

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS – UFMG
FACULDADE DE LETRAS – FALE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

SÊNIO: O LEGADO INTELECTUAL DE JOSÉ DE ALENCAR

Belo Horizonte

2020

RODRIGO VIEIRA ÁVILA DE AGRELA

SÊNIO: O LEGADO INTELECTUAL DE JOSÉ DE ALENCAR

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras (Pós-Lit) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e vinculada à área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada e à linha de pesquisa Poéticas da Modernidade (PM).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Zilda Ferreira Cury

Belo Horizonte

2020

A368s.Ya-s Agrela, Rodrigo Vieira Ávila de.
Sênio [manuscrito] : o legado intelectual de José de Alencar / Rodrigo Vieira Ávila de Agrela. – 2020.
288 f., enc.

Orientadora: Maria Zilda Ferreira Cury.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 266-288

1. Alencar, José de, 1829-1877 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Ficção brasileira – História e crítica – Teses 3. Literatura e sociedade – Teses. 4. Criação literária – Teses. I. Cury, Maria Zilda Ferreira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.32



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese intitulada *SÊNIO: O LEGADO INTELECTUAL DE JOSÉ DE ALENCAR*, de autoria do Doutorando RODRIGO VIEIRA ÁVILA DE AGRELA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte (Representante da orientadora) - FALE/UFMG

Prof. Dr. Constantino Luz de Medeiros - FALE/UFMG

Profa. Dra. Andréa Sirihal Werkema - UERJ

Profa. Dra. Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos - UFRJ

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio - UFC

Belo Horizonte, 20 de novembro de 2020.



Documento assinado eletronicamente por **Andréa Sirihal Werkema, Usuário Externo**, em 20/11/2020, às 17:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Georg Otte, Professor do Magistério Superior**, em 20/11/2020, às 17:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Danielle Cristina Mendes Pereira Ramos, Usuário Externo**, em 20/11/2020, às 17:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Constantino Luz de Medeiros, Professor do Magistério Superior**, em 20/11/2020, às 17:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcelo Almeida Peloggio, Usuário Externo**, em 20/11/2020, às 18:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).

24/11/2020

SEI/UFMG - 0423747 - Folha de Aprovação



Documento assinado eletronicamente por **Antonio Orlando de Oliveira Dourado Lopes, Professor do Magistério Superior**, em 24/11/2020, às 12:06, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0423747** e o código CRC **8C5617AA**.

*À estrada que percorremos,
de Messejana a Porteirinha.*

Agradecimentos

Aos meus pais, pelo apoio incondicional, força de vontade e luta diária para me proporcionar educação de qualidade.

Aos meus irmãos, pela parceria e apoio de sempre.

Ao Thales, pelos dez anos em que fomos tão felizes.

À Dona Clélia e Seu Joel, pelo acolhimento irrestrito nos dias de intenso estudo em Porteirinha, os banquetes, os banhos de cachoeira, a singeleza dos seus netos.

Ao Grupo Varanda – Ana Amélia Reis, Bianca Melo, Laísa Marra e Mariana Di Salvio – por criar um canto no mundo onde é possível viver da literatura afetivamente e sem qualquer competição.

Aos amigos de longa data – Karla Suziane, Roberto Menezes e Tiago Matte – porque me deram a mão e me ajudaram a atravessar as dificuldades durante a pandemia.

À professora Maria Zilda Cury, pela leitura atenta e cuidadosa.

Às professoras Andréa Werkema, Danielle Cristina e Márcia Machado, aos professores Constantino de Medeiros e Marcelo Peloggio, pelas contribuições, diálogo e debate científico.

Ao professor Georg Otte, pelo diálogo institucional e por ter aceitado conduzir a minha defesa.

À Capes, pela bolsa de pesquisa concedida.

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana. Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada.

Iracema

Foi-se o último Pereira de uma geração inteira. As moças não se banham mais nas margens da lagoa da Mecejana. As carroças não cruzam a Estrada do fio. O cajueiro que fazia sombra secou. O jardim está vazio. E não vejo mulher nenhuma varrendo as folhas secas que caíam na calçada cinzenta da Padre Pedro de Alencar.

Homy brasileiro

Resumo

Em 1870, quando publicou o romance *A pata da gazela*, José de Alencar criou “um outro de si mesmo” e o intitulou *Sênio*. Com ele, anunciou uma nova fase que chamou de *velhice literária*. Logo em seguida, publicou *O Gaúcho* (1870) com uma advertência, em que fez algumas reflexões sobre o pseudônimo escolhido. A partir de então, o escritor lançava as suas “desfolhas do inverno” como parte de uma ação consciente e consistente de sistematização de seu projeto literário e cultural diante do público. Nossa proposta é apresentar algumas reflexões sobre o *último Alencar*, debruçando-nos sobre seu corpo paratextual publicado entre o aparecimento do subscrito *Sênio* e os momentos derradeiros da sua produção em 1877: prefácios, posfácios, notas, artigos, panfletos, polêmicas, entre outros. Esta tese revisita textos fundamentais para o esclarecimento do projeto de Brasil abraçado pelo escritor, alguns conhecidos amplamente pela crítica especializada – a autobiografia literária *Como e porque sou romancista*, escrito em 1873; o prefácio “Benção Paterna”, apensado ao romance *Sonhos d’ouro* (1872) – e outros quase esquecidos – “Questão filológica” (1874), “Antiguidade da América” (1877), entre outros textos. Em conformidade, este trabalho dedica-se também à análise das condições sociais da produção e da recepção dos textos críticos-literários como um modo de intensificar a experiência literária, apresentando ótica diferenciada sobre o espaço literário do século XIX. Ao realizarmos um estudo crítico-literário intertextual da obra paratextual do escritor, percebemos que a escolha do pseudônimo *Sênio* representou uma mudança de atuação na sua atividade intelectual.

Palavras-chave: *Sênio*, paratextos; polêmicas; projeto literário, atividade intelectual.

Abstract

In 1870, when José de Alencar publishes *A pata da gazela*, he creates “another one of himself” and names him *Sênio*. With *Sênio*, he begins a new phase which he named *literary elderliness*. Still in 1870, he publishes *O Gaúcho* (1870), in which he brought a warning containing some reflections about the chosen pseudonym. From then on, the writer published his “winter defoliation” as part of a conscious and consistent action to systematize his literary and cultural project to the public. Our proposal in this thesis is to present some reflections about the *last Alencar*, working on his paratexts that were published between the first appearance of the pseudonym *Sênio* and the last moments of his work in 1877: prefaces, postscripts, notes, articles, pamphlets, controversies, and others. Our thesis revisits fundamental texts of the author to explain the project of Brazil that was embraced by Alencar. Some of this texts are widely known by the specialized critics – the literary autobiography *Como e porque sou romancista*, written in 1873, the preface “Benção Paterna”, which is part of the novel *Sonhos d’ouro* (1872) – and others that are almost forgotten – “Questão filológica” (1874), “Antiguidade da América” (1877), among other texts. In the same direction, our work analyses the social condition of the author’s production and the public reception of his critical-literary texts as a way of intensifying his literary experience, showing a different view of the literary space in the 19th century. As we elaborate a critical and intertextual study of Alencar’s paratexts, we find that the choice for the pseudonym *Sênio* represented a chance in his intellectual activities.

Keywords: *Sênio*, paratexts, controversy, literary project, intellectual activities.

