, a página do livro é organizada de modo a fazer referência à adaptação cinematográfica sem perder de vista o texto, mesmo em se tratando do livro recorrendo a uma adaptação baseada na ópera. E, assim como no jornal, essa mescla de elementos dentro do livro, recorrendo ao poder da imagem para reforçar o apelo da palavra, tem como objetivo principal angariar leitores, público destinado ao consumo do livro, um público específico que foi inicialmente fisgado pelo folhetim, atraído para o teatro lírico e, depois, para as versões em cinema, chamariz necessário para o consumo do livro. Trata-se da influência sobre outros setores da industria cultural do chamado *campo jornalístico,* mais afeito ao gosto do público, à *audiência*, do que ao desejo de manter a integridade da obra em sua original.

Pierre Bourdieu em *Sobre a televisão* faz comentário pertinente ao exemplo aqui discutido, no sentido de associar o campo jornalístico a sua influencia na produção cultural:

> A influência que o campo jornalístico e, através dele, a lógica do mercado exercem sobre os campos de produção cultural, mesmo os mais autônomos, não tem nada de uma novidade radical: poder-se-ia compor sem dificuldade, com textos extraídos dos escritores do século passado, um quadro inteiramente realista dos efeitos mais gerais que ela produz no interior desses universos protegidos. Mas é preciso evitar ignorar a especificidade da situação atual que, para além coincidências resultantes dos efeitos das homologias, apresenta características relativamente sem precedente: os efeitos que o desenvolvimento da televisão produz no campo jornalístico e, através dele, em todos os outros campos de produção cultural, são incomparavelmente mais importantes, em sua intensidade e amplitude, que aqueles que o surgimento da literatura industrial, com a grande imprensa e o folhetim, provocara, suscitando entre os escritores as reações de indigna ou de revolta das quais saíram, segundo Raymond Willians, as definições modernas de *cultura*. (BOURDIEU, 1997, p. .103)

A transcrição desse trecho mostra-se relevante na medida em que, guardadas as devidas proporções e épocas, está-se falando de fenômenos semelhantes: o jornalismo ou o campo jornalístico, como designado por Bourdieu, ou a matriz midiática, como também denominamos nesse trabalho, expandindo seus métodos, suas caraterísticas para outros ramos da produção cultural; não há como conceber o sucesso da empreitada lírica, incluindo a adaptação de *O Guarani*, sem a colaboração imprescindível dos jornais e, em especial, da crítica lírica, da qual Martins Pena foi o esteio e o maior expoente dos jornais brasileiros do século XIX, mas sem esquecer também que Alencar aventurou-se em tal seara, em suas crônicas, com o estilo e o espírito diletante que lhe eram peculiares.

Mais tarde, foi o cinema que inciou sua caminhada pela vereda da mudez de forma documental, retratando e reverberando a fotografia que se integraria à matriz midiática em que, antes, prevalecia a escrita; depois o cinema se apoiaria na literatura, na busca de uma linguagem própria, principalmente na literatura de folhetim. No caso de *O Guarani*, após apoiar-se na versão lírica para a construção de uma narrativa visual e musical, veria o texto apropriar-se das imagens de tais versões para amparar o texto, trazido dos jornais para o livro, como na reprodução abaixo.



— E' um dia de chegada, Sr. escudeiro; e deveis levalo em conta, u Ruy Soeiro.

Ayres sentou-se, e começou a fazer as honras a um resto de veado stava em frente delle.

— Olá ! vós outros, gritou elle, com a bocca cheia, para dous aven- os que se havião levantado, ide cuidar vosso quarto, que já refizestes, mais esperem sua vez.

Os dous aventureiros sahirão para ir revezar os outros, que era con- fazerem de sentinella á noite; medida esta necessaria naquelle tempo.

— Estás hoje muito severo, Sr. Ayres Gomes, disse Martim Vaz.

— Aquelle que dá as ordens sabe o que faz; a nós cumpre obedecer, ndeu o escudeiro.

— Ah ! por que não disseis isto logo ?

— Pois ficareis agora entendidos; boa guarda, que talvez breve te- os que vêr.

— Venha isto, acudiu Bento Simões, que já me enfastio de atirar as e porcos do matto.

— E eu honra de quem pensaes vós que queimaremos breve algumas de polvora ! perguntou Vasco Affonso.

— Tem que saber isso ? Quem, senão os indios, nos dão esta folia ?

Loredano ergueu a cabeça.

— Que historias contaes ahi ? Suppondes que os indios nos atacarão ? atou elle.

— Oh ! eis mister italiano que acorda; foi preciso cheirar-lhe a cha- exclamou Martim Vaz.

A presença de Ayres Gomes, reprimindo a franca hilaridade dos reiros, fez com que fossem, uns após outros, desemparando a mesa, e sem o escudeiro na companhia dos cangirões e escudellas.

Loredano, levantando-se, fez um gesto a Ruy Soeiro e a Bento Si- e os tres seguiram juntos até ao meio do terreiro; o italiano murmu- es ao ouvido uma simples palavra :

— Amanhã !

Depois, como se nada se tivesse passado entre elles, os dous aventu- seguiram cada um de seu lado, e deixaram Loredano continuar o seu bo, até á beira do precipicio.

Do lado opposto, o italiano viu reflectir-se sobre as arvores o tenue da luz que esclarecia o quarto de Cecilia, cujas janellas não podia dis- r, por causa do angulo que formava a esplanada.

Ahi esperou.

Alvaro, deixando Cecilia, voltára triste e sentido da recusa que sof- embora o consolasse a sua ultima palavra, e sobretudo o sorriso que a anhou.

Não se podia resignar á perda desse prazer infinito com que havia lo, de vêr nos ornatos da moça uma prenda sua, uma lembrança que lhe e que pensava nelle. Tinha afagado tanto essa idéa, tinha vivido tanto della, que arrancal-a de seu espirito seria um soffrimento cruel.

Emquanto atravessava o espaço que o separava do seu aposento, for- um projecto e tomou uma resolução. Metteu n'uma pequena bolsa de uma caixinha de joias; e, envolvendo-se no seu manto, entrou a casa e nou-se do pequeno jardim que entestava com o gabinete de Cecilia.

— 32 —

(Vide pagina 33)

Sei que tu não pensas assim, Cecilia... Nisso os outros ?

**Fig. 65: reprodução de pagina da edição ilustrada de *O Guarani* (1928). Fonte: cinemateca nacional**

O modo como a página foi montada é clara: palavra e imagem dividem o mesmo espaço. No caso em análise, a sincronia entre páginas e imagens não é perfeita, pois a fotografia inserida faz referência a trechos já passados do livro. Ainda assim não se pode invalidar o procedimento, conjugando dentro do suporte livro palavra e imagem, como um antecessor do que viria a se tornar a fotonovela, muito popular na segunda metade do século XX.

Essas e outras importantes inovações vieram a reboque da evolução não somente das técnicas de impressão e composição, mas da própria estrutura editorial. Dito de outro modo, a indústria midiática mescla, conjuga e tenta harmonizar diferentes modos narrativos ou suportes, como o folhetim, o livro, a fotografia e o cinema, sem deixar de lado um dos efeitos dessa mistura, vale dizer, a tensão inerente entre formas, a fricção já mencionada em função da transmidialidade aqui já exposta e discutida.

Nesse sentido, tomamos as palavras de Barbier & Bertho-Lavenir:

> A inovação de procedimentos (as prensas modernas, a composição mecânica, etc) torna [a produção de impressos] tecnicamente possível e permite sua difusão à médio e longo prazo. Essa inovação, contudo, não se limita apenas ao equilíbrio financeiro da edição industrial (o binômio crescimento da tiragem/baixa do preço por exemplar). A expansão da distribuição implica também em propor, sob uma forma mais ou menos renovada, textos de um novo tipo (será a inovação do conteúdo), novidade que modifica, em contrapartida, não somente as práticas de apropriação dos textos, mas também o status e o papel desempenhado por autores, literatos, publicistas e intelectuais na sociedade, e a própria definição da literatura. Enfim, é no mercado que será tomada tal decisão: uma vez que a mudança é reconhecida como materialmente possível, é preciso que ela seja aceita - ou não - pela maioria do público, que ela faz, assim, entrar, na era dos meios de comunicação em massa. (BARBIER & BERTHO-LAVENIR, 2000, p. 103)[55]

[55] L'innovation de procédé (les presses modernes, la composition méchanique, etc.) la rend techniquement possible et permet sa diffusion à moyen et à long terme. Pourtant, l'innovation ne se limite pas au seul équilibre financier de l'édition industrielle (le couple accroissement du tirage/baisse du prix à l'exemplaire). L'élargissement de la diffusion suppose aussi de proposer, sous une forme plus ou moins renouvelée, des textes d'un type nouveau (ce será l'innovation de contenu), nouveauté qui modifie en retour non seulement les pratiques d'appropriation des textes, mais aussi le statut et le rôle des auteurs, littérateurs, publicistes et intelectuells dans la societé, et la définition même de la littérature. Enfin, c'est sur le marché que joue sa décision : une fois le changement reconnu comme matériellement possible, il faut qu'il soit accepté - ou non - par une majorité du public, qu'il fait ainsi entrer dans l'ère des moyens de communication de masse.

Assim, ao lado das inovações técnicas que permitem a diminuição dos custos de produção e a consequente baixa do preço final do impresso na ponta da cadeia de consumo, ou seja, no preço ofertado ao público, vem também e a reboque de tal restruturação a mudança nos conteúdos, vale dizer; não basta oferecer o impresso por um preço acessível, há que se vislumbrar também os gostos e necessidades do público leitor, que vão se aprimorando e se tornando mais complexos ao longo do tempo. Essa mudança de procedimentos culturais e literários no rastro da massificação cultural é comentada, ainda, por Barbier & Bertho-Lavenir: "A lógica das economias de escala e dos sistemas industriais supõe, com efeito, uma reorganização do conteúdo intelectual e da apresentação material dos impressos destinados a um público maior e mais numeroso, e induz, por fim, a uma mudança no status e no papel da literatura e de suas práticas" (BARBIER & BERTHO-LAVENIR, 2000, p. 112).[56]

Nunca é demais ressaltar a evidente escala de parâmetros: a ópera busca a adaptação ao gosto local em detrimento da própria tradução na qual se inspirara; o cinema bebe inicialmente na fonte lírica; o livro, em nova forma, como nesse caso, busca elementos da fotografia, do cinema e, por conseguinte, da ópera, para melhor falar ao público leitor e ampliar seu poder de alcance. E a edição analisada segue essa linha, com a fusão de elementos destinados a atrair o leitor que já conhecia alguma das versões cinematográficas de *O Guarani,* bem como o leitor que sequer teria contato com algum dos filmes, mas que viu a leitura enriquecida com o acréscimo das imagens.

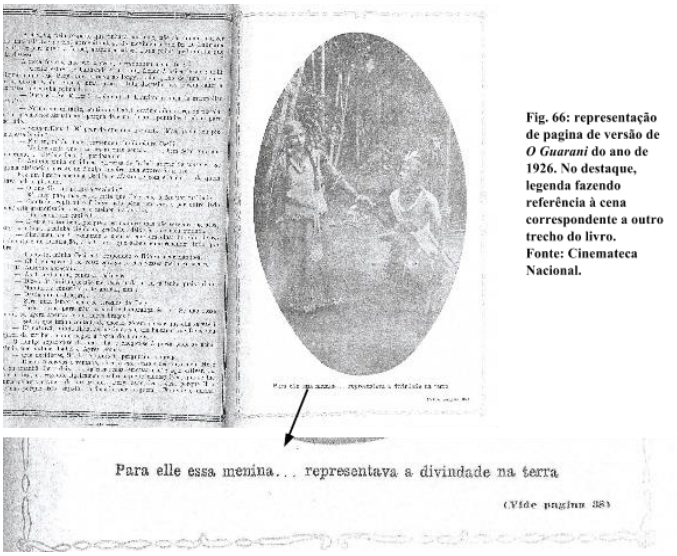



**Fig. 66: representação de pagina de versão de *O Guarani* do ano de 1926. No destaque, legenda fazendo referência à cena correspondente a outro trecho do livro. Fonte: Cinemateca Nacional.**

[56] La logique des économies d'échelle et des systèmes industriels suppose en effet unE réorganiSation du contenu intellectuel et de la présentation matérielle des imprimés destinés au plus grand nombre, et induit à terme un changement du statut et du rôle de la littérature et de ses pratiques.

A referencialidade aqui é explícita: a foto, extraída de cena da versão cinematográfica, liga-se a trecho do livro, orientada por legenda entre parênteses, direcionando a visão e a leitura. O jornal e seu modo de guiar a leitura e o olhar do leitor reverberam por toda a edição aqui apresentada.

Não custa recordar que à época do lançamento desta edição a literatura brasileira encontrava-se sob a égide de uma onda *realista* na tentativa de reproduzir o que se poderia denominar *realidade* sob a forma de literatura. *Os sertões*, foi livro publicado em 1902, nascido das ideias de um engenheiro e jornalista, enviado como correspondente de um grande jornal brasileiro. Essa necessidade de atribuição de um *sentido de realidade* à produção fictícia não se restringe a um romance-reportagem como o escrito por Euclides da Cunha, mas também invade o terreno da pura ficção, do romance como *O Guarani*. Trata-se não somente de aproximar a narrativa de ficção do ritmo cotidiano registrado nos jornais, mas de adequar a narrativa ficcional, mesmo aquela que não teria sido concebida como tal, a uma *arquitetura* capaz de imprimir ao leitor uma sensação de realidade próxima a da leitura de uma matéria no seu jornal preferido.

A ligação entre texto, imagem e, mais importante, *montagem* do conjunto, a fim de fazer o leitor recorrer a referências externas ao próprio texto, faz com que uma versão em livro como esta se mostre tão importante para análise. Nesse sentido, discorre Marie-Ève Thérenty no texto "Métamorphoses littéraires du réel", em *La civilisation du journal*, mostrando como a literatura do século XIX se nutre da matriz midiática não somente na representação do real no jornal, mas na organização do tempo cotidiano pelo jornal. Aqui pode-se referir ao conceito de *atualidade* da matriz midiática tanto no sentido *vertical* do termo, vale dizer, na organização do tempo pelo jornal em seu dia a dia, em seu cotidiano, como também em um sentido que pode ser chamado de *horizontal*, ou seja, na relação da literatura publicada em jornal com o tempo atual que o jornal retrata, ainda que sem ligação direta com este período.

É o caso de *O Guarani*. Embora o autor a situe a história em época remota em relação à atualidade (da publicação), ele o faz em conformidade com o suporte no qual foi publicada e com suas características, com o intuito de manter a atenção do leitor do século XIX sobre eventos que se passam no século XVII. Para tanto, elementos textuais como a descrição das personagens e o ritmo da narrativa fazem essa ligação com a *atualidade* que é ordenada pelo jornal, em um sentido *horizontal* do termo, uma extensão não do tempo narrativo, mas a adoção de elementos que unem passado e presente; o passado da narrativa e o presente retratado nas especificidades do jornal em sua inerente capacidade de ordenar e regular o cotidiano. Assim, a modalização realista da literatura no século XIX deve muito à imprensa. O romance realista

herda não só a estrutura da descrição do real, mas também do tempo de escritura ou de ligação com o tempo repetitivo e duradouro do jornal. O controle do tempo de leitura e do modo como o suporte deve ser "lido" é também visível no caso em análise. Esse direcionamento, essa condução do olhar do leitor pelas palavras usando das imagens como baliza, mostra-se uma marca do que viria a ser a evolução dos suportes do início do século XX até os dias atuais, trazendo as imagens como referência da palavra, e também, futuramente, a palavra como avalista das imagens.

José de Alencar representou de forma intensa esse constante movimento feito de avanços e recuos, tanto em *O Guarani* como em outras obras como *As minas de prata* e *A guerra dos mascates*, situadas em épocas remotas da história brasileira, mas sem perder de vista a estrutura narrativa mais em acordo com a matriz midiática na qual os referidos textos se inseriram.

Essa organização do texto resultante do controle da narrativa, do olhar do leitor para o que deve ser lido, típica do jornal, adentra o suporte livro e a ele se associa, valendo aqui mencionar o quanto afirmado por Marie-Ève Thérenty:

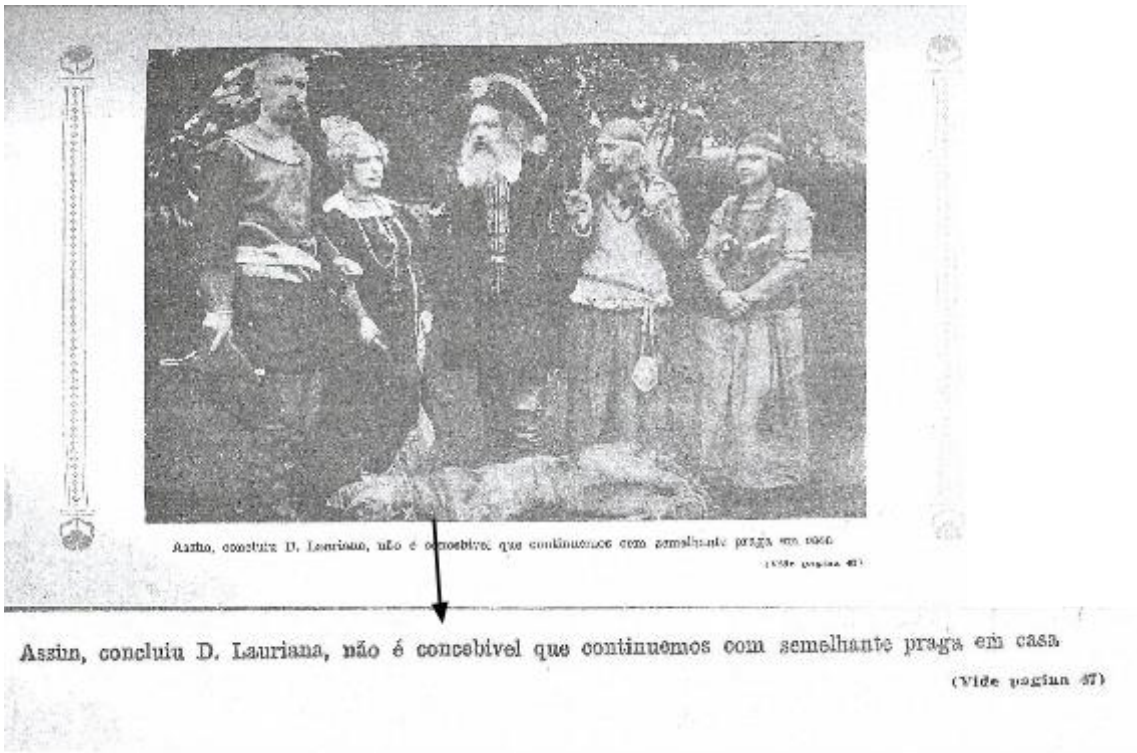
> Não se pode pensar a experiência realista apenas em relação com o referencial como espaço ou como materialidade; ela se revela também como experiência do tempo. Ora, o jornal acompanha e torna legível uma das mutações antropológicas mais importantes dos últimos séculos: a entrada na era da periodicidade e, principalmente, na era da cotidianidade. (THÉRENTY *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1539)[57]

Tais características, tanto da organização e do olhar do leitor para o que está sendo, antes de lido, visto, remetem à proximidade do folhetim com o romance realista e seus constantes avanços e recuos narrativos. Esse apreço pela descrição e pela localização das personagens dentro de um cenário devidamente configurado e descrito, bem como o apego do narrador ao controle da descrição das situações e da aceleração e desaceleração do tempo, tudo isto se encontra presente em "O Guarani" narrativa histórica nascida dentro de um veiculo que valoriza a precisão nas descrições  e a velocidade da narrativa, como no jornal.

[57] L'expérience réaliste ne se pense pas seulement en lien avec le réferentiel comme espace ou comme matérialité, elle s'éprouve aussi comme experience du temps. Or le journal accompagne et rende lisible une des mutations anthropologiques les plus importantes des siècles derniers : l'entrée dans l'ère de la périodicité et notamment dans l'ère de la quotidienneté.

Esses componentes vieram a casar-se perfeitamente com as versões cinematográficas da obra e conduziram a uma melhor organização da edição em livro aqui comentada. Logo, do mesmo modo que o jornal "quotidianiza o real" , na expressão de Marie-Ève Thérenty, o livro, que associa o texto nascido e desenvolvido nas páginas dos jornais às imagens de uma versão em cinema, versão esta baseada na ópera que, por sua vez, colheu elementos de uma das inúmeras traduções baseada em uma das edições em livro do folhetim, mostra o potencial midiático de *O Guarani*, especialmente visível na organização da trama histórica e romântica sob um molde realista, uma arquitetura realista, jornalística, para uma fantasiosa aventura situada em um passado remoto, histórico e presente nas reminiscências do público leitor.

Ou, tomando as palavras de Marie-Ève Thérenty novamente, "o romance naturalista, como o jornal e, talvez, ironizando a dinâmica do jornal, mostra que qualquer evento, por mais excepcional que seja, torna-se facilmente cotidiano" (THÉRENTY *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1541).[58]


Assim, concluiu D. Lauriana, não é concebivel que continuemos com semelhante praga em casa

(Vide pagina 47)

**Fig. 67: reprodução de pagina da edição ilustrada de *O Guarani*. No destaque, legenda abaixo da foto.**
**Fote: Cinemateca Nacional.**

[58] Le roman naturaliste, comme le journal et peut-être en ironisant sur la mécanique du journal, montre que tout événement aussi excepetionnel soit-il devient facilement quotidien.

Note-se no caso em análise que, embora extraída de um fotograma do filme no qual esta versão se apoia, a foto ilustrativa de trecho do livro não contém elementos caros à ação, presentes no folhetim; o trecho do livro ao qual a fotografia faz referência é um trecho de diálogo, de debates entre personagens. O plano estático da foto colabora para produzir essa sensação em quem lê esse trecho do livro.

Mais uma vez, a associação entre elementos como a palavra e a imagem trabalha para que o leitor seja direcionado em sua leitura, na velocidade das cenas de ação ou na solenidade dos diálogos que entremeiam a ação, com uma referencialidade que faz o leitor avançar ou recuar na leitura, como acontece ao leitor de jornal. Em *La civilisation du journal,* novamente, é possível recorrer ao que afirmou Marie-Ève Thérenty para estabelecer uma ponte entre esses procedimentos que ligam uma narrativa situada em tempo histórico remoto a uma moldura moderna, ou mais de uma, no caso em comento:

> A partir da década de 1840, especialmente no romance-folhetim, a narrativa dilata o cotidiano. Por um lado, o romance multiplica as peripécias, por outro lado insere também longos momentos de pausa: descrições, digressão ou diálogos nos quais o tempo vivido é equivalente ao tempo lido. (THÉRENTY *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1540)[59]

Mas a passagem desse tipo de narrativa pelos suportes já comentados e sua fusão dentro do suporte livro entre técnicas caras ao jornalismo como a mescla da palavra e da narrativa à fotografia, além do já referido aspecto técnico da arquitetura tipográfica e de seu caráter transmidiático, também carrega a repercussão do tempo presente através do passado histórico, trazido por Alencar ao romance.

Convém notar, em tal contexto, que o nascimento e evolução da era midiática no Brasil não vem dissociada dos embates e espasmos políticos que marcam um país em clara transição de regimes e costumes. Ao mesmo tempo em que o brasileiro busca espelhar-se nos modelos europeus para a constituição ou construção de seu estado, também busca uma voz própria, uma origem que a legitime. E *O Guarani*, pretendido por Alencar como alegoria da origem de um povo, esforça-se justamente para cumprir esse papel, pretendendo, nas palavras de Antonio Candido, dar "a uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário" (CANDIDO, 1971, p. 224).

[59] À partir des années 1840, notamment dans le roman-feuilleton, le récit dilate le quotidien. D'un côté le roman multiplie les péripéties, de l'autre, il insère aussi de longs moments de pause : descriptions, digression, ou dialogues où le temps vécu est équivalent au temps lu.

O momento é propício para tal afirmação através tanto do folhetim como, posteriormente, por suas adaptações para os demais suportes: seja na segunda metade do século XIX, seja na primeira metade do século XX, fato é que o Brasil ainda passa por uma fase de transformações e turbulências, com o apogeu e queda do regime monárquico e o estabelecimento de uma ainda titubeante república. *O Guarani*, concebido não somente como um romance de aventuras com fundo histórico, mas também como uma moldura do amálgama de forças que viriam a construir um país, bem serviu a tal propósito, do mesmo modo que a matriz midiática emprestou sua alta sensibilidade do panorama exterior à escrita aos demais suportes pelos quais o romance de José de Alencar transitou.

É possível constatar tal adequação de *O Guarani* aos demais suportes pelos quais transitou também pelo plano histórico presente no romance, vale dizer, pela demonstração feita por Alencar no sentido da união de forças opostas na construção de um país. O folhetim apenas foi reverberado pela ópera e o orgulho pela afirmação de uma obra nacional em território estrangeiro; pelo cinema e seu inicial caráter documental e descritivo; pelos quadrinhos em sua excelência técnica e evolução narrativa; todos esses suportes, no caso brasileiro, vieram a serviço, ainda que talvez não voluntariamente, de uma narrativa conciliadora em tempos de embates e conturbação.

Valéria de Marco traça interessante panorama em *A perda das ilusões,* ao mostrar na descendência do olhar de José de Alencar nos romances *O Guarani*, *As minas de prata* e *A guerra dos mascates*, o desencanto crescente do autor com o panorama político que o cerca. Esse reflexo de angústias em uma narrativa situada em um passado remoto, essa confusão entre tempos constrói essa ponte da atualidade inerente à matriz midiática. Afirma a mencionada autora:

> Visto nesse contexto da obra, Peri não pode ser considerado como reverência aos cânones românticos selvagem ou do cultivo do exótico e da cor local. Alencar apropria-se desses caminhos abertos pelo romantismo de maneira muito particular, pois trabalha no sentido de demarcar a participação do nativo na construção dos valores que desejava ver como constitutivos do país. Por isso, é preciso forjar a imagem do índio como homem sábio, inteligente e virtuoso para afirmá-lo como companheiro indispensável ao branco que quer fixar-se à terra e colonizá-la. Define-se assim uma aliança política necessária. (MARCO, 1993, p. 70)

É possível distinguir essa ponte entre passado, presente e futuro na forma impressa por Alencar na formação de *O Guarani*: nas personagens como representantes de diferentes segmentos de uma sociedade em formação, como nos cenários equiparados às possibilidades de convívio e, também, de confronto; finalmente, nas soluções apresentadas pelo autor, em que as principais personagens não se furtam à luta, mas solucionam muitos dos conflitos através da fusão e reorganização. Como no jornal, no folhetim em comento, a ordem emerge do caos. E a moldura se mostra tão fundamental quanto a pintura. O que a mencionada autora destaca, portanto, é a publicação de *O Guarani* como uma tentativa de Alencar de construir um passado histórico/lendário com o objetivo de harmonizar as tensões políticas do período em um país com história muito recente, conceito de nação pouco desenvolvido e, principalmente, internalizado entre leitores e espectadores.

Esse processo de transformação de um folhetim em parâmetro de nação, ao menos aos olhos de um escritor, por suas próprias características, discutidas nesta Tese, ganham impulso e se renovam ao transitar pelos diversos suportes em que foi representada. Pois, não é demais ressaltar, a matriz midiática nascida no jornal tem como uma de suas características a rubricidade, traduzida na capacidade do jornal em organizar o mundo dentro de suas páginas; consolidar fatos e opiniões; não raro colocar-se com todo o seu potencial a serviço de um projeto de estado ou nação, de uma elite econômica ou política, ou a cargo de um grupo operário, em busca de uma nova ordem social. E assim também se passa com os outros suportes pelos quais *O Guarani* transitou, dentre os quais o cinema: o folhetim, herdeiro do realismo, cujas origens remetem ao intercâmbio com o panorama exposto nas páginas dos jornais, fornece o ritmo e o enquadramento necessários ao desenvolvimento da nascente arte cinematográfica, derivada diretamente da fotografia e de suas técnicas.

A relação intensa entre suportes, no caso das adaptações que intercambiaram elementos até mesmo externos às próprias plataformas em que foram inseridas, tais como a ópera, a música e, enfim, as imagens através do cinema e da fotografia, se mostra com o passar dos anos menos intensa e mais linear no caso das adaptações de *O Guarani* já no tempo do cinema falado. Certo é que, enquanto a linguagem cinematográfica evoluiu para procedimentos próprios que a caraterizariam como a sétima arte, as aventuras de Peri e Ceci foram experimentando sucessivo empobrecimento nas suas transposições, cada vez mais aferradas de forma acadêmica ao texto alencariano, não no sentido de aproveitar sua agilidade narrativa, o senso de corte e a flexibilidade herdadas do jornal, mas despejando todo o peso do texto sobre as situações narrativas expostas na tela.

