

**TRILHAS URBANAS DO RIO IMPERIAL:  
O ESPAÇO DA CIDADE NA OBRA DE JOSÉ DE ALENCAR**

Ana Clara da Silva Campêlo (UFAC)  
anaaclara@hotmail.com

Luciana Nascimento (UNICAMP, UFRJ e UFAC)

**1. Introdução**

O espaço urbano relaciona-se com a história e a cultura. A cidade é também um registro, uma materialização de seu próprio construto histórico e trata-se de um local em que o poder se instala, seduz e aterroriza, e mais ainda, é um “campo por excelência das diferenças” (GOMES, 1994, p. 43).

Até 1822, ano em que se proclamou a Independência do Brasil, predominavam, no Rio de Janeiro, os hábitos socioculturais tradicionais, como os religiosos, então ampliados por uma “sociabilidade desenraizada”, ou seja, que está relacionada a um local que não lhe pertence e que implicaria outras formas de convivência e entretenimento. Neste período, o espaço da rua era ainda muito frequentado pelo homem e não pela mulher. Mas a partir da segunda década do século XIX, em particular, as formas de sociabilidade mudaram consideravelmente. A sociedade fluminense volta-se a rua, aos cafés, aos lugares sociais públicos e foca-se a rua do Ouvidor como ponto de encontro e comércio, tornando-se ela um espaço-símbolo de modernidade, para o qual a elite se dirigia a fim de fazer compras, tomar chá, ver e ser vista, e projeta-se – de acordo com Nedell em “um espaço restrito com cerca de 1,6 km<sup>2</sup>, dentro de cujos estreitos limites pulsara o coração da cidade do Rio de Janeiro”.

Pode-se perceber que a literatura do século XIX captou o contexto social e as ideias políticas, com ênfase no racionalismo, que segundo Robert Nisbet, implica em “preservar o que está estabelecido, ser contrário à mudança ou inovação” (p. 62). As ideias conservadoras presentes em uma sociedade têm uma razão de ser e existir, possuem como “referencial um aspecto da sociedade plenamente interessado na manutenção ou conservação da ordem (...)” (COMTE, *apud* NASCIMENTO, 2000, p. 34).

Assim, tanto as modificações urbanas quanto as expressões literárias em partes didática e ilustrativa, tornaram-se foco de análise de uma

transformação que atingia diversas partes do mundo. Essa nova forma de olhar o social foi representada na literatura romântica, que destacou de forma trágica, irônica e romantizada os contornos de uma sociedade em ânsia por fixar suas identidades e reverenciar novos heróis, buscando estes mais reais, inclusive e ensejando uma morada mais agradável e bem vista pelo “outro”, a medida que a modernidade se potencializava.

## **2. O Rio Imperial**

No Brasil a partir da segunda metade do século XIX, a incipiente urbanização se caracterizou pela afirmação da modernidade, cuja repercussão incidiu principalmente na adoção do paradigma europeu de cidade, cujo centro de peregrinação em busca de mercadorias importadas estava representado pela rua do Ouvidor e também por outros espaços de sociabilidade, tais como: a Confeitaria Colombo.

No rastro de Paris, inicialmente o Rio de Janeiro, capital do Império, depois da República teve em suas representações literárias, os melhoramentos urbanos e a vida social, a partir da formação de uma classe burguesa que se constituiu como consumidora de cultura e usuária do espaço urbano. Nesse mesmo momento de transformação do espaço urbano na capital imperial, passou a infligir (com maiores índices) sobre o Brasil a preocupação com duas epidemias mortíferas: a febre amarela e a cólera - a primeira principalmente entre estrangeiros, nos períodos de 1850 a 1854 e o cólera epidêmico atacando algumas províncias que chegavam a matar escravos como moscas (FREYRE, p. 114).

A peste espalhou tristeza por todo o país e a ineficiência da medicina científica do século XIX, tão incerta e frágil como os demais saberes e práticas de cura, gerou uma verdadeira pluralidade de práticas curativas que disputavam espaço junto ao número excessivo de doentes. Surge a ação dos médicos sanitaristas no Rio de Janeiro, que então se investiram da “missão” de sanar a cidade de suas mazelas que, estimada por um relatório do ministério do Império da época, alcançavam mais de um terço da população carioca.

Numa população de 166.000 habitantes a doença causou, segundo as estimativas do médico Pereira Rego, 90.658 amareletos e 4.160 mortos, no auge, que começou com os meses “calmosos” de janeiro, fevereiro e março, fez de 80 / 90 vítimas por dia (BENCHIMOL, 1992, p. 113).

