

# JOSÉ DE ALENCAR, JORNALISTA: O FOLHETIM REENCONTRA O TEATROCRÔNICAS PUBLICADAS NO CORREIO MERCANTIL (1854-1855) E NO DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (1856)

## JOSÉ DE ALENCAR, JOURNALIST: FEUILLETON REMEETS THE THEATER CHRONICLES PUBLISHED IN CORREIO MERCANTIL (1854-1855) AND DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO (1856)

RENATO BARROS DE CASTRO\*

DENISE ROCHA\*\*

**RESUMO:** O objetivo do estudo é apresentar a atuação jornalística de José de Alencar (1829-1877) na imprensa carioca, entre 1854 e 1856, no que concerne ao campo da crítica teatral e da dramaturgia, funções originais do espaço editorial conhecido como “folhetim”, seção ao pé de página na qual publicava seus textos. Para tanto, serão analisadas as considerações do autor a respeito da criação de um teatro com “cor local” e sua peça *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas* (1856), que abriram espaço para um debate inovador sobre a construção do teatro brasileiro. Tal perspectiva será estudada segundo os conceitos de “porosidade”, “matriz literária da imprensa” e “matriz midiática” (Thérenty, 2007).

**PALAVRAS-CHAVE:** José de Alencar, jornalismo, folhetim, crônica, teatro.

**ABSTRACT:** The objective of this study is showing José de Alencar’s journalistic performance in Rio de Janeiro press, between 1854 and 1856, in the field of theatrical criticism and dramaturgy, original functions of the publishing space known as “feuilleton”, section in down page where he published his texts. For that, it may be analyzed the author’s considerations regarding the creation of a theater with “local color” and his play *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas*, which opened space for an innovative debate on the construction of Brazilian theater. This perspective will be studied according to the concepts of “porosity”, “literary matrix of the press” and “media matrix” (Thérenty, 2007).

**KEYWORDS :** José de Alencar, journalism, feuilleton, chronic, theater.

---

\* Mestrando na Universidade Federal do Ceará (UFC).

\*\* Pós-doutora pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

## Introdução

Surgido na imprensa escrita do século XIX, o folhetim, inaugurado no jornal francês *Journal des Débats* em 1800, apareceu como um espaço destinado a críticas e resenhas sobre espetáculos da arte dramática e, aos poucos, passou a acolher vários outros tipos de texto, transformando-se posteriormente em sinônimo de “crônica”, gênero jornalístico de caráter híbrido unindo informação e escrita literária.

Dado o sucesso do versátil folhetim (cujo significado tanto pode ser entendido como espaço editorial ao pé de página como romance seriado ou até mesmo “crônica”), é natural que ele se espalhasse de modo quase instantâneo para outros pontos do globo, notadamente pelos países em que a imprensa francesa exercia visível influência, a exemplo do Brasil, onde muitos jornais traziam edições bilíngues em português e francês (como o *Correio Mercantil*) ou tinham como proprietários cidadãos franceses (a exemplo do *Jornal do Commercio*, de propriedade do francês Pierre Plancher [1779-1844]).

Assim como na imprensa francesa, os jornalistas da imprensa oitocentista no Brasil também eram homens de letras, muitos deles responsáveis pelas mais variadas rubricas dentro do espaço editorial chamado “folhetim”: muito prontamente, eles abraçaram a novidade recém-chegada do além-mar, lançando-se tanto ao exercício da crônica e das resenhas de espetáculos dramáticos quanto ao da tradução de ficção seriada gaulesa ou da produção dos primeiros romances-folhetins nacionais.

Entre os escritores que mais se destacaram nesse novo espaço editorial da imprensa brasileira encontra-se o escritor cearense José de Alencar (1829-1877), que, aos 25 anos de idade, estreou sua aparição como folhetinista oficial de um dos mais importantes jornais cariocas de seu tempo, a saber, o *Correio Mercantil*, em 3 de setembro de 1854, substituindo o escritor Francisco Otaviano (1825-1889), o chamado “pena de ouro do Império”, até 8 de julho desse mesmo ano.

Alencar retomaria sua função como cronista no *Diário do Rio de Janeiro* em 1855, mantendo o título de sua coluna (“Ao correr da pena”) e, em 1856, sob os títulos “Folhas soltas”, “Folhetim” e “Revista”, voltaria à atividade de folhetinista, publicando, nas edições de 12 de junho e de 1.º de julho de 1856, a peça teatral

*O Rio de Janeiro às direitas e às avessas: comédia de um dia*, que tem como personagens o Teatro, o Folhetim e o Jornalista, entre outros.

No referido texto, o dramaturgo tece sua verve satírica sobre a paisagem sociopolítica, econômica e cultural da capital federal, com críticas ao Rio de Janeiro “estrangeirizado” e às falhas da administração pública para com diversos problemas da cidade, a exemplo do transporte público deficitário e a expansão das sociedades em comandita (empresas privadas), que, com os privilégios concedidos pela gestão municipal, aceleravam a consolidação do capitalismo.