Nos dias atuais acompanhamos um novo ciclo de produções voltadas à adaptação de textos, em uma nova modalidade de relação transmidiática, embora as relações de tensão e fricção características do diálogo entre tais suportes tenham diminuído. Essa harmonia, ou submissão, ao contrário do que se poderia imaginar, não é algo necessariamente bom pois, como visto aqui, é dessa tensão entre suportes que a obra adaptada e a adaptação extraem seus melhores frutos, como comprovado tanto pela análise das adaptações cinematográficas mencionadas neste capítulo como na apresentação da edição em livro comentada, na qual se associam o texto, a forma, a referência a elementos externos, mas reconhecíveis pelo público. Somente a matriz midiática, conjurando elementos internos e externos ao texto, é capaz de trazer ao leitor ou espectador essa sensação não apenas de fruição de leitura, mas de pertencimento ao universo lá retratado. E, quando tal ocorre, esse universo deixa a escala do mito e torna-se ícone.

### 3.3. *O Guarani* e as HQs: um Paquequer de tinta

Assim como ocorreu com o cinema, os quadrinhos ou, dizendo de forma mais genérica, os desenhos no jornal, experimentaram uma evolução semelhante à da fotografia. É dizer, da mesma forma que o cinema nasceu das técnicas fotográficas e evoluiu da adaptação literária para a aquisição de uma linguagem própria, também os quadrinhos nos jornais evoluíram da mera mimese imagética para a adoção de uma linguagem própria, trazendo para a sua paleta possibilidades técnicas associadas à pintura e às artes plásticas, sem contar o intercâmbio com as diversas possibilidades de narrativa trazidas do cinema e para este levadas pelo desenvolvimento dos quadrinhos.

Para que se possa aferir uma ideia da equivalência entre fotografia e desenho no campo da compreensão e do modo de leitura do público, vale a transcrição de trecho do quanto afirmado por Roland Barthes, ao discorrer da fotografia dentro do jornal:

> A fotografia de imprensa é uma mensagem. A totalidade dessa mensagem é constituída por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um meio receptor. A fonte emissora é a redação do jornal, o grupo de técnicos, dentre os quais uns batem a foto, outros a escolhem, a compõem, a tratam, e outros

> enfim a intitulam, preparam uma legenda para ela e a comentam. O meio receptor é o público que lê jornal. E o canal de transmissão é o próprio jornal, ou, mais exatamente, um complexo de mensagens concorrentes, de que a foto é o centro, mas de que os contornos são constituídos pelo texto, título, legenda, paginação e, de maneira mais abstrata, mas não menos "informante", pelo próprio nome do jornal (pois este nome constitui um saber que pode fazer infletir fortemente a leitura da mensagem propriamente dita: uma foto pode mudar o sentido ao passar de *l'Aurore* para *l'Humanité*). (BARTHES *in* ADORNO, 1990, p. 303)

Embora esteja o autor a referir-se à fotografia, também para os quadrinhos a analogia é válida no que diz respeito à escolha das imagens, do ângulo, aos procedimentos narrativos que resultam de tais escolhas e à percepção do público leitor ao acompanhar o resultado das opções feitas pelo autor/artista. Assim como o folhetinista deve conhecer os anseios e gostos de seu público, também o quadrinista deve estar imbuído dessa sensibilidade para atingir da melhor forma possível seu universo de leitores.

Quem também fornece elementos de análise em tal sentido é Will Eisner, em seu livro *Narrativas gráficas* , ao afirmar:

> Em seu ótimo livro DESVENDANDO OS QUADRINHOS (Understanding Comics), Scott McCloud descreveu os quadrinhos como sendo "uma embarcação capaz de conter um número ilimitado de ideias e imagens". Numa visão mais ampla, devemos considerar essa embarcação como um comunicador. Ela é, em todos os sentidos, uma forma singular de leitura. O processo de leitura dos quadrinhos é uma extensão do texto. No caso do texto, o ato de ler envolve uma conversão de palavras em imagens. Os quadrinhos aceleram esse processo fornecendo as imagens. Quando executados de maneira apropriada, eles vão além da conversão e da velocidade e tornam-se uma só coisa. Em todos os sentidos, essa forma de leitura recebe erroneamente o nome de literatura apenas porque as imagens são empregadas como linguagem. Existe uma relação facilmente reconhecível com a iconografia e os pictogramas da escrita oriental. (EISNER, 2005, p. 9)

Evidentemente, Eisner grande é um artista dos quadrinhos e sua visão é impregnada pelo apreço aos quadrinhos como arte, como uma legítima e autônoma de produção cultural, obstáculo que o próprio cinema enfrentou em seu nascedouro. Tratar a leitura dos quadrinhos como uma forma mais evoluída de leitura, portanto, equivale a manifestar essa preferência pelos quadrinhos como forma narrativa. Os quadrinhos apresentam uma experiência singular de leitura, com seus mecanismos associando imagem e palavra. O que foi mencionado por Eisner

no sentido de dissociar literatura e quadrinhos no tocante ao modo de leitura, dando a entender que a leitura de quadrinhos seria uma forma mais concisa e, portanto, evoluída de leitura, pode ser tomada por conta da paixão do autor por sua arte. Os quadrinhos, especialmente aqueles produzidos do inicio do século XX em diante, ao conjugar elementos comuns à fotografia e às técnicas cinematográficas para o seu panteão de possibilidades, apresenta elementos próprios à intersecção já mencionada aqui entre matriz midiática e matriz literária, bem como aos elementos inerentes à transmidialidade, aqui também expostos, e que serão retomados sempre que necessário.

Da mesma forma que o modo e as técnicas de produção evoluem ao longo do tempo, caminhando para a adoção de procedimentos autônomos do ponto de vista narrativo, também há que se considerar o modo como o leitor interage com a publicação ao longo do tempo, vale dizer, os processos de *conotação*, nas palavras de Barthes, ao discorrer sobre a leitura fotográfica. Afirma o referido autor, nesse sentido, que não se pode dissociar a interpretação do leitor do momento histórico. Ou seja, o leitor e a leitura, seja de um texto, de uma fotografia ou de um desenho, são também produtos do momento histórico vivido, às vezes em uma relação de proximidade, às vezes em um processo de distanciamento:

> Viu-se que o código de conotação não era verossimilmente nem "natural" nem "artificial", mas histórico, ou, se se prefere: "cultural"; os signos ai são gestos, atitudes, expressões, cores ou efeitos, dotados de certos sentidos em virtude do uso de uma certa sociedade: ligação entre o significante e o significado, isto é, a significação propriamente dita, permanece, senão imotivada, pelo menos inteiramente histórica. Não se pode dizer, portanto, que o homem moderno projete na leitura da fotografia sentimentos e valores caracteriais ou "eternos", isto é, infra ou trans-históricos, a menos que se precise bem que a significação seja sempre elaborada por uma sociedade e uma história de definidas; a significação é, em suma, o movimento dialético que resolve a contradição entre o homem cultural e o homem natural. (BARTHES *in* ADORNO, 1990, p. 313)

A leitura da fotografia e, analogamente falando, também dos quadrinhos é, portanto, e segundo Barthes, sempre histórica. Mas este, evidentemente, não é o único ponto de vista acerca dos processos de leitura. E isto porque, se algumas leituras permanecem datadas ao longo do tempo, vale dizer, determinadas obras ou realizações mostram-se ultrapassadas e mesmo esquecidas, outras sobrevivem ao tempo e mesmo às mudanças históricas mais relevantes. Assim é quando se estuda ou discorre acerca dos motivos que levaram uma obra como *A*

*Confederação dos Tamoios* a ser praticamente esquecida fora dos círculos acadêmicos, enquanto *O Guarani* seguiu sua trilha de adaptações e sobrevivência na memoria dos leitores após um século e meio.

Neste ponto, a evolução experimentada pelo desenho dentro das páginas dos jornais apoia-se em um modo de leitura não tão diverso daquele pelo qual o leitor lê o jornal: de um lado, a tentativa do jornal em organizar o universo de notícias (e o mundo) dentro do espaço da página; de outro, o leitor que imprime à sua leitura a percepção imediata do momento histórico vivido, com uma vaga profundidade do tempo histórico em alguns casos. Dito de outro modo, escrever no jornal é comprimir e distender o tempo em conformidade com as necessidades do momento e os anseios do público leitor; ler o jornal é interpretar esse tempo, ainda que de forma não consciente ou não totalmente consciente, no exercício de interpretação do conteúdo apresentado nas páginas do jornal.

Esse fenômeno concernente à analise do texto e que, mais adiante, se estenderá à interpretação das imagens e dos desenhos apresentados no jornal, também é analisado em texto de Sarah Mombert, "Presse et fiction: quelques préleables", integrante de *La civilisation du journal*, no qual afirma a autora, analisando as relações entre jornalismo e ficção nos jornais franceses do século XIX, em fenômeno que se desenvolveu de forma paralela no Brasil:

> Ora, o jornal do século XIX representa um dos lugares estratégicos onde se desenvolve a evolução histórica moderna da ficcionalidade. A extrema instabilidade dos limites entre ficção e não ficção, a vasta paleta de possibilidades de recepção do texto da imprensa, a osmose entre jornalismo e literatura fazem da imprensa daquele tempo o campo de experimentação central dessa evolução maior do século, que vê a literatura e a informação se distinguirem progressivamente de sua matriz comum das belas-letras. (MOMBERT *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 811) [60]

E acrescenta: "A facilidade com a qual a imprensa escrita, a partir de suas origens, toma emprestado elementos ao mito, à lenda, às histórias extraordinárias ou ao romance se explica, em parte, provavelmente, pelo fato de que a escrita do jornal, como a da literatura ficional, é

[60] Or, le journal du XIXe siècle représente l'un des lieux stratégiques où se joue l'évolution historique moderne de la fictionnalité. L'extrême labilité des limites entre fiction et non-fiction, la large palette des réceptions possibles du texte de la presse, l'osmose entre journalisme et littérature font de la presse du temps le champ d'expérimentation central de cette évolution majeure du siècle, qui voit la littérature et l'information se distinguer progressivement de leur matrice commune des belles-lettres.

essencialmente narrativa" (MOMBERT *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT 2011, p. 812) [61]

Falar do papel dos quadrinhos no jornal é, portanto, falar também da necessidade de informar e, principalmente, de contar histórias, ou a história. E, diferentemente da fotografia e do cinema, o ato de desenhar é pensado e desenvolvido para o jornal e tendo em vista o conteúdo escrito. É nesse sentido que a matriz midiática se reflete na produção artística: primeiro, numa relação de troca com o conteúdo escrito, chamando a atenção para tal conteúdo, especialmente através da sátira politica, primeira forma tomada pelos desenhos dentro do jornal; depois, seguindo a periodicidade do folhetim, passando a contar histórias, como nas séries de tiras publicadas no dia a dia, passando também ao suporte revista e seus diversos formatos.

Os quadrinhos e seu desenvolvimento, o caminho trilhado pelo desenho, apresentam similitude no que diz respeito à evolução de suas técnicas com os procedimentos formadores e delineadores da matriz midiática e seu discurso agregador e periodizante que, usando expressão de Marie-Ève Thérenty, *contamina* os demais discursos presentes no jornal e, por conseguinte, os discursos inerentes aos demais suportes pelo quais a chamada *tirinha* circula, dentre os quais o livro (com o surgimento das revistas, os *gibis*, as chamadas *graphic novels*, expressão criada por Will Eisner), bem como a adoção de técnicas de produção e narrativa fazendo os quadrinhos dialogarem com o cinema, a pintura e mesmo a música, tanto em modos como em meios de expressão.

Tanto quanto na adoção de técnicas e na mudança e modulação de suportes, especificamente no que diz respeito a seu surgimento nos jornais, o desenho surgiu, tanto na França como no Brasil, como instrumento de combate a serviço de um posicionamento político ou ideológico sustentado dentro das páginas de determinado jornal. A ilustração satírica, que posteriormente viria a ser designada como charge (expressão adotada do francês, designando carga ou qualquer coisa com potencial explosivo) e seus antecessores não surgiram dentro dos jornais, mas neles se desenvolveram e passaram a novos formatos, como os acima enunciados. As ilustrações mostram sua necessidade já na França do Antigo Regime dentro da necessidade de informar e, principalmente, doutrinar a população pouco letrada da época, como afirma Roger Chartier:

[61] La facilité avec laquelle la presse imprimée, dès ses origines, emprunte au mythe, à la légende, aux histoires extraordinaires ou au roman s'explique sans doute en partie par le fait que l'écriture du journal, comme celle de la littérature fictionelle , est essentiellement narrative.

> Entre a leitura individual do livro, ato íntimo do foro privado, e a simples audição do escrito, tal como a do sermão, por exemplo, existe então, nas cidades pelo menos, uma outra relação com o impresso. (...)
> Com efeito, entre 1530 e 1660, para a maioria das populações urbanas, a relação com o escrito não é uma relação com os livros, ou pelo menos com aqueles livros bastante nobres para serem conservados uma vida inteira e estimados como um patrimônio.
> A "aculturação tipográfica" do povo urbano conhece outros suportes, mais modernos e efêmeros. Em todas as formas desse material, que constitui uma parte importante da atividade de imprimir, texto e imagem estão associados, mas em arranjos e proporções muito diversas. Da imagem solta ao cartaz, do cartaz ao Pasquim, do Pasquim ao livro azul, as diferenças não são nitidamente distintas, mas ao contrário, multiplicam-se as formas de transição de uma produção para outra. Seja, para começar, o gênero tipográfico mais distante da cultura escrita: a imagem solta. Há aqui, com efeito, um material onde o escrito impresso está sempre presente, dando títulos, legendas e comentários. O exemplo das imagens de confrarias, sejam elas de profissão sejam de devoção, mostra isso claramente. (CHARTIER, 2004, p. 107-108)

Essas imagens de confraria, figuras soltas apontadas por Chartier como predecessoras na utilização das imagens no impresso, possuíam papel importante no período de doutrinação religiosa maciça que constituiu a Idade Média:

> Propondo preces e fórmulas piedosas, indicando os nomes dos chefes e dos tesoureiros, dando uma representação figurada e sensível do próprio objeto da devoção comunitária (o Santíssimo Sacramento, o Rosário, o santo padroeiro), essas imagens alimentam a piedade dos que lêem e dos que não lêem, e podemos pensar que sua presença familiar, no seio do cotidiano, atrai pouco a pouco para o escrito todos aqueles aos quais as pequenas escolas urbanas não ensinaram o *abc*. (CHARTIER, 2004, p. 109)

É possível, portanto, vislumbrar o caminho percorrido pelas imagens no impresso, associadas às palavras: da adoração e doutrinação religiosas à sátira política e, mais adiante, à utilização de técnicas narrativas comuns à literatura e visualmente mais próximas da fotografia e, mais adiante ainda, do cinema. Esse percurso se mostrara de forma paralela tanto na França quanto no Brasil.

Esse início da ilustração satírica, especialmente no campo da sátira política, marca o início da jornada de tal gênero tanto na França como no Brasil e, no caso francês, é descrita em um dos texto de *La civilisation du journal;* em "Du journal à l'illustré satirique", Fabrice Erre e Betrand Tillier discorrem acerca da caricatura e da charge politica nos jornais e revistas

franceses, mostrando o movimento que sempre acompanha esse tipo de arte, qual seja, os avanços e recuos inerentes a um estilo de alto teor crítico em relação à politica e aos políticos em geral (no caso francês, também à monarquia). Afirmam referidos autores:

> No primeiro terço do século XIX, a sátira é considerada como uma arma política. Ela dá origem a um tipo de imprensa muito especifica, da qual se apropriam sucessivamente diversas correntes (monarquistas, liberais, republicanos), que aperfeiçoam o gênero até o seu pleno desabrochar no início da Monarquia de Julho. (ERRE & TILLIER *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 417)[62]

Esse poder político da imagem é visto pelos autores acima mencionados como parte da história das mídias, um trabalho de integração da imagem à palavra e da palavra escrita a partir das imagens, um processo de simbiose, refletindo um momento histórico e político. O ano de 1835 mostra-se um importante período de inflexão nessa história da sátira politica:

> 1835 marca uma ruptura na história da imprensa satírica. Desde sua aparição durante a Revolução Francesa, esse gênero tinha progressivamente construído e afinado seus códigos em contextos sempre conturbados, orientando-se principalmente em direção à sátira politica. Os jornais satíricos aparecem, então, como o meio de expressão de uma oposição que procurava fazer aparecer o regime vigente como algo absurdo. (ERRE & TILLIER *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 423)[63]

No Brasil, o percurso trilhado pelo desenho nos jornais, pela charge e pela caricatura segue os passos do modelo francês, guardadas as devidas proporções, mas adaptado ao cenário político brasileiro. O primeiro registro em tal sentido vem de uma caricatura do escritor e artista Manuel de Araújo Porto-Alegre, em uma caricatura datada de 1836, que também pode ser considerada uma charge por seu claro conteúdo político e didático no que diz respeito à

[62] Dans le premier tiers du XIXe siècle, la satire est considérée comme une arme politique. Elle donne naissance à un type de presse très particulier dont s'emparent successivement plusieurs courants (royalistes, libéraux, républicains), qui perfectionnent le genre jusqu'à son plein épanouissement au début de la monarchie de Juillet.

[63] 1835 marque une rupture dans l'histoire de la presse satirique. Depuis son apparition sous la Révolution, ce genre avait progressivement construit et affiné ses codes dans les contextes toujours troublés, s'orientant principalement vers la satirique politique. Les journaux satiriques apparaissent alors comme le moyen d'expression d'une opposition cherchant à faire apparaître le régime en place comme une absurdité.

descrição do cenário político brasileiro da época, ou seja, das disputas políticas entre liberais e conservadores no seio da monarquia brasileira:




**Figura 68: Reprodução da primeira caricatura publicada no Brasil, autoria de Manuel de Araújo Porto-Alegre, mostrando as disputas politicas do período Regencial.**
**Fonte: *MOREL, Marco. O Período das Regências (1831-1840)*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.**

É possível notar na reprodução acima a tentativa do artista de proceder a um verdadeiro exercício didático, além do humor político inerente à situação: diversas informações concentradas em um espaço pequeno, mas com clara intenção de esclarecimento em conjunto com o humor. Essa mescla de sátira política e humor presente na caricatura acima reproduzida marca um período de passagem do desenho como pura e simples sátira política para uma predominância do humor ou da "cultura do riso", como assinalado no cenário francês pelos mesmos autores aqui já mencionados:

> No decorrer desses períodos de intensa produção satírica, [esses jornais] experimentaram novas formas de escrita complementares: narrativas, notícias ligeiras e desenhos ganham em eficácia nesse primeiro terço do século XIX até construirem conjuntamente um discurso dinâmico e coerente. (...) No transcorrer do segundo terço do século XIX, o jornal satírico, com efeito,

> dirige sua atenção para o divertimento. (ERRE & TILLIER *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 424)[64]

No Brasil, o mesmo Araújo Porto-Alegre criaria *A lanterna mágica*, revista humorística com alto teor político. É possível notar, portanto, tanto nos quadrinhos brasileiros como nos franceses, um desenvolvimento paralelo, tal como ocorreu no caso do folhetim. E, no mesmo modelo das revistas ilustradas francesas também é criada a *Revista Illustrada* em 1876, pelo italiano Ângelo Agostini, publicação pioneira no gênero no Brasil e que perduraria até 1898. O arco da *Ilustrada* compreendia desde a sátira política através do cartum e da caricatura até a publicação de pequenas histórias.




**Figura 69: Reprodução de capa da *Revista Illustrada* - n° 429, 1886. A capa registra Quintino Bocaiuva pintando um quadro alusivo à febre amarela, enquanto os poderes publicos assistem impassiveis à cena, representados como vacas.**

**Fointe: Nossa Historia, ano 3, n° 30, abril/2006.**

[64] Au cours de ces périodes d'intense production satirique, [ces journaux] ont expérimenté de nouvelles formes d'écriture complémentaires : récits, brèves et dessins gagnent en efficacité dans ce premier tiers du XIXe siècle jusqu'à construire ensemble un discours dynamique et cohérent. (...) Au cours du deuxième tiers du XIXe siècle, le journal satirique se tourne en effet vers le divertissement.

O modelo de tal tipo de publicação, é possível notar, são as revistas satíricas francesas tais como o *Le Charivari* e o *Le Journal Pour Rire*, com um humor corrosivo direcionado às classes dirigentes. No caso brasileiro, ainda, começou a ganhar espaço a publicação de histórias com personagens pensados especialmente para o leitor brasileiro, uma inflexão do humor político, da charge e da caricatura para a representação de um tipo "brasileiro", como no caso abaixo representado.

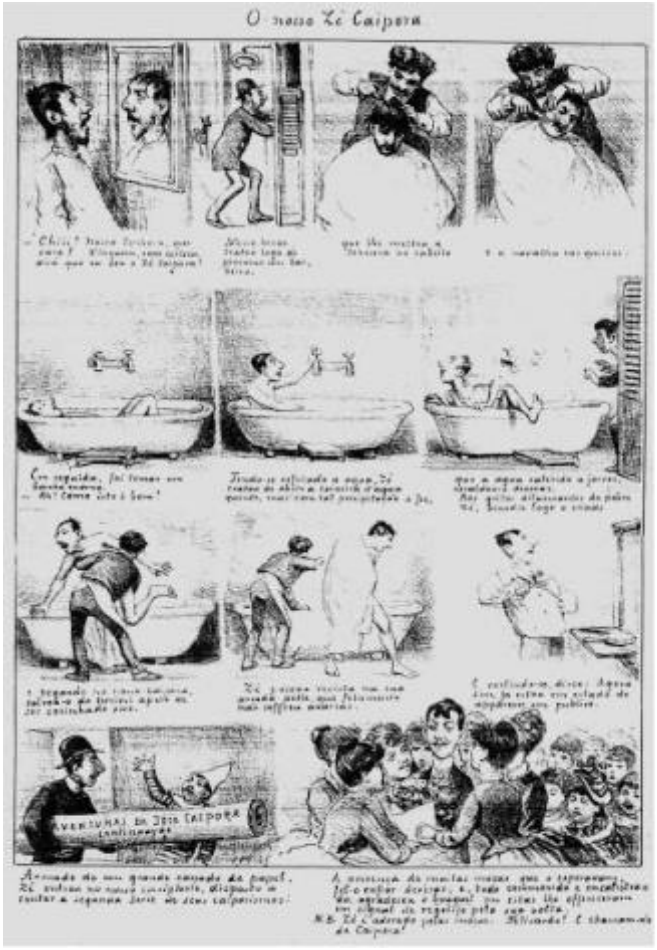



**Figura 70: a personagem Zé Caipora, considerada a primeira história em quadrinhos do Brasil. Publicada na *Revista Illustrada* em 1886.**

**Fonte: http://www.historiaimagem.com.br/edicao3setembro2006/caipora.pdf**

Tal como ocorrera no caso do folhetim, especificamente com Alencar, há também a absorção de um modelo, no caso o francês, para que o autor adapte ao cenário local as vicissitudes dos leitores daquele país. No caso da sátira política, pode-se afirmar que a tarefa não se mostra tão complexa, mas no caso da criação e desenvolvimento de uma personagem tipicamente brasileira, o esforço é maior e exige sensibilidade mais apurada, muito embora seja possível notar a configuração do *Zé Caipora* como uma variação tupiniquim do dândi europeu.

É possível afirmar, no caso acima descrito, que esse caminho da adaptação de uma personagem brasileira ao padrão europeu tenha sido também um dos fatores que levaram uma obra como *O Guarani* a ser adaptada com intensidade para os quadrinhos do mesmo modo que o foi para as telas de cinema. Mas não só: os quadrinhos, em seu trabalho conjunto de imagens e palavras, na busca do ponto de equilíbrio entre esses dois elementos, trazem do jornal características que o assemelham ao folhetim e suas técnicas dialógicas com a matriz midiática na qual foi concebido.

Nesse cenário dos quadrinhos e de suas possibilidades de criação e adaptação, dois caminhos são vistos: os quadrinhos que sobrevivem dentro do jornal, com suas *tirinhas* ou tiras de quadrinhos, a versão desenhada mais próxima do folhetim; rápida, veloz na narrativa e com cortes precisos e constantes para manter a atenção do leitor por diversas edições do jornal. Assim foi por muito tempo nos jornais da primeira metade do século XX em periódicos como *A Gazeta*, de São Paulo, ou *O Globo*, no Rio de Janeiro. E os quadrinhos nos jornais ganhariam depois seu próprio espaço, tanto junto ao público infantil como adulto, com a criação dos suplementos ou cadernos, específicos para o público leitor de histórias em quadrinhos. Assim nasceriam suplementos como *A Gazetinha* (1936) e a mais antiga revista de HQs do Brasil, a *Tico-tico*, com o primeiro número lançado no ano de 1905.

Dentro dessas revistas e dos suplementos então criados, além das personagens já experimentadas e conhecidas, surgiram as primeiras adaptações de obras literárias para as HQs no Brasil; primeiro seguindo grandes clássicos da chamada literatura universal, como *Robinson Crusoé* e *Dom Quixote*, bem como a emergência da literatura policial *pulp*, com a publicação das histórias do detetive Nick Carter, por exemplo. Nas páginas da *Gazetinha* também proliferavam as histórias em quadrinhos serializadas, com personagens como Sherlock Holmes e Capitão Blood, dentre outros.

Toda essa descrição se faz necessária até este momento, pois falar de *O Guarani* nos quadrinhos é falar também de sua ligação intrínseca com a trilha construída nos quadrinhos brasileiros e sua evidente transição entre matriz midiática e matriz literária. Isto porque *O Guarani* foi obra nascida nas páginas dos jornais, mas também ligada a uma construção de imagens, de personagens cujo modo de agir dentro de uma trama aventuresca mas determinada a liga a outros folhetins clássicos que foram preferencialmente adaptados aos quadrinhos, tais como *O Conde de Monte-Cristo* e *Os três mosqueteiros*, só para ficar em exemplos mais conhecidos.

É a força não somente da agilidade narrativa, mas do *ícone* no imaginário do público leitor, o que é denominado pelo grande artista dos quadrinhos Will Eisner de *estereotipização*:

> No dicionário, “estereótipo” é definido como ideia ou um personagem que é padronizado numa forma convencional, sem individualidade. Como um adjetivo, “estereotipado” se aplica àquilo que é vulgarizado. O estereótipo tem uma reputação ruim não apenas porque implica banalidade, mas também por causa do seu uso como uma arma de propaganda ou racismo. Quando simplifica e categoriza uma generalização imprecisa, ele pode ser prejudicial ou, no mínimo, ofensivo. A própria palavra vem do método usado para moldar e duplicar as placas na impressão tipográfica. Apesar dessas definições, estereótipo é bastante comum nos quadrinhos. Ele é uma necessidade maldita - uma ferramenta de comunicação da qual a maioria dos cartuns não consegue fugir. Dada a função narrativa do meio, isso não é de surpreender.
> A arte dos quadrinhos lida com reproduções facilmente reconhecíveis da conduta humana. Seus desenhos são o reflexo no espelho, e dependem de experiências armazenadas na memória do leitor para que ele consiga visualizar ou processar rapidamente uma idéia. Isso torna necessária a simplificação de imagens transformando-as em símbolos que se repetem. Logo, estereótipos. Nos quadrinhos, os estereótipos são desenhados a partir de características físicas comumente aceitas e associadas a uma ocupação. Eles se tornam ícones e são usados como parte da linguagem na narrativa gráfica. (EISNER, 2005, p. 21-22)

Do trecho acima transcrito, convém destacar dois aspectos importantes que servem não somente aos quadrinhos em geral, mas às adaptações literárias em particular e, principalmente, às transposições de *O Guarani* para tal suporte, objeto final desse estudo. O primeiro é a classificação do esterótipo como um *mal necessário,* na medida em que sua estrutura marcada e linear, bem como a caracterização superficial das personagens dentro da trama se mostram essenciais para a compreensão e, principalmente, para o engajamento do público leitor à história que se conta. Essa referencialidade direta que se apresenta ao destinatário da leitura é uma característica fundamental do folhetim e, em especial, da narrativa dentro do folhetim, com sua busca de ganchos na realidade que cerca o leitor, seja apresentando o seu reflexo dentro da narrativa (um exemplo clássico é o de *Os mistérios de Paris*, com o povo reconhecendo uma realidade representada nas páginas muito próxima daquela presenciada em seu dia a dia e também retratada nos jornais, até mesmo pelo efeito *fait-divers*), seja ainda pelo reconhecimento em personagens lendários uma perspectiva de uma passado digno e um futuro promissor.

O segundo aspecto mencionado por Eisner e aplicável ao cenário aqui encontrado diz respeito a uma característica importante na construção de personagens, no sentido de transformar o estereótipo em *ícone*, na medida em que tal personagem se torna reconhecível

mesmo por aqueles que sequer leram a obra. No caso de *O Guarani*, como reiteradamente comentado, personagens como Peri e Ceci, criados por Alencar a partir de estereótipos, ultrapassam tal barreira no decorrer das adaptações e, ainda que determinadas mudanças ocorram com outros personagens, cenários e mesmo situações em relação à trama original, ainda assim as personagens principais permanecem reconhecíveis ao leitor ou espectador.

Trata-se de uma ideia já exposta em outros itens desta Tese, mas que se mostra também fundamental para que se estabeleça a condição de *O Guarani* como sendo obra de potencial multimidiático e sua longevidade dentro dos mais diversos suportes, dentre os quais as HQs. A criação e o manejo desses estereótipos tem muito a ver com a sensibilidade em relação aos anseios do público leitor e com a manutenção de um *status quo* na produção cultural.