Sumário

<i>Como e por que esta tese</i>	10
Caderno 1: <i>Sênio</i> (1870-1877)	26
1.1. Os gestos do último Alencar	28
1.2. <i>Quasi</i> intelectual	42
1.3. Moldura de um projeto	53
1.4. Testamento literário	61
Caderno 2: <i>Cartas de Ig.</i> (1856)	77
2.1. Uma observação.....	79
2.2. Voltarete: um jogo de cartas	81
2.3. Reveses: o feitiço virou contra o feiticeiro	93
2.4. Notas sobre uma poética moderna	101
2.5. “Não é um juízo crítico que pretendo escrever”	111
2.5.1 <i>Outro velho literato</i>	114
2.5.2. <i>Pensamento nômade</i>	117
2.6. <i>Zeitgeist</i> indianista	123
2.6. Antinomias, querelas	131
Caderno 3: Prefácio “Benção Paterna” (1872)	141
3.1. Breve comentário.....	143
3.2. 1870: década decisiva	145
3.3. Prefácio de mira giratória.....	157
3.4. Operário da literatura	180
3.5. Narrar um semióforo.....	189
3.6. Um projeto de incursão imaginativa	198
3.7. Paisagens e arestas multiculturais	215
Caderno 4: <i>Ao correr da pena</i> (1874)	223
4.1. Abrindo a pasta de velho papelão	225
4.2. Língua brasileira	241
<i>Considerações finais</i>	259
Bibliografia	266

Tudo vive num fluxo contínuo na terra: nela, nada conserva uma forma constante e definitiva e nossas afeições, que se apegam às coisas exteriores, passam e se transformam necessariamente como elas. Sempre à nossa frente ou atrás de nós, lembram o passado, que não mais existe ou antecipam o futuro que, muitas vezes, não deverá existir: nada há de sólido a que o coração se possa apegar.

Jean-Jacques Rousseau

Como e por que esta tese



O Mephistópheles, 15 ago. 1874, capa.

Quasímodo da literatura

Em agosto de 1874, um raquítico José de Alencar estampava-se na capa da revista fluminense *O Mephistópheles*. Trata-se de uma caricatura que faz referência ao romance *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo, especificamente ao capítulo “Uma lágrima por uma gota d’água”, em que o personagem Quasímodo é flagelado em praça pública, aos risos e aplausos de uma histérica plateia. Nas palavras de Victor Hugo, o personagem grotesco sofria uma *vindita pública* por parte de uma plateia punitiva, que por ele sente raiva e rancor por ser disforme e horrendo. Essa plateia gosta de bradar injúrias, vaias, imprecações, diz o escritor francês. Na capa da revista, Alencar está amarrado a um cepo de madeira, uma espécie de pelourinho, e é punido pelo Mephisto, o representante do periódico. Na parte superior do tronco, uma tabuleta: “Quasímodo da literatura”. A legenda do desenho dizia: “Exposto à visão pública tacanho e raquítico não haverá Esmeralda que te dê uma gaita de razão e te livre do ridículo em que caíste”.

A caricatura foi publicada pouco antes de encerrada a “Questão Guarani”, outra de tantas polêmicas em que Alencar se envolveu. Dessa vez, tratava-se de um debate ainda incipiente a respeito do direito de propriedade sobre as obras de arte. Alencar publicara uma nota no *Jornal do Commercio*, em que acusava Jacinto Heller, empresário do *Teatro Fênix Dramática*, de ter roubado a propriedade literária do romance *O guarani* (1857). Em algumas correspondências do escritor, encontramos, contudo, conversas suas com José Alves Visconti Coaracy, um dos responsáveis pela adaptação do romance indianista, e nelas ficamos sabendo que Alencar negociava, sim, a representação do drama, sob algumas condições, como o limite de apresentações, o que Coaracy, também em carta, confirma o aceite das condições por parte do empresário Heller.

Na época, a literatura dramática tinha alto valor em relação aos demais gêneros literários, pois tinha potencial lucrativo. Nos artigos, Alencar acusava o Conservatório Dramático de conivência com a espoliação literária da sua obra: “O empresário que anuncia não obteve licença minha, e, sem ela, creio que ninguém pode explorar o que me pertence pelo mais legítimo dos títulos de propriedade” (ALENCAR, 1874, p. 02). O escritor entra no embate para salvaguardar o direito de propriedade de suas obras, o que originou, certamente, o projeto de lei “A propriedade literária” (1875), que foi

apresentado na Câmara dos Deputados e assegurava a propriedade do trabalho artístico e intelectual dos “operários da inteligência”, como pontuou.

Logo apareceu uma série de publicações na imprensa, textos que saíram assinados por pseudônimos – Guaicuru e Peri – além de algumas caricaturas que ridicularizavam José de Alencar, colocando-o em situações cômicas, chamando-o de sovina e ridículo por sua defesa incontestada do valor mercadológico da atividade intelectual e das obras de arte.

O fato, de muitas maneiras, remete a algumas ideias sobre a atividade intelectual e literária de José de Alencar que serão discutidas neste trabalho: Alencar parece ser um intelectual bastante envolvido em tornar a literatura, para usar a expressão de Antonio Candido, em “O direito à literatura” (1988), em um “bem compressível” e instrumento de engrandecimento espiritual do Brasil. Para isso, a literatura deveria ser institucionalizada, isto é, deveria tornar-se independente e com sua própria escala de valores; e o escritor brasileiro deveria ter condições estruturais ideais para viver e vender a sua arte. Mas não é só sobre isso. Se tal perspectiva pode ser entendida como “nobre intenção” do escritor, por outro lado, mostraremos que Alencar lucrou bastante com a venda dos seus livros e, ao se colocar na polêmica, buscava defender os interesses do seu ofício. Contribuiu também para a mercantilização do romance e, por isso, há resistência da elite intelectual e literária em inserir o gênero na categoria de obra de arte.

É oportuno, então, retomarmos a caricatura da revista *O Mephistopheles* e perceber que o epíteto de “Quasímodo da literatura” pode explicitar algumas das contradições de José de Alencar, como a representação do escritor que queremos inserir nos estudos críticos. Primeiro porque Alencar, voluntariamente, se expôs na arena literária em busca de um lugar de destaque no campo literário, sobretudo na literatura brasileira. Foi um escritor com voz original e retumbante. Sabia que era um desbravador, aquele que abre caminho para o futuro. Mas representou também um contraposto a escritores coetâneos importantes, legisladores do campo de poder: d. Pedro II, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre, José Feliciano de Castilho, Franklin Távora, Joaquim Nabuco, só para nos restringirmos, especialmente, às intrigas literárias. Além de que, na última década de vida, agonizou, fronteiro ao movimento romântico, sendo assistido por uma plateia que amava e odiava os seus romances.

Em uma segunda leitura, se formos buscar a origem etimológica de Quasímodo, podemos ir além do significado de “mostrengo” ou “deformado – fisicamente ou moralmente –, significado consagrado por Victor Hugo pela popularidade de seu personagem. Quasímodo vem do latim *quasi modo*, as palavras latinas que aparecem no introito da missa do domingo da oitava da páscoa, mais conhecida como Pascoela. Para a tradição judaico-cristã, o quasímodo é o período de meditação e questionamento da fé, uma vez que em diversas passagens da Bíblia tem-se a discussão sobre a semelhança entre os cristãos e os quase cristãos. Por isso, a importância do *quasi*, que em português significa “quase”. Para os cristãos, a celebração propicia avaliar quais as posições, ações e os comportamentos que os colocam inteiramente no “Reino de Deus” e quais os levam até a porta desse reino, mas que não permitem a sua entrada. Segundo os preceitos bíblicos, há uma linha tênue que separa o cristão do quase cristão e é por isso que o bom cristão deve sempre vigiar as suas ações.

O Quasímodo de Notre-Dame recebeu esse nome devido ter sido abandonado, ainda bebê, na porta da catedral no dia da Pascoela:

Há dezesseis anos da época em que se passa essa história, numa bela manhã do domingo de quasímodo, uma criatura viva foi deixada depois da missa na igreja de Notre Dame, no estrado de madeira à esquerda do adro, diante da grande imagem de São Cristóvão [...]. Nesse estrado de madeira é que se criara o hábito de expor crianças abandonadas à caridade pública. Podiam ali ser adotadas por quem quisesse. Junto ao estrado de madeira ficava uma bacia de cobre para esmolas (HUGO, 2013, p. 171).

