

# Os bastidores da produção literária

Heloísa Guimarães Peixoto Nogueira\*

## RESUMO

A autora utiliza-se do opúsculo “Como e porque sou romancista” (1873), de José de Alencar, para colocar em discussão a autobiografia como gênero literário, compreendida à luz da teoria da estética da recepção. O documento traz elementos interessantes sobre a construção do leitor e do escritor, e sobre os entraves sofridos na editoração, publicação e divulgação de suas obras.

Palavras-chave: gêneros literários, biografia, literatura, história.

## ABSTRACT

*The author uses the piece “How and Why I am a novelist” (1873), by José de Alencar, to discuss the autobiography as a literary genre in the light of the aesthetic of reception. This document raises some points of interest to the construction of the reader as well as the writer. Alencar also examines here the obstacles to editing, printing and promoting his works.*

*Keywords: literary genre, biography, literature, history.*

## RESUMEN

*La autora utiliza el opúsculo “Cómo y Por qué soy romancista” (1873), de José de Alencar, para poner en discusión la autobiografía como género literario, comprendida a través de la teoría de la estética de la recepción. El documento de Alencar trae elementos relevantes acerca de la formación del lector y del escritor, así como sobre las dificultades en la edición, publicación y divulgación de sus obras.*

*Palabras clave: generos literarios, biografía, literatura, historia.*

## Em quest.,o os gêneros literários

A proliferação exaustiva e extensiva de autobiografias, biografias, memórias, diários e cartas publicadas no mundo inteiro angariam, através da mídia e do marketing editorial, um atributo percebido e incorporado pela história das mentalidades, como o direito à necessidade de revelar-se o escondido, da urgência em se contar “todas” as histórias. O fenômeno ocupa espaço internacional e provoca acaloradas discussões teóricas, seja sob o ângulo da teoria literária, com contribuições como as de Lejeune e Elisabeth Bruss; no âmbito psicanalítico, o enfoque de Berenkassa; ou do ângulo da semiologia, da lingüística ou da história, esta última examinada diferencialmente através da teoria da estética da recepção, formulada por Jauss. A questão assume ares preocupantes nos círculos das ciências humanas porque impõe a revalidação de seus paradigmas metodológicos e epistemológicos. No caso da literatura, limitaremos o enfoque da discussão aos códigos que ora regem alguns destes gêneros literários e o lugar que ocupam como fenômeno literário. Entre os gêneros citados, dedicarei especial atenção à autobiografia.

Cada época produz uma espécie de código implícito através do qual, e graças ao qual, as obras do passado e as obras novas podem ser recebidas e classificadas por seus leitores, constituindo os gêneros literários. O exame da operação historiográfica literária nos faz distribuir os elementos do passado em função de nossas categorias atuais. O horizonte de leituras deste tempo passado funde estas experiências anteriores de leitura numa espécie de ‘paisagem-tipo’<sup>1</sup>, numa fôrma, num mesmo modelo que pressupõe

simultaneamente a idéia de permanência e de autonomia, justapondo uma força de inércia a mudança. A permanência e a inércia funcionam no sentido de assegurar continuidade a um modelo que se pretende vivo e comunicativo. A autonomia, a independência existe na proporção em que a própria força literária se estabelece na proporção da transformação da atenção dos leitores. Ou melhor, esta arte onde a autonomia é petrificada em um dogma institucional – um gênero – deve ser de novo submetida às leis da compreensão histórica, ao mesmo tempo em que deve ser rendida à experiência estética, ao trabalho social e à função de comunicação que ela perdeu.

A expressão *horizonte de expectativa*, utilizada por Jauss, posiciona exatamente esta possibilidade da mudança de lugar do leitor, de acordo com a perspectiva por ele assumida. Contrariamente, a grande massa do público em todas as épocas tem exercido o desejo de “fixar” horizontes, de estabilizar categorias classificatórias referenciais apesar do poder de transformação a que está submetido o leitor: o sistema escolas, os *media*s e a indústria editorial que atuam em sentido contrário. Daí decorre que o estudo da história da literatura com respeito aos gêneros literários conduz a intensivamente ser muito menos uma história das “cartas” ou das “autobiografias” em seu sentido genealógico. A evolução do gênero em seu conjunto tende muito mais a constituir objeto da história assegurando, desta maneira, que os “horizontes de expectativa” sejam progressivamente transformados. Porque a estética da recepção deduz seu caráter parcial da consciência que temos, de que é impossível compreender um texto literário em sua estrutura e a arte em sua história, como objetos totalizantes.