Em *Mito e realidade*, Mircea Eliade afirma:

> Sabe-se que, assim como outros gêneros literários, a narrativa épica e o romance prolongam, em outro plano e com outros fins, a narrativa mitológica. Em ambos os casos; trata-se de contar uma história significativa, de relatar uma série de eventos dramáticos ocorridos num passado mais ou menos fabuloso. É inútil recordar o processo longo e complexo que transformou uma "matéria mitológica" em um "objeto" de narração épica. O que deve ser salientado é que a prosa narrativa, especialmente o romance, tomou, nas sociedades modernas, o lugar ocupado pela recitação dos mitos e dos contos nas sociedades tradicionais e populares. Melhor ainda, é possível dissecar a estrutura "mítica" de certos romances modernos, demonstrar a sobrevivência literária dos grandes temas e dos personagens mitológicos. (Isso se verifica sobretudo em relação ao tema iniciatório, o tema das provas do Herói-Redentor e seus combates contra os monstros, as mitologias da Mulher e da Riqueza). Por esse prisma, pode-se dizer, portanto, que a paixão moderna pelos romances trai o desejo de ouvir o maior número possível de "histórias mitológicas" dessacralizadas ou simplesmente camufladas sob formas "profanas". (ELIADE, 1972, p. 133)

Se, como afirmado por Eliade, a narrativa mitológica encontrou seu prolongamento e renovação no romance, também é possível afirmar que o romance encontrou no folhetim, no rodapé da página do jornal, o terreno fértil para se disseminar como forma narrativa diante de um novo público, não mais restrito a famílias mais abastadas, salões de elite ou gabinetes de leitura. Nesse sentido, já no século XX, os quadrinhos, bem como o cinema, encontraram na narrativa folhetinesca a base ideal para apresentar ao leitor os estereótipos palatáveis ao gosto médio desse público. Ou, segundo Will Eisner:

> A arte de criar uma imagem estereotipada com o objetivo de contar uma história requer uma familiaridade com o público e a percepção de que cada sociedade tem um conjunto de estereótipos próprios que ela aceita. Mas há aqueles que transcendem as fronteiras culturais. Hoje em dia, o autor de quadrinhos agora pode contar com uma distribuição global de seu trabalho. Para se comunicar bem, o narrador tem de estar em sintonia com o que é universalmente válido. (EISNER, 2005, p. 23)

Familiaridade com o público, percepção do que a sociedade aceita, assim como o quadrinista descrito por Eisner, o folhetinista, tal como Alencar, também produzia seu texto atento aos gostos de seus leitores, ou leitoras, trabalhando os estereótipos aceitos pela sociedade na qual se encontrava inserido. E, embora uma análise mais distanciada permita o reconhecimento das personagens de *O Guarani* como estereótipos bem adaptados ao gosto do público conservador, as situações inverossímeis como aceitáveis pelo público como artificiais, fato é que escritores como Alencar não somente diziam o que o público leitor queria ler (ou ver), mas também o que o autor julgava ser música aos ouvidos do poder então estabelecido, ao qual muitos autores como Alencar gostariam de estar alinhados. Nesse aspecto, não se pode perder de vista que *O Guarani* sobreveio à *Confederação dos Tamoios* e à contenda literária que se desenrolou nas páginas dos jornais sob a forma das cartas escritas por *Ig*. E a resposta que Alencar pretendia como sendo superior à incensada criação de Magalhães pretendia encontrar-se mais próxima do leitor e, por consequência, mais próxima também do poder estabelecido.

Essa literatura que cria uma nova mitologia ou, pode-se dizer, uma mitologia na qual o leitor e também o poder estabelecido reconheça uma origem épica, constitui elemento consagrador da narrativa como modelo a ser seguido por outras formas de narrativa, ou outras mídias. Nesse sentido, novamente recorremos a Mircea Eliade:

> Outro fato significativo: a necessidade de ter "histórias" e narrativas que se poderiam chamar de paradigmáticas, pois elas se desenrolam de acordo com um modelo tradicional. Seja qual for a gravidade da atual crise do romance, a necessidade de se introduzir em universos "desconhecidos" e de acompanhar as peripécias de uma "história" parece ser consubstancial à condição humana e, por conseguinte, irredutível. É uma exigência difícil de definir; sendo ao mesmo tempo o desejo de comunicar com os "outros", os "desconhecidos", de compartilhar de seus dramas e de suas esperanças, e a necessidade de saber o que pode ter acontecido. É difícil conceber um ser humano que não se sinta fascinado pela "recitação", isto é, pela narração dos eventos significativos,

> pelo que aconteceu a homens dotados da "dupla realidade" dos personagens literários (que refletem a realidade histórica e psicológica dos membros de uma sociedade moderna, dispondo, ao mesmo tempo, do poder mágico de uma criação imaginária). Mas a "saída do Tempo" produzida pela leitura - particularmente pela leitura dos romances - é o que mais aproxima a função da literatura da das mitologias.
> (...)
> De modo ainda mais intenso que nas outras artes, sentimos na literatura uma revolta contra o tempo histórico, o desejo de atingir outros ritmos temporais além daquele em que somos obrigados a viver e a trabalhar. Perguntamo-nos se esse anseio de transcender o nosso próprio tempo, pessoal e histórico, e de mergulhar num tempo "estranho", seja ele extático ou imaginário, será jamais extirpado. Enquanto subsistir esse anseio, pode-se dizer que o homem moderno ainda conserva pelo menos alguns resíduos de um "comportamento mitológico". Os traços de tal comportamento mitológico revelam-se igualmente no desejo de reencontrar a intensidade com que se viveu, ou conheceu, uma coisa pela primeira vez; de recuperar o passado longínquo, a época beatífica do "princípio". Como era de esperar, é sempre a mesma luta contra o Tempo, a mesma esperança de se libertar do peso do "Tempo morto", do Tempo que destrói e que mata. (ELIADE, 1972, p. 134-135)

Esse anseio de um povo e, mais que isso, essa ambição de um Estado em buscar uma origem lendária e gloriosa que justifique e enalteça a coragem, a bravura e a honra de sua gente, tal objetivo era e ainda é incessantemente perseguido por todos que se encontram com as rédeas do poder em mãos; numa era como a iniciada no século XIX, em que a população dos chamados estratos inferiores do tecido social começava a deixar sua condição de mero objeto, ainda que de forma tímida, em que a nobreza e o clero passavam a conviver, a contragosto, com uma classe econômica e socialmente ascendente, ou seja, nesse cenário que se afigurava cada vez mais complexo, a manipulação (tomada aqui no sentido de manuseio) do romance como um espelho a ser entregue nas mãos do colonizado em troca de suas riquezas mostra-se não só necessária mas imprescindível para a manutenção daqueles que se encontravam à frente do poder. E trata-se de um espelho com características especiais: podia tanto refletir o que era desejável ver no presente, bem como transportar aquele que mirava o reflexo para um passado de coragem e destemor, que justificaria o presente próspero e o futuro promissor.

Assim foi e, em certa medida, ainda é com o romance, especialmente após a sua acomodação nas páginas dos jornais; assim também é com as demais formas narrativas, os suportes que incessantemente dialogaram com o romance e, ainda, com o folhetim e mesmo com os procedimentos de escrita próprios ao jornalismo. A escrita, seja no romance ou no jornal, passa também pela sensibilidade dos anseios do público leitor, como afirmado, ainda, por Will Eisner: "Nenhum narrador deve ignorar o fato de que o leitor tem outras experiências de

leitura. Os leitores estão expostos a outras mídias e cada uma delas tem seu próprio ritmo. Não há como mensurar isso, mas sabemos que essas diferentes mídias se influenciam entre si (EISNER, 2005, p. 73).

Essas diferentes mídias que se influenciam mutuamente, tomando as palavras retiradas da citação acima, restam bastante evidenciadas nas duas adaptações de *O Guarani* que serão adiante mostradas e comentadas. São exemplos de que a evolução nos quadrinhos, tanto nas versões da referida obra de Alencar como nos quadrinhos em geral, são fruto de intenso diálogo com outras formas e suportes.

### 3.4. As adaptações em HQ: os dois *Guaranis*

Tal como ocorreu no terreno das adaptações cinematográficas, *O Guarani* foi objeto de inúmeras e diversas adaptações para quadrinhos; e da mesma forma que nas adaptações para as telas, também nas HQs o diálogo entre suportes foi intenso e variado. Assim como exposto nesta Tese, essa comunicação se deu através de relações nem sempre tão harmoniosas, mas, por outro lado, ricas do ponto de vista do resultado obtido. Dito de outro modo, *O Guarani* nos quadrinhos é resultado, em grande parte, das relações entre o jornal, a matriz midiática que lhe serviu de base, a matriz literária, na medida em que a literatura romântica trabalhada por José de Alencar empresta expedientes de escrita e composição caros ao folhetim romanesco, tributário da escrita jornalística e do fazer literário e, finalmente, das relações intermidiáticas estabelecidas entre o jornal, o livro, o cinema e as HQs, bem como os demais suportes que se sucederam, como a televisão, por exemplo.

A obra de Alencar, como um todo, foi objeto de várias adaptações tanto para cinema quanto no terreno das histórias em quadrinhos: há notícias tanto de adaptações de obras como *Lucíola* e *Iracema,* passando por *Senhora* e, ainda, obras menos conhecidas de Alencar, como *O tronco do ipê* e *Til*. A título de exemplo, segundo informa Melissa Cristina Formato em seu trabalho *José de Alencar em Quadrinhos: três versões de O Guarani* (2010), somente nos anos 1950 foi lançada a coleção *Edições Maravilhosas* pela editora EBAL, na qual as primeiras 23 obras são adaptações de livros considerados clássicos da literatura universal, seguindo-se outras 51 adaptações de obras consagradas da literatura nacional, sendo a primeira adaptação, justamente, a de *O Guarani,* em 1950, passando por adaptações já mencionadas de *Iracema, O*

*tronco do ipê* e *O Gaúcho*, dentre outras, avançando pelos anos com *Senhora* (1956), chegando até 1960, com uma versão em HQ de *As minas de prata.*

Mostrar esses dados equivale a evidenciar a força da obra de Alencar também no campo das adaptações em quadrinhos, na medida em que o autor chega a perder o protagonismo na publicação da coleção, mas não chega a desaparecer da lista de autores adaptáveis, alcançando o final desta coleção dividindo espaço com autores contemporâneos e consagrados como Jorge Amado.

| Número da Edição | Título da Obra Adaptada | Autor | Publicação mês | Publicação ano |
|---|---|---|---|---|
| 24 | *O Guarani* | José de Alencar | Jun | 1950 |
| 31 | *Iracema* | José de Alencar | Jan | 1951 |
| 46 | *O tronco do ipê* | José de Alencar | Mar | 1952 |
| 57 | *Ubirajara* | José de Alencar | Out | 1952 |
| 71 | *A moreninha* | Joaquim Manoel de Macedo | Fev | 1953 |
| 83 | *O gaúcho* | José de Alencar | Mar | 1954 |
| 86 | *Cabocla* | Ribeiro Couto | Mai | 1954 |
| 89 | *Cangaceiros* | José Lins do Rego | Jul | 1954 |
| 92 | *A escrava Isaura* | Bernardo Guimarães | Set | 1954 |
| 95 | *O sertanejo* | José de Alencar | Nov | 1954 |
| 98 | *Memórias de um revolucionário* | João Alberto Lins de Barros | Jan | 1955 |
| 100 | *Menino de Engenho* | José Lins do Rego | Mar | 1955 |
| 101 | *Os dramas da floresta virgem e A república dos Palmares* | Manoel Victor | Mar | 1955 |
| 104 | *O sonho das esmeraldas* | Paulo Setubal | Mai | 1955 |
| 107 | *Os meus balões* | Santos Dumont | Jul | 1955 |
| 110 | *A marcha* | Afonso Schmidt | Set | 1955 |
| 113 | *A Amazônia misteriosa* | Gastão Cruls | Nov | 1955 |
| 116 | *A senhora de Pangim* | Gustavo Barroso | Jan | 1956 |
| 118 | *O garimpeiro* | Bernardo Guimarães | Fev | 1956 |
| 120 | *Senhora* | José de Alencar | Mar | 1956 |
| 122 | *Canaã* | Graça Aranha | Abr | 1956 |
| 124 | *Doidinho* | José Lins do Rego | Mai | 1956 |
| 126 | *Anhanguera: o gigante de botas* | Ofélia e Narbal Fontes | Jun | 1956 |
| 128 | *Éramos seis* | Leandro Dupré | Jul | 1956 |
| 130 | *O ermitão de Muquém* | Bernardo Guimarães | Ago | 1956 |
| 132 | *O juiz de paz na roça / O Judas no sábado de aleluia* | Martins Pena | Set | 1956 |
| 134 | *A ilha selvagem* | Théo Filho | Out | 1956 |
| 136 | *Campanha de Canudos* | Euclides da Cunha | Nov | 1956 |
| 140 | *Três soldados* | Lúcia Benedetti | Jan | 1957 |
| 142 | *O tigre da Abolição* | Osvaldo Orico | Fev | 1957 |
| 144 | *Sinhá Moça* | Maria Dezonne Pacheco Fernandes | Mar | 1957 |
| 146 | *A muralha* | Dinah Silveira de Queiroz | Abr | 1957 |
| 148 | *Memórias de um sargento de milícias* | Manuel Antonio de Almeida | Mai | 1957 |
| 150 | *Sia Menina* | Eimi Bulhões Carvalho da Fonseca | Jun | 1957 |
| 152 | *Terras do Sem Fim* | Jorge Amado | Jul | 1957 |
| 154 | *A conquista* | Coelho Netto | Ago | 1957 |
| 156 | *A terra vai ficando ao longe...* | Lasinha Luis Carlos de Caldas Brito | Set | 1957 |
| 158 | *Cascalho* | Herberto Sales | Out | 1957 |
| 160 | *Fruta do mato* | Afrânio Peixoto | Nov | 1957 |
| 164 | *Garibaldi e Anita* | Brasil Gerson | Fev | 1958 |
| 166 | *Floradas na serra* | Dinah Silveira de Queiroz | Abr | 1958 |
| 168 | *Coração de onça* | Ofélia e Narbal Fontes | Jun | 1958 |
| 172 | *Dona Xepa* | Pedro Bloch | Out | 1958 |

**Fig. 71: Tabela demonstrativa dos números publicados na coleção *Edições Maravilhosas,* da editora EBAL. No destaque, a predominância das adaptações de obras de José de Alencar nos primeiros números, publicações que se seguiriam nos anos seguintes. Fonte: Forato, Melissa. *José de Alencar em quadrinhos: três versões de O Guarani.* UNICAMP, 2010.**

| Número da Edição | Título da Obra Adaptada | Autor | Publicação | |
|---|---|---|---|---|
| | | | mês | ano |
| 24 | *O Guarani* | José de Alencar | Jun | 1950 |
| 31 | *Iracema* | José de Alencar | Jan | 1951 |
| 46 | *O tronco do ipê* | José de Alencar | Mar | 1952 |
| 57 | *Ubirajara* | José de Alencar | Out | 1952 |
| 71 | *A moreninha* | Joaquim Manoel de Macedo | Fev | 1953 |
| 83 | *O gaúcho* | José de Alencar | Mar | 1954 |

**Figura 72: destaque da imagem anterior, destacando o número de adaptações de obras de José de Alencar nos primeiros números da mencionada coleção.**
**Fonte: Forato, Melissa. *José de Alencar em quadrinhos: três versões de O Guarani.* UNICAMP, 2010, p. 15.**

Essa longevidade no que diz respeito às adaptações de *O Guarani* e de outras obras de José de Alencar em HQ possui ligação, por evidente, com a posição ocupada pela obra do escritor cearense dentro do cânone literário brasileiro, até mesmo porque Alencar permaneceu como referência de literatura de forte apelo popular até a primeira metade do século XX, como se percebe das escolhas feitas pelos editores no que diz respeito à coleção acima mencionada. Interessante notar que a escolha consciente dos editores, aqui, parece ser a temática, pois as primeiras obras de Alencar a integrar a lista de adaptações em HQ desta coleção são, predominantemente, os romances denominados *indianistas* (*O Guarani*, *Iracema, Ubirajara*) e os *regionalistas* (*O Gaúcho*). Mais adiante, já no final da lista, o último título de José de Alencar a ser adaptado para os quadrinhos é, justamente, o altamente folhetinesco *As minas de prata*. O folhetim deu a primeira e a última palavra nesta série de transposições destinada a estampar em outro suporte os "clássicos brasileiros".

No caso especifico de *O Guarani,* entretanto, entendemos que há outro fator que lhe conferiu força suficiente para ser a primeira obra brasileira, nesta lista, adaptada para quadrinhos: o folhetim de Alencar se mostrava a principal referência no que concerne à popularidade e ao impacto sobre o público leitor, impacto este que, embora não seja numericamente mensurável, mostra-se na preferência de *O Guarani* na escolha para as sucessivas adaptações de que foi objeto, tais como a ópera e as versões cinematográficas, bem como a atestada popularidade do folhetim quando de sua publicação nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. Tal impacto, tal repercussão, somente se mostrou possível pelo tom folhetinesco, pela qualidade e detalhismo na construção de imagens e situações e pelo ritmo

narrativo exemplar para o caso de uma obra nascida no rodapé das páginas dos jornais. E isso quase 50 anos após sua publicação nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*.

Outro aspecto, ainda, a ser anotado: pelo período de publicação destas versões em HQ é possível perceber que o mundo todo encontra-se de saída de um dos períodos mais turbulentos de nossa história, qual seja, o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Do mesmo modo que em outras partes do mundo, como nos Estados Unidos, por exemplo, as artes e a *cultura de massa*, em geral, passavam por um processo de revitalização dentro da perspectiva do surgimento de uma nova mitologia. É a retomada, o novo impulso de uma industria cultural que já havia experimentado uma primeira onda de expansão no século XIX e que, naquele momento em que todo o mundo saía de um momento sombrio e extremamente sangrento, era outra vez lançado como onda, como retomada de um período que se pretendia glorioso. E tal onda de regeneração, por assim dizer, passava pelo apoio tomado na indústria cultural, da qual o jornal era o berço, irradiando seus procedimentos para outros suportes e gerando adaptações, como aqui já comentado.

Nesse sentido, tomamos os comentários de Umberto Eco em *O super-homem de massa* para bem ilustrar uma passagem de tempo que pode indicar uma retomada de impulso da chamada 'cultura de massa':

> A grande época do folhetim é a das revoluções burguesas da metade do oitocentos, com seu reformismo populista e pré-marxista, de que os elementos tópicos do Super-homem e da Sociedade secreta (ver os textos desde Marx até Gramsci e Tortel) são a manifestação e o instrumento.
> (...)
> O que nada mais é do que repetir o que já se sabe, isto é, que o arquétipo do romance popular, que é, acrescente-se, o romance inglês setecentista, nasce exatamente como o produto de uma nova industria da cultura, voltada para novos compradores, para uma burguesia citadina em grande parte formada por leitoras e que pede ao romance a substituição dos valores religiosos, aristocráticos e populares; que pede a ativação do sentimento em lugar da fé, da imaginação exercida sobre o real possível e não da consciência exercida sobre o sobrenatural não experimental; que pede a integração na ordem dada, como garantia da harmonia, chamamento à produtiva cautela do contrato social. (ECO, 1991, p. 26-27)

A descrição do autor, pertinente ao século XIX, é também aplicável ao momento em que as referidas versões em HQ eram publicadas na coleção acima mencionada. Trata-se do esforço editorial para inserção de obras consideradas como integrantes do cânone literário

brasileiro dentre os grandes clássicos da literatura mundial e, em tal sentido, iniciar referida coleção e nela prosseguir com *O Guarani* e outras importantes criações de Alencar é um modo de angariar popularidade e prestigio aos autores brasileiros dentro dessa série de transposições literárias para o suporte das histórias em quadrinhos.

É possível traçar um paralelo entre tal esforço editorial e o modo como se apresenta com o esforço de consolidação do *feuilleton* em jornais como o *La Presse* a partir de 1836 na França, na medida em que homens de imprensa como Émile de Girardin buscaram a chancela de autores já conhecidos junto ao público leitor como Balzac, Frédéric Soulié e Victor Hugo para a fortalecer um modelo ainda em ascensão, como o jornal dentro da nascente indústria midiática em um contexto de massificação cultural.

E com iniciativas como essa coleção de adaptações de obras brasileiras e estrangeiras em HQ, bem como outras iniciativas no campo dos quadrinhos, só para ficarmos nesse exemplo que é o objeto de estudo deste capitulo, a literatura muda de suporte para atingir um maior número de leitores e popularizar-se, em um esforço que também aponta para essa relação de transmidialidade no sentido de que o suporte no qual a obra é recebida mostra-se mais próximo de um ou outro suporte, seja do livro e seu necessário engessamento da agilidade folhetinesca, seja quando alguma transposição, mais visual e próxima das imagens tão bem descritas por Alencar, aproxima-se mais da própria matriz, o folhetim, ao adotar modernas técnicas mais associadas a uma abordagem próxima do cinema, da montagem e da edição bem elaborada de imagens.

São fatores que se conjugam, quais sejam, o técnico, o estilístico e mesmo aquele concernente às perspectivas de mercado e de incremento do público leitor. E, em tal cenário, os exemplos que serão a seguir apresentados bem retratam essa tentativa de consagração da obra junto ao público leitor através do suporte das HQs; uma mais reverente ao romance, outra, contemporânea e que, por outro lado, mostra-se mais ligada à matriz na qual nasceu a obra de Alencar, ainda nos jornais do século XIX.

Neste ponto, ao menos no que diz respeito ao Brasil, os quadrinhos ou, mais especificamente, as adaptações de consagradas obras literárias para os quadrinhos, cumprem o papel do folhetim romanesco junto ao público leitor do século XIX, qual seja, o de disseminar a literatura junto a um público leitor ainda crescente e cada vez mais expressivo. A publicação de coleções como a acima apresentada indica a existência de um público leitor pronto para consumir tais obras devidamente adaptadas ao suporte na qual é recebida, fenômeno que passa pela ampliação e diversificação do público leitor, algo que no século XIX ainda caminhava a passos curtos no Brasil, mas que, na primeira metade do século XX, atinge um nível capaz de

aproximá-lo do fenômeno já experimentado em outros países, como a França e a Inglaterra dos séculos XVIII e XIX.

É possível estender esse paralelo entre a produção em quadrinhos no século XX e sua proliferação entre o crescente público leitor brasileiro da primeira metade do século XX e a ascensão do romance entre o também crescente público leitor francês e inglês nos séculos XVIII e XIX, como constatado por autores como Ian Watt, por exemplo, em *A ascensão do romance*, ao afirmar:

> Em seu *English literature and society in the eighteenth century* (Literatura e sociedade inglesa no século XVIII), por exemplo, Leslie Stephen afirma que "a extensão gradual da classe leitora afetou o desenvolvimento da literatura a ela dirigida" e aponta o surgimento do romance, bem como o do jornalismo, como exemplos fundamentais do efeito das mudanças do público literário. (WATT, 2010, p. 37*)*

Falar das adaptações de *O Guarani* em quadrinhos e mostrá-las em seu contexto de produção e cenário de leitura é, portanto, estabelecer uma ligação entre os quadrinhos e o jornal, em um diálogo que não se dá somente entre matriz literária e matriz midiática, mas entre mídias, uma relação que, longe de se mostrar harmoniosa ou conciliadora, é repleta de arestas e problemas não resolvidos, uma tensão e uma fricção típicas das ligações transmidiáticas que, ao final, revela-se importante como esforço de consagração do cânone literário junto aos leitores então iniciados no universo cultural e, ainda, de massificação do impresso, atendendo também a uma exigência comercial e industrial crescente.

*

A partir deste ponto da Tese, passa-se a mostrar e comentar as duas versões escolhidas para ilustrar esse trabalho: a de André le Blanc, da já referida coleção *Edição maravilhosa*, publicada em 1950 e, mais recente, aquela ilustrada por Luis Gê em parceria com Ivan Jaf, de 2009. Versões diferentes para uma mesma obra, considerada um integrante consagrado do cânone literário brasileiro, mas com características, em ambas as versões, ligadas à matriz midiática, ao jornal que consagrara o folhetim e, em complemento, com uma relação entre outras mídias, tais como o cinema e a fotografia.




**Fig. 73: capa da edição de *O Guarani* em HQ pertencente à coleção 'Edição Maravilhosa', publicada em 1954.**
**Fonte: cinemateca brasileira.**

A capa acima reproduzida bem ilustra a capacidade dos quadrinhos como amálgama de diversas técnicas, todas associadas ao jornal. A impressão colorida é ainda uma novidade ao menos no campo dos quadrinhos; o traço de André Le Blanc retrata uma das cenas finais e mais dramáticas de *O Guarani,* ou seja, o resgate de Ceci por Peri no momento em que o solar dos Mariz é consumido pelas chamas; no topo da página, os componentes textuais destinados a identificar junto ao leitor a obra publicada e a chamar sua atenção: de cima para baixo e por ordem de destaque, o título da coleção, o nome da obra e, por fim, a designação *Romance de José de Alencar.*

Assim como no jornal, a imagem busca suas referências na palavra, identificando-se junto ao leitor pela escrita e, ademais, conjurando o epíteto *romance de José de Alencar*. Trata-se de um dado importante, na medida em que mostra ao leitor a referência a ser seguida. A técnica aqui utilizada pelos editores na composição é importante pois, assim como o jornal é visto antes de ser lido, também revistas como estas são vistas e devem ser bem vistas para que o leitor se interesse por lê-las e, consequentemente, as compre.

O leitor, portanto, poderá identificar a coleção já então consagrada à qual a publicação em destaque pertence, associada ao "romance de José de Alencar" conhecido do público leitor.

Não mais se faz referência ao folhetim ou ao jornal no qual *O Guarani* foi publicado pela primeira vez; quase um século já se passou desde então. Aqui, a revista faz referência ao *romance*, como sendo o suporte-livro, no qual já se encontrava a obra de Alencar, fixada e consagrada. Trata-se de uma chamada que prende a atenção do leitor muito mais pelo apelo ao visual (impressão colorida, uma novidade à época para o leitor brasileiro), em associação com a palavra, em uma disposição gráfica mais próxima das revistas ilustradas, ainda em tributo à matriz midiática. É de se notar a mudança de disposição gráfica em relação à primeira edição da mesma coleção, cuja chamada é abaixo reproduzida.

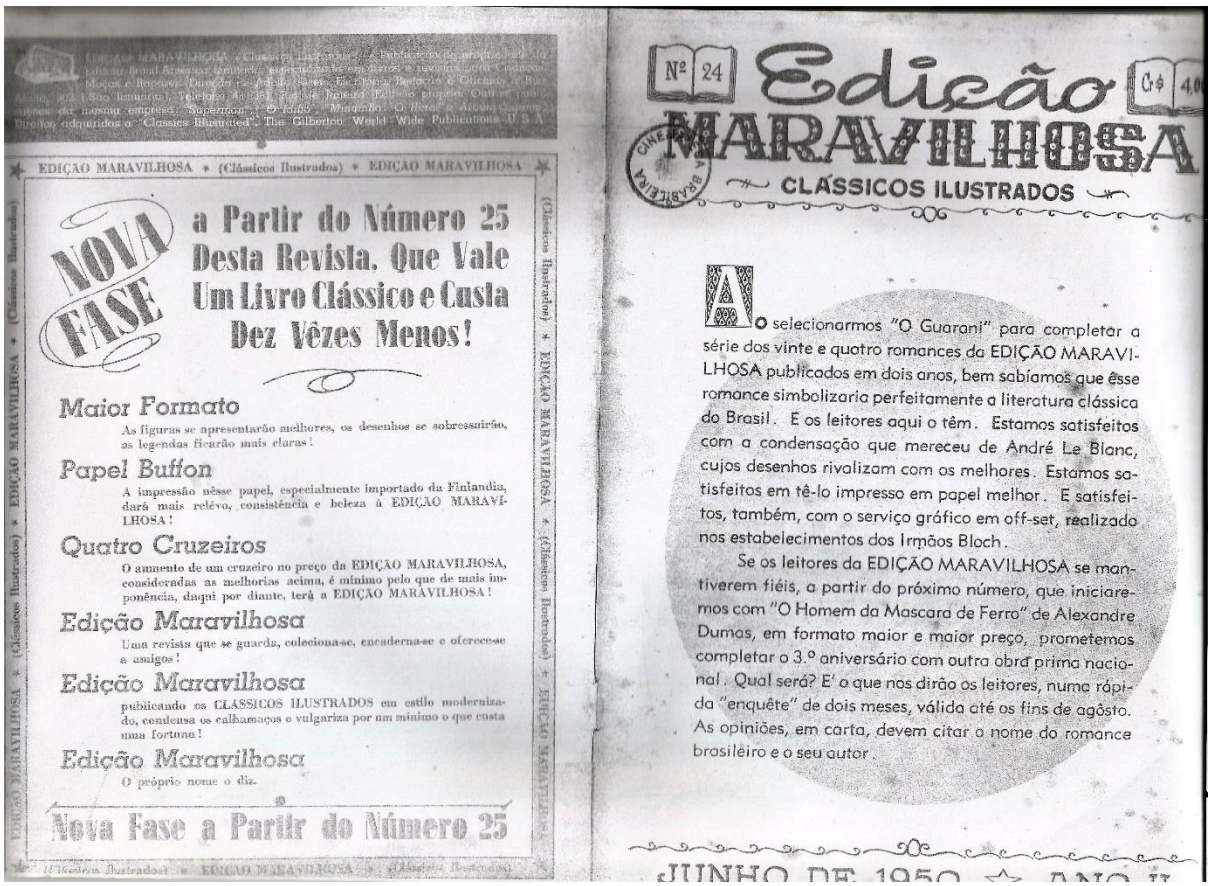



**Fig.74: reprodução de capa de edição de *O Guarani* de 1950, da coleção *Edição Maravilhosa*.**
**Fonte: cinemateca brasileira.**

Nesta primeira edição da versão em quadrinhos de *O Guarani* pela *Edição Maravilhosa*, vê-se o tratamento gráfico mais dedicado à disposição do texto na página, no sentido de direcionar e organizar o que o leitor deve ver, para depois conduzir a leitura e preparar a leitura

dos quadrinhos. A informação, aqui, é tão necessária e essencial quanto as imagens que contarão a história.