Como expõe Sidney Chalhoub no seu trabalho “Cidade febril –

Cortiços e epidemias na Corte Imperial”, o exemplo mais significativo da intervenção do governo brasileiro na higiene pública no século XIX foi a política de combate às habitações coletivas, iniciada ainda no império. Decididos a eliminar os “miasmas” que julgavam responsáveis pela insalubridade da cidade, denegrindo sua imagem no exterior, as autoridades empreenderam uma verdadeira batalha contra os cortiços e estalagens, contando, para isso, com a ajuda da Academia de Medicina, da Inspetoria de Higiene Pública e da polícia. O aumento populacional associado ao novo surto epidêmico, ocasionou a intensificação da campanha contra os cortiços. Sob pressão da Inspetoria de Higiene, vários foram demolidos – agravando ainda mais a situação habitacional –, inclusive o Cabeça de Porco, o maior deles, que chegou a abrigar cerca de 2000 pessoas.

A vacina contra as doenças que assolavam o país não tinha sido bem recebida. Aponta-se também a “ignorância” do povo como problema, pois muitos sacerdotes do culto a Omulu (onde residia a ideia de controle dual - o deus que mata é o que cuida), encarregados de traduzir “o que o Deus dizia”, acabam vendo a varíola como ajuda para “purificar” a população. Tal purificação, no entanto, faz parte de uma visão cristã histórica que se pode perceber desde a literatura antiga e mesmo no século XIX, onde os autores românticos captaram o contexto social e as ideias políticas, com destaque para o positivismo que tinha por lema “controlar cada individualidade para ordenar toda a sociedade” (COMTE, *apud*. NASCIMENTO, 2000, p. 34). Assim, o corpo feminino e suas enfermidades tornaram-se temática da arte literária romântica e o século XIX transformou sua manifestação pulmonar em febre romântica, que atingia jovens que desabrochavam para a vida e para o amor.

Essa nova sensibilidade em relação aos males do peito foi representada na literatura romântica, que destacou o lado trágico e, consequentemente, atraente dos heróis. As representações da Tísica como doença espiritualizada tornaram-se parte do senso-comum da época. Na visão de Sontag (1984, p. 24), há associação com as qualidades atribuídas aos pulmões, que pertenciam à parte superior e espiritualizada do corpo. Uma doença dos pulmões era uma doença da alma. Ao contrário de doenças epidêmicas – que vitimavam uma comunidade inteira – a Tísica traz em si a noção de individualidade, e não por acaso foi a primeira enfermidade a ser articulada à noção do indivíduo. A doença era uma maneira de tornar o enfermo interessante, sobretudo pela confrontação imediata com a morte. Dessa forma, há toda uma galeria feminina com suas enfermidades, que figura na obra de José de Alencar, quaisquer que sejam seus

nomes: Diva, Lucíola ou Lucia, Aurélia etc.

A temática social será percebida, portanto, em obras como as de José de Alencar, que escreve em 1856 como se captasse o que estava no “ar” da modernidade romântica: a consciência da inadequação do molde clássico aqueles tempos. A presença do espaço urbano surge como cenário para a movimentação de seus personagens e a posição destes na dentro da cidade expressa também simbolicamente a origem do Brasil. Em *A Viuvinha*, por exemplo, apaixonado por Carolina, na véspera do casamento, Jorge se encontra com o Sr. Almeida, seu tutor. Este o avisa: “-O senhor está pobre!” Bem como Seixas e Aurélia, tem contas a ajustar com a falta de lastro. Com o pouco que dispõem os heróis de Alencar têm que propiciar a origem do Brasil e liquidar as dívidas.

É a visão do país sob os indivíduos públicos presente nas obras literárias, que segundo Lucia Helena, em seu livro *A Solidão Tropical: O Brasil de Alencar e a Modernidade* (p. 69), defrontam-se constantemente com a solidão, a contradição de puros sentimentos e a engenhosidade social. Características de um movimento social que refletiam nas obras. Segundo Ribeiro “A literatura e a expressão da índole, do caráter, da inteligência social de um povo ou de uma época”.

### **3. José de Alencar**

Os discursos ficcionais, por estarem diretamente ligados ao imaginário, conduzem uma relação entre o homem e a fantasia e consequentemente interagem com a idealização de objetos e cenas. O espaço urbano e sua organização é um material de significados tanto pelas suas obras materiais, como a arquitetura e as artes plásticas, quanto na literatura. A demonstração de interesse em representar o ambiente, por sua vez, possibilita essa relação a partir das narrativas do espaço de forma geral, mimetizando características que em particular na literatura se fortificam pela expressão das palavras, que em suma, possuem um inerente e inexplicável poder. Deste modo, diferentes perspectivas podem ser concebidas a partir do objeto retratado através de discursos ficcionais, pois a manifestação pode ultrapassar a realidade.