Na verdade, os problemas começam ao se tentar definir um gênero segundo critérios de composição ou de estilo, porque a associação entre características textuais e identidade genérica não é natural, mas convencional. O primeiro texto de Lejeune (1973) sobre o pacto auto-

biográfico se excede em definições dogmáticas e sectárias quanto a estes aspectos. Sua reflexão inicial teoriza a possibilidade de se criar modelos comparativos entre biografias e autobiografias, a partir de critérios de recepção que possam ser estabelecidos por um leitor situado em um tempo diferente daquele em que a obra foi produzida. Dificilmente, afirma Elisabeth Bruss (1973;14), o leitor de hoje tem condições de partilhar as atitudes e tarefas assumidas pelo público original de uma obra. *“Um leitor não pode legitimamente estabelecer um “contrato” que com leitor esqueçam e aceitem as regras que governam seu ato literário; somente tais leitores podem, reciprocamente, ser-lhe responsável por sua produção”*. Não se pode falar propriamente de um “contrato autobiográfico” entre um escritor do século XIX e um leitor do século XXI, porque tal escritor não seria capaz de prever a maneira com a qual um leitor do futuro consideraria a leitura e o mundo em suas relações. Como veremos, a estética da recepção utiliza-se de uma metodologia que sugere contornar a citada dificuldade.

Numa atitude de quase *“mea culpa”*, Lejeune reelabora as mesmas questões tratadas no primeiro texto, desta vez no Pacto Autobiográfico (1982) segundo nova abordagem, questionando a validade do uso de categorias como a de definição, de vocabulário, de identidade e de autoria, de contrato, de estilo para discutir os limites teóricos entre estes gêneros literários. É oportuna a afirmação de Michel Foucault (1969:83), quando aborda o lugar do autor:

*“(...) Em uma civilização como a nossa, há um certo número de discursos que são dotados da função ‘autor’ enquanto outras são dela desprovidos. Uma carta privada bem pode ter um signatário, mas não tem autor, um contrato bem pode ter um fiador, mas não tem autor. (...) A função autor é portanto característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.”*

A idéia de autoria está na base da proposta de um pacto com o leitor. Um pacto que carre-

ga o propósito de revelar uma “verdade”. A ressalva seria interessante no contexto da carta, assim como no caso do diário e da autobiografia muito mais do que para as memórias (entendidas aqui como gênero), porque todas elas supõem um autor que se identifica e que assume em geral a identidade de um narrador em 1ª pessoa e a veracidade daquilo que é narrado. Todas elas supõem relatos de fatos ocorridos, pensados, sentidos do ponto de vista do narrador. Porém este é um acordo tácito: do papel pretendido e assumido pelo narrador, será posto o mundo diante do leitor como consciência bruta, como um dado, como um “teatro mental” a ser operado pelo leitor na medida da naturalização destas memórias. Precisando Foucault: são os papéis socialmente adotados pelo autor que geram a *persona* e constroem suas janelas “textuais” para olhar o mundo. Já se pronuncia aqui a abertura para uma possível ficcionalização.

No processo de elaboração de uma memória “textualizada”, seja em forma de diário, carta, biografia ou autobiografia, ou mesmo nomeada como memória, está presente implicitamente a “construção” do papel de um “eu” que se dirige a um “outro”, mesmo que esse “outro” seja o mesmo. Tem sido tradicionalmente assim a situação dos diários que, por sua natureza, eram monólogos, secretos, apesar de sustentarem um “diálogo” em que o outro é o “mesmo”. No processo da construção desse “eu” pode estar ritualizado também uma nova invenção do biográfico, conforme Berenkassa, em cujo cerne se confundiria o “real” e o “fictício”, porque pode ser um eu que fundiu em si a imagem do outro. Ou mesmo, num exercício de dialética transversa, o “eu” – que aparece no discurso em primeira pessoa – pode parecer fundar um discurso unívoco porque tem a memória de si. E a memória do “eu”, neste caso, passa a ser a memória de uma ausência, a memória de uma diferença, conforme Boulais (s/d,115):