A conexão com os elementos mais importantes da matriz midiática é evidente: a apresentar a informação não somente de maneira organizada, mas também de modo a atrair o olhar do leitor para determinados elementos que se julgam serem mais importantes que outros; tal é o efeito-rubrica dos jornais do século XIX que, aplicado ao suporte em questão, informa e prepara o leitor. No caso da imagem acima reproduzida, as informações apresentadas não são sobre a obra adaptada, mas acerca da própria coleção, mostrando todas as vantagens que o leitor estará desfrutando pela aquisição de cada número.

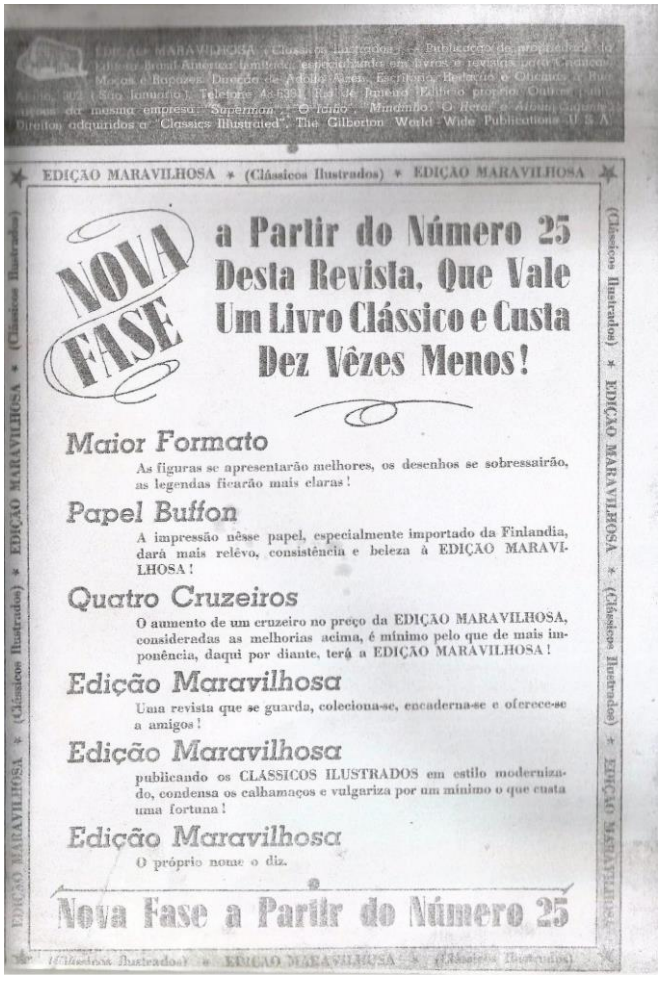



**Fig. 75 : recorte da figura anterior, com detalhes da contracapa da edição de *O Guarani* da coleção *Edição Maravilhosa.***
**Fonte: cinemateca nacional**

A página acima reproduzida é contracapa, que anuncia uma "nova fase" da revista, prometendo alterações no formato e na qualidade do papel, a fim de justificar o *pequeno aumento* que servirá para compensar estas significativas alterações. Tal como no jornal, essa estratégia editorial visa angariar a fidelidade do leitor e impor de forma sutil a periodicidade, aproximando o tempo de publicação do tempo cotidiano. Como afirmado por Marie-Ève Thérenty:

> O hábito cotidiano e regular da leitura se estende pouco a pouco do periódico ao livro. (...) Cada vez mais frequentemente, no decorrer do século, a literatura e a livraria pensam em conjunto as publicações, as coleções e os ciclos que tentam integrar a periodicidade e a criação literária. Um elo intermediário entre o periódico e o livro nasce graças ao sucesso do romance-folhetim, que introduz o ritmo periódico na literatura. (THÉRENTY, 2007, p. 60)[65]

O que se vê, mais nos quadrinhos que no cinema, é essa questão da serialidade e da continuidade produzindo um hábito de leitura e de sustentação narrativa do suporte. Nas revistas, a sequência de obras adaptadas garante a fidelidade do leitor; mais adiante, tanto as tiras publicadas em jornais quanto a própria serialidade dos quadrinhos que se desenvolverá no decorrer do século XX demonstrarão a força que essa periodicidade instaurada pelo romance-folhetim espalhou para outros suportes.

No caso, tomamos novamente as palavras da já mencionada autora para complementar o quanto afirmado:

> Para além da questão bem conhecida do romance-folhetim, existe então uma forte ligação entre a criação da forma do romance-ciclo ou do romance-soma que se desenvolve no século XIX e a forma de publicação periódica característica da imprensa. A imprensa e a publicação periódica levam a um alongamento geral das composições, tentadas a imitar cada vez mais as formas do quotidiano. (THÉRENTY, 2007, p. 61)[66]

[65] L'habitude quotidienne et régulière de la lecture s'étend peu à peu du périodique au livre. (...) De plus en plus souvent au cours du siècle, la littérature et la librairie pensent ensemble des livraisons, des collections et des cycles qui tentent d'intégrer la périodicité à la création littéraire. Un maillon intermédiaire entre le périodique et le livre naît à la faveur du succès du roman-feuilleton, qui introduit le rythme périodique en littérature.

[66] Au-delà même de la question bien connue du roman-feuilleton, il existe donc un lien fort entre la création de la forme du roman-cycle ou roman-somme qui se développe au XIXe siècle et la forme de la publication périodique caractéristique de la presse. La presse et la publication périodique entraînent un allongement général des compositions, tentées de mimer de plus en plus des formes de vie quotidienne.

Essa forma do romance em série, ao colocar em movimento a serialização da narrativa em favor do estabelecimento de um *continuum* reconhecível e aguardado pelo leitor, também resulta na fidelização desse mesmo leitor para o restante do conteúdo do jornal. Ao mesmo tempo, a literatura se nutre desse domínio do tempo de escrita e publicação inerentes ao jornal para o desenvolvimento de novos modos de narrar e contar histórias, o escritor com o olho no público e no ritmo de publicação em partes, o jornal, por seu turno, atento ao quanto escrito e, em muitos casos, conferindo maior elasticidade ao espaço destinado ao folhetim, na tentativa de harmonizar textos de diferentes características em um mesmo local, ou seja, a página do jornal.

As revistas em quadrinhos, especialmente aquelas publicadas em coleções, como no caso em discussão, nutrem-se dessa serialidade no conjunto de suas publicações, mas o efeito-mosaico comum em cada número de jornal aqui se mostra presente em um nível mais amplo, macro, marcando uma estrutura de publicação em que a obra é apresentada toda de uma vez, em um único número, dando lugar no número seguinte a outra obra. O folhetim, ocupando o rodapé da página do jornal, publicado a intervalos, é reunido e comprimido no suporte livro e, depois, tomado como base para a adaptação em quadrinhos, publicada em uma coleção seriada, novamente fazendo parte de um todo. O tempo, outra vez, encontra a narrativa serial, ainda que sob outra forma.

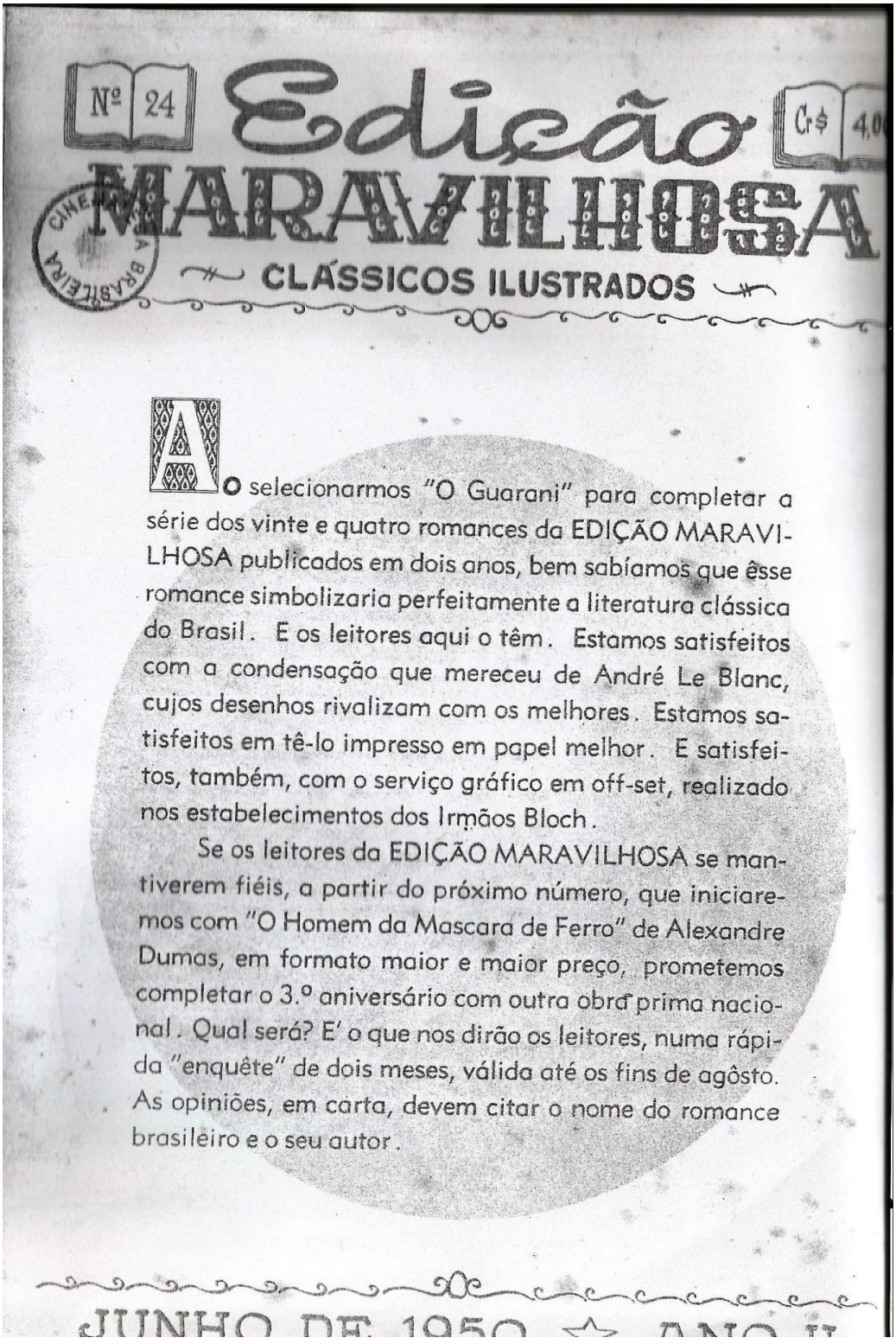



**Fig. 76 : reprodução de capa de *O Guarani* da coleção *Edição Maravilhosa*.**
**Fonte: cinemateca nacional**

A capa acima reproduzida bem ilustra o quanto dito linhas atrás, no que diz respeito à fidelização do leitor da série, do mesmo modo que o jornal também busca essa continuidade de tempo destinada a prender o público a que é destinado. Tal busca também vem aliada a uma percepção dos editores de que a escolha de *O Guarani* para abrir essa nova fase da coleção "simbolizaria perfeitamente a literatura clássica no Brasil". Essa "consciência tipográfica", para usar a expressão de Roger Chartier, dá o tom do texto introdutório desta versão em HQ, na medida em que apresenta as vantagens da coleção ao leitor, tanto do ponto de vista do conteúdo quanto do esmero técnico.

Ainda há a questão da interatividade com o público, pois os editores deixam a cargo dos leitores a escolha da próxima obra brasileira a ser adaptada para os quadrinhos. E o detalhe é que, compulsando a lista já apresentada, nota-se que as obras de José de Alencar continuaram dominando as preferências do público leitor, com adaptações de *Iracema, O tronco do ipê* e *Ubirajara,* por exemplo. Ouvir os leitores no momento de publicar os números de uma coleção remete a folhetinistas como o próprio Alencar, que escreviam atentos aos humores do público. Remete também à *coletividade* da matriz midiática, tornando a publicação de uma coleção como esta uma obra coletiva, característica que afeta o proceder transmidiático e suas relações de aproximação e distanciamento em relação à matriz que abrigou o folhetim em sua concepção.

Assim se afirma porque, conforme se verá adiante, a adaptação de André Le Blanc mostra-se reverente ao romance, à palavra e, mais que isso, ao suporte livro, na medida em que adota soluções comuns a tal suporte, privilegiando o quanto escrito por Alencar e suas descrições e diálogos, em detrimento do ritmo narrativo mais evidente quando da publicação de *O Guarani* nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro.*

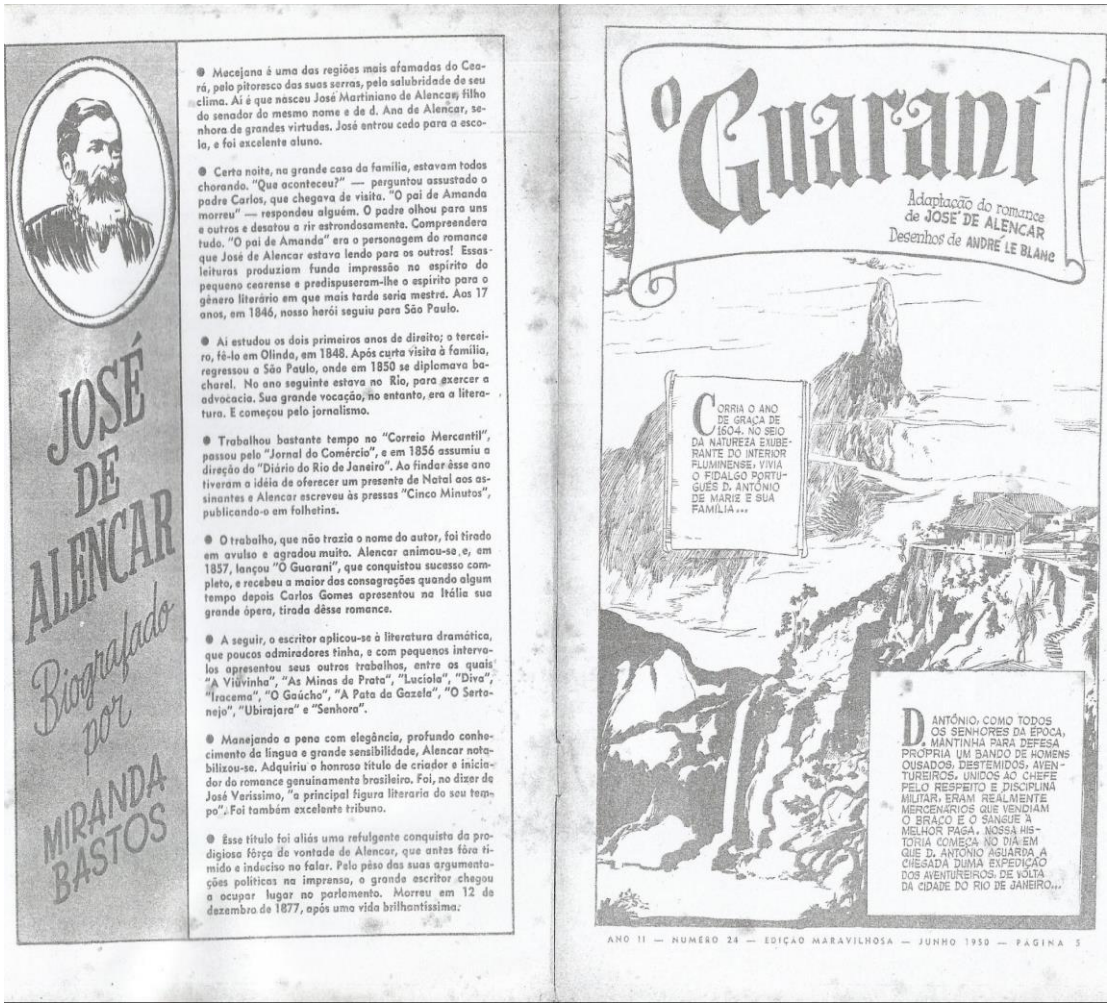
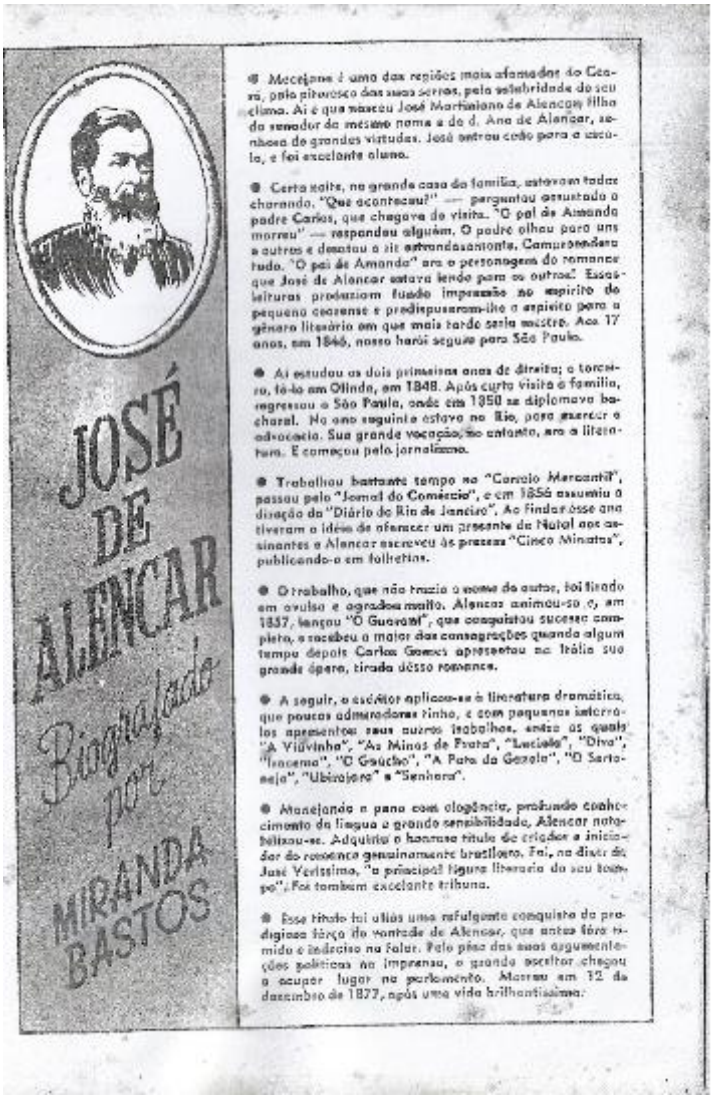



**Fig.77: Reproduçao da primeira pagina da versao em HQ de *O Guarani*, por André Le Blanc. (1950).**
**Fonte: Cinemateca Nacional.**

Por primeiro, veja-se a distribuição dos elementos textuais e gráficos ao redor das páginas de abertura: a página à esquerda designa o espaço no qual é apresentada uma breve biografia do autor da obra na qual a versão em HQ se baseia. Não há uma única forma de interpretar a opção feita pelos editores responsáveis pela coleção, mas uma das possíveis visadas, adotada neste trabalho, diz respeito à maneira pela qual a obra é apresentada ao leitor para consumo: à esquerda uma breve biografia não do autor da HQ, mas do autor da obra que a adaptação toma por base.

A forma como o texto é apresentado e disposto em um suporte que tem por princípio a apresentação de imagens, além de típica do período em questão, pois as HQs ainda são tributárias do texto e das técnicas associadas à narrativa escrita, também mostra a rubricidade inerente à matriz midiática, em seu afã de organizar e apresentar a informação a um público leitor que se supõe não ser suficientemente conhecedor da obra que está a ser adaptada. Esse

diálogo tenso entre palavra e imagem, essa disputa por espaço e atenção dentro da página é típica da transmidialidade já enunciada nesse trabalho.



JOSÉ DE ALENCAR

Biografado por MIRANDA BASTOS

● Mecejana é uma das regiões mais afamadas do Ceará, pela pitoresco das suas serras, pela salubridade do seu clima. Aí é que nasceu José Martiniano de Alencar, filho do senador de mesmo nome e de d. Ana de Alencar, senhora de grandes virtudes. José entrou cedo para a escola, e foi excelente aluno.

● Certa noite, na grande casa da família, estavam todos chorando. "Que aconteceu?" — perguntou assustado o padre Carlos, que chegava de visita. "O pai de Amanda morreu" — respondeu alguém. O padre olhou para uns e outros e demorou a ir entendendo. Compreendeu tudo. "O pai de Amanda" era o personagem do romance que José de Alencar estava lendo para os outros. Essas leituras produziam fundo impressão no espírito do pequeno cearense e predispuseram-lhe o espírito para o gênero literário em que mais tarde seria mestre. Aos 17 anos, em 1846, nosso herói segue para São Paulo.

● Aí estudou os dois primeiros anos de direito; o terceiro, fê-lo em Olinda, em 1848. Após curta visita à família, regressou a São Paulo, onde em 1850 se diplomava bacharel. No ano seguinte estava no Rio, para exercer a advocacia. Sua grande vocação, no entanto, era a literatura. E começou pelo jornalismo.

● Trabalhou bastante tempo no "Correio Mercantil", passou pelo "Jornal do Comércio", e em 1856 assumiu a direção do "Diário do Rio de Janeiro". Ao findar êsse ano tiveram a idéia de oferecer um presente de Natal aos assinantes e Alencar escreveu às pressas "Cinco Minutos", publicando-o em folhetins.

● O trabalho, que não trazia o nome do autor, foi tirado em avulso e agradou muito. Alencar animou-se e, em 1857, lançou "O Guarani", que conquistou sucesso completo, e recebeu a maior das consagrações quando algum tempo depois Carlos Gomes apresentou na Itália sua grande ópera, tirada dêsse romance.

● A seguir, o escritor aplicou-se à literatura dramática, que poucos admiradores tinha, e com pequenos intervalos apresentou seus outros trabalhos, entre os quais "A Viuvinha", "As Minas de Prata", "Luciola", "Diva", "Iracema", "O Gaúcho", "A Pata da Gazela", "O Sertanejo", "Ubirajara" e "Senhora".

● Manejando a pena com elogância, profundo conhecimento da língua e grande sensibilidade, Alencar notabilizou-se. Adquiriu o honroso título de criador e iniciador do romance genuinamente brasileiro. Foi, na dizer de José Veríssimo, "a principal figura literaria do seu tempo". Foi também excelente tribuna.

● Esse título foi aliás uma refulgente conquista de prodigioso fôrço de vontade de Alencar, que antes fôra tímido e indeciso na falar. Pelo pêso das suas argumentações políticas na imprensa, o grande escritor chegou a ocupar lugar no parlamento. Morreu em 12 de dezembro de 1877, após uma vida brilhantíssima.

**Fig. 78: reprodução da primeira pagina de *O Guarani*, versão de André Le Blanc, pagina esquerda. Fonte: cinemateca nacional.**

Não basta, portanto, simplesmente apresentar a história a ser contada, é preciso biografar o autor e, por consequência, situar o leitor que, é lícito aos editores supor, pouco ou nenhum contato tiveram com a obra. Há ainda o fator de fixação ou formação de um cânone literário brasileiro, do qual José de Alencar é um dos mais destacados expoentes. É a cultura de massa, em um de seus suportes preferenciais, intercambiando com o que poderia ser visto por quem edita como um refinado material, típico da revolução burguesa representada pela ascensão e consagração do romance no século XIX.

Uma boa descrição e análise da formação dessa *cultura de massa* é feita por Umberto Eco, na apresentação de uma obra considerada canônica em formato mais acessível a um público que é visto como menos afeito ao contato com as letras:

> A situação conhecida como cultura de massa verifica-se no momento histórico em que as massas ingressam como protagonistas na vida associada, corresponsáveis pela coisa pública. Frequentemente, essas massas impuseram um *ethos* próprio, fizeram valer, em diversos períodos históricos, exigências particulares, puseram em circulação uma linguagem própria, isto é, elaboraram propostas saídas de baixo. Mas, paradoxalmente, o seu modo de divertir-se, de pensar, de imaginar, não nasce de baixo: através das comunicações de massa, ele lhes é proposto sob a forma de mensagens formuladas segundo o código da classe hegemônica. Estamos, assim, ante a singular situação de uma cultura de massa, em cujo âmbito um proletariado consome modelos culturais burgueses, mantendo-os dentro de uma expressão autônoma própria. Por seu lado, uma cultura burguesa - no sentido de que a cultura "superior" é ainda a cultura da sociedade burguesa dos últimos três séculos - identifica na cultura de massa uma "subcultura" que não lhe pertence, sem perceber que as matrizes da cultura de massa ainda são as da cultura "superior". (ECO, 2011, p. 24-25)

Em consonância com o quanto afirmado acima e ao observarmos as páginas aqui colacionadas e ao quanto afirmado até este momento, mostra-se incontornável o regresso aos conceitos já expostos nesta Tese, remetendo à circularidade de textos e formatos, inerentes ao constante intercâmbio entre matriz midiática e matriz literária, reverberando em um formato diverso que, muito embora tenha sido concebido para o jornal, passou a contar, desde muito cedo, com suporte próprio.

No jornal, como em nenhum outro meio, esses conceitos de cultura "superior" e "inferior" se mostraram tão diluídos, a ponto de uma forma representativa da ascensão burguesa do romance no século XIX ver-se apropriada para consumo popular, como no caso dos folhetins franceses, em que o povo, a massa, via-se representada nas letras de um romance (folhetinesco) como *Os mistérios de Paris*, ou nos improváveis benfeitores e malfeitores da série *Rocambole.* Assim também ocorreu no Brasil, guardadas as devidas proporções; primeiro com os folhetins estrangeiros (geralmente franceses) que chegavam em traduções normalmente oficiosas; depois com folhetinistas como Macedo e Alencar, especialmente esse último, que escreveria olhando para a página do jornal em *O Guarani*. Daí para os quadrinhos adotarem obras concebidas para o rodapé da página do jornal como primeira base para seus lançamentos é algo que se mostra como compreensível.

Essa questão inerente ao papel desenvolvido pelas adaptações na formação do público leitor ou telespectador é muito bem observada por André Bazin ao comentar sobre cinema, em um cenário que também pode ser observado em outros tipos de suporte, como as HQs:

> Virá talvez o tempo das ressurgências, isto é, de um cinema novo independente do romance e do teatro. Talvez, porém, porque os romances serão escritos diretamente em filmes. Esperando que a dialética da história da arte lhe restitua essa desejável e hipotética autonomia, o cinema assimila o formidável capital de assuntos elaborados, aglomerados à sua volta pelas artes ribeirinhas ao longo dos séculos. Apropria-se deles porque precisa, e porque desejamos reencontrá-los através dele. (...) Na verdade, não há concorrência e substituição, mas adjunção de uma dimensão nova que as artes pouco a pouco perderam desde a renascença: a do público. (BAZIN, 1991, p. 104)

Trata-se, portanto, de uma visão mais intuitiva que técnica de um teórico de grande envergadura que pode ser assim resumida: a adaptação cinematográfica não trai nem deturpa a sua fonte, ela bebe das influências que a obra original suscita e, não raro, atrai um novo público que pouco ou nada conhecia da obra de determinado escritor. Dentre as várias fontes das quais o cinema se nutre, Bazin cita até mesmo o jornalismo, mostrando uma visão já avançada para a época em que escreveu este ensaio.

Há, portanto, o fator do conteúdo apresentado (alguns diriam imposto) a um público leitor ainda iniciante; mas também exsurge a questão da forma escolhida para ser adotada, com a agilidade e mobilidade do folhetim atraindo a necessidade descritiva e de ritmo dos quadrinhos. Mas essa arte visual ainda é por demais tributária do texto e da necessidade de reconhecimento do caráter canônico a um texto já consagrado pela crítica nessa altura do século XX. Vejamos, então, o tratamento dado por Le Blanc ao início de *O Guarani* na reprodução que segue.




**Fig. 79: reprodução da primeira página de *O Guarani*, página da direita.**
**Fonte: Cinemateca nacional.**

Aqui, novamente, é possível notar que o elemento visual serve apenas de pano de fundo ao texto de abertura da HQ, como uma fotografia ilustrativa de uma matéria de jornal; a imagem submissa ao texto.