Embora o leitor ideal não seja uma entidade simétrica e homóloga ao leitor real com o qual ele se assemelha, a sua constituição é, em essência, um recurso do narrador com o objetivo de “ocultar o estatuto ficcional da narrativa” (REIS; LOPES, 1988, p. 53). O contrato da ficcional-

dade, estabelecido como um momento de um mundo possível, aceito em relação à construção da obra não exige uma ruptura com a realidade extratextual e acaba por remeter ao mundo real. Assim, o leitor e o autor estabelecem um pacto que é fundamental para o consentimento das verdades na narrativa. A “referência metafórica” faz com que haja uma fusão de dois horizontes, o do texto e o do leitor, além da interação entre o mundo da ficção com o mundo real.

Barthes (1984, p. 131) discute a inclusão de elementos na narrativa que parecem simulares ao real, o “efeito real”, que se dá a partir da enumeração de elementos, com refutes de minúcias, fator este que se coaduna com os pressupostos do romance romântico, que por seu turno, almejava “uma verdade no romance”.

Assim, no âmbito da literatura brasileira, encontram-se uma diversidade de referências aos espaços da cidade do Rio de Janeiro, em particular, em autores cuja produção se inscreve no século XIX. Como exemplo deste movimento e como foco da seguinte discussão, José de Alencar, precursor do romantismo literário no país, abordou a realidade que o cercava muitas vezes mostrando o espírito nacionalista através de uma visão focada a reflexão sobre a forma literária brasileira de seu tempo e retratou em seus textos diversos perfis femininos que dialogavam com a realidade local, as influências da sociedade patriarcal da época e a idealização de modelos femininos que serviam de exemplos para as leitoras do sexo homônimo.

A descrição minuciosa dos espaços, como para a descrição dos salões em seu aspecto decorativo ou os arredores de onde se enquadravam as cenas, Alencar utiliza a técnica do “efeito de real” (BARTHES) para convencer o leitor dos aspectos visuais dos ambientes e espaços diversos.

No período dessa “transcrição” para o romance alencariano, a cidade do Rio de Janeiro passava por mudanças urbanas e sociais, marcadas por um afrancesamento das elites muito representado nas obras alencarianas. De acordo com Broca, a cidade do Rio de Janeiro foi denominada “Cidade Maravilhosa”, por Herman Melville, romancista norte-americano, autor de *Moby Dick* (1851). Na cidade, Alencar representa a alta sociedade vivendo em um ambiente de luxo e requinte e sustentado sob valores e paradigmas estrangeiros.

Como então capital do império, o Rio de Janeiro assistiu a duas importantes transformações no final do século XIX. A começar pelas revoluções locais e pela própria abolição da escravatura, as mudanças ur-

banísticas do centro do Rio de Janeiro estão vinculadas a um projeto de Brasil Moderno. Coincidindo com o paradigmático marco da revolução francesa e da nova era para a indústria e população da França, o novo regime brasileiro trazia um novo rosto aos operários assim como uma nova visão sobre a cidade ideal. E esta cidade ideal tinha como referência direta a cidade de Paris, o arquétipo paradigmático do espaço urbano e social.

Neste contexto, José de Alencar publicou uma série de romances regionalistas ou sociais cujo objetivo era retratar o Brasil. Nesses romances, denominados regionalistas, são focalizados diferentes tipos humanos e ambientes distantes da corte retratando para além da trama romanesca entre os protagonistas dos romances, um ambiente de expansão da economia urbana carioca.

E se falar de Brasil nos mil e oitocentos significava encarar um rosto de múltiplas faces, como a de uma cultura patriarcal e conservadora em oposição a outra com pretensões de liberalismo e atualização no que dizia respeito as relações internacionais, também o Romantismo com sua característica de oposição ao movimento anterior e ao mesmo tempo retomada de um valor cultural histórico, se fez contraditório.

Acrescentando ao perfil do brasileiro o rosto de seus personagens, as narrativas de José de Alencar sublinham, com veia irônica, o caráter mutante dessa (e a do país) identidade. No segundo capítulo de *A Solidão Tropical – O Brasil de Alencar e a Modernidade*, Lucia Helena nos questiona com o título intrigante “Somos todos pós-românticos?” que referencia as contribuições do Romantismo para o mundo atual, principalmente no tocante ao legado da Utopia. Segundo ela, a riqueza do movimento moderno foi de tal ordem que se torna difícil defini-lo e é, “queiramos ou não, uma crítica moderna da modernidade”.

Em Alencar, a modernidade que o romantismo anunciava dialoga com a melancolia de um “pré-moderno” aparentemente perdido. Alencar mistura a missão de um ufanismo da construção nacional e a contradição tanto quanto a utopia estará na descrição de uma natureza ideal e divinizada, escrita e recriada em mesas de escritórios, sem o deslocamento ao lócus a que se fazia referência direta.