O estudo da peça teatral *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas: comédia de um dia*, publicada no espaço do folhetim, será realizado, aqui, conforme as reflexões de Marie-Ève Thérénty (2007) sobre o entrelaçamento da literatura com a atividade da imprensa oitocentista, que aos poucos concorria para suplantar um suporte tradicional: o livro.

### “Matriz literária da imprensa” e “matriz midiática”

Na obra *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe. Siècle* (A literatura no cotidiano: poéticas jornalísticas no século XIX), a pesquisadora Marie-Ève Thérénty (ibid.) destaca a relevância desempenhada pelos jornalistas-escritores na imprensa francesa oitocentista, o que iria contribuir para o que chama de *porosidade*, isto é, uma contaminação recíproca entre a “matriz literária da imprensa” e a “matriz midiática”, ou seja, entre literatura e jornalismo, os quais, muitas vezes, fundem-se nessa nova era da imprensa periódica (o século XIX), de modo a não permitir um delineamento preciso sobre onde começa a informação ou onde termina a ficção, ao ponto de se falar em “ficcionalização do jornal” (ibid., p. 130). Afinal, como afirma Thérénty, “entre ficção e não-ficção existe uma série de estados intermediários e ambíguos de ficcionalização” (“Entre fiction et non-fiction, il existe une série d’états intermédiaires et ambigus de fictionnalisation”) (ibid., p. 129).

De acordo com Thérénty (ibid.), a “matriz midiática” possui quatro regras: periodicidade, coletividade, atualidade e efeito de rubrica (hierarquizando a informação e garantindo coerência ao caráter fragmentário de sua disposição). A “matriz literária”, por sua vez, agrupa outras características em igual número: ficção, ironia, conversa e escrita intimista (destacando-se a presença de descrições

detalhadas). No entrecruzamento de ambas as matrizes, surgem os chamados “gêneros jornalísticos”, como a crônica, a reportagem e o *fait-divers*.

Ainda sobre o “embate” entre *matriz literária* e *matriz midiática*, esclarece a autora:

Existe de fato uma literalização contínua da imprensa no século XIX, literalização que tem como uma de suas manifestações essenciais a ficcionalização latente da matéria textual. [...] Outra intenção era colocar em evidência a dupla matriz que condiciona o fazer jornalístico: uma matriz midiática cuja especificidade deve se estender para além das páginas do jornal; uma matriz literária que, contraditoriamente, provém do antigo regime comunicacional que o jornal pretende suplantar. (ibid., p. 354)

Note-se que o antigo regime comunicacional que o jornal pretende suplantar é exatamente o livro, a literatura:

Por conta de seu enorme sucesso, o jornal torna-se rapidamente o principal sistema discursivo, o suporte de uma representação de mundo: a literatura assiste ao triunfo do sistema midiático e só lhe resta aproveitar das estruturas de comunicação que o jornal lhe oferece. (ibid., p. 18)

Desse modo, o jornal entra em cena como *representação da realidade*, conforme explica o pesquisador Douglas Ricardo Herminio Reis (2011), na tese *A literatura no jornal: José de Alencar e os folhetins de Ao correr da pena (1854-1855)*:

É desse cruzamento entre o que Marie-Ève Thérénty (2007) chama de *matriz midiática* e *matriz literária* que se compõe a matéria cinzenta que dá vida ao jornal do século XIX, movimento que avança pelos tempos, porquanto o jornal não seria a realidade, mas uma *representação* da realidade, necessidade que a literatura e, em especial, o romance, também possui no sentido de buscar uma representação da realidade emoldurando o drama de suas personagens. (ibid., p. 223)

Quanto à implicância da *porosidade* no espaço editorial do rodapé nos periódicos oitocentistas, Reis esclarece: “A porosidade está no caráter narrativo do

folhetim e na proximidade com o leitor torna esse setor do jornal mais receptivo à ficção, mas sem deixar de lado a parte de cima do jornal, em uma análise subjetiva dos fatos” (ibid., p. 89-90).

Por fim, a fragilidade da demarcação de fronteiras entre literatura e jornalismo no século XIX, bem como a concepção da imprensa escrita de tal época como um campo de experimentação textual, são reforçados, também, pelos pesquisadores Myriam Boucharenc, David Martens e Laurence van Nuijs no artigo *Croisées de la fiction: journalisme et littérature* (Travessias da ficção: jornalismo e literatura), publicado na 7.ª edição da revista multilíngue *Interférences littéraires/Littéraire Interferenties*:

O jornal adquire gradualmente, a partir de 1830, uma situação de quase monopólio da comunicação pública. [...] Há, portanto, neste momento, entre as formas literárias e as formas jornalísticas, muitos fenômenos de contaminação recíproca, uma circularidade dinâmica, que concerne igualmente ao fato – muitas vezes negado pelos principais atores – que entre a esfera dos literatos e a dos “jornalistas”, o conluio é total. [...] Além da ironia, do modo conversacional e da escrita intimista, um dos processos usados para a literalização do jornal é a ficcionalização da informação. (BOUCHARENC; MARTENS; VAN NUIJS, 2011, p. 12) [tradução nossa]

### **O folhetim, o romance-folhetim e a crônica: França e Brasil**

Desde o início do processo de massificação da imprensa oitocentista, intensificado ainda na primeira metade do século XIX, o universo das artes dramáticas esteve intimamente relacionado com o surgimento de uma novidade editorial que iria revolucionar o modo de fazer jornalismo na Europa e em muitas outras partes do mundo: o folhetim.