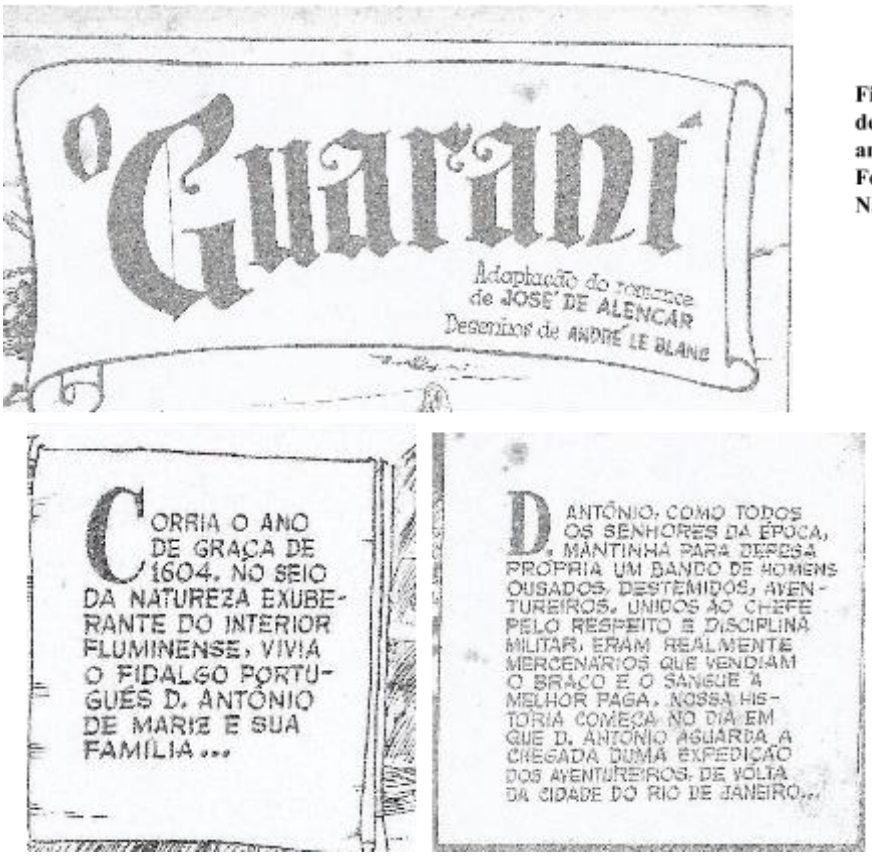



**Fig.80 : detalhes textuais destacados da imagem anterior.**
**Fonte: Cinemateca Nacional.**

Para melhor visualização do exposto anteriormente, a figura acima destaca trechos textuais extraídos da primeira página da versão em quadrinhos anteriormente apresentada. Primeiro, o título: a obra é apresentada como *adaptação* do romance de José de Alencar, o que aponta também para a uma maior fidelidade (conceito teoricamente aceitável à época) ao *romance*, o que conduz à conclusão de que, no caso, o livro é a base desta adaptação em HQ. Os dois fragmentos seguintes resumem de modo eficiente boa parte dos primeiros parágrafos do romance, a palavra utilizada para situar o leitor nas imagens apresentadas e que se seguirão, mas que não são necessariamente literais, como uma legenda jornalistica. A título de comparação, basta transcrever alguns trechos extraídos de recente edição da obra do autor:

> No ano da graça de 1604, o lugar que acabamos de descrever estava deserto e inculto; a cidade do Rio de Janeiro tinha-se fundado havia menos de meio século, e a civilização não tivera tempo de penetrar o interior.
> Entretanto, via-se à margem direita do rio uma casa larga e espaçosa, construída sobre uma eminência, e protegida de todos os lados por uma muralha de rocha cortada a pique. (ALENCAR, 2014, p. 52)

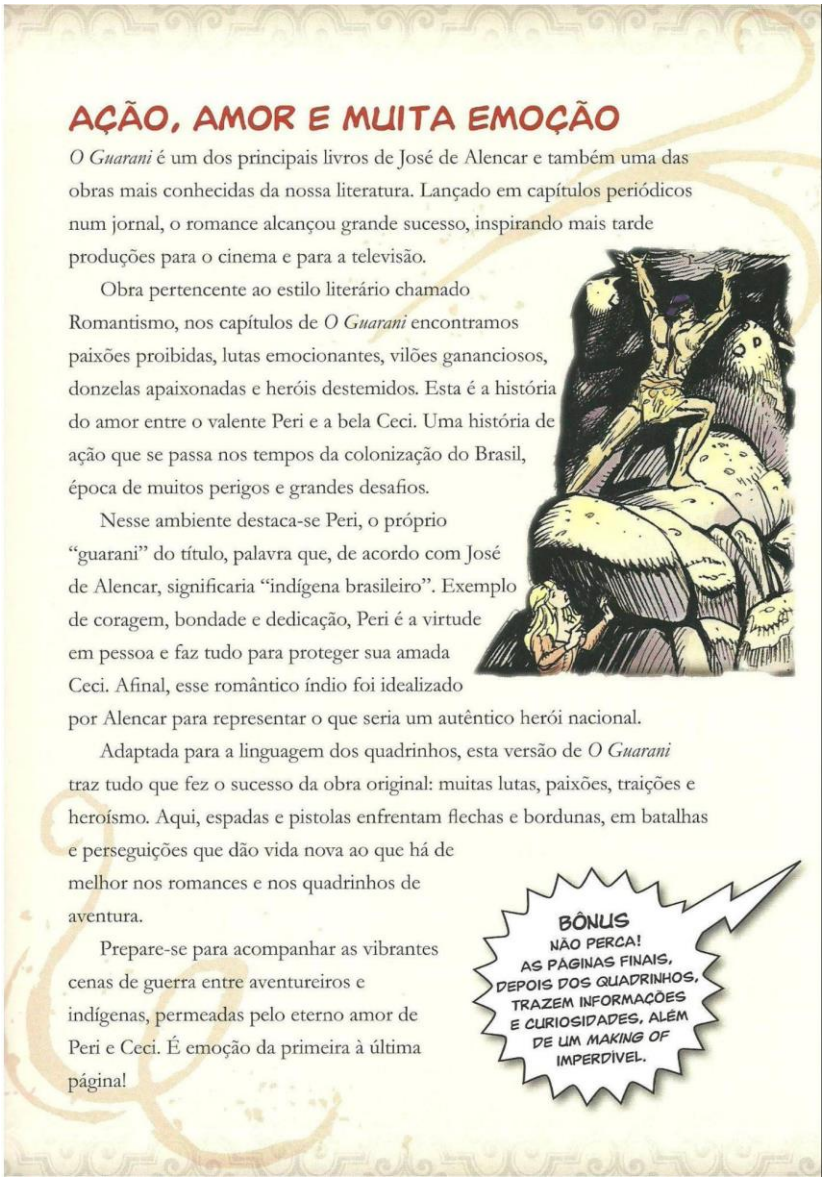
Este o trecho localiza o cenário da trama no tempo e no espaço, resumido pelo primeiro excerto acima mostrado. Já quanto à situação de D. Antônio de Mariz e seus aventureiros, no segundo capitulo da primeira parte aparece a referência utilizada:

> A habitação que descrevemos pertencia a D. Antônio de Mariz, fidalgo português de cota d'armas e um dos fundadores da cidade do Rio de Janeiro. Era dos cavalheiros que mais se haviam distinguido nas guerras da conquista, contra a invasão dos franceses e os ataques dos selvagens.
> (...)
> Ele mantinha, como todos os capitães de descobertas daqueles tempos coloniais, uma banda de aventureiros que lhe serviam às suas explorações e correrias pelo interior; eram homens ousados, destemidos, reunindo ao mesmo tempo aos recursos do homem civilizado a astúcia e a agilidade do índio de quem haviam aprendido; eram uma espécie de guerrilheiros, soldados e selvagens ao mesmo tempo. (ALENCAR, 2014, p. 57-59)

Um resumo é necessário, uma descrição destinada a situar o leitor dos quadrinhos no cenário em que irão se desenrolar os acontecimentos principais do romance. Essas reduções, comuns nas adaptações em HQs, mostram um componente inerente não somente à matriz midiática, mas também às relações transmidiáticas: a compressão do tempo narrativo e o intenso recurso às analepses como ferramenta estilística. E, desse início visualmente mais paisagístico, o autor da adaptação incorpora os elementos textuais que considera necessários à compreensão do leitor médio imaginado para o consumo da revista.

Logo de saída, esse diálogo entre mídias revela uma confluência de suportes e modalidades com o escopo de obter o melhor e esperado efeito junto ao leitor de quadrinhos, com uma peculiaridade: em oposição à mobilidade e apelo visual dos quadrinhos, o que será visto adiante é um engessamento do ritmo visual em função da excessiva preocupação com o texto, em seu sentido literal. A obra é por demais "respeitada" por André Le Blanc, embora tal expediente se mostre fiel ao espirito da própria coleção, cujo objetivo é apresentar ao leitor os "clássicos" da literatura brasileira e universal, em uma rotulação muito comum àquela primeira metade do século XX.

Em tal contexto, comparemos a abertura escolhida por Le Blanc com a solução apresentada por Luiz Gê e Ivan Jaf em sua versão para *O Guarani*, de 2009.



## AÇÃO, AMOR E MUITA EMOÇÃO

*O Guarani* é um dos principais livros de José de Alencar e também uma das obras mais conhecidas da nossa literatura. Lançado em capítulos periódicos num jornal, o romance alcançou grande sucesso, inspirando mais tarde produções para o cinema e para a televisão.

Obra pertencente ao estilo literário chamado Romantismo, nos capítulos de *O Guarani* encontramos paixões proibidas, lutas emocionantes, vilões gananciosos, donzelas apaixonadas e heróis destemidos. Esta é a história do amor entre o valente Peri e a bela Ceci. Uma história de ação que se passa nos tempos da colonização do Brasil, época de muitos perigos e grandes desafios.

Nesse ambiente destaca-se Peri, o próprio "guarani" do título, palavra que, de acordo com José de Alencar, significaria "indígena brasileiro". Exemplo de coragem, bondade e dedicação, Peri é a virtude em pessoa e faz tudo para proteger sua amada Ceci. Afinal, esse romântico índio foi idealizado por Alencar para representar o que seria um autêntico herói nacional.

Adaptada para a linguagem dos quadrinhos, esta versão de *O Guarani* traz tudo que fez o sucesso da obra original: muitas lutas, paixões, traições e heroísmo. Aqui, espadas e pistolas enfrentam flechas e bordunas, em batalhas e perseguições que dão vida nova ao que há de melhor nos romances e nos quadrinhos de aventura.

Prepare-se para acompanhar as vibrantes cenas de guerra entre aventureiros e indígenas, permeadas pelo eterno amor de Peri e Ceci. É emoção da primeira à última página!

**BÔNUS**
NÃO PERCA! AS PÁGINAS FINAIS, DEPOIS DOS QUADRINHOS, TRAZEM INFORMAÇÕES E CURIOSIDADES, ALÉM DE UM MAKING OF IMPERDÍVEL.

**Fig.81: página de apresentação de *O Guarani*, edição de 2009, por Luiz Gê e Ivan Jaf; Editora Atica.**

Na apresentação da edição de 1950, o leitor é lembrado da posição de *O Guarani* e da obra de José de Alencar, como a referendar o valor dessa adaptação por sua importância diante de uma obra considerada canônica na literatura brasileira. Já o texto do roteirista Ivan Jaf, ilustrado por Luiz Gê na edição de 2009, a biografia de Alencar é colocada em segundo plano, e o destaque vai para os elementos dramáticos, tais como a ação e trama cheia de reviravoltas. Isso equivale a dizer que essas e outras diferenças entre as adaptações aqui comentadas dizem respeito a como os responsáveis pela produção do suporte se relacionam com a obra adaptada,

ou seja, a relação já comentada aqui entre *hipotexto* e *hipertexto*, trabalhando com essa transição entre esterótipos e mitos.

Como dito por Clerk e Cacaud-Macaire acerca dessa conjunção entre palavras e imagens, trata-se de uma relação que se aprimorou no decorrer do século XX, sem perder de vista a fonte principal, qual seja, o jornal, como será explicado ao final deste capitulo. Afirmam os mencionados autores: "Essa confrontação de palavras e imagens permite colocar em evidência que, como no caso da transposição em uma língua estrangeira, o que esta em jogo na passagem da obra original ao filme é muito mais do que uma busca de equivalências, uma confrontação de duas visões de mundo" (CLERK & CACAUD-MACAIRE, 2004, p. 202). [67] Afirmam os autores, por fim, que o diálogo entre palavras e imagens se dá no nível em que ambas não se excluem, mas colaboram e interagem, a fim de criar uma nova forma de apreensão da realidade, reconfigurando mitos e estereótipos.

[67] Cette confrontation des mots et des images permet de mettre en évidence que, comme dans le cas d'une transposition dans une langue étrangère, ce qui se joue dans le passage de l'oeuvre originale au film, c'est beaucoup plus qu'une recherche d'équivalences, l'affrontement de deux visions du monde.

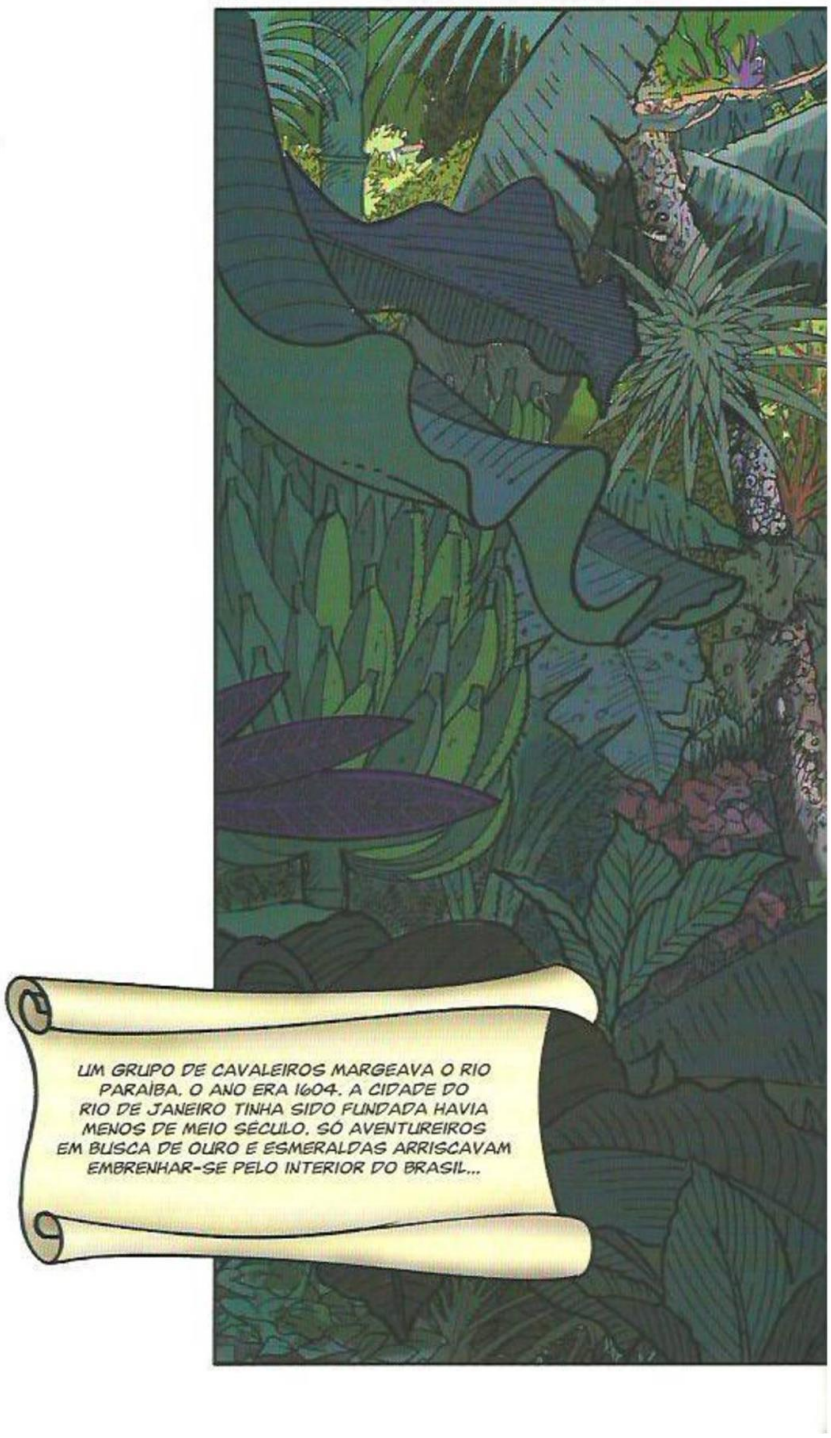



**Fig. 82: reprodução da pagina de abertura, primeira cena, da versão em HQ para *O Guarani*, por Luiz Gê e Ivan Jaf.**
**Fonte: *O Guarani* . Editora Atica, (2009)**

O traço aqui é conduzido por um artista experiente e que já passou pelas fases em que as técnicas de produção de histórias em quadrinhos absorveram referências de outros suportes, especialmente o cinema. O resultado é um reforço no poder das imagens. A entrada em cena é mais sucinta, o foco mais fechado na cena retratada, na medida em que a visão ficará mais e mais aberta com o decorrer da narrativa, enquanto que na versão de André Le Blanc o traço do artista mostra uma primeira cena mais aberta, paisagística. As palavras que acompanham a imagem também são mais enxutas, pois as principais personagens serão apresentadas posteriormente, de modo mais detalhado.

Todo o problema, ao comparar essas duas adaptações separadas por mais de cinquenta anos de distância uma da outra, e chegando a cento e cinquenta anos da obra que lhes constituiu o texto base, reside nessa relação entre palavras e imagens, uma das questões mais importantes no que concerne ao tratamento transmidiático necessário à comparação entre cada suporte.

Este intenso diálogo entre palavra e imagem, essa busca por equilíbrio dentro de um suporte eminentemente visual como a HQ, assim como no cinema, constituem o mote do que os autores acima citados denominam de *escrita transmodal*, que também pode ser inserida dentro do contexto conceitual de transmidialidade, por estreitar relações entre o escrito e o visual, uma ligação entre suportes que remonta ao suporte original, ou seja, o jornal. Não é demais reiterar: o esmero nas descrições, a agilidade narrativa e o preciso senso de corte de Alencar ao conceber a obra para o rodapé do jornal se refletem na concepção de cada artista dentro de outros suportes, ao longo dos anos: "a estreita solidariedade que se estabeleceu doravante entre esses dois registros de expressão - entre palavras e imagens - definiu uma escrita transmodal traduzindo uma nova maneira de perceber o mundo, de ora em diante, com suas imagens" (CLERK & CACAUD-MACAIRE, 2004, p. 202).[68] E o modo como se dá essa mudança no equilíbrio entre escrita e imagem dentro dessas duas versões de *O Guarani* é notável no caso de uma das cenas iniciais do romance, em que Peri subjuga uma onça, para levá-la viva até Ceci.

[68] L'étroite solidarité qui s'établit désormais entre ces deux registres de l'expresssion - par les mots et par les images - définit une écriture transmodale traduisant une façon neuve de percevoir le monde désormais avec ses images.




**Figura 83: sequência inicial na versão de *O Guarani* de André Le Blanc.**
**Fonte: cinemateca nacional.**

Aqui, um dos diálogos iniciais do romance é inserido logo no inicio da narrativa em HQ e, no final da página, o corte abrupto para o inicio da cena em que Peri enfrenta a onça. As imagens, nesse caso, interrompem o fluxo de palavras e não se vê uma integração completa entre o visual e a palavra. E na página seguinte, a cena em que Peri reivindica a onça para si e os aventureiros se retiram é interrompida a todo momento por descrições e diálogos e sofre um abrupto corte no momento em que o animal salta sobre o índio, passando diretamente para uma cena em que Ceci e Isabel dialogam. É possível vislumbrar, portanto, o prejuízo no ritmo e na tensão descritas por Alencar em seu texto.

Tal como ocorreu em relação à passagem do suporte jornal para o livro, é evidente a perda do ritmo narrativo do folhetim no momento em que o autor dessa adaptação se atém excessivamente ao texto, quando o que foi efetivamente escrito por Alencar, no caso de *O Guarani,* não diz respeito apenas às palavras e ao valor intrínseco do texto. Adaptar o folhetim

é levar em conta também o ritmo narrativo, os cortes precisos no momento em que o espaço do rodapé da página termina; dito de outro modo, os elementos extratextuais se mostram integrantes da narrativa.

Nesse sentido, observar um trabalho como essa transposição de André Le Blanc diz muito acerca do modo como a literatura é vista naquela primeira metade do século XX: do mesmo modo que a literatura concebida no jornal é aprisionada no suporte livro, sem espaço suficiente para mostrar sua natural desenvoltura, também as adaptações em HQ perdem espaço na medida em que cedem à literalidade do texto aprisionado no livro em detrimento do visual que deveria, justamente, se mostrar mais ágil e calcado na velocidade que o folhetim conferiu à palavra.

O intuito dessa versão da *Coleção maravilhosa,* contudo, é justamente trazer para o leitor de quadrinhos uma obra integrante do cânone literário brasileiro. E, em tal contexto, cumpre observar que, embora estejamos a tratar de aspectos relacionados à materialidade do suporte e das relações de intermidialidade do folhetim com outras formas de difusão, outro aspecto a ser notado é de que a opção não apenas por *O Guarani* como primeira obra da lista a ser adaptada, mas também de outras obras de José de Alencar a ocupar os primeiros lugares, no período de tais publicações (década de 50 do século XX, ano em que se inicia o último período da chamada *Era Vargas*), todos esses elementos apontam para um direcionamento do cânone para o fim de trazer ao povo e aos leitores, tantos dos livros como das HQs, uma visão acerca do conceito de identidade nacional. Dito de outra forma: a obra de Alencar, além das características apontadas em referência à adaptação aos mais diversos suportes, ainda serve a um projeto de literatura nacional e, finalmente, em um projeto de governo.

Essa força da literatura concebida no jornal como meio de propaganda governamental não se dá por acaso. Nesse sentido, trazemos o raciocínio de Maria Cecília Boechat, que em *Paraísos artificiais: o romantistmo de José de Alencar e sua recepção crítica*, anota:

> A imprensa revela-se mais integrada à lógica do mercado: ela sabe que literatura vende jornal, e isso é comprovado pelo sucesso do folhetinista Alencar. A literatura, entretanto, embora faça do jornal um forte meio de veiculação, não se deu conta ainda de que pode usá-lo como "aparelho de propaganda". (BOECHAT, 2003, p. 21)

=

O potencial desse *aparelho de propaganda* a que a autora se refere não passa despercebido aos olhos dos poderosos, vale dizer, os governos e os segmentos sociais que são representados por estes governantes. No caso brasileiro, o romantismo do século XIX e especialmente a obra de José de Alencar são alçados a um novo patamar do cânone literário por um governo de caráter nacionalista como o de Getúlio Vargas, com o apoio da conservadora elite brasileira, uma corrida em relação a uma literatura de denúncia da realidade brasileira levada a efeito por autores como Graciliano Ramos, Euclides da Cunha e Raquel de Queiroz, só para ficar em alguns exemplos.

Interessa, portanto, apresentar *O Guarani* e outras obras de José de Alencar como representativas não apenas de uma identidade nacional, mas de uma *realidade* nacional, aqui traduzida por um realismo literário artificialmente imposto a um segmento de leitores. Uma homogeinização de discurso ideológico através de escolhas literárias, em contraposição e, até mesmo, com a exclusão de obras que ressaltam a heterogeinidade da composição étnica e social e à denúncia da desigualdade latente na sociedade brasileira.Nesse sentido, afirma Boechat:

> O "falso realismo" do romantismo brasileiro, portanto, advém tanto de uma infraestrutura que o determina à dependência cultural, fazendo com que se constitua como formação ideológica encobridora dessa realidade, quanto de suas convenções literárias, que, por um lado, são coerentes com essa distorção da realidade imposta pela infraestrutura, e, por outro, desqualificam-no formalmente. (BOECHAT, 2003, p. 51)

No território das escolhas ideologicamente direcionadas na fixação do cânone literário, novamente é possível observar a trajetória transmidiática: do jornal ao livro, do livro aos demais suportes. O fato de *O Guarani* ter mostrado um cenário de uma literatura de origem ao europeu civilizado já no século XIX, seja através das traduções da obra, seja através da composição da ópera, com a música criada por um renomado compositor brasileiro mostra-se, a nosso ver, importante fator na escolha desta obra de Alencar como representante de um espectro dominante de nossa sociedade, notadamente o conservador. As glórias do passado atualizam e respondem ao presente de denúncia literária.

Finalmente, o Alencar conservador, antiabolicionista e nacionalista no sentido ufanista da palavra, tem sua obra adotada como parâmetro de adaptação por uma classe dominante que pretende ver tais valores mantidos, pois embora não se fale mais formalmente em escravidão nos anos 1950 do século XX, é certo que um ideal conservador como o de José de Alencar e de

sua obra encontram forte apelo entre aqueles que repelem a literatura como instrumento de denúncia, preferindo a idealização. À força da narrativa nascida na matriz midiática e de sua adaptabilidade aos mais diversos suportes, não se pode ignorar o aspecto, repita-se, conservador e nacionalista-ufanista que guia tais escolhas. O livro, portanto, é o terreno a ser demarcado na conquista de corações e mentes e é dele e de sua posição de fixador do cânone literário, o suporte por excelência da literatura nesse período, que os quadrinhos derivarão no processo de transposição.

Não há como tergiversar: a solenidade do livro, suporte que populariza o texto, mas, no caso do folhetim, pode alterá-lo e, até mesmo, aprisioná-lo. É o que se mostra mais adequado para a apresentação ao leitor ainda não acostumado à leitura da obra em sua integralidade. É um retrocesso no fenômeno da *serialidade*, que o romance em série bem representa no caso do folhetim, serialidade esta que aflora nas páginas dos jornais, pela necessidade de adequação ao espaço da página, integrando técnicas e procedimentos à literatura ali concebida e que, na passagem para o livro, muitas vezes acabou por se perder na necessidade de compressão e cortes, num prejuízo em relação ao ritmo de leitura. Nos quadrinhos, a agilidade é mais sentida que em outros suportes, pois o elemento visual se subssume ao modo como a palavra é disposta no suporte. Esse aspecto é bem destacado por Marie-Ève Thérenty em "La littérature-journal", componente de *La civilisation du journal,* ao afirmar:

> O escritor se adapta primeiramente aos espaços que lhe são reservados no jornal. A pré-publicação na imprensa, fenômeno generalizado, tem uma influência fundamental sobre a decupagem interna das obras que são necessariamente segmentadas no momento de sua passagem pela imprensa. (...) Observando os autores na fabrica de escrita, constata-se que muitos dos fenômenos de divisão e fragmentação da matéria literaria no século XIX podem ser explicados voltando-se ao ateliê do jornal. (THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1511)[69]

Na versão de 1950, portanto, como se pode ver nesta análise, o mote é a transmissão do texto ao leitor, da forma mais didática possível, tornando as imagens muito mais acessório da palavra do que componente narrativo.

[69] L'écrivain s'adapte d'abord aux espaces qui lui sont réservés dans le journal. La prépublication dans da presse, phénomène généralisé, a une influence fondamentale sur les découpages internes des œuvres qui sont nécessairement segmentées lors de leur passage par la presse. (...) En observant les auteurs dans la fabrique de l'écriture, on constate que beaucoup de phénomènes de division, de fragmentation de la matière littéraire au XIXe siècle s'expliquent en revenant à l'atelier du journal.