#### **4. O Rio de José de Alencar**

Falar sobre o Brasil do século XIX, em especial o Rio de Janeiro,

é fazer uma alusão a capital francesa; parâmetro de comparação e referência de luxo e bom gosto. Nos romances urbanos, mais especificamente nas obras *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, Alencar expressou em suas narrativas delineações da cidade capital do império, significando ali antes de mais, a compreensão de uma sociedade brasileira em busca de uma construção identitária, destarte, ele reivindicou o direito dos brasileiros a uma língua e uma literatura com fisionomia própria, protestando contra os puristas, que achavam que nossos escritores deveriam seguir o estilo lusitano, escrevendo tal como se fazia em Portugal.

Na segunda metade do século XIX, as histórias na sua maioria, seguiam o padrão do típico romance de folhetim, retratando a alta sociedade carioca com todas as suas belas fantasias de amor. O romancista, no entanto, vai além da abordagem do amor como tema central. De acordo com Ruth Cavalieri, "para Alencar, a geografia da cidade só é visível enquanto cenário onde se projetam em mudanças e contraste de valores de ordem ética e espiritual." (CAVALIERI, 1996, p. 24). E são esses os aspectos que verdadeiramente aqui se buscam para daí extrair a figuração da cidade brasileira da literatura que Alencar assumia.

O romance *A Viuvinha* se enquadra na categoria dos chamados romances urbanos do período. O livro traz à tona o cotidiano e os elementos que permearam o Segundo reinado. Narrado em terceira pessoa – o narrador está contando a história da novela para uma prima – a obra possui todas as características do estilo romântico. O enredo traz a história de Carolina e Jorge. O rapaz que herdara uma grande fortuna do pai, devido ao gasto excessivo com jogos, mulheres e outras coisas que dependem uma boa quantidade de dinheiro, vê-se na miséria, deixando, ainda, de pagar as letras do pai, que seriam facilmente solvidas com a herança que foi mal utilizada. Antes de saber que estava pobre, Jorge noivara com Carolina, uma bela moça de quinze anos. Quando soube, então, que havia ficado desprovido de recursos, ele é tomado de um sentimento que o deixa apático, deprimido diante de seu casamento.

O amor, contudo, é mais forte. Os jovens se casam em uma cerimônia simples. Na noite de núpcias, o rapaz com medo de que Carolina e a família descobrissem que ele manchara o nome do pai ao não quitar os seus débitos, toma uma drástica decisão e se suicida. A partir deste fato, o leitor é levado a conhecer a história de amor criada por Alencar, que tem como cenário as ruas e lugares do Rio de Janeiro do século XIX.

A idealização da figura feminina é uma das características deste

dois romances aqui citados. A personagem Carolina, de *A Viuvinha*, é a clássica donzela do romantismo, uma moça jovem, virgem e pura de coração, que nutre por Jorge um amor genuíno. A personagem central masculina, apesar dos erros que cometeu com a fortuna do pai, tenta se redimir ao optar por uma vida cheia de privações na tentativa de recuperar a sua fortuna perdida. Neste ínterim, ao longo da história, o narrador frisa a importância dos valores morais da época, alguns destes que estão vigentes até hoje.

Por estar compreendida entre os romances urbanos, existem críticas a alguns comportamentos burgueses. O mais importante, no entanto, é frisar que, além de existir na obra uma grande exaltação ao Brasil, cujo narrador vê como um excelente país, o espaço urbano do período é constantemente mencionado. Já no início o autor cita o nome de uma praia e de um dos morros cariocas, situando, assim, os personagens: “Se passasse há dez anos pela praia da Glória, minha prima, antes que as novas ruas que se abriram tivessem dado um ar de cidade às lindas encostas do morro de Santa Teresa”. (ALENCAR, 1992, p. 1)

Os referenciais físicos (arquitetônicos) e sonoros (sinos e relógios) pontuam a caminhada e o sentimento amoroso do personagem Jorge, que era atraído pelas tentações mundanas da rua do Ouvidor com todo o seu luxo e também passante de ruas como a da Rua da Lapa:

Jorge ganhou a rua da Lapa, seguiu pelo Passeio Público, e dirigiu-se à Praia de Santa Luzia. Quando Jorge chegou ao lugar onde hoje se eleva o Hospital da Misericórdia, esse lindo edifício que o Rio de Janeiro deve a José Clemente Pereira, o horizonte se esclarecia com os primeiros clarões da alvorada. Um espetáculo majestoso se apresentava diante de seus olhos; aos toques da luz do sol parecia que essa baía magnífica se elevava do seio da natureza com os seus rochedos de granito, as suas encostas graciosas, as suas águas límpidas e serenas. Era o templo do suicídio. (ALENCAR, 1992, p. 14)

O narrador vai mostrando o caminho percorrido pelo personagem e parece ao mesmo tempo se encantar pelo edifício, ou seja, o “lindo hospital”, ao mesmo tempo em que admira com encanto a beleza que compõe a tela de fundo natural, composta pelas rochas, as águas e o céu com toda sua magnitude.