A alcunha de “Quasímodo da literatura” a Alencar nos chama a atenção, pois, de certa maneira, expõe as contradições da sua atividade como escritor ao longo da carreira. Traz em seu bojo a ideia de um sujeito que age e sofre por ser o que é. Nos estudos literários, Alencar é comparado, incansavelmente, a Machado de Assis por ter *quase* conseguido desatar o nó da dissonância entre as categorias ideológicas e a realidade histórica. Machado teria realizado o que Alencar *quase* conseguiu: armar uma complexa contradição entre a forma europeia e a sociabilidade local. Os romances alencarinos não teriam complexidade, seriam narrativas água com açúcar, com personagens ingênuos e disformes na verossimilhança. Seriam assim textos ainda europeizados. Alencar *quase* foi o grande escritor brasileiro. Parece ser o que está embutido na caricatura.

O mesmo podemos refletir sobre sua atividade intelectual. O escritor foi figura conteste do *status quo*, tornava público o diálogo com interlocutores, sobretudo por meio da palavra. É com a palavra e contra ela que Alencar se movimenta. Contudo, devido a sua atividade política, no caso, ao seu posicionamento contra a Lei do Ventre Livre, o escritor *quase* teria se tornado aquele intelectual que não se enquadra em nenhuma linha dogmática ou partidária, pois a missão do intelectual deve ser a de permanecer sempre interessado na dissensão contra o *status quo*. No caso dos debates em torno da abolição dos escravizados, parece que Alencar lançou escassas palavras de ação para combater essa miséria humana.

O que os seus contemporâneos não compreenderam, porém, foi a revolução filológica que o escritor de *Iracema* e *Senhora* propôs durante toda a sua trajetória, como mostraremos neste trabalho. Segundo Haroldo de Campos, subversão da linguagem que é o UR-EPOS:

Outro foi o seu movimento mais consequente (como resultado esteticamente ponderável) no tabuleiro da série literária; seu espaço mais coerente de liberdade abriu-se segundo a linha de menos resistência do ideológico, aquela que melhor lhe permitia exercer sua factividade romanesca (tão fecunda em obras, tão parca em realizações efetivamente duradouras): o recuo arqueográfico para a pré-história do romance burguês, para a quem da épica, para o fundo ritual do mito e da lenda, a pré-história folclórica do romanesco, o UR-EPOS (CAMPOS, 2006, p. 129).

A partir dessas primeiras reflexões, neste trabalho buscamos questionar algumas das visões simplistas sobre a literatura alencarina e a ação intelectual do escritor, acreditando que sua produção apresenta muitas fissuras a serem exploradas e que merecem atenção especial para formar uma imagem que possa, talvez, aderir mais criticidade a sua obra, em especial, criticidade ao romantismo latino-americano e brasileiro. Respeita-se, portanto, o lugar ocupado pelo escritor e o seu papel de criador, inovador, renovador ou, em uma palavra, de *artista das massas*.

Agora que apresentamos este introito, as primeiras ideias desta tese, seguem-se, abaixo, os percursos temáticos que orientaram a nossa pesquisa.

O pseudônimo Sênio

Em 1870, quando publica o romance *A pata da gazela*, José de Alencar cria um outro de si mesmo e o intitula *Sênio* para anunciar uma nova fase que chamou de *velhice literária*. Logo em seguida, publica *O Gaúcho* (1870) com uma advertência, em que faz algumas reflexões sobre o pseudônimo senil. Entendemos que essa breve apresentação de *Sênio* foi mais uma das estratégias de José de Alencar para interferir no campo literário; sobretudo, indica alguns dos caminhos para compreender os anos posteriores e derradeiros do escritor cearense, os quais chamaremos aqui de *velhice literária* (1870-1877), anos que nos chamam a atenção devido à intensidade de produção e ao calor do debate. Por isso, não há a possibilidade de excluirmos a experiência do homem público, uma vez que a sua intensa – e polêmica – atividade política ajustou algumas das iniciativas do escritor nesse período, como é o caso da escolha do subscrito e as significações projetadas no campo.

Seu propósito foi separar a obra da idade madura da obra da juventude, produzindo textos num tom dialógico com a obra da fase anterior, consolidando sua cosmovisão de Brasil, preparando a crítica e os escritores para o futuro e até mesmo alterando textos, como foi o caso da segunda edição de *Iracema*. A partir de então, o autor lança as suas “desfolhas do inverno” como parte de uma ação consciente e consistente de continuidade da sua ideia de Brasil, participando da vida intelectual do Segundo Reinado em vários segmentos do saber humano.

Acredita-se que a *velhice literária* de José de Alencar representa a consolidação de um projeto cultural e literário para o Brasil – conscientemente arquitetado pelo escritor –, de construção da “língua brasileira” e de uma escrita literária como instrumentos políticos capazes de tornar o país independente, literária e culturalmente, dos “andrajos coloniais”. Como observara Machado de Assis, no seu famoso texto “Instinto de nacionalidade” (1873), a literatura brasileira oitocentista busca “vestir-se com as cores do país” e “semelhante preocupação é sintoma de vitalidade e abono de futuro” que vai colaborando para dar “fisionomia própria ao pensamento nacional” (MACHADO DE ASSIS, 1959b, p. 129).

Percebe-se também que *Sênio*, trabalhando para a sua geração e para as que virão, apresentou uma interpretação da vida cultural brasileira, lançou as bases para a edificação da cena crítico-literária e reconheceu a atividade do escritor como uma profissão em que convergirão os “verdadeiros intuitos literários”. Pode-se entrever no conjunto dos seus ensaios críticos-literários, artigos e folhetos um intelectual preocupado em propagar o conhecimento e, sobretudo, as ciências humanas: “escrevendo para uma folha diária, para o povo, e não para os eruditos”, como ele mesmo afirmou em um dos seus últimos textos.

Observando a atividade do escritor, é possível vê-la sob a ótica da revolução filosófica acerca do pensamento, inaugurada pelos primeiros românticos, o que, aliás, consideramos ser a base filosófica deste trabalho, propondo vestir de criticidade o romantismo brasileiro a partir do diálogo com o primeiro romantismo alemão. A crítica de robusta individualidade do *velho literato* e seu pensamento independente e nômade foram constituídos desde as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), quando mostrou estar atento às mudanças de paradigmas nos critérios de avaliação da arte, ancoradas no historicismo estético, e traçou a carta estética do nosso romantismo, indo além do espírito reformista de Gonçalves Magalhães e lançando as bases do projeto de modernização artística e social do Brasil que colocara em marcha ao longo sua carreira.

Tais ideias inseriram-no no centro das mais conhecidas polêmicas do século XIX e o tornaram, na década de 1870, legislador do incipiente campo literário do país, no qual era considerado o “chefe da moderna literatura brasileira”, o representante do nosso romantismo. De outro modo, devido ao seu prestígio literário na bolsa de valores, fora, ao mesmo tempo, legislador e alvo preferido de uma campanha negativa acerca da sua literatura, que se configurava, de um lado, a partir de um contexto de mudanças de ideias e, de outro, de um conchavo político-literário para manchar a imagem do homem público. Como afirma José Aderaldo Castello, Alencar teve “uma carreira que [...] seria marcada pela crítica e autodefesa, na literatura e na política” (CASTELLO, 2004, p. 262). A ação de Alencar no campo literário indicou que a valorização do julgamento dos especialistas, ou melhor, da crítica, só poderia ocorrer quando a produção literária criasse certa autonomia em relação às classes dominantes e ao próprio público. Algo que o próprio Alencar não conseguiu realizar efetivamente.