*“Desta dialética incompleta nasce um jogo estéril de balanceamento entre dois estereótipos que se implicam um no outro: o estereótipo da narrativa, como aquilo que o “eu” não é; aquele “eu” como aquilo que não é “aquilo” (o que se lembra de não tê-lo sido e prevê não sê-lo).”*

Por tudo isso, Lejeune percebe que o problema está menos em “amarrar” critérios que, justapostos, construam um modelo da inclusão e/ou exclusão daquilo que consubstancia uma autobiografia, por exemplo, e mais em estabelecer um “espaço autobiográfico” no qual a ambiguidade e a graduação possam relativizar as posições assumidas pelo autor no jogo estabelecido pela recepção do leitor. Inclusive porque é possível ocorrer incompatibilidade entre a intenção inicial do autor e aquela atribuída pelo leitor. Entre autor e leitor existem inúmeras instâncias que condicionam a leitura, desde a interferência do editor ou a interpretação veiculada pelas *mídias*, afora os níveis de recepção culturais do próprio receptor.

Assim, um estudo quantitativo quanto ao aumento das autobiografias publicadas a cada ano não poderia ser feito, afirma Lejeune (1991;324), que a partir de aspectos sistemáticos e não por um percurso em que as obras sejam selecionadas em função das “normas” do Gênero.

Em *Les Écritures du moi* (1991), Lejeune flexiona ainda mais seus pontos de vista ao atentar para a inexistência de um modelo único de autobiografia, por exemplo. Ele chega a sugerir que cada autobiografia possa ter seu próprio tipo, fundada sobre uma combinação original de soluções dos problemas comuns a todas. O que ele quer dizer, finalmente, é que o trabalho da teoria não seria mais o de construir uma classificação dos gêneros, ou a análise de um gênero em particular segundo apenas a perspectiva histórica. É a evolução do sistema da língua em seu conjunto que permite descobrir as leis de funcionamento dos sistemas históricos dos gêneros. Por este ângulo, a utilização da estética da recepção como metodologia básica

para o encaminhamento do estudo exigiria compreendê-la como uma disciplina não-autônoma, que se funda sobre uma axiomática que lhe permite resolver somente os problemas que ela encontra, mas que é susceptível de ser associada a outras – pois consciente de ocupar um papel metodologicamente parcial – e de ser completada por outras em seus resultados. Este, segundo Jauss (1978:245), é exatamente o caráter de “autonomia relativa” da arte de que falamos acima.

Ao relatar pesquisa<sup>2</sup> sobre a poesia lírica européia de 1857, Jauss mostra avanços neste sentido. Estabelece um elo entre a teoria da estética da recepção e a teoria do mundo vivido (*Lebenswelt*) desenvolvida pela sociologia do saber. Jauss se propõe a fazer falar as instituições “mudas” que regem a sociedade trazendo ao nível da formulação temática as normas que constroem a prova de seu valor, mas também o caráter problemático nelas implícito.

A construção do objeto de estudo em questão impõe um processo de decomposição em várias fases: a identificação dos comportamentos estereotipados no corpo poético, sua institucionalização a medida em que recebem legitimidade e são interiorizados e, como resultado, produzem um sistema hierarquizado de papéis sociais, de instituições e de “universos particulares” – o que vem a constituir os “enclaves de sentido” no interior da realidade quotidiana que os engloba a todos. Jauss privilegia a idéia ou imagem que o leitor se faz da realidade representada pela poesia, e não o conhecimento objetivo que tem dela. Esta representação cria a coisa representada, torna-a verossímil, reconhecível e satisfatória à leitura.

A mensagem poética vem integrar o horizonte de experiência do leitor como atenção sobre um sentido quanto como modelo comunicacional, como paradigma social que comunique as experiências e os valores e como imagem “contra-idealizada” do fenômeno social. Neste caso, o lirismo não usa somente a idealização para a

construção da imagem e da sugestão poética. Ele pode evocar também, conforme Jauss, de maneira direta ou indireta, a ameaça de uma sanção à sociedade. Em suma, Jauss propõe que o uso desta metodologia parcial permita localizar os pontos que conduzem a recepção da obra singular ao nascimento dos cânones artísticos, à atualização e à totalização, e finalmente fazendo extrair a experiência estética do conjunto da práxis humana, da qual ela é parte integrante.