O narrador compara o Brasil e outros países, mostrando as imagens que ele mesmo criara para mostrá-las ao leitor:

Não tínhamos, como a Inglaterra, esse manto de chumbo, que pesa sobre a cabeça dos filhos da Grã-Bretanha; esse lençol de névoa e de vapores, que os envolve como uma mortalha. Não tínhamos, como a Alemanha, o idealismo



vago e fantástico, excitado pelas tradições da média idade, e, modernamente, pelo romance de Goethe, que tão poderosa influência exerceu nas imaginações jovens. Ao contrário, o nosso céu, sempre azul, sorria àqueles que o contemplavam; a natureza brasileira, cheia de vigor e de seiva, cantava a todo o momento um hino sublime à vida e ao prazer. O gênio brasileiro, vivo e alegre no meio dos vastos horizontes que o cercam, sente-se tão livre, tão grande, que não precisa elevar-se a essas regiões ideais em que se perde o espírito alemão. (ALENCAR, 1992. p. 14-15)

Por vezes, a representação da cidade expressa uma sensação de inocência perdida, o que provém, entretanto, de uma referência moderna europeia preocupada com os avanços tecnológicos. Alencar vive a dicotomia entre os mundos, mesmo porque tenta expressar todas as cores do Brasil durante suas obras, e mesmo contempla o país em seus aspectos naturais embelezados nas narrativas, como o por do sol e as alvoradas.

Em *A Viúvinha*, o narrador cria uma espécie de memória e uma epistolografia ficcional para o livro dedicando-o a uma suposta prima e é nessa dedicatória que faz o seu movimento mnemônico dos espaços da cidade. Alencar tinha em mente um projeto muito claro de, com sua ficção, desenhar a largos traços o esboço de nossa identidade nacional ou de uma pátria brasileira, como muito bem a denominou Cavalcanti Proença. (PROENÇA, 1977: p. XVIII). E tendo-se por não episódica sua incursão pela política, o autor viveu num tempo em que a narrativa era baseada nos escritos dos viajantes, que erigiram o mito de cidade grande ao Rio de Janeiro, cuja ficcionalização é incorporada pelos folhetins da época, em especial por Alencar.

Faz parte de seu projeto fincar os pés no Rio de Janeiro, *lócus*, aonde chegou e se instalou a família real, sendo que posteriormente, a cidade vai se estruturando com a chegada de profissionais dedicados a variados serviços, tais como: grandes floristas, livrarias, jornais, confeitarias e perfumistas na rua do Ouvidor.

Cinco anos decorreram depois dos tristes acontecimentos que acabamos de narrar. Estamos na Praça do Comércio. Naquele tempo não havia, como hoje, corretores e zangões, atravessadores, agiotas, vendedores de dividendos, roedores de cordas, emissores de ações; todos esses tipos modernos, importados do estrangeiro e aperfeiçoados pelo talento natural.

Em compensação, porém, ali se faziam todas as transações avultadas; aí se ratavam todos os negócios importantes com uma lisura e uma boa-fé que se tornou proverbial à praça do Rio de Janeiro.

A cidade de então recebeu reflexos das iluminadas galerias de Paris, feitas no estilo *Art. Nouveaux*, de vidro e ferro. E é nesses espaços

que transitava a elite, encantada pelo garbo e ar europeu do lugar, que por seu turno trazia importado para o Brasil também, o costume da boemia francesa e de seus artistas frustrados, em geral, filhos de burgueses.

A boemia surgiu em Paris, como fruto da Revolução Francesa, onde Boêmio e Burguês adjuravam um ao outro, sendo que o boêmio era um burguês jovem. Segundo Seigel: “[Boêmia] foi a apropriação dos estilos de vida marginais pelos burgueses jovens e não tão jovens, para a dramatização da ambivalência em relação as próprias identidades e destinos sociais”. (SEGIEL, 1992, p. 19-20).

Assim, como na parisiense, a boemia carioca dramatiza a experiência dos intelectuais franceses em uma terra distante, sem uma tradição histórica de uma civilização de séculos, mas de qualquer maneira, inauguram uma nova sensibilidade, experimentando os artigos de luxo e o flunar pela cidade. Vê-se a caracterização do personagem Jorge como o típico boêmio local, que, órfão, chegando à maioridade, toma conta de seu avultado patrimônio e começa a viver;

Essa vida dos nossos moços ricos, os quais pensam que gastar o dinheiro que seus pais ganharam é uma profissão suficiente para que se dispensem de abraçar qualquer outra. Temos, infelizmente, muitos exemplos dessas esterilidades a que se condenam homens que, pela sua posição independente, podiam aspirar a um futuro brilhante. Durante três anos o moço entregou-se a esse delírio do gozo que se apodera das almas ainda jovens; saciou-se de todos os prazeres, satisfez todas as vaidades. As mulheres lhe sorriram, os homens o festejaram; teve amantes, luxo, e até essa glória efêmera, auréola passageira que brilha algumas horas para aqueles que pelos seus vícios e pelas suas extravagâncias excitam um momento a curiosidade pública. (ALENCAR, 1992, p. 02)