Surgido em 28 de janeiro de 1800 no rodapé do periódico francês *Journal des Débats*, separado com nitidez do restante da página por um traço horizontal, esse espaço editorial tinha o objetivo de levar entretenimento aos leitores,

afastando-os das notícias consideradas mais “sérias” do restante do periódico e estampando anúncios de espetáculos dramáticos a ocorrer na cidade de Paris.<sup>1</sup>

Já na edição seguinte a de sua estreia, no setor teatral assinado por Julien-Louis Geoffroy (1743-1814), as récitas passaram também a receber comentários, ganhando destaque e tornando a figura do folhetinista, pouco a pouco, uma espécie de mediador entre os eventos sociais ou artísticos e o público do jornal impresso. O folhetim, assim, se transforma em uma espécie de vitrine do cotidiano da cidade (no caso, Paris), e suas rubricas, que já não nasceram homogêneas, vão se diversificando ainda mais: posteriormente, o espaço também iria abrigar o famoso gênero literário que ficou conhecido como *romance-folhetim*, absorvendo textos ficcionais e concorrendo com o suporte mais tradicional da manifestação literária, a saber, o livro.

Na obra *A literatura no Brasil*, a propósito, o pesquisador Afrânio Coutinho (2004) aponta Francisco Otaviano de Almeida Rosa como o iniciador da crônica no Brasil, embora seja exatamente José de Alencar o responsável por consolidar o gênero no país, imprimindo-lhe a mais alta categoria intelectual:

A crônica brasileira propriamente dita começou com Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889) em folhetim no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro (2 de dezembro de 1852). Também no *Correio Mercantil* do Rio de Janeiro assinou ele o folhetim semanal até 1854. É o advento dos românticos. Na época, foi José de Alencar que imprimiu à crônica a mais alta categoria intelectual. Foi ele quem substituiu Francisco Otaviano no folhetim do *Correio Mercantil* (1854). (COUTINHO, 2004, p. 124)

Publicadas nos anos de 1854 a 1855 no rodapé dos jornais cariocas *Correio Mercantil* e *Diário do Rio de Janeiro*, em coluna intitulada “Ao correr da pena”, as crônicas produzidas por José de Alencar seriam reunidas pela primeira vez em livro por José Maria Vaz Pinto Coelho (1874). A produção cronística de Alencar na imprensa se estendeu, porém, até o ano de 1856 (ainda no *Diário do Rio de*

---

1 No livro *Les journalistes: monographie de la presse parisienne* (2002), afirma Balzac: “Geoffroy foi o pai do folhetim. O folhetim é uma criação que só pertence a Paris, e só pode existir nessa cidade” (BALZAC, [1843] 2002, p. 60). Tal afirmação leva à ideia de que o folhetim representa as manifestações artísticas de um determinado local, interessando especificamente aos que vivem nele.

*Janeiro*), trazendo sua coluna com a denominação “Folhas soltas”, “Folhetim” e “Revista” (todas acompanhadas dos subtítulos “Conversa com os meus leitores” e “Conversa com as minhas leitoras”).

Explorando os mais diversos gêneros textuais e desempenhando as mais variadas facetas em seus folhetins (atuando como literato, fabulista, poeta, político, polemista, *flâneur* e pensador), José de Alencar também seria responsável por reaproximar o espaço editorial do folhetim das próprias origens deste último, ou seja, o universo das artes dramáticas, exercendo outros novos papéis: o de dramaturgo e de crítico teatral.

A aproximação entre folhetim e teatro na coluna “Ao correr da pena”, ressalte-se, não iria ocorrer por acaso, mas teria uma ligação direta com as origens do próprio espaço editorial para o qual o autor se dispôs a escrever. Seu romance de estreia, *Cinco minutos* (1856), em publicação originalmente seriada em pé de página e tendo como cenário o teatro lírico é, também, um exemplo da influência que a atividade de folhetinista exerceria no espírito do escritor então iniciante: desde sua origem na imprensa francesa, como referido, o folhetim esteve ligado ao universo das artes dramáticas.