Autorreflexão: os textos críticos-literários

Nossa proposta é apresentar algumas reflexões sobre o *último Alencar*, debruçando-nos sobre seu corpo paratextual publicado entre o aparecimento do subscrito *Sênio* e os momentos derradeiros da sua produção em 1877. Este trabalho revisa textos fundamentais para o esclarecimento do projeto de Brasil abraçado pelo escritor, alguns conhecidos amplamente pela crítica especializada e outros quase esquecidos. Leva-se em consideração, também, outros textos, ainda desconhecidos porque (re)descobertos no século XXI, que revelam outras faces do pensador cearense: o etnógrafo, o filólogo, o sociólogo e o filósofo. Em conformidade, este trabalho dedica-se ainda à análise das condições sociais da produção e recepção dos textos críticos-literários e, em algumas situações, dos romances de *Sênio*, como modo de intensificar a experiência literária, apresentando outra ótica sobre o espaço literário do século XIX.

Estivemos preocupados em estudar o material paratextual da obra alencarina, aquilo que podemos chamar, segundo Gérard Genette (2009), de “zona indecisa” entre o dentro e o fora. Esse espaço tem forte influência sobre a leitura, agindo sobre o público e a crítica, de acordo com a intenção do autor. José de Alencar produziu imenso material crítico-literário, com a intenção de influenciar as leis do campo intelectual e literário.

Rodear as obras de prefácios, posfácios, notas, artigos, panfletos, polêmicas, entre outros, não é só um modo de direcionar a obra, mas de criar um viés dialógico nesses textos, muitas vezes, externando a atmosfera de expansão da sua consciência, como instrumento de ação das ideias, ou, em poucas palavras: no corpo paratextual é possível perceber os gestos desse *último Alencar*.

A voz autoral presente nos entornos das obras, expressão de uma ânsia de contender para construir uma autoimagem intelectual, é bastante atuante no convencimento do seu auditório e, por isso, ao passo que reconhecemos a destreza de uma ação que até certo ponto consegue reorganizar o campo, devemos também relativizá-la. Segundo *Sênio*, sua atividade literária seria marcada pela indiferença na estreia e pelo abatimento do lugar adiantado na literatura que conquistou na *velhice*.

Uma das significações de *Sênio* seria a do homem com idade avançada, portador de certa sabedoria; entretanto, o subscrito tem muito mais relação com um estado de ânimo

do escritor – ácido, melancólico, desiludido, queixoso – do que propriamente com sua idade; afinal, Alencar contava com apenas quarenta e um anos quando publicou o primeiro romance sob o pseudônimo. Vê-se, portanto, esse estado de ânimo como expressão autorreferencial, “um outro eu”, que, por isso, pode ser tratado também como literatura. Valor biográfico, para utilizar os termos de Leonor Arfuch (2010).

Deve-se destacar também que a autorreflexão e a crítica romântica indicam os caminhos para acessar a crítica filosófica do seu projeto estético, que, por sua vez, se configura por meio de outras formas literárias e invenção de uma língua. Ou seja, a atividade alencarina pode ser vista a partir da revolução das formas proposta pela liberdade do pensamento.

Nosso ponto de partida foram os textos *Como e porque sou romancista*, escrito em 1873 e publicado em 1893 pelo filho Mário de Alencar, e o prefácio “Benção Paterna”, apensado ao romance *Sonhos d’ouro* (1872). Esta tese também estudou, quando necessário, o “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*” (1870), “O nosso cancionero” (1874), “Questão filológica” (1874), os artigos publicados no jornal *O Globo* durante a polêmica do escritor com Joaquim Nabuco, em 1875. E ainda lançou mão de alguns dos manuscritos do autor recém-publicados, tais como “Antiguidade da América”, “A raça primogênita” e “O homem pré-histórico na América”, todos de 1877, último ano de vida do escritor. Revisitamos, também, as obras da *juvenilia*, isto é, as obras produzidas no tempo dos primeiros devaneios da imaginação e das ideias: *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), o prefácio “Carta ao Dr. Jaguaribe” (1865) e “Pós-escrito de *Diva*” (1865), para contextualizar o projeto estético do escritor, uma vez que estamos trabalhando com sua fase de consolidação. Deste modo, o movimento de rememorar sua atividade crítica-literária é necessário para compreensão mais inteiriça do pensamento do escritor. Ao aproximar esses primeiros devaneios aos últimos escritos de *Sênio* – que apresentam, muitas vezes, o tom de fechamento de geração, do “deixar um legado para o futuro” e da consciência do limite histórico-cultural das suas ideias –, este trabalho se configurou como um *inventário* intelectual do escritor. O que é também um registro, um levantamento, um fôlio de anotações, uma espécie de reflexão sobre o rol de “bens compressíveis” deixados por um grande escritor brasileiro.

Querelle

Ainda devemos destacar o papel crucial do escritor no fomento de debates, utilizando-se do *modus operandi* da *querelle* dos europeus, especialmente dos alemães, e inserindo as ideias da modernidade literária no Brasil, levando a crítica literária para os jornais e extrapolando os círculos estritamente intelectual e palaciano. Mas, se esforçava, também, para se fazer ouvir e ser conhecido; se esforçava para ser voz hegemônica no campo intelectual e literário. Na década de 1870, Alencar já era um romancista de prestígio, bastante popular e com um contrato vantajoso com o livreiro Garnier; mas também era atacado de todos os lados e produziu inúmeros textos críticos-literários para defender seu projeto e sua cosmovisão romântica.

A década em questão foi decisiva para *Sênio*, pois sua obra foi alvo de intensos ataques, certamente, devido aos reflexos da sua atividade política. O escritor, ao longo da sua trajetória literária e política, acumulou desafetos e, principalmente, se meteu em diversas polêmicas como forma de estimular o seu pensamento e o próprio campo. Colocava-se, então, em evidência e dava significação ao seu projeto e à sua literatura. É apropriado, portanto, lembrar algumas palavras de João Cezar de Castro Rocha:

Eis minha hipótese inicial: a fim de superar o marasmo embora nem sempre se esclareçam suas características e origens, deve-se reavaliar o papel da polêmica na formação da vida cultural brasileira. Trata-se de esforço necessário porque aprendemos a considerar as polêmicas tupiniquins como se fossem resquícios anacrônicos da mentalidade patriarcal, uma espécie de “você sabe com quem está falando?” adaptado às regras do método acadêmico, como modo de calar o outro por meio da imposição de uma ordem hierárquica rigidamente definida. (ROCHA, 2011, p. 37)

Alencar teve uma vida pontilhada por polêmicas: a primeira delas foi em torno do poema *A Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães; depois, deve-se lembrar da polêmica em torno da proibição da encenação da sua peça teatral *As Asas de um Anjo* (1860); da contenda iniciada no periódico *Questões do dia* (1871-1872), por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, e respondida indiretamente por *Sênio* por meio do prefácio “Benção Paterna” (1872); da “Questão Guarani” (1874), já citada aqui; e da polêmica travada nas páginas do jornal *O Globo* (1875) com Joaquim Nabuco.

De algum modo, o trajeto deste trabalho também foi marcado por revisitar essas polêmicas, com o objetivo de compreender sua produção, seu pensamento, suas estratégias e seus objetivos. Acredita-se que Alencar usou, muito sabiamente, o *modus operandi* da *querelle* para conseguir alcançar o lugar de prestígio que, desde jovem, sonhava conquistar. O escritor se preparou intelectualmente para ser o grande romancista do século XIX.

Agora que já traçamos os caminhos percorridos por esta pesquisa, vamos apresentar as suas divisões, que, devido ao volume do material consultado e o modo de organizá-la, preferimos chamar de *cadernos de tese*. Demos esse nome porque as seções a seguir foram formadas por uma espécie de organização de fólios, folhas com anotações, reflexões e fichamentos que formam uma unidade, um pensamento ordenado. Apresentaremos a seguir quatro *cadernos de tese*, quatro unidades que possuem independência entre si, mas que estão ligadas a um objetivo: ao realizarmos um estudo crítico-literário intertextual da obra paratextual de José de Alencar, percebemos que a escolha do pseudônimo *Sênio* representou uma mudança de atuação na atividade intelectual do escritor. Para nós, o subscrito é a síntese entre a vida política tumultuada do deputado eleito pela então província do Ceará e o escritor que procura reorganizar sua literatura e sistematizar seu projeto literário e cultural diante do público.