Os grupos boêmios ao estilo europeu, que delineada por Murger, não é de “vagabundos e filantes”, mas descritiva de jovens artistas, em especial escritores. Na verdade, o personagem antes referido do livro de José de Alencar, apesar de não apresentar ao leitor uma atividade homônima, demonstra o mesmo tom melodramático especialmente ao se tratar posteriormente de suas dificuldades financeiras, aberto a nova organização social, numa atmosfera histórica não vivida só por ele.

Em *Cinco Minutos*, a primeira obra do romancista José de Alencar, publicada em 1856, sob a forma de folhetins pelo jornal Diário do Rio de Janeiro, também construído como carta para “D. prima” do anônimo narrador, que se propõe a contar não um “romance”, mas uma “história curiosa”. Notamos, então, alguns outros aspectos da sociedade e do espaço urbano carioca. “Logo no dia seguinte fomos para Andaraí, onde

ela alugara uma chácara, e aí, graças a seus cuidados, adquirir tanta saúde, tanta força, que me julgaria boa se não fosse a sentença fatal que pesava sobre mim (...)"

O título faz referência direta ao tempo que um rapaz, personagem principal, que se atrasou "cinco minutos" para pegar o ônibus no bairro do Andaraí e ao pegar o ônibus seguinte, senta-se casualmente ao lado de uma mulher, ficando curioso para ver-lhe o rosto, que estava coberto por um véu, mas, surpreende-se ao perceber que ela permite que lhe segure as mãos e lhe beije o ombro. De repente, ela desce do carro, murmurando-lhe uma frase da famosa ópera *O trovador*, de Verdi: *Non ti scordar di me* ("Não te esqueças de mim") e desaparece, sem deixar pistas.

Seduzido pela enigmática mulher, ele tenta localizá-la durante dias, mas em vão. Aos poucos, vai conseguindo algumas informações sobre ela e espanta-se com os recursos da jovem para permanecer incógnita. Finalmente, consegue encontrar-se com ela e descobre tratar-se de uma jovem de 16 anos chamada Carlota, que há tempos o amava sem que ele soubesse. Por isso, ela tinha tido aquele comportamento no ônibus e já o teria procurado, não fosse um trágico obstáculo: ela sofria de tuberculose e tinha pouco tempo de vida.

Mais algumas peripécias impedem a aproximação dos dois. Ela parte com a mãe para a Itália, em busca de melhores ares, e ele as alcança em Nápoles, vencendo uma série de dificuldades. Carlota não melhora e parece estar à beira da morte. Uma tarde, sentindo chegar o seu fim, ela pede ao amado que, nesse último momento, receba nos lábios a sua alma. Eles se beijam. É o primeiro beijo de amor que eles trocam. Nesse instante, ocorre um verdadeiro "milagre de amor". Carlota sente uma estranha força nascer dentro dela e, a partir desse momento, readquire a saúde. Os médicos, mais tarde, explicam essa reação como efeito das mudanças de clima, mas para os dois trata-se de um milagre provocado pela intensidade do amor.

Os deslocamentos e as viagens são frequentes dentro da narrativa. Os personagens em seus deslocamentos de navio rumo à Europa, por exemplo, representam a sociedade do período oitocentista, preocupada com os referenciais europeus, marcando a origem do gosto pela música e pela cultura. Carlota e o seu amado se casam e permanecem na Europa por um ano; retornam ao Brasil e se estabelecem no campo.

Vimos procurar em nossa terra um cantinho para escondermos o mundo que havíamos criado. Achemos na quebrada de uma montanha um lindo retiro,

## *Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

um verdadeiro berço de relva suspenso entre o céu e a terra por uma ponta de rochedo. Aí abrigamos o nosso amor e vivemos tão felizes que só pedimos a Deus que nos conserve o que nos deu; a nossa existência é um longo dia, calmo e tranquilo, que começou ontem, mas que não tem amanhã.

O que evidencia a atividade do homem social do Rio de Janeiro, ainda dividido entre cidade e campo, enfatizando no Brasil, a nostalgia do campo, mesmo com a necessidade de urbanização do país, segundo os referenciais universais ocidentais:

Eis, minha prima, a resposta à sua pergunta; eis por que esse moço elegante, como teve a bondade de chamar-me, fez--se provinciano e retirou-se da sociedade, depois de ter passado um ano na Europa.

Podia dar-lhe outra resposta mais breve e dizer-lhe simplesmente que tudo isto sucedeu porque me atrasei cinco minutos.