A teoria da estética da recepção pode funcionar como um exercício propedêutico na localização e exame dos gêneros literários aqui apontados num momento particular da literatura brasileira. Procurei localizar, por particular interesse acadêmico, obras que tivessem sido consideradas por alguns críticos e historiadores da literatura como memórias, diários, cartas, biografias e autobiografias, em específico do período romântico até o assim-chamado pré-modernismo. Encontrei apenas um documento, tecnicamente intitulado como autobiográfico por Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira* (1983). Trata-se do opúsculo de José de Alencar – *Como e porque sou romancista* – escrito em forma de carta em maio de 1873 e publicado pelo filho de Mário de Alencar como autobiografia literária, em 1893.

Os demais gêneros inclusos nas categorias propostas são, em sua maioria, tratados como memórias porém não se pode asseverar, apenas por seus títulos, sejam representativos das categorias que lhes são sugeridas. A questão mereceria maior aprofundamento. São eles: *Memórias do sobrinho de meutio*, de Joaquim Manoel de Macedo (1868); *Memórias*, de Alfredo Taunay, publicadas em 1948; *Biografia da vida do Padre Antonio Vieira*, de João Francisco Lisboa (1812-1863); *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires*, publicadas como ficção, respectivamente em 1881 e 1908; *Memórias de um condenado*, de Aluizio de Azevedo (1882); *A Conquista*, de

Coelho Neto (1899), tratada como trabalho autobiográfico; *O meu próprio romance*, de Graça Aranha (1931); *Diário Íntimo* (1903) e *Cemitério dos Vivos* (1920), de Lima Barreto, ambos considerados como memórias por Alfredo Bosi.

### A teoria da estética da recepção, o aplicada a *Como e porque sou romancista*

Antônio Cândido (1975) aponta que, na verdade, existiam três autores manifestos em José de Alencar: o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante – o autor de *O Sertão*, *As Minas de Prata*, *O Guarani* –; o Alencar das mocinhas, gracioso, astucioso, quase trágico – autor de *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *Diva*, *Pata de Gazeta* – e o Alencar adulto, no enfrentamento teórico-literário com as questões humanas, sociais, políticas ou econômicas. A sociedade brasileira, segundo esta perspectiva, funcionava como um espaço de concorrência em direção à felicidade e ao bem-estar, onde a segurança e a solidez estavam representadas nas figuras do comerciante e do fazendeiro pelo que, emblematicamente, significava a posse da terra, os títulos de nobreza e tradição e as bases patrimoniais feudais.

Foi através dos jogos de linguagem construídos por esta tipologia que o Alencar “adulto” alicerçou as bases de sua teoria literária. O “pós-fácio” de *Diva*, o “Bênção paterna” de *Sonhos d’ouro* e o opúsculo “*Como e porque sou romancista*” constituem os sumários-projetos, segundo Afrânio Coutinho, para o estudo teórico da língua e da literatura.

“*Como e porque sou romancista*” é apresentado por Bosi como autobiografia, no entanto é uma carta sem destinatário identificado, o que já é, por si só, uma situação interessante. Não é uma carta pessoal no sentido de revelar intimidades particulares, sentimentos, segredos, amores, frustrações pessoais. É uma carta escrita em 1873, editada num pequeno opúsculo como “autobiografia literária” pelo filho de Mário de Alencar. A carta diz respeito ao processo de

construção de José de Alencar como leitor e como escritor, e dos entraves sofridos no tocante à editoração, publicação e divulgação de suas obras.

É uma carta que fala de uma *persona* em construção profissional, um “eu profissional” que nomeia o documento como o “livro dos meus livros”. Aí se revela a intenção do autor de trazer suas origens à tona, as cenas fundantes da construção do escritor. Escrita em primeira pessoa, o opúsculo poderia perfeitamente, sob este ponto de vista, ser categorizado como uma carta redigida a um colega, um ensaio/artigo publicado em jornal ou brochura, ou uma autobiografia literária. Em todos os casos a idéia de pacto com o leitor procede. O relato de Alencar sobre suas experiências como leitor e o processo de construção do escritor e jornalista constitui uma “história de vida” que, pelo tom memorialista e pelas narrações de vida sugere a intenção de torná-la pública, de partilhar ao menos com o destinatário da carta, ou mesmo publicá-la.