Para estudar essa “outra idade de autor”, apresentamos nas próximas páginas quatro *cadernos de tese*, quatro leituras ou percursos pelas obras alencarinas, com os seguintes títulos: *Sênio* (1870-1877), *Cartas de Ig.* (1856), *Prefácio “Benção Paterna”* (1872) e *Ao correr da pena* (1874).

A seguir, para encerrar este momento inicial, explicaremos o tema de cada caderno, resumidamente.

Cadernos de tese

Caderno 1: Sênio (1870-1877)

Trataremos da constituição do *Sênio* a partir da justaposição entre o campo literário e o político, os quais, no oitocentos, passavam por um processo de estruturação, pois não possuíam, ainda, regras bem definidas e nem autonomia em relação aos outros campos. Em “Os gestos do último Alencar” busca-se entender os textos críticos-literários tanto como lugar de ação de uma estratégia para sistematizar um projeto, quanto como espaço de encenação de uma subjetividade. No “*Quasi* intelectual”, esboçamos o panorama histórico-filosófico no qual *Sênio* publica os seus ensaios, apresentando os conflitos originados da política e da literatura e sua interface social. E em o “Testamento literário”, a partir da leitura da autobiografia literária *Como e porque sou romancista*, identificamos ser o texto a exposição consciente do seu projeto literário, bem como a reconstituição da vida literária de Alencar, modo performático de moldar sua imagem como intelectual para a posteridade, um registro interessante e inovador de um “homem escrito” por *Sênio*, este que é completamente voltado para as questões literárias e filosóficas.

Caderno 2: Cartas de Ig. (1856)

Estudaremos “A polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*” (1856) como ponto de inflexão do nosso romantismo, que resultou na construção da carta poética da modernidade literária brasileira. Esse é o tema da anotação “Voltarete: um jogo de cartas”. Em “Reveses: o feitiço virou contra o feiticeiro”, observamos que as ideias estéticas das *Cartas* foram rememoradas, revisitadas e defendidas, quase vinte anos depois, na polêmica com Joaquim Nabuco, mostrando a coerência de um projeto literário romântico e outras ideias relevantes para o nosso estudo do perfil polemista de Alencar. Em seguida, apresentaremos algumas “Notas sobre uma poética moderna” e a crítica criativa de um pensamento nômade que produz gêneros inovadores. A circunstância revela outro *velho literato*, o que nos faz notar a recorrência da velhice como uma “performance de arauto” por parte de Alencar, um jovem envelhecido. Por fim, a discussão sobre as possíveis raízes da crítica alencarina e as bases filosóficas do “*Zeitgeist* indianista”, resultado de um possível desdobramento da *Querelle des Anciens*

et des Modernes nas missivas de Ig. e a formação do conceito de *nova poesia* e da sua teoria estética de modernização da literatura brasileira. A razão desse caderno é rememorar as principais ideias estéticas e compreender o pensamento idealista do escritor, uma vez que, se a *velhice literária* é uma fase configurada por olhar retrospectivo e revisionista de Alencar sobre a própria obra, recorrendo àquilo que chamamos de *memória crítico-literária*, faz-se necessário compreender essas ideias que inseriram, de fato, o escritor no campo literário e o tornaram legislador.

Caderno 3: Prefácio “Benção Paterna” (1872)

Realizaremos um estudo crítico do prefácio “Benção Paterna”, apensado ao romance *Sonhos d’ouro* (1872), uma vez que, durante nossa pesquisa, percebemos que não havia um estudo sistemático e mais encorpado sobre tal ensaio. Nesse sentido, buscando compreender melhor as ideias do prefácio e os motivos da sua publicação, percebemos que é uma resposta madura e equilibrada de *Sênio* aos seus contendores, principalmente, a apresentação sistemática, e também tardia, de um plano adrede estabelecido. Por esse motivo, chamamos esse momento do trabalho de “Prefácio de mira giratória”, pois o escritor quer atingir os críticos e os leitores coetâneos, assim como as posteriores gerações. Em “Operário da literatura”, mostraremos a luta de Alencar para, a um só tempo, colocar a sua literatura no alto patamar artístico da república das letras brasileiras e ser um escritor lido por um público mais dilatado e popular. A apresentação de todas essas questões permitiu que refletíssemos sobre as incursões ideológica, imaginativa e multicultural decodificadas pela relação entre o prefácio e outros textos. Assim, foi possível realizar um estudo sistemático e mais completo do projeto de *Sênio*.

Caderno 4: Ao correr da pena (1874)

Analisaremos o caráter retrospectivo e revisionista de *Sênio*, a sua interferência na edição de *Ao correr da pena* (1874), coligida e organizada pelo Dr. José Maria Vaz Pinto Coelho, da qual nosso escritor excluiu textos que poderiam comprometer a imagem do renovador das letras brasileiras, isto é, do inventor de uma “língua brasileira”. Ele realizou o cotejo entre o pensamento contido na “puerícia literária” e o da “velhice literária”, no sentido de uma autoavaliação e de “muita correção a fazer”,

mostrando a determinação de um projeto e a coerência do projeto filológico defendido pelo escritor. Nesse aspecto, é oportuno lembrar de algumas palavras de Edward Said, quando diz que “o intelectual é obrigado a usar uma língua nacional não apenas por razões óbvias de conveniência e familiaridade, mas também porque ele espera imprimi-lhe um som particular, uma entonação especial e, finalmente, uma perspectiva que é própria dele” (SAID, 2005, p. 39). Este caderno é dividido em duas partes: “Abrindo a pasta de velho papelão” e “Língua brasileira”.

Caderno 1

SÊNIO (1870-1877)

Que significa este nome – Sênio – no frontispício de livros que vozes benévolas da imprensa já atribuíram a outrem?

Cada um fará a suposição que entender. Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. Acudiu esse que vale o outro e tem de mais o sainete da novidade.

Porventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno?

Talvez.

Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos, e a da alma que deixam as desilusões.

Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa. E ainda bem! A solidão moral dessa velhice precoce é um refúgio contra a idolatria de Moloc.

Sênio

1.1. Os gestos do último Alencar

A epígrafe deste caderno é preâmbulo do romance *O Gaúcho*, publicado em 10 de novembro de 1870. Trata-se de um prelúdio bastante performático, uma advertência não só ao romance em questão, mas a outros que levam a assinatura de *Sênio*. No frontispício da primeira edição, o editor Baptiste Louis Garnier sublinha que o opúsculo é mais uma das “Obras de Sênio”. Não há nenhuma menção ao nome de José de Alencar, mas arrisco dizer, mesmo sob suspeição, que o matiz do texto desvela o escritor.