Desta pequena causa, desse grão de areia, nasceu a minha felicidade; dele podia resultar a minha desgraça. Se tivesse sido pontual como um inglês, não teria tido uma paixão nem feito uma viagem; mas ainda hoje estaria perdendo o meu tempo a passear pela rua do Ouvidor e a ouvir falar de política e teatro.

Esta retirada da cidade para o campo ocorre nos dois romances aqui analisados, pois, seus personagens, além de viverem estórias de amor parecidas, moram no mesmo lugar:

Jorge e sua mulher são hoje nossos vizinhos; têm uma fazenda perfeitamente montada. Para evitar a curiosidade importuna e indiscreta, haviam imediatamente abandonado a corte. A boa D. Maria já está bastante velha. O Sr. Almeida partiu há seis meses para a Europa, tendo feito o seu testamento, em que instituiu herdeiros os filhos de Jorge. Carlota é amiga íntima de Carlolina. Elas acham ambas um ponto de semelhança na sua vida; é a felicidade depois de cruéis e terríveis provanças. As nossas famílias se visitam com muita frequência; e posso dizer-lhe que somos uns para os outros a única sociedade. Isto lhe explica, D..., como soube todos os incidentes desta história.

Sendo assim, os dois romances possuem estórias que se cruzam. Ambos são compostos por uma personificação pura e perfeita de mulher, com o espaço urbano, e modificado pela modernidade, do Rio de Janeiro e personagens que vivem amores cheios de provações e que, no final, passam por dias plenos de felicidade longe da cidade a qual vêm como algo que macularia o casto e incontestável amor que os envolve.

Assim, como no Brasil dessa época respiravam-se os ares do progresso e das transformações vindas da França, a influência da cultura francesa e de seus produtos amplia-se e, em determinados momentos, confronta-se com a cultura inglesa e com outras marcas registradas largamente em diferentes obras histórico-literárias. Esse olhar voltado para

a Paris passa a significar a negação das relações com a cultura portuguesa, seu modelo de colonização imposto e uma mudança radical vivenciada pelo país, conforme ilustra Freyre (1977, p. XXIV).

O Barão Haussmann foi o responsável pela nova configuração dada à cidade-capital francesa Paris, no início do século XIX. Um projeto urbanístico ousado com alargamento de avenidas e medidas de higienização e embelezamento do centro, cuja consequência acabou sendo o deslocamento dos “miseráveis”. O projeto auxilia as classes mais abastadas que se tornam grandes investidores e ganham fortunas com a especulação imobiliária. O mesmo acontece no Rio de Janeiro, quando o processo de esvaziamento da famosa rua se acentuou a partir da execução do projeto arquitetônico de Pereira Passos.

A nova paisagem atendia ao projeto político de uma elite que pretendia afirmar-se sob novas práticas. A construção do espaço urbano da rua do Ouvidor como forma de apagamento das raízes e da construção de uma nova identidade assemelha-se a todo o processo que buscava o romantismo, tendo como parâmetro a cultura europeia, em negação ao caldo cultural do português colonizador. E José de Alencar, indivíduo presente no contexto social supracitado, faz referência a da rua do Ouvidor do século XIX em várias de suas obras, como em *A Pata da Gazela*:

– Ao escritório de papai: talvez ele queira vir conosco. Na volta passaremos pela rua do Ouvidor, respondeu a mais esbelta, cujo talhe era desenhado por um roupão cinzento. (*A Pata da Gazela*. ALENCAR, p. 03).

Ou:

Nesse momento, porém, dobrando a rua da Assembleia, se aproximara um moço elegante não só no traje do melhor gosto, como na graça de sua pessoa: era sem dúvida um dos príncipes da moda, um dos leões da rua do Ouvidor; mas desse podemos assegurar pelo seu parecer distinto que não tinha usurpado o título. (*A Pata da Gazela*. ALENCAR, p. 06).

Nesse sentido, é interessante observarmos as figuras são narradas passando pela rua: o próprio protagonista, o jovem sedutor Horácio:

Horácio de Almeida, o nosso leão, voltou a casa à hora do costume, quatro da tarde.

Os sucessivos encontros da rua do Ouvidor; a conversa no Bernardo; a visita indispensável ao alfaiate; as anedotas do Alcázar na noite antecedente; a crônica anacrônica do Rio de Janeiro, chistosamente comentada; algumas rajadas de maledicência, que é a pimenta social; todas essas ocupações importantes, que absorvem a vida do leão, distraíram Horácio a ponto de se esquecer ele do objeto guardado no bolso do paletó. (*A Pata da Gazela*, ALENCAR, p. 07).

Ou:

Quanto ao seu companheiro, fumava o seu charuto, olhando para todas as vitraças de lojas por onde passava e apreciando essa exposição constante de objetos de gosto, que já naquele tempo tornava a rua do Ouvidor o passeio habitual dos curiosos.