Tendo sido escrita em 1873, cabe-nos articulá-la num diálogo entre nossa atual conjuntura e um discurso que é passado de maneira a percebermos a circunstância implícita contida neste discurso passado, e esta percepção será entendida como resposta a uma questão que nos cabe colocar agora. Aplicando a metodologia da estética da recepção ao conteúdo da carta/autobiografia, Alencar nos conta, em primeiro lugar, suas memórias literárias, o leitor em construção. Relata minuciosamente, passo a passo, o acesso às obras literárias nacionais e estrangeiras e detém-se em seu relato. Se importante nos é acompanhar o processo de formação acadêmica de Alencar – que autores, quais obras, em que seqüência – mais do que isso assume importância radical para nossas pesquisas compreender os processos culturais e sociais que estruturaram a formação deste leitor. Por exemplo, Alencar (1987:21-22) narra como ocorriam os serões familiares:

*“Afora os dias de sessão, a sala do fundo era a estação habitual da família.*

*Não ha vendovisitas de cerimônia, senta va-se minha boa mãe e sua ir mã D. Florinda com os amigos que appareciam, ao redor de uma mesa redonda de jacarandá, no centro da qual ha via um candeir a*

*Minha mãe e minha tia se occupam com trabalhos de costuras, e as amigas para não ficar em ociosas as ajuda vam. Dados os primeiros momentos á conversação, passa va-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra.*

*Muitas vezes, confesso, essa honra me arranca va bem á contragosto de um sonno começado ou de um folguedo querido; já na quella idade a reputação é um fardo e bem pesado.*

*Lia-se até a hora do chá, etópicos ha via tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensava nesse excessso, as pausas para dar logar á expansões do auditorio, o qual desfazia-se em reanimações contra algum maopersonagem, ou acompanhava deseusvotose sympathiaso heróe perseguido.*

*Uma noite, daquellas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das paginas mais commoventes da nossa bibliotheca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não poderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.”*

O relato da cena familiar é de imensa riqueza. Em primeiro lugar, Alencar localiza, na casa, o espaço da intimidade social – a “sala do fundo”. Estudos arquitetônicos<sup>3</sup> sobre a disposição das peças nas residências de classe média do século passado indicam uma forte tendência em aumentar a intimidade da família à medida que os cômodos da casa se situam mais ao fundo. Transpor a primeira sala e chegar ao corredor ou demais dependências da casa exigia que o visitante tivesse um grau de intimidade pouco comum àquele tempo.

Significativa, também, perceber a localização das pessoas no ambiente da sala – *sentados ao redor de uma mesa redonda de jacarandá no centro da qual ha via um candeiro* – flagrando a vida em torno de um centro representado pela disposição das peças da casa, da mobília e pela centralização da

família em torno dos homens da casa – pai e filho, pelo fato de Alencar ser chamado a ocupar o lugar de honra – enquanto as mulheres – as da casa e as amigas – ocupam-se com os trabalhos de costura. De outra parte, transparece nele a ambigüidade entre sentir-se honrado e ao mesmo tempo compungido a ocupar este papel.

Segundo Alencar, as obras lidas em família eram novelas e romances de Amanda e Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina e outras não especificadas. A leitura se realizava de modo coletivo, como vimos, e contínuo, provavelmente à tarde e interrompida apenas *na hora do chá*. No entanto, aqui a interrupção não parece provocar a dissolução do clima intimista familiar e amical propiciado pelo ritual da leitura, ao contrário do que ocorre em nossos tempos em que a complexidade e o número de atividades que desempenhamos e os deslocamentos físicos que elas exigem dispersam, fragmentam os possíveis vínculos psicológicos e sociais tornando as intimidades mal esboçadas e logo banalizadas.

Outras situações ainda chamam a atenção – *tópicos ha via tão interessantes que eu era obrigado à repetição* – o recontar de cenas da obra então em leitura, e o compartilhamento da emoção provocada, os soluços que irrompiam sonoros. A reiteração de partes da história conduz à memorização e constrói o imaginário. Por ser coletivo, o momento torna-os cúmplices de um mesmo sentimento, de uma mesma vivência o que reforça o sentido gregário de pertencimento e de valorização da memória coletiva.

O opúsculo aborda, de outra parte, as dificuldades enfrentadas por Alencar para tornar-se escritor: do aprendizado da língua estrangeira, autodidata – foi assim que leu as obras de Balzac – às fontes por ele recorridas, dos cronistas coloniais aos romances marítimos de Walter Scott e Cooper, além de leitura extensiva das obras de Dumas, Arlincout, Frederico Soulié, Engène Sue e outros. A

perseverância com que conduz seus estudos sugere a investigação sobre como agiam, deste ponto de vista, outros escritores em seu ofício e que dificuldades poderiam encontrar em suas carreiras.