A advertência de *O Gaúcho*, depois da publicação d’*A pata da gazela* (1870) – o primeiro romance com a assinatura de *Sênio* – aparece com a indagação irônica do autor sobre as “vozes benévolas da imprensa [que] já atribuíram a outrem” e remete a uma possível especulação sobre a identidade do velho que como tal se anunciava ao campo literário. Além do mais, a advertência, se aliada à atividade política, expressa a insatisfação de Alencar, o travo das decepções acumuladas desde o ano de 1869, quando participava do Gabinete 16 de julho¹ do Partido Conservador como Ministro da Justiça (1868-1870). Nesse alto posto, enfrentou impasses e sofreu obstáculos, seguidos pela

¹ O parlamentarismo, como política imperial do Brasil no Segundo Reinado (1840-1889) foi marcado pela instabilidade governamental, ou seja, foram 37 gabinetes em quase 50 anos, substituições ancoradas na presença ou ausência de intervenção da Coroa e/ou da Câmara dos Deputados, às vezes, com alternância de partido (Liberal e Conservador). O Gabinete 16 de julho foi o 24º gabinete (1868-1870) e subiu ao poder após a queda do gabinete liberal presidido por Zacarias de Góis e Vasconcelos. Segundo Sérgio Eduardo Ferraz (2017), “A necessidade, avaliada pelo trono, de alinhar o comando militar e político do Império como meio de acelerar o final do conflito bélico com o Paraguai, esteve na raiz da entrega da chefia ministerial ao Visconde de Itaboraí, em julho de 1868. Essa inversão partidária, a mais célebre do período, de responsabilidade direta do Poder Moderador, encerrou o domínio da ‘Liga’. Denunciado como ‘golpe de Estado’, por ‘progressistas’ e liberais, os apeados do poder na ocasião, esse episódio influenciará a reorganização partidária da década de 1870. Mas a volta dos ‘saquaremas’ não seria duradoura. Vencida a guerra, a prioridade às reformas do trabalho servil inviabilizou a continuidade dos conservadores ortodoxos no poder, uma vez que, para estes, tal programa era inaceitável. Desse modo, a substituição de Itaboraí (24º gabinete) refletiu decisão da Coroa comprometida com políticas incompatíveis com os ‘saquaremas’” (FERRAZ, 2017, p. 73). Vale destacar ainda a fundação do periódico *Dezesseis de Julho* para mostrar uma fissura interna no Partido Conservador, uma vez que Alencar, junto do irmão Leonel, fundou a folha para se defender dos ataques do jornal conservador *Diário do Rio* e, assim, pavimentar uma candidatura para o Senado. Em uma carta-circular, dirige-se aos principais correligionários do partido: “No intuito de promover os legítimos interesses do nosso partido e defender a ideia conservadora no Brasil, fundou-se na Corte por esforços de alguns amigos uma folha intitulada *Dezesseis de Julho*. Ainda modesta, deve tomar proporções mais largas, como convém ao órgão de um grande partido, logo que receba dele todo o apoio e coadjuvação que deve esperar (ALENCAR apud MENEZES, 1977, p. 252).

preterição à cadeira de Senador e pelo isolamento político ao longo da assembleia de 1870 e dos debates calorosos em torno da Lei do Ventre Livre.²

Entendemos que essa breve apresentação de *Sênio* foi mais uma das estratégias de José de Alencar para interferir no campo literário; sobretudo, indica alguns dos caminhos a seguir para compreender os anos posteriores e derradeiros do escritor cearense, os quais chamaremos aqui de *velhice literária* (1870-1877). Diante disso, não há a possibilidade de excluirmos a experiência do homem público, uma vez que a intensa – e polêmica – atividade política de Alencar ajustou algumas das iniciativas do escritor nesse período, como é o caso mesmo da escolha do subscrito e as significações projetadas no campo.

Notamos que há um desacordo entre os biógrafos sobre o aparecimento da primeira publicação de *Sênio*. Segundo a biografia de Raimundo de Menezes, ao adotar o pseudônimo, em 1870, José de Alencar teria publicado *O Gaúcho*, em seguida, *O tronco do ipê*; e *A pata da gazela*, em 1871 (MENEZES, 1977, p. 275-280). No apêndice da biografia de Menezes, no entanto, o romance *A pata da gazela* aparece como obra publicada em 1870 (MENEZES, 1977, p. 376). Nas biografias de Luís Viana Filho (1979) e Raimundo Magalhães Júnior (1977), *A pata da gazela* teria sido publicado junto com *O Gaúcho*; e *O tronco do ipê*, posteriormente, em 1871 (MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 266). Na obra completa organizada pela livraria José Olympio, de 1951, o editor também informa que a 1ª edição de *A pata da gazela* saiu no Rio em 1870, quando “J. de A. tinha 41 anos, e [...] assinado por Sênio” (ALENCAR, 1951d, p. 160).

² As divergências políticas de Alencar extrapolam os limites deste trabalho. Sobre o tema, sugerimos a dissertação *Política e escravidão em O tronco do ipê, de José de Alencar: o surgimento de Sênio e os debates em torno da emancipação, 1870-1871* (2014), de Dayana Façanha de Carvalho, sobretudo o capítulo “Política e literatura na pena de José de Alencar”. Depois das eleições ao Senado, Alencar “se propõe a revelar ao país ‘os motivos pessoais e as razões ocultas’ que teriam determinado sua exclusão, prometendo abrir ‘aos contemporâneos as páginas de um livro’ que ele ‘havia escrito para o futuro’” (CARVALHO, 2014, p. 13). Carvalho afirma que “A discussão no senado foi apenas o prólogo de um verdadeiro confronto que haveria na câmara, durante as primeiras semanas do mês de junho de 1870, precisamente entre Alencar e Cotegipe, o qual figurava como o grande opositor do ex-ministro da justiça. Para além da frustração com a não eleição para o senado, o debate é interessante, pois constitui o momento chave no qual podemos apreciar o relato direto do próprio Alencar a respeito do contexto original de temas que passam a compor o enredo de suas críticas à administração imperial. [...] Na câmara dos deputados, o problema já não era a eleição do Ceará, mas precisamente os motivos da exoneração de José de Alencar” (CARVALHO, 2014, p. 16-17).

Acessamos a primeira edição dos romances na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin e confirmamos ser *A pata da gazela* o primeiro romance das obras de *Sênio*.

Raimundo de Menezes se refere ao *Sênio* como um “novo disfarce”; contudo, além de ser efeito das desilusões políticas, a utilização do pseudônimo se ajusta mais à intenção de dar seguimento ao desenho de um projeto do que propriamente a se esconder sob a máscara do velho, até porque o tempo é curto, algo em torno de um mês, entre a primeira publicação de *Sênio* e a explicação do significado do nome saída n’*O Gaúcho*.

Na primeira edição do romance *Sonhos d’ouro* (1872) encontramos “as obras que se acham à venda na livraria de B. L. Garnier” e lá estão listados os livros de *Sênio*, José de Alencar e G.M. como se fossem três escritores diferentes. Àquela altura, os leitores e a crítica já sabiam, por exemplo, que *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864), subscritos por G.M., eram, na verdade, de autoria de José de Alencar. Ficava fácil, então, inferir o mesmo das publicações de *Sênio*. Por isso – e pelo próprio tom misantropo do prefácio “Benção Paterna” que abre *Sonhos d’ouro* – acredita-se, então, ser mais uma tentativa de pôr significação a sua obra e delinear um projeto literário.

Diante da especulação, após a primeira publicação senil, Alencar segue sua índole autorreflexiva para mais uma vez pôr significação ao seu programa, potencializando a figuração da sua subjetividade. Trata-se de uma estratégia em que o autor convida o leitor a participar do processo de criação. Pelo histórico no uso de pseudônimos, é pouco provável também que o escritor não tivesse a consciência de que, ao usar o subscrito, geraria indagações e especulações por parte da crítica

Para entender melhor o uso da imagem do velho, é preciso voltar aos tempos da estreia. Nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), que saíam no *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar usa o pseudônimo Ig. Na publicação em livro justifica o anonimato, afirmando que “obscuro como é”, a crítica não daria atenção às suas ideias sobre a epopeia de Magalhães (ALENCAR, 1953, p. 04). Na polêmica com Joaquim Nabuco, relembra a ocasião: “Quando escrevi as *Cartas sobre a Confederação* [...] guardei o maior incógnito; e para desviar de mim as suspeitas, pois era redator do jornal, figurava-

me um velho, que jogava à noite seu voltarete, e que tinha viajado em outros tempos à Europa” (ALENCAR, 1965d, p. 177).³

As duas justificativas se relacionam e mostram a estratégia do autor para conseguir ter suas ideias ecoadas no campo literário.⁴ Mas o que chama a atenção é que, já nessa época, Alencar representa o velho como aquele que possui maturidade intelectual, que trata dos assuntos graves com prudência, autoridade e ponderação. Veja-se como o pseudônimo guarda semelhança ao tratado *Cato Maior seu De Senectute: Catão, o velho ou diálogo sobre a velhice* (1998), de Marco Túlio Cícero, no qual afirma que as qualidades mencionadas acima são aperfeiçoadas com a idade (CÍCERO, 1998, p. 81).