### **José de Alencar, o crítico teatral**

Em 1854, ano no qual José de Alencar estreou seus folhetins na coluna “Ao correr da pena”, no *Correio Mercantil*, o Rio de Janeiro contava com dois templos da cena cultural da chamada “boa sociedade”, a saber, o Teatro Lírico Fluminense – dominado pela ópera italiana –, e o Teatro São Pedro de Alcântara, com *vaudevilles* e melodramas franceses e portugueses. A favor de um ou de outro, e com muitas disputas internas quanto à preferência pelas artistas a se apresentarem em cada um deles, a alta sociedade do Segundo Reinado tinha no teatro o seu principal meio de entretenimento artístico.

Naturalmente, como folhetinista de um importante veículo da imprensa da corte, fazia-se necessário que Alencar também frequentasse tais lugares, afinal, o teatro não deixava de ser o fulcro da cena cultural de sua época e de seu lugar. Já na crônica de estreia no *Correio Mercantil*, datada de 3 de setembro

de 1854, ele faz uma menção aos *dilettanti*<sup>2</sup> em tom de crítica, afirmando que esses amantes das artes “se contentam em fazerem um barulho insuportável no teatro, desaprovando pobres artistas sem mérito, e deixando em paz os únicos responsáveis por semelhantes atos” (ALENCAR, 2004, p. 9).

Longe de ater-se a pormenores, entretanto, Alencar denotava preocupações muito mais graves, como atesta a crônica de 19 de novembro de 1854, na qual o autor critica o fato de as apresentações não terem nenhuma “cor local”:

Não temos uma companhia regular, nem esperanças de possuí-la brevemente. A única cena onde se representa em nossa língua [o Teatro São Pedro de Alcântara] ocupa-se com *vaudevilles* e comédias trazidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia é nacional. Deste modo ficamos reduzidos unicamente ao teatro italiano, para onde somos obrigados, se não preferirmos ficar em casa, a dirigirmo-nos todas as noites de representação. (ibid., p. 109-110)

De acordo com João Roberto Faria na obra *José de Alencar e o teatro* (1987), o então folhetinista do *Correio Mercantil* apresentava uma preocupação crescente com o processo de “desnacionalização que vitimava o teatro brasileiro” (o qual carecia de bons textos dramáticos e bons atores), creditando suas esperanças em João Caetano, o único nome nacional então detentor das condições para dirigir a criação de uma escola de arte dramática capaz de pôr em marcha tal renovação cênica (FARIA, 1987, p. 2).

Tal esperança, entretanto, não viria se concretizar a contento. Conforme esclarece Faria:

João Caetano não ignorou a reivindicação que era de Alencar e da imprensa da época. Mas fê-lo muito tarde. [...] Alencar não poupou críticas ao individualismo e, conseqüentemente, à falta de sentimento nacionalista de João Caetano. [...] Alencar, nesse momento, partilha com toda uma nova geração de intelectuais as ideias recentes sobre teatro que vinham da França. O realismo teatral iniciado por Alexandre Dumas Filho em 1852, com *A Dama das Camélias*, propunha uma representação natural, espontânea, sem lances cedícios. João Caetano, formado

---

2 Termo italiano relativo a “diletantes”.

nas velhas escolas neoclássica e romântica, já não agradava aos espíritos mais jovens. (ibid., p. 3)

Assim como João Caetano e o Teatro São Pedro de Alcântara, o Teatro Lírico é outro foco para o qual se volta a artilharia da pena do folhetinista: não faltam críticas à sua pouca variedade ou às deficiências de sua administração. Incomodado com a cena cultural, o autor faz um apelo, na crônica de 1º. de abril de 1855: “Insistimos para que se acabe esse monopólio lírico,<sup>3</sup> tão prejudicial aos interesses do público. Não sei que razão, ou antes que escrúpulo pode fazer continuar semelhante estado” (ALENCAR, 2004, p. 272).

Ante o exposto, o autor defende a edificação de um novo teatro, com o apoio do governo:

Temos uma nova empresa lírica, que sem nenhuma subvenção se propõe dar espetáculos no Teatro de São Pedro de Alcântara. O governo devia não só autorizar semelhante empresa, como facilitar-lhe todos os meios de levar a efeito o seu projeto; porque assim conseguiríamos ter excelentes representações, melhores artistas, e faríamos dentro de alguns anos uma grande economia, reconhecendo que podem existir empresas líricas não subvencionadas. (ibid., p. 273)

Note-se que a data de 12 de abril de 1855 (poucos dias depois da publicação da referida crônica) marca a apresentação do primeiro espetáculo do Teatro Ginásio Dramático, fundado no mês anterior por Joaquim Heliodoro Gomes dos Santos, propondo-se a acolher sobretudo peças modernas francesas, isto é, realistas. A estreia se deu com o drama *Um erro*, de Scribe, e a ópera-cômica *Um primo da Califórnia*, de Joaquim Manuel de Macedo. A criação da referida casa não deixava de estabelecer, ademais, uma espécie de contraponto às apresentações “antiquadas” do Teatro São Pedro de Alcântara (FARIA, 1987, p. 3).