O último aspecto trazido por Alencar diz respeito às relações do escritor com o jornal e a mídia. Estava ele a construir um romance-folhetim deixado inconcluso a uma gaveta do jornal em que trabalhava. A necessidade de *encher o rodapé da folha do jornal* (no qual ele publicava suas matérias) leva o encarregado da revista semanal a localizar, em sua gaveta, o capítulo em construção e editá-lo como conto, sem consultá-lo, *com uma linha de eticências e duas de prosa, um desses súbitos desenlaces que faz em offeito de uma guilhotina litteraria*. A situação era prosaica: o leitor conhecia o desenrolar do romance antes mesmo de seu autor! Eis suas palavras: *Imagine como fiquei, em meio de um romance, cuja continuação o leitor já conhecia oito dias antes. Que fazer? Arrancar do Livro do Domingo, as palavras já publicadas?* (Alencar:1987;37-8)

Chama atenção o modo fragmentário de produção dos capítulos do romance-folhetim em curso, como provável decorrência do ritmo e das necessidades da edição jornalística, um fenômeno estilístico que iria influir definitivamente o processo literário brasileiro. Eis seu relato (idem, 36):

“Trabalhava, não pela ordem dos capítulos, mas destacadamente esta ou aquela das partes em que se dividia a obra. Conforme a disposição do espírito e a veia da imaginação, buscava entre todos o episodio que mais se moldava às idéias do momento. Tinha para não perder-me nesse dedalo o fio da acção que não cessava de percorrer.”

A pressa no processo de redação dos capítulos – sinal de uma literatura em vias de profissionalização – mostra-se neste parágrafo (idem, 38-9).

“Meu tempo di vidia-se desta for ma. Accordei, por assim dizer na meza do trabalho; e escrevi o resto do capitulo começado no dia antecedente para envia-lo á typografia. Depois do almoço entra va por novocapitulo,

*que deixava em meio. Sahia então para fazer algum exercício antes do jantar no Hotel de Europa.”*

O papel desempenhado pela imprensa periódica na difusão das primeiras investidas dos autores brasileiros em gêneros literários como conto, novela e romance foi tão expressivo a ponto de Barbosa Lima Sobrinho, em sua introdução ao volume *Os precusores do conto no Brasil* afirmar que “a história literária do Brasil ganharia pelo menos 10 anos, se se escrevesse tomando como referência os jornais e não os livros.”

Raro é encontrar, no texto literário, referências à recepção direta dos leitores sobre o lançamento de uma obra. Mais freqüente sabe-lo através da tiragem, dos locais de distribuição e revenda, da reação da crítica literária ou comentários da imprensa local. Alencar revive, aqui, situações enfrentadas por ele com a publicação de *Lucíola*, editada a suas expensas e no maior sigilo. Diz ele (1987:43):

“O apparecimento de meu novo livro fez-se com a etiqueta, ainda hoje em voga, dos annuncios e remessa de exemplares á redação dos jornaes. Entretanto toda a imprensa diária resumiu-se nesta noticia de um laconismo esmagador, publicado pelo Correio Mercantil: ‘Sahi a luz um livro intitulado Lucíola’. Uma folha de caricatura trouxe algumas linhas pondo a oromance taxas de francezia.”

Realmente, o poder da mídia impressa era e é inquestionável. Imagine-se o impacto que a notícia ‘despretensiosa’ do lançamento de *Lucíola* deve ter causado no público ao lado da indignação de Alencar!

O comentário seguinte reclama do direito autoral, da dificuldade do escritor acompanhar a divulgação e circulação de sua obra, no caso, *O Guarany* (idem, 41):

“Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, critica ou simples noticia do romance, á não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcripção dos folhetins. Reclamei contra esse abuso que cessou; mas posteriormente soube que aproveitou a composição já adiantada para uma tiragem avulsa.”