Veja-se agora a mesma cena, na adaptação de Luiz Gê e Ivan Jaf:




**Fig.84 : colagem com as paginas da sequëncia em que Peri captura a onça em *O Guarani*.**
**Fonte: *O Guarani* (2009), Luiz Gê e Ivan Jaf, Ed. Atica.**

Já de saída, é possível notar a diferença pelo tamanho da sequência: enquanto que na versão de André Le Blanc a cena ocupa metade de uma página, na versão de Luiz Gê e Ivan Jaf

são utilizadas mais de três páginas, escolha acertada desse ultimo autor, na medida em que valoriza o quanto escrito pelo autor e que, no folhetim, portava uma latente tensão narrativa, própria ao formato em que era publicada. A extensão da cena com Luiz Gê e Ivan Jaf não se mostra fruto do acaso, pois o artista capta nessa primorosa conjunção de imagens e poucas palavras toda a tensão descrita por Alencar ao escrever seu folhetim:

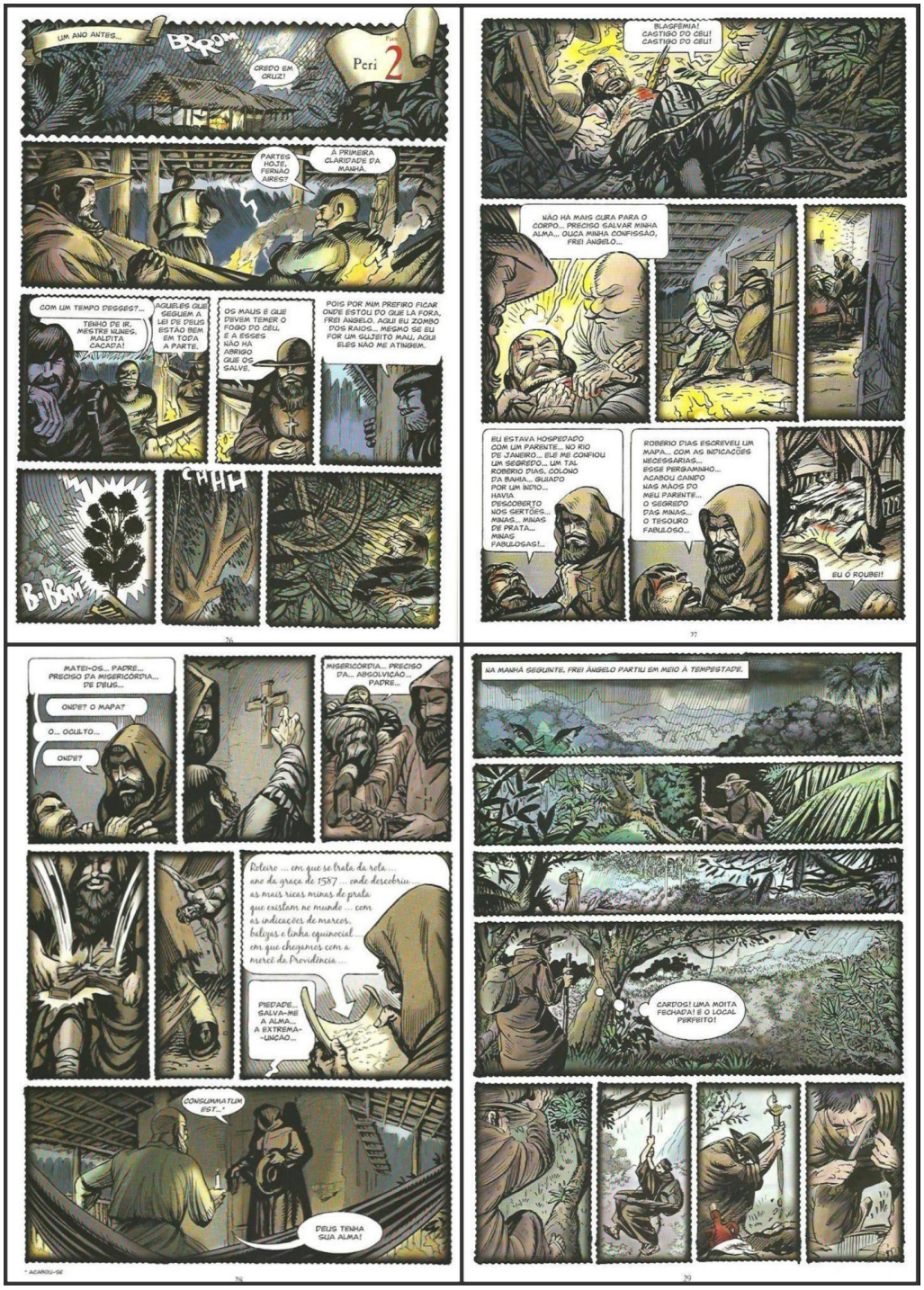
> Assim, durante um curto instante, a fera e o selvagem mediram-se mutuamente, com os olhos nos olhos um do outro; depois o tigre agachou-se, e ia formar o salto quando a cavalgata apareceu na entrada da clareira.
> Então o animal, lançando ao redor um olhar injetado de sangue, eriçou o pelo, e ficou imóvel no mesmo lugar, hesitando se devia arriscar o ataque.
> O índio, que ao movimento da onça acurvara ligeiramente os joelhos e apertara o forcado, endireitou-se de novo; sem deixar sua posição, nem tirar os olhos do animal, viu a banda que parara à sua direita.
> Estendeu o braço e fez com a mão um gesto de rei, que rei das florestas ele era, intimando aos cavalheiros que continuassem a sua marcha.
> Como, porém, o italiano, com o arcabuz em face, procurasse fazer a pontaria entre as folhas, o índio bateu com o pé no chão em sinal de impaciência, e exclamou apontando para o tigre, e levando a mão ao peito:
> - É meu!...meu só! (ALENCAR, 2014, p. 72-73)

E esse é apenas o inicio dessa tensa cena, que se estende ainda por ao menos mais duas páginas e que mostra toda a habilidade narrativa do jovem romancista, imprimindo a dose certa de tensão, comprimindo ao máximo o tempo da narrativa, em algo que pode ser aproximado dos grandes romancistas de sua época. A diferença entre as adaptações em quadrinhos aqui apresentadas é que, enquanto na versão de Le Blanc essa cena é diluída e abruptamente interrompida, causando uma severa descontinuidade narrativa, em Luiz Gê e Ivan Jaf essa cena ganha toda a sua merecida dimensão, com o artista adotando técnicas narrativas que remetem esse duelo entre Peri e a onça a uma cena de faroeste, por exemplo, com o uso de poucas palavras e muitas imagens, o recurso a aproximações e *close-ups*, tornando a leitura dessa sequência muito mais próxima do ritmo tenso e acelerado do folhetim do que do caminhar solene do livro.

Outra escolha de Le Blanc que em muito prejudica o ritmo da narrativa é a supressão da origem do vilão Loredano, contada por Alencar com maestria no folhetim, em que o autor retrocede a narrativa em um ano para situar o leitor em como o Frei Ângelo di Luca, de posse de um segredo confiado por um malfeitor à hora extrema, fizera aflorar a desmedida ambição que o transformaria no aventureiro Loredano. É uma sequência impressionante que Le Blanc

simplesmente suprime, em nome do linearismo da trama principal. Essa manipulação do tempo da escrita, traduzida no folhetim nessas idas e vindas no tempo, é muito mais bem aproveitada por Luiz Gê e Ivan Jaf em sua versão, conferindo-lhe a tensão e compressão narrativa típicas do folhetim:

> O silêncio se restabeleceu.
> De repetente uma nuvem abriu-se; a corrente elétrica enroscando-se pelo ar, como uma serpente de fogo, abateu-se sobre um tronco de cedro que havia defronte do pouso.
> A árvore pendeu-se desde o olho até a raiz e duas metades; uma permaneceu em pé, esguia e mutilada; a outra, tombando sobre o terreiro, bateu nos peitos de Fernão Aines e o atirou esmagado no fundo do alpendre.
> Seu companheiro ficou imóvel por muito tempo; depois começou a tremer como se tiritasse com o frio de terças; o polegar estendido para fazer o sinal da cruz, os dentes chocando-se uns contra os outros, o rosto contraído, davam-lhe aspecto terrível e ao mesmo tempo grotesco.
> O frade se tinha voltado lívido como se ele fosse a vítima da catástrofe; o terror decompôs um momento a sua fisionomia; porém logo um sorriso sardônico fugiu-lhe dos lábios ainda descorados pelo choque violento que sofrera.
> (...)
> No dia seguinte, por volta de duas horas da tarde, saiu deste lugar um só homem; não era ele nem o frade, nem o selvagem. Era um aventureiro destemido e audaz, em cuja fisionomia se reconheciam ainda os traços do carmelita Fr. Ângelo di Luca.
> Este aventureiro chamou-se Loredano.
> Deixava naquele lugar sepultado no seio da terra um terrível segredo; isto é, um rolo de pergaminho, um burel de frade e um cadáver.
> Cinco meses passados, o vigário da ordem participava ao geral em Roma que o irmão Fr. Ângelo di Luca morrera como santo e mártir no zelo de sua fé apostólica. (ALENCAR, 2014, p. 175-182)


UM ANO ANTES...
BROOM!
CREDO EM CRUZ!
Parte
Peri 2
PARTES HOJE, FERNÃO ARIES?
À PRIMEIRA CLARIDADE DA MANHÃ.
COM UM TEMPO DESSES?...
TENHO DE IR, MESTRE NUNES. MALDITA CAÇADA!
AQUELES QUE SEGUEM A LEI DE DEUS ESTÃO BEM EM TODA A PARTE.
OS MAUS E QUE DEVEM TEMER O FOGO DO CÉU. E A ESSES NÃO HÁ ABRIGO QUE OS SALVE.
POIS POR MIM PREFIRO FICAR ONDE ESTOU DO QUE LÁ FORA, FREI ÂNGELO. AQUI EU ZOMBO DOS RAIOS... MESMO SE EU FOR UM SUJEITO MAU, AQUI ELES NÃO ME ATINGEM.
B-BOOM!
CHAH
BLASFÊMIA! CASTIGO DO CÉU! CASTIGO DO CÉU!
NÃO HÁ MAIS CURA PARA O CORPO... PRECISO SALVAR MINHA ALMA... OUÇA MINHA CONFISSÃO, FREI ÂNGELO...
EU ESTAVA HOSPEDADO COM UM PARENTE... NO RIO DE JANEIRO... ELE ME CONFIOU UM SEGREDO... UM TAL RODRIGO DIAS, COLONO DA BAHIA... GUIADO POR UM ÍNDIO... HAVIA DESCOBERTO NOS SERTÕES... MINAS... MINAS DE PRATA... MINAS FABULOSAS!...
RODRIGO DIAS ESCREVEU UM MAPA... COM AS INDICAÇÕES NECESSÁRIAS... ESSE PERGAMINHO... ACABOU CAINDO NAS MÃOS DO MEU PARENTE... O SEGREDO DAS MINAS... O TESOURO FABULOSO...
EU O ROUBEI!
MATEI-OS... PADRE... PRECISO DA MISERICÓRDIA... DE DEUS...
ONDE? O MAPA?
O... OCULTO...
ONDE?
MISERICÓRDIA... PRECISO DA... ABSOLVIÇÃO... PADRE...
Roteiro ... em que se trata da rota... ano da graça de 1587 ... onde descobriu... as mais ricas minas de prata que existam no mundo ... com as indicações de marcos, baliças e linha equinocial... em que chegamos com a mercê da Providência ...
PIEDADE... SALVA-ME A ALMA... A EXTREMA-UNÇÃO...
CONSUMMATUM EST...*
DEUS TENHA SUA ALMA!
* ACABOU-SE
NA MANHÃ SEGUINTE, FREI ÂNGELO PARTIU EM MEIO À TEMPESTADE.
CARDOS! UMA MOITA FECHADA! É O LOCAL PERFEITO!

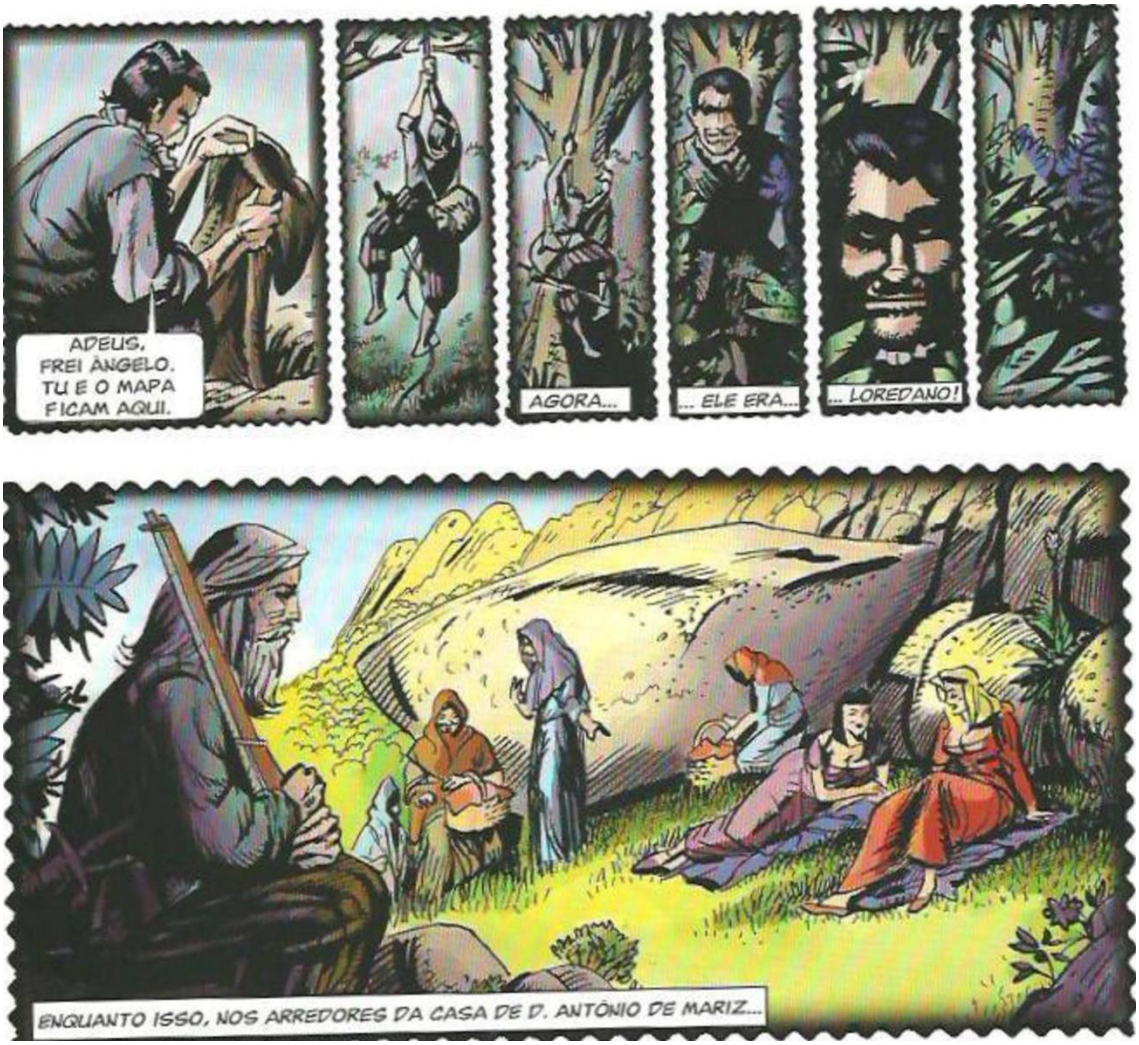



**Fig. 85: recorte da sequência que conta a origem de Loredano, na versão para as HQs de Luiz Gê e Ivan Jaf.**
**Fonte: *O Guarani*. Sao Paulo: Ed. Atica, 2009.**

A diferença entre as escolhas, aqui, é mais notável ainda: ao suprimir de sua versão a sequência que conta como o Frei Ângelo Di Luca se convertera no terrível vilão Loredano, consumido por tal ambição que se mostraria como principal motor de sua conduta durante os acontecimentos narrados no tempo presente do romance, ao assim optar, André Le Blanc, é de se supor, estaria optando pela linearidade e pela manutenção de um foco narrativo mais estável.

O resultado, contudo, é justamente contrário: ao mostrar a origem de Loredano, um recuo no tempo necessário e composto importante da narrativa, Luiz Gê e Ivan Jaf mostram uma visão mais apurada da importância do episódio para a integração e melhor compreensão da narrativa, um recuo importante introduzido por Alencar na história e que, suprimido por Le

Blanc, contribuiu para uma atenuação da força narrativa. Mais uma vez destacamos que os recursos de transposição empregados por Luiz Gê e Ivan Jaf foram trabalhados mais de cinquenta anos depois da edição assinada por André Le Blanc e que, ao empreender tal modo de comparação, corre-se o risco de incidir em determinado grau de anacronismo. Trata-se, aqui, não de compreender o contexto em que cada obra foi concebida, mas de notar que a simples menção do termo *clássico ilustrado* já demonstra, de per si, uma excessiva submissão não apenas ao texto de Alencar, mas principalmente, ao *livro*, ao suporte que privilegia a linearidade em detrimento da circularidade peculiar ao texto concebido dentro da matriz midiática, como no caso de *O Guarani*.

Essa concessão à linearidade, na versão de Le Blanc, suprimindo o recuo temporal que resulta na origem de Loredano, evita justamente a *fricção* e a tensão típicas do processo transmidiatico, rompendo essa necessária troca de procedimentos entre suportes diversos. A imprensa, como veículo de difusão literária não somente no que diz respeito à mera difusão de textos, mas também de modos de escrever e se relacionar dentro de um suporte, um rico diálogo que não pode ser ignorado, sob pena de, como no caso da versão de Le Blanc, romper uma importante unidade narrativa e sacrificar o ritmo do texto em nome de uma linearidade que, ao invés de harmonizar, acaba por sacrificar a narrativa.

Nesse sentido, as palavras de Alain Vaillant, em "La Presse littéraire", componente de *La civilisation du journal*, são esclarecedoras:

> Nesse contexto tão singular, a imprensa foi, então, o principal vetor de difusão literária e, a esse respeito, influiu diretamente sobre as evoluções estéticas dos escritores: a "imprensa literária" não é somente uma imprensa que fala de literatura, como se entende hoje, mas também, e sobretudo, uma imprensa capaz lhe abrir espaço e ajuda-la com sua própria autoridade midiática, pois a força legitimadora pertence, então, tanto ao periódico (sob todas as suas formas) quanto ao livro. (VAILLANT *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 318)[70]

Nesse sentido, a versão de Luiz Gê e Ivan Jaf mostra-se em sintonia com a matriz literária na qual *O Guarani* fora concebido, em especial no que diz respeito à atualidade do

[70] Dans ce contexte très singulier, la presse a donc été le principal vecteur de diffusion littéraire et, à ce titre, a directement influé sur les évolutions esthétiques des écrivains: la "presse littéraire" n'est pas seulement une presse qui parle de littérature, comme on l'entende aujourd'hui, mais, aussi et surtout, une presse capable de lui faire place et de l'aider de sa propre autorité médiatique: car la force de légitimation appartient alors au moins autant au périodique (sous toutes ses formes) qu'au livre.

texto literário dentro do jornal, em um trabalho mais apurado do tempo narrativo, pois o recuo para contar a origem de um dos principais personagens da trama, ao contrário do que se poderia supor em uma primeira e apressada leitura, enriquece a narrativa, conjugando tempos diversos dentro de uma mesma estrutura, o que imprime maior consistência ao quanto escrito. Trata-se, então, de uma distensão do conceito de atualidade da matriz midiática, na medida em que o escritor acompanha em sua narrativa o tempo presente, mas à certa distância, como acontece, por exemplo, nas novelas televisivas ou nas séries, com suas características inerentes ao folhetim, mas com um olho na atualidade que hoje não é somente e nem prioritariamente aquela dos jornais, mas a dos noticiários televisivos e mesmo da Internet.

José de Alencar representa essa manipulação do tempo de forma mais intensa, até mesmo pela utilização constante de tais recursos de avanços e recuos no tempo narrativo, como ocorre em *O Guarani* e em outras obras do autor, tais como *Iracema*, por exemplo: o recuo narrativo a um tempo remoto, mas em formato que diga respeito ao leitor da atualidade em que a obra é publicada, no contexto em que é publicada. Trata-se de uma modalização realista do romance no século XIX que deve muito à imprensa e à porosidade entre matriz midiática e matriz literária. No caso das versões em HQ aqui analisadas, Le Blanc faz a escolha que julga em favor de uma maior linearidade e compreensão da narrativa, mas o resultado não se mostra tão eficiente quanto àquele alcançado por Luiz Gê e Ivan Jaf no uso de maiores recursos ligados à matriz midiática, conferindo maior velocidade e fluidez à narrativa. Algo que se mostra, em pleno século XXI, mais próximo do folhetim do que a versão criada no século XX, mais ligada ao livro. Nesse contexto, Marie-Ève Thérenty afirma:

> Uma das modalidades da escrita romanesca realista é que trata de uma escritura da contemporaneidade. Provavelmente, dois movimentos se imbricam para explicar essa "contemporaneização" clara da literatura no inicio dos anos 1830. O escritor que deseja tomar o real como objeto volta-se naturalmente para a contemporaneidade. E como ele publica seus textos no jornal, ele também se expõe ao contato contagioso das escritas da atualidade. Os escritores cedem, provavelmente, a um efeito de facilidade e de porosidade, mas talvez também obedeçam à ideia de que a ficção pode constituir um outro modo de escrita da atualidade, diferente do da imprensa. Rivalidade e contágio são os modos de construção do romance por associação ao jornal. (THÉRENTY *in* KALIFA; REGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1534)[71]

[71] Une des modalités de l'écriture romanesque réaliste est qu'il s'agit d'une écriture de la contemporaineté. Deux mouvements sans doute s'imbriquent pour expliquer cette "contemporanéisation" nette de la littérature au début des années 1830. L'écrivain qui veut prendre le réel comme objet se tourne naturellement vers la contemporaineté. Et comme il publie ses textes dans le journal, il est aussi au contact contagieux d'écritures de l'actualité. Les

No caso das adaptações tais como aquelas concebidas para o cinema e as HQs, essa "escrita da contemporaneidade" passa pelas escolhas feitas pelos responsáveis pela transposição. Aqui, como ja salientado em outros pontos deste trabalho, entra o conceito de intermidialidade: a adaptação de uma obra como *O Guarani*, com sua narrativa situada em um passado remoto e histórico, passa pelo diálogo entre suportes, na escolha da melhor forma em apresentar o romance, aproximando a narrativa histórica (à qual Alencar, nada obstante o tom aventuresco próprio do folhetim, pretendia também conceder ao leitor a profundidade histórica do tempo remoto, levando-o a um conceito de origem de uma nação) dos suportes modernos, cuja existência sequer era cogitada quando da publicação de *O Guarani* no rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro*. É esta a "escrita da contemporaneidade" no folhetim e no caso especifico de *O Guarani*, ou seja, a modernidade do suporte beneficia os principais aspectos da obra, tais como o preciso senso de corte e a fluidez da narrativa, com seus avanços e recuos no tempo. A versão de Luiz Gê e Ivan Jaf, portanto, mostra-se mais alinhada com a matriz midiática, o jornal no qual Alencar concebeu a sua obra.

À guisa de conclusão deste tópico, apresenta-se o desfecho do romance na versão de cada um dos trabalhos aqui apresentados. O desfecho se inicia após o ataque dos Aimorés ao solar dos Mariz, no momento de revelação em que Ceci admira Peri adormecido:

> Contemplando essa cabeça adormecida, a menina admirou-se da beleza inculta dos traços, da correção das linhas do perfil altivo, da expressão de força e inteligência que animava aquele busto selvagem moldado pela natureza.
> Como é que até então ela não tinha percebido naquele aspecto senão um rosto amigo? Como seus olhos tinham passado sem ver sobre essas feições talhadas com tanta energia? É que a revelação física que acabava de iluminar o seu olhar, não era senão o resultado dessa outra revelação moral que esclarecera o seu espirito; dantes via com os olhos do corpo, agora via com os olhos da alma. (ALENCAR, 2014, p. 481-482)

A sutileza da narrativa de Alencar desvela o despertar da consciência do outro não mais como um submisso, mas como um igual; tal revelação pode ser interpretada de mais de uma forma: seja como simples despertar de um amor fraternal, seja como o despertar de uma paixão,

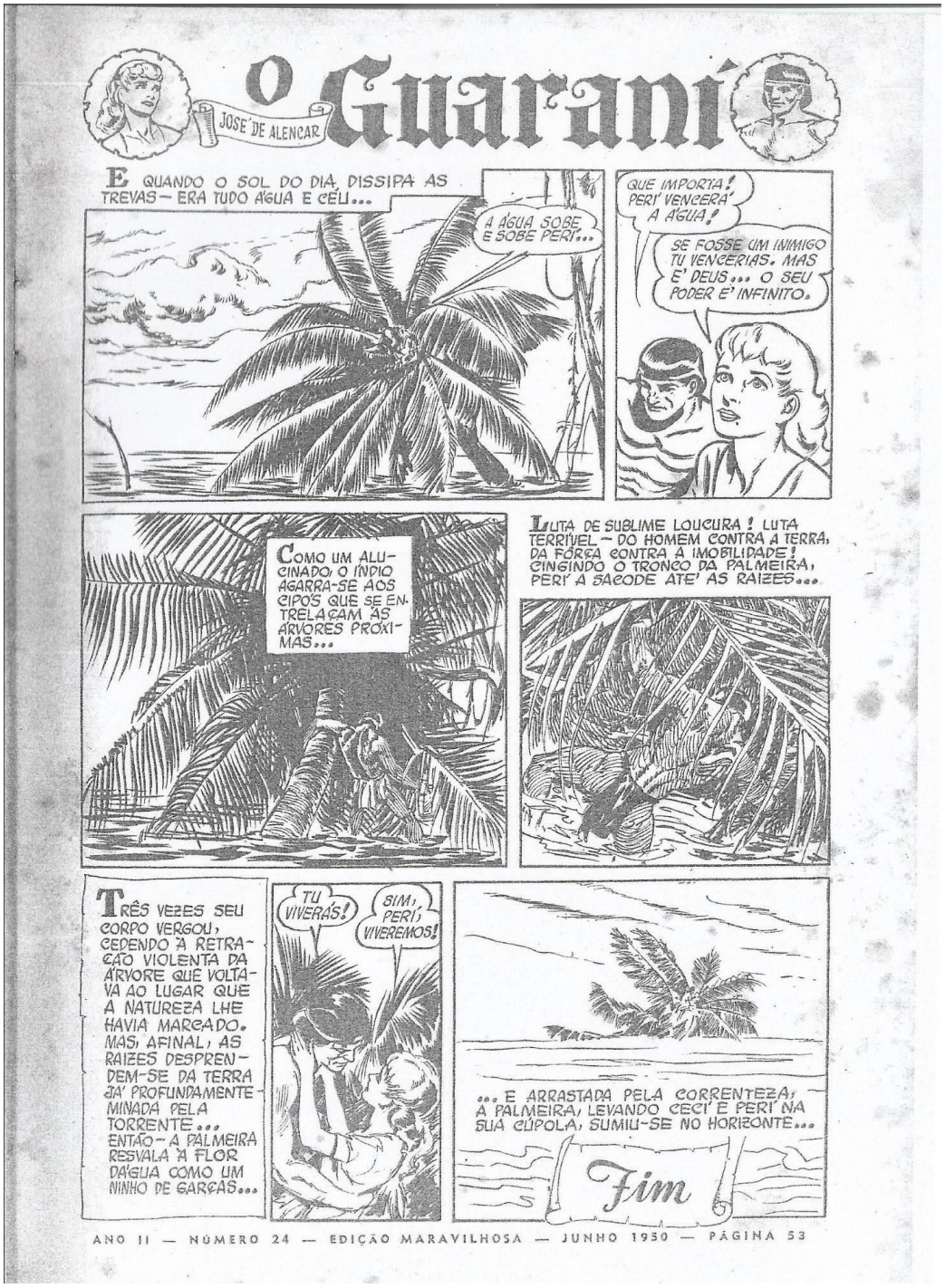
écrivains cèdent sans doute à un effet de facilité et de porosité mais peut-être obéissent-ils également à l'idée que la fiction peut constituer une autre mode d'écriture de l'actualité que la presse. Rivalité et contagion sont les modes de construction du roman par rapport au journal.

um amor carnal que resultaria no inicio de uma nova raça, formada pela miscigenação do índio e do europeu, com o melhor de cada um desses povos representados em Ceci e Peri.