No folhetim seguinte, datado de 15 de abril, Alencar anuncia essa novidade, reforçando a importância da proteção ao empreendimento, ao qual são depositadas as esperanças outrora dirigidas a João Caetano:

---

3 Note-se que o Teatro São Pedro de Alcântara não possuía uma companhia regular e apresentava problemas estruturais físicos, conforme relatado na crônica de 19 de novembro de 1854.

Cumpra que as pessoas que se acham em uma posição elevada deem o exemplo de uma proteção generosa à nossa arte dramática. Se elas a encorajarem com a sua presença, se a guiarem com os seus conselhos, estou certo que em pouco tempo a pequena empresa que hoje estreia se tornará um teatro interessante, no qual se poderão ouvir alguns dramas originais e passar-se uma noite bem agradável. (ALENCAR, 2004, p. 283)

O esforço de Alencar para proteger o Teatro Ginásio Dramático, tentando atrair público para apoiar a regularidade das apresentações, ademais, fazia-se notar em sucessivas crônicas. No folhetim de 22 de abril de 1855, por exemplo, ele descreve as condições modestas da companhia, dirigindo um novo apelo: “As minhas leitoras se recusariam por acaso a fazer este benefício à arte, dando tom a este pequeno teatrinho, que tanto precisa de auxílio e proteção? Estou certo que não” (ibid., p. 293).

De acordo com Faria, foi decisiva a contribuição de Alencar para o sucesso da nova empresa, igualmente apoiada pela imprensa fluminense: o Teatro Ginásio Dramático logrou conquistar boa parte do público frequentador de teatro. O sucesso se deu, ainda, por um outro motivo: não podendo competir com João Caetano no melodrama e na tragédia neoclássica, apresentava um repertório antirromântico, com um estilo de representação mais natural, ao contrário do concorrente São Pedro de Alcântara (FARIA, 1987, p. 4-5).

Na crônica de 17 de junho de 1855, Alencar ressaltava com bastante entusiasmo o que parecia ser o fim do “monopólio” de que se queixara anteriormente quanto ao Teatro Lírico, passando a tratar da concorrência existente entre o Ginásio Dramático e o Teatro São Pedro de Alcântara (ainda passando por dificuldades estruturais): “Com a rivalidade dos dois teatros muito ganharemos na bondade dos espetáculos e no zelo dos empresários” (ALENCAR, 2004, p. 391).

Por outro lado, já no folhetim seguinte, datado de 24 de junho de 1855, Alencar volta a tratar da questão do “monopólio lírico”, afirmando discordar quanto à possibilidade de o governo privilegiar o Teatro São Pedro de Alcântara em detrimento da concorrência. A esse respeito, ele é incisivo: “Não é destruindo a concorrência que se promove a utilidade pública” (ibid., p. 402). Ainda nessa mesma crônica, ressalte-se, o autor narra a consagração definitiva do Ginásio Dramático como sucesso de público, acolhendo a visita da família imperial:

O Ginásio Dramático também teve esta semana uma noite feliz, honrada com a presença de SS. MM. [O imperador Pedro II e a imperatriz, Teresa Cristina], que se dignaram estender sobre ele e sua benéfica e augusta proteção. (ibid., p. 396)

Com a visita consagradora, o folhetinista já pode sonhar com voos ainda mais altos para o empreendimento, mostrando-se bastante agradecido para com as suas “amáveis leitoras”, que, atendendo aos apelos do folhetinista e fazendo-se presentes aos espetáculos, colaboraram para todo esse êxito. Na crônica de 8 de julho de 1855, o tom é de franco agradecimento: “Se soubésseis como ele vos agradece a bondade que tendes tido em animá-lo, como se desvanece pelo interesse que vos inspira!” (ibid., p. 410).

Apesar do sucesso de público, ainda de acordo com Faria, a esperada renovação no teatro brasileiro não seria consumada com o Ginásio Dramático, uma vez que seu repertório era composto praticamente por peças de Scribe. Por outro lado, mesmo assim o Ginásio não deixou de desempenhar um papel fundamental nesse processo de busca por novos rumos:

O Ginásio não só introduziu a escola francesa entre nós como despertou o interesse de uma jovem geração de intelectuais para o gênero dramático. [...] A renovação que se operou primeiramente no palco, e da qual Alencar foi entusiasta, logo alcançou o texto dramático, dando origem a um dos períodos mais férteis da história do teatro brasileiro. (FARIA, 1987, p. 5-6)

Por fim, ante o contato assíduo com os revezes e os prazeres envolvendo o universo teatral a ser abordado em seus folhetins, e evidenciando-se o fato de que Alencar pudera perceber, muito cedo, a estagnação da cena cultural do Rio de Janeiro no tocante às apresentações dramáticas, predispondo-se a apoiar um teatro mais próximo de um gosto nacional, o folhetinista abria caminho para um próximo passo: lançar-se, ele mesmo, à tarefa cujas esperanças depositara inicialmente no artista João Caetano, isto é, a produção de um teatro menos passadista e mais voltado aos interesses nacionais.