De repente soltou uma exclamação, e apertou com força o braço de seu amigo. (*A Viuvinha*. ALENCAR, p. 17)

Tendo como referência os esplendores e os hábitos do segundo Império da França, a rua do Ouvidor deixa de ser uma viela, tornando-se local de comodidade, abrigo em suas *maisons* as mais famosas modistas, e projeta-se como um espaço concorrido, elegante, local de encontro, em que era possível adquirir toda espécie de acessórios adequados ao modo de viver e vestir de homens e mulheres pertencentes à elite carioca.

Desta pequena causa, desse grão de areia, nasceu a minha felicidade; dele podia resultar a minha desgraça. Se tivesse sido pontual como um inglês, não teria tido uma paixão nem feito uma viagem; mas ainda hoje estaria perdendo o meu tempo a passear pela rua do Ouvidor e a ouvir falar de política e teatro. (*Cinco Minutos*. ALENCAR, p. 17)

Naquele contexto histórico, embora nem todos ocupassem o mesmo status econômico, frequentavam os mesmos locais, além de advogados, políticos, comerciantes e, também, literatos, funcionários públicos, banqueiros bem-sucedidos, em síntese, a elite ascendente de um modo geral que, de forma ostensiva, negava suas raízes e perseguia um ideal de afrancesamento, “enquanto paradigma de superioridade e de cultura identitária hegemônica”. (LIUTI, p. 87)

No século XIX, em diferentes suportes literários, jornalísticos e históricos, a rua do Ouvidor tenta se aproximar as ruas elegantes de Paris e pode ser definida como a superposição de Paris sobre a cidade do Rio de Janeiro, esta como periferia do mundo e aquela como local em que já se consolidava o sistema capitalista. Assim, a rua do Ouvidor pode ser vista como metonímia espacial do Rio de Janeiro, talvez, até do Brasil urbano, no século XIX, sob a perspectiva das elites e não do povo em geral.

A rua simboliza a própria cidade que tentava mudar conforme padrões cosmopolitas, notadamente parisienses, na tentativa de superar a História de colonização do Brasil e tornar a cidade um reduto da elite que se dizia francesa, ideal de imagem procurado naquele momento.

## 5. Considerações finais

José de Alencar, portanto, além da sua vivência com um autêntico cidadão carioca oitocentista, demonstra em seus romances urbanos muito mais do que os charutos e os passeios dos rapazes do referido momento, mais do que os homens embuçados nas madrugadas atendendo às expectativas boêmias e nos revela um sujeito atento aos debates da sua época, qual seja: o estabelecimento de uma nacionalidade na literatura.

O conjunto de seus romances aborda uma gama de temas que, praticamente, cobre toda extensão daquilo que se considerava o Brasil. Assim, sua obra de romancista mostra as faces do Brasil em regiões e problemas mais diferenciados, tendo em vista a ideia de compor uma nacionalidade brasileira. Seja a temática urbana; a presença do indígena; o romance histórico; sejam as crônicas romanceadas; sempre há em Alencar o projeto de construir, no plano da ficção, uma ideia de nacionalidade brasileira através da ficcionalização das diversas fases históricas do país. (MARTINS, 2005, p. 245).

Se a cidade é a paisagem do *flâneur*, a rua é sua moradia. É ela que “conduz o flanador a um tempo desaparecido”. Este não se alimenta apenas daquilo que lhe atinge o olhar, “com frequência também se apossa do simples saber, ou seja, de dados mortos.” (BENJAMIN, 1985, p.185-186). Estas considerações extraídas da análise que Benjamin faz da *flânerie*, aplicam-se os deslocamentos espaciais dos personagens de Alencar pelas ruas do Rio ainda como cidade do império. Embora ligado ao romance folhetinesco e sua intenção seja de falar do ambiente e dos costumes da corte no Brasil, Alencar pode ser considerado como um cronista da cidade; crônica alimentada da ficção e da história.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALENCAR, Heron: José de Alencar e a ficção romântica. *A literatura no Brasil*, vol. I, tomo II. Rio de Janeiro: Sul- Americana, 1955.

ALENCAR, José de. *A viuvinha*. 3. ed. São Paulo: FTD, 1992.

ALENCAR, José de. *Cinco minutos*. 24. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CAVALIERI, Ruth Vilela. O Rio de Janeiro nas obras de Macedo e Alencar. *Literatura e sociedade*. Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH da USP, n. 1, São Paulo, 1996.

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos*

FALBEL, Nachmann. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

NISBET, Robert. Conservadorismo e sociologia. In: MARTINS, José de Souza (Org.). *Introdução crítica à sociologia rural*. São Paulo: Hucitec, 1986.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *Estudos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio/MEC, 1974.

SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa 1830-1930*. Porto Alegre: L&PM, 1992.