O tratado é um monólogo que o autor atribuiu a Marco Porcio Catão, o Censor, com algumas intervenções mínimas dos demais participantes. Públio Cornélio Cipião interfere apenas uma vez para provocar a exposição do tema: “– Muitas vezes, M Catão [...], costumo comentar com admiração a profunda e reta sabedoria com que versas sobre muitas questões, mas, de modo especial, a com que suportas a velhice, a qual, para a maioria dos velhos, parece tão insuportável e tão pesada como se carregassem o Etna” (CÍCERO, 1998, p. 57). Caio Lélcio interfere em duas outras ocasiões: para ajudar Cipião no desejo de ouvir o mestre falar sobre a velhice: “– Dar-nos-á, Catão, grande prazer se nos ensinares, a tempo, por que meios poderemos chegar à velhice tal qual a ela chegaste” (CÍCERO, 1998, p. 58); e para opor leve objeção no início da explanação: “– É como dizes, Catão; mas alguém poderá retrucar que a ti parece tolerável a velhice em razão de teus recursos e fortuna e de teus títulos honoríficos, bens que muitos não podem alcançar” (CÍCERO, 1998, p. 63).

Segundo Marino Kury, os jovens não intervêm, propositadamente, uma vez que não podem se contrapor à argumentação do venerando, reconhecidamente sábio, pois é estabelecido um pacto de respeito e de escuta àquilo que ele pode ensinar, uma “atitude usual e corrente, ainda em nossos dias, entre gerações diferentes que se encontram, quando a mais recente deseja aprender e a mais provecta se dispõe a ensinar” (KURY in

³ Para o estudo da polêmica entre José de Alencar e Joaquim Nabuco, utilizamos a edição organizada por Afrânio Coutinho: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

⁴ No segundo caderno, trabalharemos essa e outras questões com o objetivo de entender a importância das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856) na reconfiguração da estrutura do campo intelectual no começo da segunda metade do século XIX e como essas missivas são parte fundamental do projeto estético do autor, fundamentando, inclusive, suas produções críticos-literárias senis, principalmente no que se refere à escolha do romance como gênero de sua predileção.

CÍCERO, 1998, p. 29). A velhice, muitas vezes, nos remete à sabedoria plena, àquelas pessoas que acumularam saberes ao longo do tempo, ou seja, “se faz velho quem aprende muitas coisas ao longo dos dias” (CÍCERO, 1998, p. 50).

Segundo Magalhães Junior, *Sênio* é uma derivação do latim *homo senex*, que significa homem de idade avançada ou que chegou à senectude (MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 284). Para Lira Neto, o nome é inspirado no latim *senis*, que significa velho, senil (LIRA NETO, 2006, p. 299). No *Dicionário etimológico da língua portuguesa* (2010), de Antônio Geraldo da Cunha, *Sênio* significa “o mais velho” e tem origem na palavra latina *senium*.

Segundo os dicionários contemporâneos, a palavra hoje está em desuso e em seu lugar se usa “Sênior”, “forma divergente erudita de senhor” (CUNHA, 2010, p. 589). Alguns apontam *senium* como a palavra originária tanto de *Sênio* quanto *Senex*, que significa “período da velhice, em oposição à juventude” (TORRINHA, 1942, p. 787).

No *Novíssimo dicionário latino-português* (1927), de F. R. dos Santos Saraiva, *senium* apresenta as seguintes significações: 1) na declinação da idade, no caminhar para a velhice; 2) velhice (das coisas), ancianidade, vetustez, idade, tempo; 3) languidez, entorpecimento, inação; 4) ação lenta (de uma enfermidade), magreira, tísica; 5) severidade, rigor, impertinência; 6) enfado, pena, pesares, mágoas, desgostos, dissabores, cuidados. Já no *Dicionário Escolar latino-português* (1967), do professor Ernesto Faria: em sentido próprio, 1) velhice, peso da idade; em sentido figurado: 2) declinação, minguante (da lua), enfraquecimento; 3) caráter moroso, gravidade; 4) pesar, mágoa, dor, enfado; e 5) velho decrepito (termo de injúria).

Se cada um pode fazer a suposição que entender, como disse o próprio *Sênio*, cabem aqui algumas considerações.

Ao escolher o subscrito *Sênio*, o escritor propõe uma divisão da sua obra. Dividir consiste em demarcar com traços, separar para inventariar, muitas vezes, segundo critérios. Decompor uma unidade em muitas ou poucas partes pode ser uma ação para estabelecer critérios de diferenciação e atribuir novo sentido e nova forma, pois a parte torna-se também unidade por si mesma coordenada à unidade primeira, a uma totalidade, num sentido espiritual a parte comunga da mesma essência.

Envelhecer está ligado à ideia de mudança, de uma notável passagem do tempo. Como nos diz Jorge Luis Borges, “Em nossa experiência, o tempo sempre é como o rio de Heráclito, mantemos sempre aquela antiga parábola” (BORGES, 2011, p. 45): nenhum homem pode banhar-se duas vezes no mesmo rio, pois, flutuante, na segunda vez o rio já não é o mesmo, nem tampouco o homem, disse Heráclito. Nesse sentido, como uma linha do tempo, Borges quer nos dizer que somos outros e somos os mesmos: “Ou seja, somos algo cambiante e algo permanente” (BORGES, 2011, p. 51). Continua Borges:

E talvez a própria palavra mudança seja suficiente. Porque, se falamos em mudança de algo, não dizemos que algo é substituído por outra coisa. Dizemos: “A planta cresce”. Não queremos dizer com isso que uma planta pequena deva ser substituída por outra maior. Queremos dizer que essa planta se transforma em outra coisa. Ou seja, a ideia da permanência no fugaz (BORGES, 2011, p. 51).

Uma das significações de *Sênio* seria a do homem com idade avançada, portador de certa sabedoria; entretanto, o subscrito tem, certamente, relação com um estado de ânimo do escritor – ácido, melancólico, desiludido, queixoso – do que propriamente com sua idade; afinal, Alencar contava com apenas quarenta e um anos quando publicou o primeiro romance sob o pseudônimo. Vê-se, portanto, esse estado de ânimo como expressão autorreferencial, “um outro eu”, que não deixa de ser uma construção imaginária de si mesmo como outro e, por isso, pode ser tratado também como literatura. *Valor biográfico*, para utilizar os termos de Leonor Arfuch, “que impõe uma ordem a própria vida – a do narrador, a do leitor –, à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade” (ARFUCH, 2010, p. 56).

No caso de *Sênio*, – e José de Alencar teve outros pseudônimos – um modo de restituir o sentido da vida a partir da nostalgia romântica da totalidade homogênea. A autorreflexão e a crítica românticas indicam os caminhos para acessar o projeto estético, que, por sua vez, se configura também por meio de outras formas literárias. Revolução das formas proposta pela liberdade do pensamento, em uma palavra, literatura lançando a possibilidade de uma compreensão mais filosófica. Para Lucia Helena, em *A solidão tropical: o Brasil de Alencar e da modernidade* (2006), é possível ver a obra de Alencar sob a ótica da revolução filosófica acerca do pensamento e das artes empreendida pelos primeiros românticos. Segundo a autora:

No Brasil, a proposta romântica atinge seu ponto máximo com Alencar. Rever na atualidade os impasses com que se defronta a identidade multicultural, sob o influxo da globalização, significa também compreender que a partir do Romantismo *um projeto de modernização artística e social se instala*. Mesmo que Alencar não tenha tido contato com os textos dos primeiros românticos e que suas leituras do pensamento alemão da época tenham, ao que tudo indica, se restringido a Herder e, ainda que a vanguarda teórica do primeiro romantismo ficasse na fila dos projetos para o futuro, pode-se perceber que o autor, na solidão tropical em que se realiza sua obra, conseguiu captar e até questionar (com espírito mais crítico do que tem assinalado sua fortuna crítica) o que estava no ar da modernidade (HELENA, 2006, p. 36-37, grifo nosso).