### José de Alencar: o jornalista-dramaturgo

Percebendo desde o ano de sua estreia como folhetinista oficial do *Correio Mercantil* (1854) a estagnação da cena cultural da corte carioca, que tinha no teatro seu grande centro irradiador, bem como participando ativamente (1855) da conscientização dos leitores de seus folhetins quanto à importância do Ginásio Dramático no processo de renovação do teatro brasileiro, José de Alencar reaparece como folhetinista da corte carioca em 1856, ainda no *Diário do Rio de Janeiro*, com uma atuação que não deixou de ser inovadora, apesar de repetir fórmulas testadas anteriormente.

Nessa nova fase, o autor retoma temas já abordados em “Ao correr da pena”, como o estudo do tipo social do dileitante, os códigos femininos e a “questão do traje”. Sua coluna, porém, já não é mais “Ao correr da pena” nem tem a mesma regularidade dela, recebendo, como já referido, os títulos “Folhas soltas”, “Folhetim” e “Revista”, geralmente com os subtítulos “Conversa com os meus leitores” e “Conversas com as minhas leitoras”.

Nessa conversa “segmentada” com os públicos masculino e feminino, o autor surpreende a ambos com uma mudança bastante radical: no dia 12 de junho, no lugar de sua crônica costumeira (a qual já deixara de trazer qualquer menção ao Ginásio Dramático ou avaliações dos espetáculos do universo teatral), aparece estampado nada menos que o primeiro ato de uma comédia, chamada *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas*, e que consiste na fonte da primeira peça que ele levaria aos palcos cariocas, logo no ano seguinte (1857), com título bastante similar: *O Rio de Janeiro, verso e reverso*.

Publicado sob a rubrica *Folhetim* nas edições de 12 de junho e 1.º de julho de 1856, e com o subtítulo “Conversa com os meus leitores”, o texto de *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas: comédia de um dia*, é precedido por uma ligeira explanação da parte de Alencar, que revela: “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). E menciona o teatro “com cor local” com o qual sempre sonhara, e, ao que parece, decidira-se a tomar a iniciativa, ele mesmo, de concretizar: “É um quadro verdadeiro, uma espécie de painel vivo, uma cena com toda a sua cor local” (ibid., p. 279).

Desse modo, o autor faz o convite expresso ao seu “bom leitor” para correr “um lança de olhos” sobre a novidade:

Prepare-se pois, meu bom leitor, para assistir à representação; recline-se na sua poltrona, e suponha que se acha em uma cadeira do Teatro Lírico. A orquestra dá o sinal, e toca uma sinfonia magnífica; é um concerto de carroças e de ônibus de um efeito admirável. Enquanto dura essa harmonia encantadora, o meu leitor pode abrir o libreto da ópera, e correr sobre ele um lança de olhos para compreender o enredo do drama. Eis o título: **O Rio de Janeiro às direitas e às avessas**. Comédia de um dia. (ibid., p. 279-280)

Alencar aproveita a ocasião para ressaltar as peculiaridades da obra nascente: “O título é um pouco original; mas o que talvez ainda vos admire é o enredo da 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*” (ibid., p. 280). Sem querer dar muitas pistas do enredo, na verdade o autor estava se referindo indiretamente às facetas da sociedade que ali pretendia representar.

Na obra *José de Alencar e o teatro*, João Roberto Faria esclarece a intenção do autor, estabelecendo um paralelo entre o Alencar folhetinista e a nova figura que estava surgindo, isto é, o de dramaturgo:

*O Rio de Janeiro às Direitas e às Avessas*, como o *Verso e Reverso*, foi escrito pela mão do folhetinista, e não pelo dramaturgo conhecedor das ideias realistas francesas. Afinal, pintar o direito e o avesso do Rio de Janeiro, ou melhor, suas qualidades e defeitos, era exatamente o que Alencar vinha fazendo desde que ingressara no *Correio Mercantil* como folhetinista. Há, no entanto, uma diferença fundamental entre os dois textos. Em *O Rio de Janeiro às Direitas e às Avessas* as ações não se passam com pessoas. A comédia, bem próxima do gênero revista, apresenta como personagens profissões, cargos públicos e políticos, posições sociais, a fim de apreender certas facetas do Rio de Janeiro com o máximo de amplitude. As situações apresentadas não formam um enredo fechado e uno. Ao contrário, os atos são formados por quadros independentes uns dos outros, ligados apenas pela ideia central que está no título. (FARIA, 1987, p. 7)

O Ato I da referida peça, a qual é composta de seis atos, é aberto pela cena intitulada “O Dia e um lampião de gás” – note-se, título a remeter novamente a um Alencar fabulista –, na qual o autor reforça a ideia de contraste trazida no título da peça, apresentando, de um lado, um casal da alta sociedade que passou a noite no teatro e ainda nem foi deitar-se, e, de outro, um operário que se levanta para se dirigir ao trabalho.