E a consagração da união entre esses dois povos é descrita já no final do romance:

> Ambos, árvore e homem, embalançaram-se no seio das águas; a haste oscilou; as raízes desprenderam-se da terra já minada profundamente pela torrente.
> A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor da água como um ninho de graças ou alguma ilha flutuante, formada pelas vegetações aquáticas.
> Peri estava sentado de novo junto de sua senhora quase inanimada: e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:
> - Tu viverás!...
> Cecilia abriu os olhos e, vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.
> - Sim? … murmurou ela: viveremos! Lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...
> O anjo espanejava-se para remontar ao berço.
> - Sobre aquele azul que tu vês, continuou ela, Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nos iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre…!
> Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte.
> O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.
> Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo.
> A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia…
> E sumiu-se no horizonte. (ALENCAR, 2014, p. 505)

Essa conjugação de natureza e sensualidade, consagrando a união de Peri e Ceci como fundadora de uma nação, tanto no nível da terra, da natureza, quanto no carnal, é tratada de forma diversa por cada artista comentado, respondendo nesse caso não ao que expressa o quanto escrito por Alencar, mas aos anseios do público leitor de cada época, suas convicções morais. Veja-se, primeiro, o final de *O Guarani* por André Le Blanc:




**Fig;86: sequência final de *O Guarani*, versão de André Le Blanc, 1950.**
**Fonte: cinemateca nacional.**

Aqui André Le Blanc comprime o final e acelera a narrativa e, embora adotando trechos do romance como base, o resultado é truncado e a união entre Peri e Ceci, apenas insinuada. Já quanto à versão de Luiz Gê e Ivan Jaf, o tratamento é diverso:

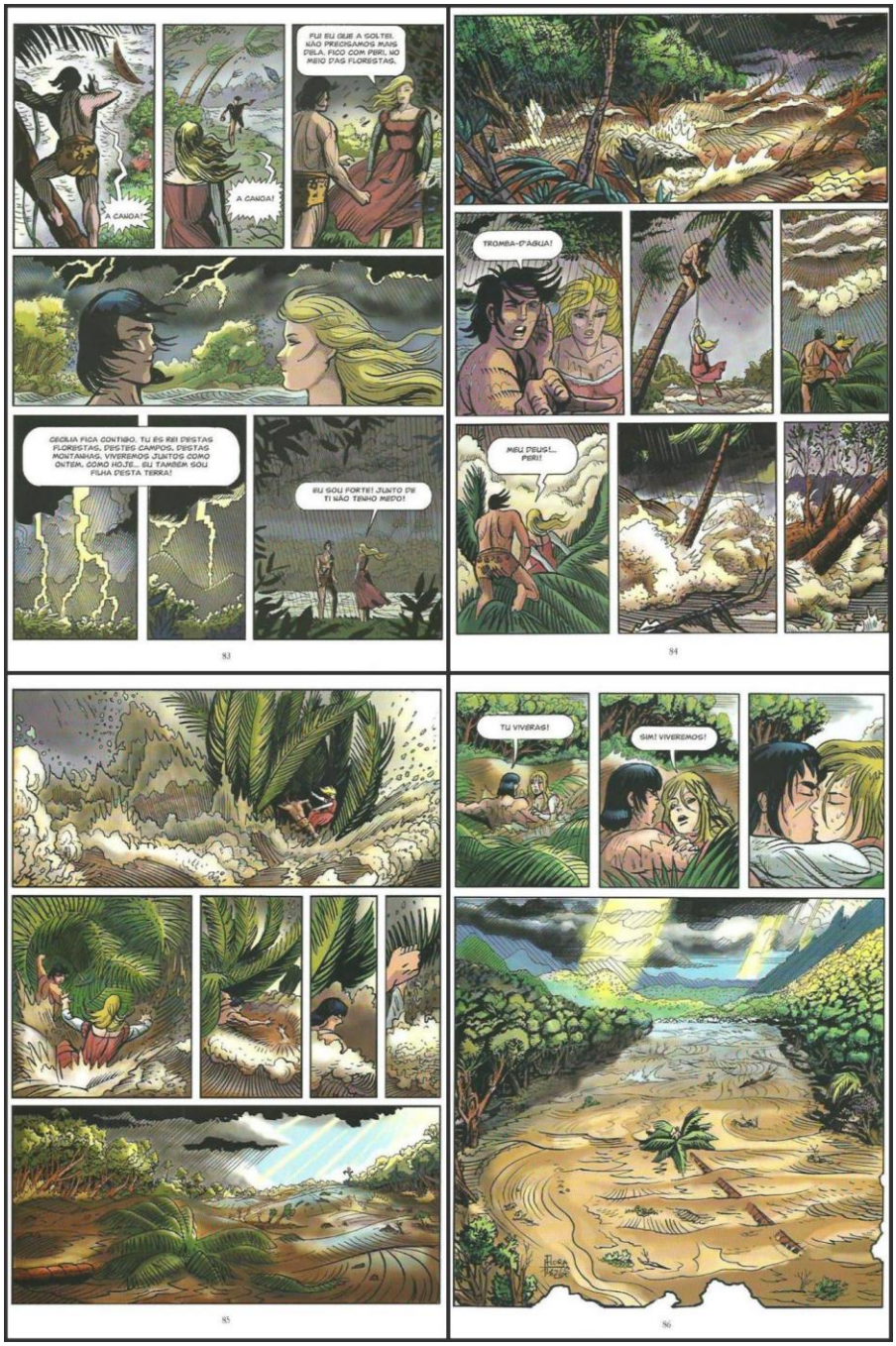



**Fig. 87: montagem da sequëncia final de *O Guarani,* por Luiz Gê e Ivan Jaf.**
**Fonte: *O Guarani,* Luiz Gê e Ivan Jaf. Sao Paulo: Ed. Atica, 2009.**

Até mesmo pelo uso das palavras no tratamento das imagens, vê-se que Luiz Gê e Ivan Jaf usam de recursos muitos mais ligados ao visual, tanto no uso da cor (com técnicas ainda não utilizadas por Le Blanc, pelas limitações tecnológicas inerentes) quanto, principalmente, nos

enquadramentos e no ritmo que traduzem muito melhor o quanto descrito em palavras por Alencar na sequência final do romance. As páginas correm velozes e, ao final, o romance quase explicito entre Peri e Ceci, tratado de forma hesitante por Le Blanc em sua versão, é exposta por Luiz Gê e Ivan Jaf como o que Alencar teria realmente querido dizer.

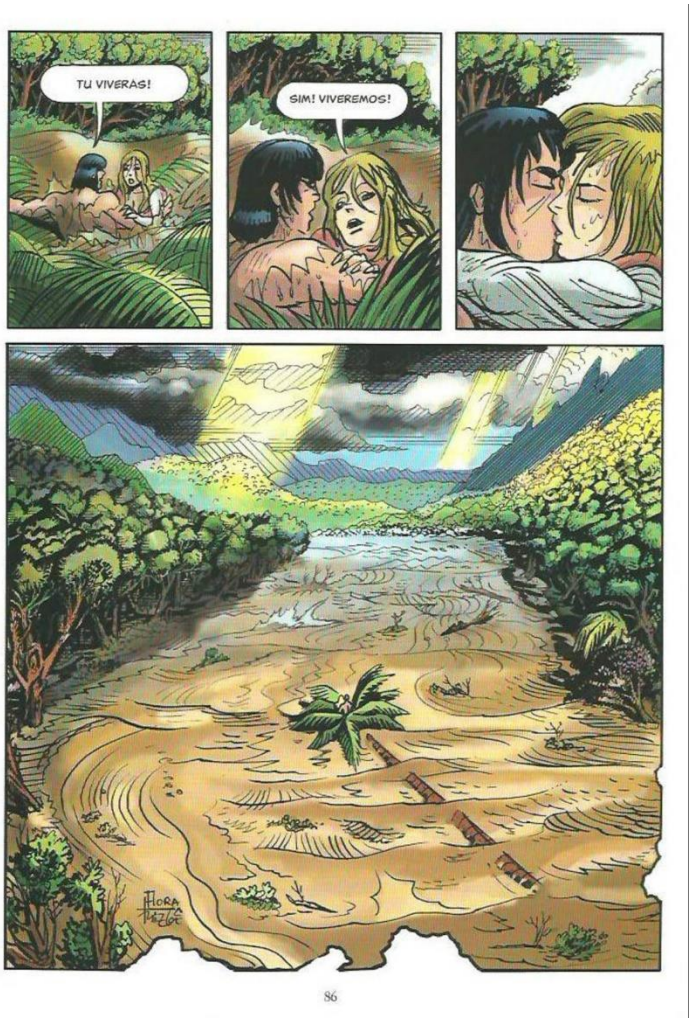



**Fig. 88: sequência final de *O Guarani*, por Luiz Gê e Ivan Jaf.**
**Fonte: *O Guarani*. Luiz Gê e Ivan Jaf. Sao Paulo: Ed. Atica, 2009.**

É de se considerar o contexto social em que cada versão foi produzida: na adaptação de 1950 os preceitos de moral e costumes eram diferentes daqueles de 2009, quando Luiz Gê e Ivan Jaf adaptaram *O Guarani* para as HQs. Nesse caso, o que se pode levar em conta é justamente a maneira como é exposto o que, nas palavras de Alencar, seria o início de um idílio

romântico. Nesse ponto, justamente a versão mais recente é a que se mostra mais próxima da sequência originalmente escrita por Alencar no século XIX.

Esse comentário leva justamente aos argumentos que fecham este tópico, no sentido de que a adaptação levada a efeito por Luiz Gê e Ivan Jaf se mostra muito mais próxima da matriz midiática que abrigou o texto de Alencar. Seja no senso de corte exercido com precisão, seja na velocidade imprimida pelos desenhos e o roteiro enxuto, na adoção do expediente de recuo no tempo para contar a origem de Loredano, todas essas características apontam para um diálogo mais intenso com o folhetim, em um processo transmidiático que se reportou, além do folhetim, às técnicas de produção de HQs modernas, tributárias da fotografia e do cinema. Mas estas últimas, como já comentado nesta Tese, são também tributarias da matriz midiática e, no caso das histórias contadas nas páginas dos jornais, do folhetim.

Nesse tipo de relação, nem sempre harmoniosa mas ainda assim rica de possibilidades, é que se localiza a adaptação mais bem sucedida dentre aquelas aqui analisadas. O livro e sua linearidade que aprisiona o folhetim balizou a adaptação em HQ levada a cabo por André Le Blanc, com opções que, ao se fixarem somente na palavra e ao não levarem em conta a estrutura do folhetim como um todo, adotaram uma forma que resultou em interrupções de continuidade capazes de causar estranheza ao leitor acostumado à agilidade do folhetim.

Mas 1950, ano em que *O Guarani* é lançado por Le Blanc na coleção em foco, é também época em que a indústria cultural de massa encontra-se em expansão no Brasil e, mais ainda, o folhetim romanesco não mais ocupa o mesmo papel no imaginário dos leitores; o produto a ser levado em consideração na hora da adaptação é o livro, já um objeto de consumo difundido. Necessário, então, que o livro seja a referência e que o leitor seja conduzido pelas páginas das HQs da forma mais branda possível, de preferência sem sobressaltos.

Este cenário é bem descrito por Umberto Eco, em trecho que se adequa ao contexto de produção aqui descrito:

> Raramente se leva em conta o fato de que, sendo a cultura de massa, o mais das vezes produzida por grupos de poder econômico com fins lucrativos, fica submetida a todas as leis econômicas que regulam a fabricação, a saída e o consumo dos outros produtos industriais: “O produto deve agradar ao freguês”, não levantar-lhe problemas; o freguês deve desejar o produto e ser induzido a um recâmbio progressivo do produto. Dai as características aculturais desses mesmos produtos, e a inevitável “relação de persuasor para persuadido”, que é, indiscutivelmente, uma relação paternalista, estabelecida entre produtor e consumidor. (ECO, 2011, p. 49)

E desejar o produto, para o "freguês" dos anos 1950 e dentro do contexto de clássicos ilustrados que baseia a coleção, é justamente adotar as soluções mais fáceis e harmoniosas possíveis; apresentar a obra de determinado escritor não por sua simples força narrativa, mas por sua posição já consagrada dentro do cânone literário, é uma relação de reverência que se apresenta ao leitor de quadrinhos, uma facilidade que não se mostra evidente na versão de 2009, a qual, ao adotar uma linha narrativa mais próxima do folhetim, mostra-se, por outro lado, mais moderna e ágil, o que somente demonstra que a literatura produzida no e para o jornal, no século XIX, é um formato muito mais moderno do que se poderia supor, mesmo nos primeiros anos do século XX.

Assim, tanto no caso do cinema quanto das HQs, aqui analisados, é possível concluir que o diálogo com mais de um suporte no momento em que *O Guarani* era adaptado favoreceu muito mais ao produto adaptado, enriquecendo suas possibilidades de interpretação, seja no caso do livro que adota imagens da adaptação cinematográfica, seja nas adaptações cinematográficas que tomam a ópera como parâmetro no caso dos *falantes e cantantes*, seja na adaptação em HQs, ja no século XXI, que remete à agilidade das formas consagradas no cinema, herdeiras do folhetim; todos estes trabalhos muito devem à matriz midiática e, no caso, ao jornal, ao folhetim e às suas inúmeras possibilidades.

## Conclusão

Como mencionado na Introdução desta Tese, esta pesquisa não tinha por objetivo a discussão de quaisquer aspectos pertinentes à colaboração de *O Guarani* como obra fundadora de uma literatura nacional. A obra de Alencar, por conta de tudo o que o autor cearense produziu, teve dois raios de alcance: um imediato, que se iniciou com o papel de folhetinista, e, tempos depois, como dramaturgo e um dos mais importantes romancistas brasileiros do século XIX. Outro, mediato, decorrente da recepção de *O Guarani* e de seu posterior esquecimento, mas que a se estender ao longo de dois séculos, com a epopeia nascida nos jornais, filha da revolução midiática e alimentada no seio da expansão dos meios de difusão em massa, atravessando os mais variados suportes.

Para melhor compreender o fenômeno midiático em que *O Guarani* se transformou, esta pesquisa se deteve com mais vagar no momento da análise da concepção da obra no suporte primeiro, nas páginas do jornal, mais especificamente no rodapé das páginas do *Diário do Rio de Janeiro.* Assim foi feito porque é lícito concluir, após a análise dos folhetins e de seu modo de publicação que, tanto quanto o declarado objetivo de Alencar em apresentar uma literatura que considerava como representativa de uma origem brasileira, *O Guarani* foi inevitavelmente perpassado pelo espaço em que foi produzido, com o ritmo de publicação de um lado imposto pela necessidade e avidez dos leitores em acompanhar cada capítulo da saga do índio Peri e da europeia Ceci; de outro, pela oportuna adequação ao jornal e a seu modo de apresentar o mundo e o espaço.

De fato, da análise dos folhetins, o que se vislumbrou foi a obra que depois se mostraria capital para Alencar, nascendo e sendo publicada sem qualquer protagonismo. Peri, Ceci, D. Antonio de Mariz, Álvaro, Isabel, Loredano, estes e tantos outros personagens inscritos até hoje no imaginário de um país de leitores, no início de sua longa caminhada midiática, dividiram espaço com outros folhetins, como o mencionado *O acendedor de Lampiões*, com os esparsos folhetins publicados na seção *Folhas soltas* ou, ainda, com o folhetim-variedade *Livro do domingo*. *O Guarani* não foi protagonista em seu nascedouro e, também é possível assim considerar, foi dessa flexibilidade imposta pela ausência de protagonismo que Alencar tirou parte da força que impeliu e continua a impelir esta obra pelos mais variados suportes, até os dias atuais.

A aventura que se passa no século XVII tem a agilidade e a elasticidade do século XIX, na imperiosa necessidade de se adaptar a um espaço predefinido, na força de se tornar um

sucesso junto ao público leitor do jornal, sem reinvidicar para si tal prerrogativa; na oportuna ligação e diálogo da obra com o alto da página; em um jornal dirigido e quase todo escrito por Alencar, a opção por Peri e Ceci a compor o primeiro plano da narrativa, em detrimento de figuras historicamente mais imponentes como a de D. Antonio de Mariz, mostram uma visão e uma sensibilidade acerca do funcionamento da engrenagem midiática.

Era o conservador, o monarquista, dizendo ao público leitor da possibilidade de buscar e celebrar nossas origens, integrando-as ao elemento que Alencar considerava civilizador, qual seja, o contato com o europeu e com o cristianismo. Também era o cronista, o comentarista, espalhando por todo o jornal sua versatilidade e uma visão do passado remoto como uma ponte que ligará presente e futuro. Preservar o ontem, hoje; celebrar quem somos através do conhecimento ou da construção de um ponto de partida; olhar para este ponto de partida e nele ser possível traçar um ponto de fuga na linha do horizonte. Tal foi o poder desta obra junto ao público leitor, em um país que mal nascia e que já se embrenhava nos meandros do jornal, da matriz midiática, essencial para o modo como Alencar concebeu e públicou *O Guarani* e que, posteriormente, viria a influenciar toda a sua produção como dramaturgo e romancista.

Outro aspecto observado foi o da preocupação do autor com a receptividade do público leitor. Mostramos que, em um país ainda tão pouco alfabetizado como o Brasil no século XIX e, mesmo em um grande centro urbano do período como o Rio de Janeiro, Alencar não ignorava tal fator na periodicidade da publicação de seu folhetim. É esse o panorama que se apresenta no momento em que Alencar não apenas exerce a literatura no rodapé da página do jornal, mas espalha sua influência por todo o periódico, como redator, diretor, responsável pela aprovação, escrita e publicação de todo o jornal. Aqui, Alencar não é somente escritor, folhetinista, jornalista. Ele é todos em um só, homem de letras e de imprensa na integral acepção do termo.

Em tal cenário, vimos também que a nova literatura, ainda que histórica no tema e atada a um passado que procura justificar o presente, é midiática, adapta-se ao espaço do jornal e às suas especificidades. Com o quanto discutido nesse trabalho, pode-se argumentar que Alencar buscou uma literatura nacional em nosso passado histórico, mas escrevia com os olhos voltados para o leitor do presente; os ouvidos atentos para o movimento da engrenagem midiática que impelia o jornal.

Roland Barthes, em consonância com o acima referido, afirma:

> Assim se revela o ser total da escrita: um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se

> reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito. (BARTHES, 1988, p. 70)

Em contraste com outros folhetins publicados no mesmo *Diário do Rio de Janeiro*, restou exposto neste trabalho que o caso de *O Guarani*, se não puder ser considerado único ou pioneiro, pode ser visto ao menos como emblemático, na medida em que os demais folhetins que dividiam o mesmo espaço, mais antigos, tais como os já mencionados *O acendedor lampiões* e *O marquês de Pombal* , não foram concebidos para publicação no rodapé da página; é nítido o esforço para adequar o texto ao espaço da página. A empresa literária que resultou em *O Guarani*, em contraponto, é fruto do esforço do autor que, antes mesmo de ser escritor, é jornalista, unindo o trabalho literário, a compreensão dos mecanismos midiáticos e a sensibilidade quanto aos anseios do público leitor. É a literatura histórica buscando a construção do passado remoto levando em conta o público a que é destinado.

Foi também exposto nesta Tese que a transição de *O Guarani* para o livro se deu sem grandes sobressaltos mas que, em contrapartida, ao menos na época em que as primeiras edições vieram à lume, foram objeto de recepção morna por parte do público e por uma grande frieza da crítica, o que muito feriu o suscetível Alencar. Consideramos que assim se deu pela perda do elemento que poderíamos chamar de *midiático* na composição da obra.

E segue *O Guarani* sua trajetória ao ser adaptado e passar ao libreto de ópera e à partitura, em um curioso percurso no qual o compositor Carlos Gomes adquire uma edição italiana da obra e a entrega a Antonio Schialvi para a escrita do libreto, a qual seria, depois, passada a Carlo D'Ormeville, que seria encarregado da real composição do libreto e transposição do romance para o suporte lírico, juntamente com a partitura escrita pelo compositor brasileiro. Consideramos aqui o caminho percorrido pelo folhetim nascido em um jornal brasileiro, mas dentro de um modelo europeu; retorna ao velho continente para ser modelado à visão do europeu acerca do brasileiro e da origem de seu povo. Acentuamos ainda o enquadramento da narrativa concebida em suporte que privilegiava a agilidade das situações e a dramatização dos conflitos, em consonância com o modelo adotado na ópera europeia.

A agilidade e a flexibilidade da narrativa geradas no jornal foram essenciais no necessário acréscimo de dramaticidade. Personagens importantes como Loredano foram

suprimidos (por se tratar de um frade italiano) e trocados por vilões mais ao gosto do público, como o espanhol Gonzalez; personagens como D. Diogo de Mariz, filho de D. Antonio, ou de Isabel, prima de Cecília, e um dos vértices de importante triângulo amoroso desenvolvido no folhetim, são eliminados da versão lírica. E, ainda, o cenário final foi alterado. Ao retornar ao Brasil para ser encenada, já não era a mesma obra, modificada que foi em virtude de uma das características mais marcantes da matriz midiática e que acompanhará *O Guarani* em toda sua trajetória, qual seja, a *coletividade*; a capacidade de sofrer as mais diversas alterações como obra coletiva que é e, ainda assim, ser reconhecível.

Com a entrada do cinema no panteão das possibilidades de adaptação, surge um novo campo para a obra de Alencar se perpetuar. A linguagem veloz do romance folhetinesco se adapta facilmente às imagens em movimento, à velocidade dos fotogramas, à aventura a 24 quadros por segundo. *O Guarani* foi a obra literária brasileira mais adaptada para as telas de cinema, sendo alvo de várias versões no transcorrer do século XX. A partir da primeira, em 1906, recebe mais 7 versões apenas no período do cinema mudo e diversas outras adaptações que prosseguiram no denominado período do cinema sonoro.

Com o passar dos anos e a evolução das técnicas cinematográficas, as transposições se afastam do formato da ópera e se aproximam do texto alencariano, especialmente do jornal, ao apurar o senso de ritmo e corte; consideramos, no entanto, que muitas vezes roteiristas e realizadores permaneceram por demais atentos à palavra e pouco atenção concederam ao ritmo narrativo, resultando por vezes em adaptações por demais submissas ao texto e, por conseguinte, com prejuízo do ritmo dentro do suporte que privilegia o movimento.

E chega-se, afinal, ao suporte que maior afinidade mostra com a matriz midiática na qual *O Guarani* foi concebido, com seu poder descritivo e sua adaptação ao espaço de publicação. Nas versões em quadrinhos da obra de Alencar, encontraram os artistas envolvidos uma maior afinidade com as características do rodapé de página em que caminhou Alencar com seus personagens e apresentamos também a consideração de que, quanto mais próximo do folhetim, maior êxito tais adaptações foram capazes de obter. Mostramos, além disso, que adaptações como a de André Le Blanc, mais próximas do texto e de sua literalidade do que do poder descritivo e do senso de corte do folhetim, em muito perderam no que diz respeito ao distanciamento das principais características do que apontamos como sendo a matriz midiática. Discorremo também acerca de versões mais recentes, como a de Luiz Gê e Ivan Jaf, retomando o poder das imagens e do preciso senso de corte para acentuar os aspectos mais relevantes da narrativa folhetinesca alencariana

Ao fim e ao cabo, dessa estrada percorrida ao longo de mais de um século e meio, entre inúmeras alterações, seja no modo narrativo, seja na mobilidade da estrutura de capítulos, na supressão e mesmo acréscimo de novos personagens, no ato de privilegiar a palavra escrita ou a força das imagens, no senso de corte e na aceleração do ritmo em detrimento da dramaticidade das situações descritas, certo é que, a despeito do intento de Alencar em apresentar uma literatura capaz de fixar e construir uma origem do povo brasileiro, o que realmente eternizou *O Guarani* foi a sua capacidade de transitar entre os mais diversos suportes sem a perda daquilo que se pode chamar de sua *essência*, vale dizer, a capacidade de personagens e de situações se tornarem ao longo do tempo não apenas mito, mas *ícone*.

Neste sentido, afirma Mircea Eliade, em comentário que condiz com o quanto afirmado e com o potencial da matriz midiática, no caso o jornal, de associar-se à literatura no folhetim de rodapé de página e criar uma nova mitologia:

> É difícil conceber um ser humano que não se sinta fascinado pela "recitação", isto é, pela narração dos eventos significativos, pelo que aconteceu a homens dotados da "dupla realidade" dos personagens literários (que refletem a realidade histórica e psicológica dos membros de uma sociedade moderna, dispondo, ao mesmo tempo, do poder mágico de uma criação imaginária). Mas a "saída do Tempo" produzida pela leitura - particularmente pela leitura dos romances - é o que mais aproxima a função da literatura da das mitologias. (ELIADE, 1972, p. 134)

Nesse tom, pode-se afirmar que o jornal, a partir da revolução que se originou no século XIX com o início da era midiática, também criou um novo modo de contar histórias e, ainda, a construção de uma nova mitologia. Em países como a França, com sua origem e seus heróis já há muito decantados, vieram a lume e para o imaginário coletivo o povo, como nos *Mistérios de Paris* de Eugène Sue, ou os improváveis heróis e vilões do submundo, como no caso do *Rocambole* de Ponson du Terrail. A matriz midiática trouxe o homem comum para sua páginas e o elevou à condição de mito, e o público leitor neles se reconheceu.

No Brasil, embora a revolução midiática tenha ocorrido de modo quase paralelo à França, ainda subsiste o anseio de construção de uma origem e de um passado que legitime a formação de uma nação. O leitor brasileiro já encontra sua cara em obras como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antonio de Almeida. Mas não é o suficiente. Intelectuais, escritores e jornalistas ainda buscam explicar quem somos, de onde viemos, o que justifica o nosso presente e, finalmente, o que nos mostra o horizonte.

A primeira tentativa em tal sentido é feita por Gonçalves de Magalhães em *A Confederação dos Tamoios*, mas em vão. A obra apoiada e celebrada pelo Imperador D. Pedro II padecia, dentre outros defeitos, de um já apontado por Alencar em suas *Cartas*, escritas sob o pseudônimo *Ig*: o gênero escolhido pelo autor de *Suspiros poéticos e saudades*, o poema épico, não poderia mesmo coadunar-se a uma era que privilegiava a informação compacta e rápida do jornal. Um poema épico de 10 cantos e mais de 10.000 versos continha em seu bojo tudo o que a era midiática em curso repelia e que, inevitavelmente, afastaria o público leitor e condenaria o monumental esforço de Magalhães ao ostracismo, como de fato ocorreu.

Consideramos que, mais que a escolha da prosa como forma narrativa, mais que a criteriosa caracterização das personagens como modelos românticos, mais que a fixação do tempo do romance em tempo histórico remoto e, finalmente, mais que a apresentação do herói Peri como um índio com trejeitos e atos dignos de um cavaleiro dos romances de cavalaria tão apreciados à época; mais que todas estas características, foi a publicação dos capítulos no rodapé das páginas de um jornal, isto é, a opção pelo suporte que é o nascedouro da era midiática, que determinou o destino de *O Guarani* dentro do cenário não apenas literário, mas dentro do universo cultural brasileiro.

E chega-se ao ponto já demonstrado nesta Tese, em todas as suas exposições e argumentações: escrito como primeira tentativa de Alencar de resposta pratica às observações demolidoras feitas por *Ig* em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, *O Guarani* traz consigo o que o torna, de fato, o primeiro produto com potencial multimidiático da história cultural brasileira: a caracterização folhetinesca das personagens, com o destaque para características capazes de aproximar o heróico do mundano, estabelecendo uma cumplicidade entre leitor e personagens, o tom narrativo altamente descritivo; a precisão no senso de ritmo e corte, a própria coletividade na escrita da obra, porquanto Alencar era altamente suscetível à recepção do público. O escritor-jornalista move-se com absoluta desenvoltura neste cenário e, embora nunca perca de vista o objetivo de escrever um romance histórico, também não deixa de atender e de se adaptar às especificidades do suporte, ao ritmo de publicação do jornal.

Entre tantas divisões já feitas da obra alencariana, pudemos destacar uma pouco mencionada: aquela em que se dividem os textos publicados em forma de folhetim daqueles que foram diretamente escritos para o suporte livro. Trata-se de uma distinção importante, ao menos do ponto de vista do impacto midiático e da perenidade da obra junto ao público leitor ou espectador. Alencar escreveu quatro textos publicados em forma de folhetim, antes de passarem a outro suporte: *Cinco minutos*, seu primeiro folhetim, romance urbano de grande sucesso junto ao público leitor do *Diário do Rio de Janeiro* e que animou Alencar a lançar *O*

*Guarani*, nas páginas do mesmo jornal. As aventuras de Peri e Ceci se mostraram o maior sucesso de público do autor, animando-o a iniciar a publicação de *A viuvinha*, no mesmo *Diário*. A recepção morna do público e da crítica à edição de *O Guarani* em livro desanima Alencar, que termina de publicar *A viuvinha* de forma espaçada. Alencar ainda voltaria ao folhetim já no final da vida com *Ex Homem*, nas páginas do jornal *O protesto*, numa tentativa de incursão no romance naturalista, a qual restou inacabada.

É possível destacar ainda elementos já apontados como determinantes na publicação de *O Guarani*, tais como a convivência do folhetim com outros textos que com ele dividiam o espaço do rodapé do jornal e aqueles que, mesmo publicados no espaço de cima da página, com ele dialogavam, como as publicações seguidas de *O marquês de Pombal*, um texto que, assim como o texto de Alencar, narra eventos do passado histórico remoto, obedecendo a um ritmo então contemporâneo de edição e de publicação; trata-se da obra literária não mais como simples texto, mas como objeto midiático; o mesmo podendo ser afirmado em relação a *O acendedor de lampiões*, obra ficcional e em contraponto ao folhetim de Alencar, com o qual dividiu o rodapé da página. Em *O Guarani*, Peri e Ceci não mais se apresentam como simples personagens ou caracteres representativos de um tempo textual; passam também a transcender esse tempo textual e a participar de um sistema de leitores e espectadores, passam, enfim, do literário ao midiático.

*O Guarani* se insere justamente neste cenário em que o texto, literário ou jornalístico, não é mais e tão somente um fim em si mesmo, mas é também concebido dentro de um sistema, uma estrutura, que leva em conta o leitor, o público receptor da obra, bem como a extensão do sucesso de um folhetim para a sua edição em livro. O jornal impõe, nesse caso, um novo modo de escrita, um novo ritmo, que Alencar não se furta a utilizar. Em tal sentido, afirma Marie-Ève Thérenty que "a inovação no jornal não se reduz a uma simples questão de suporte. O jornal induz igualmente a uma mudança no sistema de escrita" (2007, p. 47). [72]

Destaque-se, ainda, a relação de *tensão* entre conteúdo e suporte, bem como a autonomia da mídia na qual o conteúdo está inserido. *O Guarani*, desde a sua publicação nas páginas do jornal, encontra-se submetido a esse regime transmidiático. O folhetim de Alencar foi publicado sequencialmente, mas não diariamente, chegando a sofrer intervalos notáveis entre um capítulo e outro. Nesse caso, os motivos importam menos que os efeitos, pois essa descontinuidade contribui certamente para um arrefecimento dos ânimos do leitor, tanto que o próprio Alencar,

[72] L'innovation du journal ne se réduit pas à une simple question de support. Le journal induit également une mutation du système d'écriture.

em uma das edições, apresenta escusas pelo atraso na publicação dos capítulos no rodapé da página do jornal, prometendo ainda que tal fato não mais se repetiria, promessa que não foi cumprida.