O assunto mereceria maiores investigações, compreender os processos que geravam e ainda contribuem para a falta de controle, da parte dos autores, sobre o direito autoral. Rastreando a recepção da obra *Lucíola*, eis o que Alencar (1987:43 e 37) nos traz:

*“A pesar do desdém da critica de barrete, Lucíola conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade. Em um anno esgotou-se a primeira edição de mil exemplares, e o Sr. Garner comprou-me a segunda.”* E mais:

*“Escrevi Cinco Minutos em meia dúzia de folhetins que iam sahindo na folha dia por dia, e que foram depois tirados em a vulso sem nome do author. A promptidão com que em geral antigos e novos assignantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada á distribuição gratuita entre os subscriptores do jornal; foi a única, muda mas real, animação que raebeu esta primeira prova. (...) Tinha leitores e exptoneos, não illudidos por falsos anúncios.*

Duas questões aqui merecem atenção: comparar a tiragem e a periodicidade entre os romances “masculinos” de Alencar e os “femininos”. É provável que a demanda promovida pelas “leitoras” seja mais evidenciada, confirmando pesquisa de Tinhorão (1994) sobre os romances em folhetins no Brasil. Além disso, o primeiro recorte apresenta níveis de recepção diferenciados: o silêncio da imprensa em relação à publicação da obra e, apesar disto, o sucesso de venda. Tal situação sugere estudos que discutam a correlação entre a inevitabilidade do sucesso de uma obra literária e a promoção veiculada pela mídia. Outro elemento digno de menção: primeiro, a edição dos fragmentos da obra *Cinco Minutos* em jornal, sem o crédito ao autor; de outra parte, a resposta dos assinantes e não-assinantes em busca da brochura expressam o nível excelente de recepção produzido pela obra, e ainda, a consciência de Alencar sobre a distância entre a venda sob efeito de ação promocional e a reação positiva espontânea do leitor.

Alfredo de Escagnolle Taunay – o conhecido Visconde de Taunay – comenta que era moda, à época, acompanhar avidamente as histórias em tiras de jornal e que isto atingia não apenas as mulheres, mas os estudantes e o próprio público masculino, leitor costumeiro de jornais do Rio de Janeiro. Na verdade, confirma-nos Tinhorão, tudo indica que a pequena burguesia não lia livros, porém comprava e muito os jornais...

Portanto, os “estereótipos de comportamento” falados por Jauss e percebidos no texto de José de Alencar funcionam tanto como construtores de um sentido paradigmático social quanto como modelo comunicacional sobre fenômenos sociais ocorridos num determinado período de tempo. A teoria da estética da recepção permite localizar alguns dos pontos que conduzem à recepção de uma obra singular ao nascimento dos cânones artísticos, à sua atualização e a condição para extrair, desta experiência estética, o conjunto da práxis humana.

### Inconclusões

Assim, retornando à questão básica que norteou este estudo, pergunta-se: em que gênero literário deve ser entendido o Opúsculo de José de Alencar *“Como e por que sou romancista?”* Como carta, respeitando o formato inicial dado pelo romancista? Tratando-o como autobiografia literária, tal qual recomendado pelo filho de Mário de Alencar? Sabe-se que os limites entre os diversos gêneros revelavam-se imprecisos nesse início da moderna ficção destinada ao público de massa. Segundo Tinhorão (1994), havia contos que melhor seriam chamados de crônicas, ou quando mais extensos constituíam verdadeiras novelas, novelas estas que às vezes eram apenas contos esticados, da mesma forma que certos romances não passavam de novelas. O uso da categoria autobiografia aparece somente na obra de Alfredo Bosi e no prefácio ao opúsculo, escrito por Afrânio Coutinho e

estritamente neste caso. Poder-se-ia conjecturar com Flora Sussekind (1990) que este narrador, havendo assimilado os moldes do folhetim, do melodrama e da novela histórica - enaltecendo a idéia de unidade nacional e “fundação” de uma novelística local - tenha preferido colocar-se em segundo plano em relação à paisagem e ao texto, negando à autobiografia uma perspectiva de auto-centramento? Nos períodos entre 1830 e 1840, essas “*figuras de narrador necessitaram obrigatoriamente de um olhar-de-fora e de uma exibição—consciente ou não—de certa ‘sensação de não estar de todo’ na sua composição*” afirma Sussekind (1990:20-1). De 1840 a 1873, data do opúsculo de José de Alencar, o autor avança do gênero romance histórico para a experimentação em outros gêneros como a poesia, a ópera bufa, o drama e o romance ficcional, incentivado pelo aumento provável de público leitor.