A cena II traz a própria cidade do Rio de Janeiro como personagem, dialogando com a “Câmara Municipal”: a elas se junta a “Polícia” na cena seguinte, e o debate em questão é o mau cheiro da urbe, que ninguém se acredita no dever de resolver – uma vez responsabilizada a “Câmara Municipal”, esta aponta, por sua vez, para a “Polícia”, que indica a seu turno o Ministro do Império. A cidade é descrita como um lugar totalmente “estrangeirizado”: “O Rio de Janeiro traja à francesa, traz a barba à inglesa, e usa de *pince-nez*, casaca cor de lama de Paris, calças à *bassompierre*, e sapatos de couro-pano, por causa dos calos” (ALENCAR, 2003, p. 281). Já a “Câmara Municipal”, sua interlocutora, é descrita como “uma senhora de idade avançada, mas de semblante agradável; usa de *mantilha*” (ibid., p. 281).

Na cena V, há um diálogo entre o “Rio de Janeiro” e o “Teatro”, que “traja à Luís XIII; capa de belbutina de cor dúbia, saiote de tafetá, e capacete à romana” (ibid., p. 282). O “Folhetim”, a seu turno, estreia na cena VI, dialogando com o “Teatro” sobre o mesmo tema com que este tratara com “Rio de Janeiro”, ou seja, a chegada dos artistas líricos Enrico Tamberlick e Julienne Dejean à cidade.

Pode-se dizer, portanto, que a vida cultural carioca, tendo o teatro como principal referência, é o ponto central do Ato I, o qual também aborda, em tom de crítica, por meio dos personagens “Rio de Janeiro”, “Câmara Municipal”, “Polícia”, bem como a menção ao Ministro do Império, a questão das competências da administração pública para resolver os problemas da população. – Tal tema, a propósito, fora analisado com muito critério por Alencar na crônica de 29 de outubro de 1854, tratando da responsabilidade jurisdicional do Passeio Público e o impasse entre a Câmara Municipal e o Ministro do Império quanto à obrigação de cuidar desse espaço coletivo.

Quanto ao Ato II, consta já na abertura um diálogo entre o “Bacharel” (filho do Comércio e da Indústria) e a “Política”, que tenta seduzir o primeiro com argumentos mefistotélicos: “Eu te farei deputado, conselheiro, ministro, visconde; dar-te-ei uma farda bordada, e farei brilharem no teu peito as fitas de todas as

cores. Quando passares, todas as mulheres te olharão, todas as vistas se fitarão em ti, e eu direi com orgulho: – É meu amante” (ibid., p. 285-286).

Nas cenas seguintes, a “Política” continua a ludibriar os incautos, dialogando com o “Deputado”, que exige o cumprimento da promessa de ser elevado ao cargo de ministro, e o “Empregado Demitido”, representando a figura do ingênuo “Bacharel” então desiludido com as promessas feitas e expressamente não cumpridas. O experiente “Senador”<sup>4</sup> é o único a conseguir escapar das artimanhas da hábil e matreira “Política”, à qual se dirige da seguinte forma: “Minha querida, entendamo-nos por uma vez: guarde os seus sorrisos e as suas promessas para aqueles que ainda acreditam neles. Entre nós o negócio é diferente” (ibid., p. 288-289).

Ao final do folhetim, após as referências “Cai o pano” e “Continua”, a crônica seguinte, datada de 1.º de julho de 1856 e publicada novamente sob a rubrica *Folhetim*, subtítulo “Conversa com os meus leitores”, traz a continuação da peça, apresentando seu terceiro ato, no qual volta à cena o “Rio de Janeiro”, dessa vez acompanhado do filho, “O público”. Enrico Tamberlick, assunto do Ato inicial, volta a ser discutido, tanto por ambos quanto pelo “Deputado” (que aparece no Ato II), pelo “Jornalista” e pelo “Diletante”: anteriormente tratando da chegada do artista ao país, dessa vez discorrem sobre o espetáculo estreado por ele em 26 de junho de 1856, cantando *Otelo*, de Rossini.

Além do espetáculo de Tamberlick, o Terceiro Ato também iria abordar a questão das más condições do transporte público no Rio de Janeiro, sem deixar de priorizar, entretanto, um tema ainda mais relevante do que este último, e sobretudo polêmico: o das sociedades comerciais, isto é, das sociedades em comandita. A questão já havia sido muitas vezes abordada nos folhetins de Alencar, em 1854 e 1855, com críticas expressas do autor aos privilégios concedidos pela administração pública às empresas privadas, bem como a ascensão veloz do capitalismo.