A autonomia do meio em relação ao conteúdo é aqui perfeitamente distinguível na medida em que, não é demais reafirmar, não se vislumbra na publicação de *O Guarani* qualquer protagonismo em relação a outros folhetins e mesmo a outros tipos de textos, como o folhetim-variedade *O Livro do domingo*, por exemplo, ou com o folhetim *O Acendedor de lampiões* e, ainda, com os textos literários publicados na seção *Folhas*, tais como *O marquês de Pombal.*

E essa autonomia do suporte em relação ao texto trouxe ao folhetim de Alencar a necessária capacidade de adaptação, própria do produto com características transmidiáticas; vale dizer e nunca é demais ressaltar, a concepção da obra dentro da chamada matriz midiática conferiu a *O Guarani* força suficiente não para manter-se intacto em sua microestrutura ao longo do tempo mas, ao contrário, a manter inteira sua macroestrutura, o que possibilitou a alteração de diversos detalhes ao longo de suas inúmeras adaptações e ao longo dos suportes que atravessou, sem que perdesse a característica principal de ser imediatamente reconhecida pelo público leitor ou espectador.

Nesse contexto, acentuamos também nesse campo de nosso trabalho as comparações tecidas por Marie-Ève Thérenty no campo da transmidialidade ou, como denominado pela autora, ou, em uma tradução livre, *transgeneralidade (transgenericité)*, usando como parâmetro a personagem Robert Macaire, na medida em que a criação de um herói que represente o mito moderno atravessa diversos suportes, mantendo sua essência, do suporte em que foi criado, mas em constante processo de adaptação. Neste sentido, convém assinalar as palavras da referida autora, as quais se coadunam ao conceito de transmidialidade aqui já abordado e no qual *O Guarani* se encontra inserido:

> Por mais de um século, esse icone circula e incarna, graças à sua mediatização, um certo espirito nacional. Descrevemos a circulação heroica de Robert Macaire, mas também poderiamos ter eleito Rocambole, Fantômas, Chéri-Bibi ou D'Artagnan, figuras capazes de se cristalizar, graças à midia, em novos mitos literários da vida moderna.
> O regime midiatico, estreita e evidentemente ligado a inovações técnicas e à logica mercantil das industrias culturais, resultou na produção de uma literatura de massa que nasce frequentemente no folhetim e que, em seguida, é retomada nas coleções ilustradas de baixo custo (...) Assim, toda a série dos Fantômas que conjuga todos os traços da literatura midiatica (serialidade, coletividade, transmidialidade, hibridismo, iconicidade), triunfa com a publicação original na editora Fayard, de 1911 a 1913 (...). Mas esses

> fenômenos, já conhecidos e estudados na literatura popular, afetam, graças às constantes midiáticas, o regime de literariedade global, sem degradá-la. O conjunto da literatura, por se tratar de literatura-jornal, é modificado em sua poética pela entrada na era midiatica. (THÉRENTY *in* KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY & VAILLANT, 2011, p. 1521)[73]

Robert Macaire, Fantômas, D'Artagnan, na França; Peri, Ceci, Loredano, dentre outros, no Brasil. Do diálogo entre matriz midiática e matriz literária, decorre a transmidialidade nascida da necessidade do escritor-jornalista em adequar seu texto a um espaço, a obedecer a uma serialidade, a promover o corte exato no momento apropriado, garantindo a atenção e a fidelidade do leitor, esse novo elemento de uma equação que, antes da literatura no jornal, tinha pouca importância e que, mergulhado na era midiatica, tem o poder suficiente para segurar o leme da narrativa junto com o escritor, fazendo até com que um personagem como Rocambole volte dos mortos para continuar suas peripécias.

Em *O Guarani,* contudo, o que se vê é tão ou mais amplo do que a simples adaptação de um texto ao rodapé de página, o que já não é pouco, convém admitir. O que se vê, o que foi exposto nesta Tese, é também um autor no papel concomitante de jornalista, de escritor, de diretor de jornal, de principal redator, responsável pelos rumos do jornal e por sua linha editorial, no ato de conceber um texto literário com os olhos totalmente voltados para a engrenagem midiática, em seu nascedouro. Vimos que Alencar, antes de passar à publicação de *O Guarani*, no momento do encerramento da publicação de seu primeiro romance, *Cinco minutos,* já anunciava a seus leitores a entrega do volume da obra, como uma espécie de mimo a seus assinantes. Embora não seja pioneira e nem constitua novidade, mesmo à época, o que se vê aqui é uma situação peculiar, ou seja, um escritor no comando do veículo no qual seu texto é publicado. E ele não se furta a usar essa máquina em favor da difusão de sua obra.

Vimos que assim também sucedeu, por exemplo, com a publicação em volume das *Cartas sobre a Confederaçao dos Tamoios,* através de reiterados anúncios da comercialização do volume com a reunião das cartas, mantendo o pseudônimo como único indicativo de autoria.

---

[73] Pendant près d'un siècle, cette icône circule et incarne grâce à sa médiatisation un certain esprit national. Nous avons décrit la circulation heroïque de Robert Macaire mais nous aurions pu élire Rocambole, Fantômas, Chéri-Bibi ou d'Artagnan, toutes figures appelées à se cristaliser, grâce aux médias, en nouveaux mythes littéraires de la vie moderne. Le régime médiatique, étroitement lié évidemment à des innovations techniques et à la logique marchande des insdustries culturelles, a abouti à la prodution d'une littérature de masse qui naît souvent dans le feuilleton et qui est ensuite reprise dans les collections à bon marché illustrées (...) Ainsi toute la série des Fantômas qui conjugue tous les traits de la littérature médiatique (sérialité, collectivité, transmédialité, hybridité, iconicité) thiomphe en publication originale chez Fayard de 1911 à 1913 (...) Mais ces phénomènes connus et déjà bien étudiés pour la littérature populaire affectent aussi grâce aux constances médiatiques le régime de littérarité globale, sans la degrader. L'ensemble de la littérature, parce qu'elle est littérature-journal, est modifié dans sa poéticité par l'entrée dans l'ère médiatique.

Mesmo no campo do texto voltado à critica literária, a ficcionalização do cotidiano está presente. E, repita-se, ainda que *O Guarani* não tenha sido publicado com o já mencionado protagonismo em relação a outros textos no que diz respeito à ocupação do espaço da página do jornal, é certo também que Alencar preparava o terreno para a obra enquanto a publicava e apurava os ouvidos em busca dos sons da "caixa de ressonância", vale dizer, media a temperatura da recepção do público leitor às aventuras de Ceci e Peri. O que aqui se vislumbra não é apenas a tentativa de constituição de uma origem para o país, de um ideal do remoto passado histórico que conduza até uma identidade presente, mas também uma interação e uma identificação com o público ao qual a obra é destinada.

Há uma linha a ser seguida e Alencar não se distancia da ideia por ele concebida. Mas o ritmo de *O Guarani* não se restringe a acompanhar os humores do público leitor, mas também à movimentação da obra no alto da página, nas outras seções do jornal; está presente nos anúncios e justificativas apresentadas por Alencar nos intervalos em que os folhetins não saíam com a regularidade desejada; na indignação do autor com tentativas de indevida publicação de textos originais do *Diário do Rio de Janeiro*, incluindo o romance *O marquês de Pombal* e o próprio *O Guarani*; e finalmente nos anúncios de lançamento da obra em volumes antes mesmo do término da publicação, anúncios estes que, como visto nesta Tese, acabaram interrompidos sem qualquer explicação, numa movimentação errática típica do contexto midiático no qual *O Guarani* se encontrava imerso.

A transição do jornal para o livro não seria tranquila, ao menos a principio, como Alencar já parecia ter previsto ao interromper os anúncios do lançamento da edição da primeira e segunda partes do romance. Foi aqui argumentado que a morna recepção da crítica ao livro muito afetou Alencar, o qual terminaria por deixar a carreira de romancista por alguns anos, não sem antes publicar *A viuvinha* de forma mais espaçada, voltando-se para uma carreira bem-sucedida de dramaturgo. Foi também exposto neste trabalho que esta transição do suporte jornal para o livro se deu em um período, ao menos no Brasil, em que é possível verificar um momento de acomodação dessa literatura industrial nascida no rodapé do jornal no gosto dos leitores e aos olhos dos críticos. Nesse período compreendido entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, o livro se encontrava entre o surgimento da era midiática e seu principal veículo, o jornal, e o surgimentos de novas técnicas de representação, como a fotografia e o cinema. Entre a publicação em jornal e as primeiras adaptações para a ópera e, posteriormente, para o cinema, *O Guarani* chegou ao suporte livro em um momento de transição, o que pode ter contribuído, ao menos em um primeiro momento, para a indiferença, ou pouca atenção, com que foi recebido.

Sobre o livro no momento do processo de mercantilização e massificação literária, apontam Frederic Barbier e Catherine Bertho-Lavenir:

> Também para os leitores, uma outra lógica funcional se estabelece: o livro, banalizado, vê suas funções se diversificarem. Ele não é mais o único, tampouco o principal meio de informação e cultura. Sua própria banalização gera uma nova oposição no mundo, não apenas dos letrados, mas também dos leitores comuns. (BARBIER & BERTHO-LAVENIR, 2000, p. 129)[74]

Esse momento em que o folhetim de Alencar transitou para o livro, embora desfavorável, não se mostrou de todo improdutivo para o destino da obra. E não há como desconsiderar a força do texto junto aos leitores dos jornais e, mesmo, a publicação não autorizada de sua obra em outros jornais, procedimento contra o qual Alencar se voltou. Pois vimos também, na esteira da pesquisa empreendida por Ilana Heinenberg, que não demorou muito para que *O Guarani* fosse objeto de mais de uma tradução, tendo o texto nascido no rodapé de página de um folhetim brasileiro e chegado ao público estrangeiro justamente através do suporte livro.

Vimos também que foi justamente a partir de uma dessas traduções, no caso específico uma tradução italiana, que Carlos Gomes encomendou a Antonio Scalvi o *libretto* que resultaria na ópera *Il Guarany*, encenada pela primeira vez no Teatro *Scala* de Milão, em 1870. Neste ponto, esta Tese analisou o percurso da obra dentro de tais suportes, a longa viagem que atravessou um oceano e se estendeu por dois continentes; do jornal ao livro; à tradução da obra; à apresentação por um compositor brasileiro não do texto original, mas da tradução e suas possíveis imprecisões e liberdades; à reescrita da obra no momento da confecção do *libreto*; vimos a supressão, alteração e inserção de personagens e situações para adaptar a ópera ao gosto do autor e do que o autor do *libretto* imaginaria como sendo o seu público espectador.

Por todo esse tortuoso caminho percorrido por *O Guarani* por terras estrangeiras e pelo território inóspito das sucessivas adaptações, este estudo argumentou e sustentou o quanto a matriz midiática, o jornal, berço da obra, contribuiu para manter a integridade dos escritos de Alencar. Pois a obra, criada e pensada para transitar em um suporte sempre a exigir a escrita e a publicação dentro de um determinado espaço, sempre premida a adaptar-se a circunstâncias e

[74] Pour les lecteurs aussi, une autre logique fonctionnelle est engagée : le livre, banalisé, voit ses fonctions se diversifier. Il n'est plus le seul ni même le principal moyen d'information et de culture. Sa banalisation même génère une opposition nouvelle au sein du monde, non plus des seuls lettrés, mais des liseurs.

ritmos de publicação diversos, a impor uma modalidade de criação atenta aos humores do público leitor; talvez não apenas é capaz de sofrer tamanhas alterações em sua estrutura sem que se perca sua *essência*, vale dizer, sem que, ao colocar os olhos, o leitor ou espectador imediatamente reconheça o que se coloca à sua frente.

Desse modo também se deu com o retorno da ópera ao Brasil e, mais adiante, com suas primeiras adaptações cinematográficas. Foi aqui mostrado que as primeiras versões para película de *O Guarani* constituíam encenações da ópera composta por Carlos Gomes, usando a mesma música como parâmetro, para apenas posteriormente as adaptações passarem a adotar o texto como sua base narrativa. Argumentamos que, ao invés de tirar a força e o impacto do folhetim alencariano, tão amplo leque de possibilidades de adaptação, em verdade, emprestou maior força ainda à obra, impulsionando-a pelo século XX adentro. A titulo de endosso, buscamos o argumento de Andre Bazin:

> É absurdo indignar-se com as degradações sofridas pelas obras-primas literárias na tela, pelo menos em nome da literatura. Pois, por mais aproximativas que sejam as adaptações, elas não podem causar danos ao original junto à minoria que o conhece e aprecia; quanto aos ignorantes, das duas uma: ou se contentarão com o filme, que certamente vale por um outro, ou terão vontade de conhecer o modelo, o que é um ganho para a literatura. Esse raciocínio está confirmado por todas as estatísticas da edição, que acusa um aumento surpreendente da venda das obras literárias depois da adaptação pelo cinema. Não, na verdade a cultura em geral e a literatura em particular nada têm a perder com a aventura! (BAZIN, 1991, p. 93)

O mencionado impulso mostrou seus efeitos não apenas nas sucessivas edições em livro que se espalharam pelo século XX, mas também em outro campo igualmente fértil, o folhetim jornalístico que viria a suceder o texto em sua popularidade e alcance de público. Está-se a fazer referências às HQs, tanto em números especiais como os analisados nesta Tese, da lavra de Andre Le Blanc e Luis Gê e Ivan Jaf, mas também da publicação de *O Guarani* em tiras nos jornais brasileiros, maior prova da força midiática que a sustenta, da *transmidialidade* que se encontra no seu gene criativo.

Todo esse percurso de *O Guarani*, demonstrado e analisado nesta Tese e sintetizado nestas considerações finais, é o percurso da obra que, se não foi a única, foi seguramente a primeira criação cultural brasileira com potencial midiático. Nos primeiros anos de um período que representou o nascimento e a ascensão de um modelo que originaria tantos outros, os quais lhe seguiriam o rastro em sua velocidade, agilidade, capacidade de organizar o fragmentário e

de fragmentar a realidade do leitor; bem como em sua capacidade de apropriar-se de procedimentos de ficcionalização a favor da descrição e, em contraponto, induzindo o fazer literário a se voltar para o público leitor e suas idiossincrasias e necessidades, enfim, em um período tão intenso, rico e repleto de possibilidades, José de Alencar concebeu em *O Guarani* algo muito maior do que ele próprio seria capaz de imaginar. O autor cearense volveu o olhar a um remoto passado histórico na busca de mitos formadores do que poderia ser denominado um *sentimento de nacionalidade* e, ao mesmo tempo, jamais descurou do potencial e das possibilidades do veículo no qual a obra se encontrava inserida. Voluntária ou involuntariamente, o romance histórico brasileiro, gestado no rodapé do jornal, terminou por construir uma ponte entre passado, presente e futuro.

Outras obras se seguiriam na carreira de Alencar, em um conjunto que o consagraria como o maior homem de letras brasileiro, até que Machado de Assis o sucedesse. Pode-se afirmar que, da experiência como jornalista, diretor de um jornal, folhetinista que se aventurou em todos os campos desse gênero, bem como político, chegando mesmo a exercer o cargo de Ministro da Justiça no reinado de D. Pedro II, formou-se o amalgama que marcaria a diversidade e o vigor da obra de Alencar. Viria a carreira bem-sucedida como dramaturgo, os romances urbanos e seus toques folhetinescos e deliciosamente inverossímeis; novos romances históricos com um olhar cada vez mais agudo e menos redentor; viria o atestado de maturidade e excelência com *Iracema*, viria mesmo no fim de sua existência a tentativa de retorno ao jornal e ao folhetim, desta feita para uma última tentativa em seguir os passos de Émile Zola.

E, neste ponto de nossas considerações finais, pedimos licença a Antonio Cândido para afirmar que José de Alencar não foi apenas três; Alencar foi muitos, inúmeros, tão variados, às vezes coerentes, às vezes contrastantes e tão diversos; emprestou procedimentos literários ao labor jornalístico, ao mesmo tempo em que se moveu com desenvoltura dentro da engrenagem midiática em favor do fazer literário. Aqui, retornamos a *O Guarani* e sua incrível força de disseminação, que até hoje se faz sentir por leitores, espectadores e mesmo ouvintes. Mesmo quem nunca leu uma página sequer do que Alencar escreveu, em muitos casos, será capaz de reconhecer os nomes e as figuras de Peri e Ceci. Poderá ter a imagem da moça europeia e do índio em suas mentes, como ícones que se tornaram. Poderá ouvir os primeiros acordes da imponente musica de Carlos Gomes e assoviá-la, ainda que essa seja associada infortunadamente à abertura do programa radiofônico obrigatório *A voz do Brasil*.

Afinal, mais do que qualquer outra obra de Alencar, *O Guarani* foi e continua sendo a mais popular realização do autor e uma das mais populares entre todos os autores brasileiros. *O Guarani* se diferenciou em seu alcance, sua repercussão, sua perenidade, justamente pela sua

concepção dentro do suporte que mudou a forma como o mundo lia e como via a si próprio. Peri, Ceci, Loredano, D. Antonio de Mariz, Álvaro, tantos outros personagens e suas aventuras são crias de uma era midiática que se iniciava, no Brasil como no mundo, e tal circunstância foi determinante para o destino reservado ao folhetim de Alencar como o primeiro produto com potencial multimidiático da história cultural brasileira.

## Bibliografia


ABADIE, K. & CHARTRAND-LAPORTE, C. L'encre et l'écran à l'œuvre. Inte-ractions et échanges entre littérature et cinéma. **Interférences littéraires/Literaire interferenties**. « L'encre et l'écran à l'œuvre », n. 11 (dir. Karine Abadie & Catherine Chartrand-Laporte), octobre 2013, p. 7-17.

ADORNO, T. *et alii.* **Teoria da cultura de massa.** Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ALENCAR, J. **Guarany: romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.

_____. **Obra completa de José de Alencar.** Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1959.

_____. **Obra completa.** Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1960.

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

_____. **Melhores Crônicas.** Dir. de Edla Van Steen. Seleção de João Roberto Faria. São Paulo: Global, 2003.

_____. **Ao correr da pena.** Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O Guarani.** Apresentação e notas de Eduardo Vieira Martins. 3ª ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

ASSIS, M. O jornal e o livro. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

BALZAC, H. **Os jornalistas.** Trad. de João Domenech. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

BARBIER, F. & BERTHO-LAVENIR, C. **Histoire des Médias de Diderot à Internet**. 3ème édition. Paris: Armand Colin, 2000.

BARTHES, R. **O rumor da língua.** Trad. de Mario Laranjeira. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: editora Brasiliense, 1988.

_____. A mensagem fotográfica. In: ADORNO, T. *et al.* **Teoria da cultura de massa.** Introdução, comentários e seleção de Luiz Costa Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 303-316.

_____. **Crítica e verdade.** Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BAZIN, A. **Por um cinema impuro. Defesa da adaptação**. Trad. de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed . Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, W. Paris, capital du XIXème siècle. In : **Œuvres**, vol. III. Paris, Gallimard, 2000.

BEZERRA, V. A repercussão da obra de José de Alencar na imprensa carioca do século XIX: um percurso da consagração do escritor. **Anais do SETA**, 2011. Obtido em http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/seta/article/view/1297/1494, em 21/01/2014.

BOECHAT, M.C. **Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira.** 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, P. **Sobre a televisão: Seguido de a influência do Jornalismo e Os Jogos olímpicos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

_____. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMPATO JUNIOR, J.A. & SALVADOR, L.L. **Retórica e literatura: o Alencar polemista nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios.*** São Paulo: Scortecci, 2003.

CANDIDO, A. Os três alencares. In: **Formação da literatura brasileira.** 4ª ed. São Paulo: Martins, 1971.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

CHARTIER, R. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun.** Trad. De Reinaldo Carmelo Correia de Moraes. São Paulo: Ed. Unesp, 1998.

_____. **Leituras e leitores na França do Antigo Regime**. Trad. De Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

CHARTIER, R. (org.). **Práticas da leitura.** Tradução de Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação liberdade, 2009.

CLERK, J.-M. & CACAUD-MACAIRE, M.. **L'adaptation cinématographique et littéraire.** Paris: Klincksieck, 2004. Collection 50 questions.

COOPER-RICHET. La presse en langue étrangère. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle**

**et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 583-604.

COUTINHO, A.(org.). **A polêmica Alencar-Nabuco.** Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1965.

DE TORO, A. (org.). **Translatio, transmedialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma**. Paris : L'Harmattan, 2013.

DEBS, Sylvie. **Cinéma et littérature au Brésil. Les mythes du Sertão. Emergence d'une identité nationale**. Paris : L'Harmattan, 2002.

DUMASY-QUEFFELEC, Lise. **La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique ; un débat précurseur (1836-1848).** Grenoble: Ellug, 1999.

_____. Le feuilleton. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 925-936.

EAGLETON, T. **A ideia de cultura.** Trad. de Sandra Castello Branco. 2 ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ECO, U. **O super-homem de massa.** São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Apocalípticos e integrados.** Trad. de Pérola de Carvalho. 7ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

EISNER, W. **Narrativas Gráficas de Will Eisner**. Trad. De Leandro Luigi Del Manto. São Paulo: Devir, 2005.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ERRE, F. & TILLIER, B. Du journal à l'illustré satirique. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 417-435.

ESPAGNE, M. **Les transferts culturels franco-allemands.** Paris: Presses Universitaires de France, 1988.

FARIA, J.R.G. José de Alencar: a polêmica em torno da adaptação teatral de *O Guarani*. **Letras.** Curitiba, n. 31, 1982, p. 59-101. Disponível em http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/viewFile/19351/12646

FIGUEIREDO, V.L.F. Literatura e cinema: intersecções. **Estudos de literatura brasileira contemporânea.** Brasília, n. 37, janeiro-junho de 2011, p. 13-26.

FORATO, M.C. **José de Alencar em quadrinhos: três versões de *O Guarani*.** Campinas: UNICAMP, 2010. (Monografia)

GÊ, L & JAF, I. **O Guarani.** São Paulo: Ática, 2009.

GOUDMAND, A. Narratologie du récit sériel. Présentation de quelques enjeux méthodologiques. **Revue Protheus. Cahiers des théories de l'art**. s/l. s/d.

GRANJA, L. Machado de Assis, jornalista: o homem, o texto, o tempo. **Revista Olho d'água**. São José do Rio Preto, vol. 1, n. 2, 2009, p. 75-81.

_____. Rio-Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira *chez Garnier*. **Letras**. Santa Maria, vol. 23, n. 47, julho-dezembro 2013, p. 81-95.

_____. Crônica. Chronique. Crónica. **Revista da Anpoll.** Florianópolis, n. 38, janeiro-junho de 2015, p. 86-100.

GRANJA, L. & ANDRIES, L. (orgs.). **Literaturas e escritas da imprensa: Brasil/França: século XIX.** Campinas: Mercado de Letras, 2015.

GUIMARÃES, H.S. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19.** São Paulo: Nankin Editorial-Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HEINEBERG, Ilana. **Peri com sotaque francês: um estudo preliminar de três traduções de *O Guarani* no século XIX**. Texto inédito. Mimeografado.

HOLANDA, S.B. **Raízes do Brasil.** 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JENKINS, H. **Cultura da convergência.** Trad. de Susana Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2009.

KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011.

_____. Les scansions internes à l'histoire de la presse. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 249-268.

KALIFA, D.; THÉRENTY, M.-E. & VAILLANT, A. Le quotidien. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 269-294.

KALIFA, D. & THÉRENTY, M.-E. Ordonner l'information. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal – Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 879-891.

KIEFER, C. José de Alencar, um escritor-crítico no limiar da modernidade. **Revista Navegações**. Porto Alegre/Lisboa, vol. 6, n. 1, janeiro-junho de 2013, p. 26-30.

LE BLANC, A. **O Guarani.** Coleção Edições Maravilhosas. São Paulo, 1950.

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

LYON-CAEN. J. Lecteurs et lectures : les usages de la presse au XIXe siècle. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 23-60.

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

MEYER, M. **Folhetim, uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MOMBERT, Sarah. La fiction. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal – Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 811-832.

MOREL, M. **O período das Regências (1831-1840).** Rio de Janeiro: J. Zahar, 2003.

MÜLLER, J.E. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. **Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies**. Cluj-Napoca (Romênia), vol. 2, 2010, p. 15-38.

NORONHA, J. No tempo dos "falantes e cantantes": a literatura no cinema mudo. **Revista do Livro da Biblioteca Nacional.** Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, vol. 16, n. 49, maio 2008, p. 23-40.

PAATZ, A. The Socio Cultural Function of Media in Nineteenth Century Latin America. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture.** 3.2, 2001 <http://dx.doi.org/10.7771/14814374.1120>

PARANAGUÁ, P. A. (org). **Le cinéma brésilien**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

PEREIRA, H.B.C. Cultura de massa na ficção contemporânea. **Revista Olho d'água.** São José do Rio Preto, vol. 2, n. 2, 2010, p. 56-65.

PETHÕ, A. Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies. **Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies**. Cluj-Napoca (Romênia), vol. 2, 2010, p. 39-72.

RIBEIRO, D. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SAID, E.W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Trad. de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SCHLUMPF, Erin. Intermediality, Translation, Comparative Literature, and World Literature. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture.** 13.3, 2011: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1814>

SCHMIDT, Siegfried J. Literary Studies from Hermeneutics to Media Culture Studies. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture.** 12.1, 2010: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1569

SCHRÖTER, J. Discourses and Models of Intermediality. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture.** 13.3, 2011: <http://dx.doi.org/10.7771/14814374.1790>

SCHVARZMAN, S & IANEZ, M. O Guarani no cinema brasileiro: o olhar imigrante. **Galaxia.** São Paulo, n. 24, dez. 2012, p. 153-165.

SILVA, J.E.R.M.X. da. **D'*O Guarani* a *Il Guarany*: a trajetória da mimesis da representação.** Maceio: EDUFAL, 2007.

SILVA, O.S.F. ***Il Guarany* de Antonio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional.** Curitiba: UFPR, 2011, 188f. (Dissertação de Mestrado)

SODRÉ, N.W. **História da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STAM, R. **Film Theory. An Introduction**. Malden: Blackwell Publishing, 2000.

THÉRENTY, M-E. **La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle**. Paris : Éditions du Seuil, 2007.

_____. La chronique. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.) **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011a, p. 953-968.

_____. Vivre au rythme du journal. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011b, p. 1309-1317.

_____. Médiatisation et création littéraire. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011c, p. 1499-1508.

_____. La littérature-journal. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011d, p. 1509-1521.

_____. Le réel. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011e, p. 1533-1542.

_____. O *Gender* da crônica parisiense: de Delphine de Girardin a Colette. Trad. de Priscila Renata Gimenez. **Revista da Anpoll,** n. 38. Florianópolis, janeiro-junho de 2015a, p. 174-185.

_____. O longo e o cotidiano. Sobre a dilatação midiática dos romances nos séculos XIX e XX**.** Trad. de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. **Revista Interfaces**, n. 22, v.1, janeiro-junho de 2015b, p. 117-135.

THÉRENTY, M-E & VAILLANT, A. **1836, l'an I de l'ère médiatique**. **Analyse littéraire et historique de La Presse de Girardin.** Paris : Nouveau monde éditions, 2001.

THOMAS, E. **Indiens du Brésil (in)visibilités médiatiques**. Paris : L'Harmattan, 2012.

VAILLANT, A. La presse littéraire. In: KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 317-332.

_____. O Romantismo, entre nacionalismo e mundialização. Trad. de Pablo Simpson. **Revista Olho d'água**. São José do Rio Preto, vol. 5, n. 2, Jul-Dez 2013, p. 79-90.

_____. A crônica no século XIX: as metamorfoses midiáticas de um gênero literário. Trad. de Pablo Simpson. **Revista da Anpoll**. Florianópolis, n. 38. janeiro-junho de 2015, p. 186-194.

VANDERMEERSCHE, G.; VLIEGHE, J. & ZEPETNEK, S. T. de. Bibliography of Publications in Media and (Inter)mediality Studies. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture.** 13.3, 2011: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1812

VENAYRE, S. Identités nationales, altérités culturelles. In : KALIFA, D.; RÉGNIER, Ph.; THÉRENTY, M.-È. & VAILLANT, A. (dir.). **La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle**. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011, p. 1381-1407.

WATT, I. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding.** Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WIMMER, N. Folha, Folhetim, Folhetão: do jornalismo francês para a imprensa do Rio de Janeiro. In: SILVA, A.M.S. (org.). **Cronistas brasileiros do século XIX: folhetins, crônicas e afins.** São Paulo: Arte & Ciência, 2010, p. 9-14.

WOLF, Werner. (Inter)mediality and the study of literature. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture.** 13.3, 2011: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1789>

ZEPETNEK, S. T. de. From Comparative Literature Today toward Comparative Cultural Studies. **CLCWeb: Comparative Literature and Culture.** 1.3, 1999: http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1041

**Fontes Primárias:**

*Diário do Rio de Janeiro* - anos: 1856 e 1857 - fontes: Hemeroteca da Biblioteca Nacional e Projeto Temático FAPESP "A circulação transatlântica do impresso: a globalização da cultura no século XIX", sob coordenação da Prof. Dra. Márcia Azevedo de Abreu.

*Arquivos da Cinemateca Nacional*

*La Presse* - fonte: Gallica Bibliothéque numérique - http://gallica.bnf.fr/

Internet Archive - https://archive.org