Ao considerar o texto como autobiográfico, então, estaria suposto o direcionamento a um leitor imaginário, não específico, como o seria talvez em uma carta. E um leitor no mínimo moderno, tendo em vista ser esta uma categoria notadamente envolvida com a questão da identidade. Lejeune ressalta que a autobiografia exige a identidade entre autor, narrador e personagem. Afirma ele (1973:23):

*“Um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve o que publica. O autor se define como sendo simultaneamente uma pessoa real socialmente responsável e o produtor de um discurso. Para o leitor, que não conhece essa pessoa real, o autor se define como a pessoa capaz de produzir este discurso, e ele o imagina a partir daquilo que ele produz”.*

Sabemos que Alencar produziu muitas outras obras literárias além deste pequeno e precioso documento; o pré-conhecimento deste fato ajuda a orientar o leitor quanto ao próprio texto. De outra parte, “*o paradoxo da autobiografia é o de pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico e uma obra de arte; da banalidade do*

*curriculum vitae à poesia pura.*” (Lejeune:1982;424) Em outras palavras: o discurso sobre uma memória vivida coexiste àquilo que simultaneamente a transcende em duas dimensões: uma real sobre a qual se estrutura, e outra ficcional. Se, no entanto, o gênero é definido por aquilo em que ele difere de outros atos literários, pode-se cogitar, na atualidade, que ele se aproprie de características textuais vinculadas exclusivamente a um outro gênero, o que tornaria toda a distinção entre gêneros literários e sua discussão inteiramente descabida. Assim, a única segurança possível está em considerar que o valor desta autobiografia como gênero literário estaria no reflexo das distinções convencionadas que dizem respeito ao contexto social, à identidade do autor e a técnica discursiva—todas condições, no entanto, relativas, porque submetidas à mudança no tempo.

## Notas

<sup>1</sup> Expressão utilizada em Lejeune a respeito da teoria da estética da recepção, de Jauss [1991:320].

<sup>2</sup> Jauss, H.R. *La douceur du foyer*. In: Pour une esthétique de la réception. Paris: Gallimard, 1978, p. 263-297.

<sup>3</sup> Realizei estudo em 1993 a partir da obra Casa de Pensão (1884), de Aluizio de Azevedo entrecruzando as idéias expressas num dos primeiros e belíssimo trabalho de Jean Baudrillard (1988) – *El sistema de los objetos* – e a proximidade definida por Edward Hall (1966) em *A dimensão oculta*, os aspectos culturais denotados pela disposição das peças e do mobiliário das casas do final do século XIX e o comportamento de proximidade-afastamento entre as pessoas. O estudo das relações espaciais entre os objetos e pessoas tem suscitado inúmeras questões importantes do ponto de vista da compreensão de um modelo de comportamento social.

## Bibliografia

- ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Coleção Academia Brasileira, Vol. II, 1987.
- AZEVEDO, Hilário de et alii. *José de Alencar*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora Ltda, 1979.
- BERENKASSA, Georges. *Lé retour du biographique*. In: Le Licorne, 1988/14:137-159.
- BOULAIS, Véronique. *Samuel Beckett: une écriture em mal de jeu*.

- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1983.
- BRUSS, Elizabeth W. *L'autobiographie considérée comme acte littéraire*. Poétique, 17 (avril, 1973).
- CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975, vol. II.
- COSTA LIMA, Luiz. *Persona e sujeito ficcional*. In: Pensando nos trópicos. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Júbilos e misérios do pequeno eu*. In: Sociedade e discurso ficcional. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- JAUSS, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Le pacte autobiographique* (bis), 1982.
- \_\_\_\_\_. *Nouveau roman et retour à l'autobiographie*. In: (org.) Contat, Michel. "L'auteur et le manuscrit". PUF/ Perspectives Critiques, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Les écritures du moi*. In: Autobiographie et histoire littéraire. Paris: Rodile Jacob, 1991.
- SALLENAVE, Danièle. *Fiction et autobiographie*. In: (org.) Contat, Michel. "L'auteur et le manuscrit". PUF/ Perspectives Critiques, 1991.
- SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os romances em folhetins no Brasil (1830 à atualidade)*. São Paulo: Duas Cidades, 1994.

\* Heloísa Guimarães Peixoto  
Nogueira é Mestre em Memória Social e  
Documento pela UniRio e Doutora em  
Literatura Brasileira pela PUC/Rio.