Ressalte-se, por fim, que após estampar o seu Terceiro Ato nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, em 1.º de julho de 1856, Alencar não publicaria mais nenhum trecho de seu esboço dramático. No ano seguinte, porém, seus esforços

---

4 Rememore-se o fato de que, ironicamente, mais tarde, em 1869, Alencar chegaria a ser eleito para o cargo de Senador pela Província do Ceará, embora não viesse a exercê-lo por decisão do Imperador D. Pedro II de não nomeá-lo.

iniciais como dramaturgo renderiam frutos, com a representação, em outubro de 1857, no Ginásio Dramático, de sua comédia *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, surgido, como referido, a partir de *O Rio de Janeiro às direitas e às avessas: comédia de um dia*.

## Conclusão

O jornalista-escritor José de Alencar, em suas publicações nos jornais *Correio Mercantil* (1854 e 1855) e *Diário do Rio de Janeiro* (1856), revela a “porosidade” entre a “matriz literária da imprensa” e a “matriz midiática”, isto é, as relações entre a literatura e o jornalismo, a literalização e a sua manifestação por meio da “ficcionalização” do jornal (THÉRENTY, 2007, p. 354).

Entre as variadas facetas reveladas pelo Alencar folhetinista, uma das mais evidentes, a destacar-se aos olhos do leitor antes de todas as outras, é a de literato (a qual, por sua vez, parece penetrar um outro prisma, revelando o fabulista, o ficcionista, o dramaturgo e o poeta). Tal percepção se dá não apenas pela fluidez e originalidade do estilo ou pelo refinamento da observação acurada para com os pormenores do dia a dia, mas também pela capacidade de o autor refletir sobre as propriedades do idioma no qual se serve para sua prática diária, jogando com as palavras como quem estivesse consciente do pleno domínio exercido sobre elas.

Com a versatilidade de um novo gênero a ser descoberto e testado, o folhetim se mostra para Alencar, à proporção que este começa a ganhar intimidade com o rodapé do jornal, como uma espécie de laboratório para a exploração artística: prova disso é que nesse espaço editorial o autor irá não apenas escrever páginas memoráveis e dignas de sua melhor ficção, como também se lançará como esteta ao discutir o que seria uma literatura e língua nacionais, adentrado a arena da crítica literária (vide as cartas sobre *A confederação dos tamoios*, lançada nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro* em 1856), ao mesmo tempo em que não deixa de inserir uma série de poemas em meio à sua crônica cotidiana – iniciada como verdadeiro fabulista, em 3 de setembro de 1854 –, e, sem causar não menos surpresa, estampar os primeiros atos de sua primeira comédia teatral no espaço reservado ao seu folhetim.

Após apoiar o teatro nacional incansavelmente com sua pena de folhetinista e lançar-se como dramaturgo na imprensa carioca, a propósito, Alencar levava sua

primeira peça teatral aos palcos do Segundo Reinado, com o nome *O Rio de Janeiro, verso e reverso* (1857), abrindo caminho para uma longa carreira como dramaturgo: de 1857 até 1861, ele iria se dedicar intensamente ao teatro, compondo várias peças – *O demônio familiar*; *O crédito*; *As asas de um anjo*; *Mãe*; *O jesuíta*; *O que é o casamento?* –, além de um libreto de ópera intitulado *A noite de São João*,<sup>5</sup> a primeira ópera com “cor local”. Mais tarde, em 1865, ele escreveria sua única peça teatral que não seria encenada (*Expição*), completando uma longa trajetória na dramaturgia iniciada no rodapé dos jornais cariocas e promovendo, desse modo, um reencontro entre folhetim e teatro.

## Referências

- ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Organização de João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, [1874] 2004.
- ALENCAR, José de. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Ática, 1995.
- ALENCAR, José de. *José de Alencar*. Seleção e prefácio de João Roberto Faria. Coleção Melhores Crônicas. São Paulo: Global, 2003.
- BALZAC, Honoré de. *Les journalistes: Monographie de la presse parisienne*. Paris: Éditions du Boucher, [1843] 2002, p. 59-66.
- BOUCHARENC, Myriam; MARTENS, David; VAN NUIJS, Laurence (orgs.). Croisées de la fiction: Journalisme et littérature. *Interférences littéraires/Littéraire Interferentia*, Bélgica, n. 7, p. 115-125, nov. 2011.
- COUTINHO, Afrânio. Ensaio e crônica. In *A literatura no Brasil*. vol. VI. São Paulo: Global, 2004. p. 117-143.
- FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- LIRA NETO. *O inimigo do rei*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- REIS, Douglas Ricardo Herminio. *A literatura no jornal: José de Alencar e os folhetins de Ao correr da pena (1854-1855)*. 276 p. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São José do Rio Preto, 2011.
- THÉRENTY, Marie-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.

---

5 Conforme ressalta Lira Neto (2006) em *O inimigo do rei*, *A noite de São João* foi apresentada em 1860 no Teatro São Pedro de Alcântara: “Era a primeira vez, no Brasil, que se ouvia uma ópera regional, composta por um músico brasileiro e, em especial, com libreto escrito originalmente em português” (LIRA NETO, 2006, p. 182).