Lucia Helena toca justamente em um dos pontos fundamentais para a compreensão da obra alencarina, pois a ideia da “solidão tropical”, como ela mesma assinalou, remete ao “refugiar-se em si mesmo como ato inaugural romântico”, iniciado por Rousseau, uma vez que revela a “confluência entre o pensar, a solidão e o mergulho na interioridade do eu” (HELENA, 2006, p. 26). Walter Benjamin, n’*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1993), realizou um estudo sistemático do romantismo de Jena, retomando, principalmente, o Idealismo Mágico de Novalis e a obra de Friedrich Schlegel. A escolha do tema revalorizou a obra dos autores e chamou atenção ao papel da teoria romântica da “Reflexão”, centro da sua tese (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1993, p. 10). Benjamin faz um estudo do conceito romântico de crítica e a define como um “médium-de-reflexão” (“Reflexionsmedium”). Observou que Novalis e Schlegel colocaram a arte como o centro da reflexão, diferentemente de Fichte que colocara o Eu como o núcleo da reflexão. A partir disso, Benjamin desenvolveu seu pensamento sob um novo paradigma infinito de reflexão. Em outras palavras, acentuou a função da “filosofia cíclica” de Schlegel, a noção de “desdobramento infinito” da reflexão, bem como da própria verdade como reflexão e movimento.

A “mania de reflexão” do eu romântico herdada de Rousseau está diretamente relacionada à liberdade do pensamento e à ligação com o real. O conceito de reflexão foi o cerne da teoria do conhecimento dos românticos, na qual o Eu fichteano se realiza. Walter Benjamin afirma que a reflexão é o “estilo do pensamento”, pelo qual os escritores podem manifestar suas mais profundas concepções, não arbitrariamente, mas porque julgam necessárias (BENJAMIN, 1993, p. 29). A teoria romântica da reflexão é uma ação da eterna atividade do pensamento em abrir os olhos do espírito, é uma prática instável e infinita, uma vez que sua ontologia é o inacabamento.

A constelação de fragmentos possíveis dentro da obra de um artista formata um pensar do pensar. No caso de José de Alencar, veem-se fronteiras movediças entre a literatura, a crítica e a teoria, principalmente nos seus textos paraliterários. A individualidade e a experiência acabam tracejando um pensamento nômade atravessado por “quatro vidas”: a do escritor, a do jurista, a do homem público e a do próprio homem, “voltado para dentro de si mesmo, numa atitude simbólica de pelicano” (LIMA, 1965, p. 38).

O próprio uso de pseudônimos evidencia esse alargamento de si mesmo como parte do estilo literário: Al. Ig. G.M., Erasmo, *Sênio*, Um asno, Jó, Synerius e Nicles, podem revelar um jogo entre o ficcional e o real, muitas vezes, como efeito discursivo, escamoteando intenções e estratégias para que o autor pense livremente, mas que, inconscientemente, mostra os embates entre o Eu e o não-Eu, os percursos de uma atividade intelectual inquieta, um sujeito fragmentado, performativo, que se debruça sobre si mesmo, criando imagens poéticas opacas e rompendo com as formas convencionais. Talvez, seja possível entrever certa unidade do pensamento alencarino a partir da interação entre esses fragmentos-reflexões dispostos ao longo da sua atividade. Vale lembrar aqui de algumas palavras de Schlegel, o fragmento 930, daqueles sobre poesia e literatura: “Mesmo o maior sistema é apenas um fragmento” (SCHLEGEL, 2016, p. 207).

Noberto Bobbio, no livro *O tempo da memória: da senectude e outros escritos autobiográficos* (1997), antes de iniciar o balanço da sua vida intelectual, faz algumas reflexões sobre o tema da velhice. O filósofo, retoma a “lição do clássico” Cícero, – “antiga e sempre nova *querelle* dos jovens contra os velhos” (BOBBIO, 1997, p.19) – para em seguida fazer uma reflexão mais contemporânea do tema e discutir as consequências das rápidas transformações nos costumes e nas artes, “de tendências e personalidades, que emergem e submergem, rapidamente tragadas por ondas sucessivas” (BOBBIO, 1997, p. 23):

[...] viraram de cabeça para baixo o relacionamento entre quem sabe e quem não sabe. Cada vez mais, o velho passa a ser aquele que não sabe em relação aos jovens que sabem, e estes sabem, entre outras

razões, também porque têm mais facilidade para aprender” (BOBBIO, 1997, p. 20).

Em outras palavras, Bobbio diz que o novo fica velho rapidamente, mas que não se deve desvalorizar a sabedoria e a experiência dos “*trés agés*” – quarta idade – mesmo que represente também a fidelidade a um sistema de princípios e valores formado no período entre a juventude e a maturidade. Segundo ele, o homem deve ter consciência do limite da vida. Não há como correr atrás de todas as coisas, pois existe “o fim da possibilidade de ir para além de si mesmo no sentido cultural” (AMÉRY *apud* BOBBIO, 1997, p. 23); ou, em outras palavras, diz que “Quando se tem muitos mestres, não se tem nenhum” (BOBBIO, 1997, p. 23). A vida seria uma inacessível montanha a ser escalada por nós, pois “vagamos sempre incertos sobre o caminho a seguir para chegar a uma clareira” (BOBBIO, 1997, p. 29). Dessa consciência de mudança, pode-se configurar alguns tipos possíveis de velho:

Existe o velho sereno e o melancólico, o que chegou tranquilo ao fim de seus dias e está satisfeito, o inquieto que recorda sobretudo as próprias quedas e espera trêmulo a última, da qual já não conseguirá se levantar; quem saboreia a própria vitória e quem não consegue apagar da memória as próprias derrotas. O velho, já meio demente, pesado não para si mesmo, mas para os outros, vítima de uma cruel penitência cuja causa ele e nós ignoramos (BOBBIO, 1997, 29-30).

A citação de muitas maneiras remete às ideias de velhice representadas por *Sênio* e projetadas conscientemente pelo escritor, até mesmo, pode-se notar, apropriadas por uma velhice psicológica ou subjetiva que, animada pela decrepitude da tuberculose, é incorporada à escrita e à poética. Na advertência de *O Gaúcho*, *Sênio* chama a atenção para “duas velhices”: a do corpo e a da alma.

Patrícia Pereira também observa que os problemas de saúde, que acompanharam o escritor desde a juventude, foram a tônica de muitas cartas, principalmente após 1870, quando seu estado de saúde é agravado “pelas decepções políticas e angustiantes perspectivas quanto à produção literária de toda a sua vida” (PEREIRA, 2012, p. 37). Vergastado por decepções, sob um violento desânimo e preocupado com o destino da sua obra, o escritor sentia as mudanças da época que “vinham a vapor”. “Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário”, dizia o homem romântico “fora de órbita”, que sofria ao mesmo tempo de “uma solidão moral”

e “uma velhice precoce”; mas que sabiamente combatia as novas ideias visando manter-se legislador do campo literário.

Com a escolha do nome, o autor parece fazer confluír as forças que o atravessam e o animam à criação crítico-literária. Ancianidade e vetustez, mas também declínio. Enfermidade, tísica, “magreira” e decrepitude. Severidade, gravidade, cuidado e rigor. Mas também pesar, mágoa, desgosto e dor. Utilizando-se do nome *Sênio*, Alencar parece dizer à crítica que se inicia uma nova etapa da sua trajetória enquanto intelectual e marca justamente uma transição, de uma fase para outra, sinalizando que sua produção ganhará novo tom, o qual, nos anos seguintes, mostrará que é de fechamento, ou aquilo que disse Bobbio sobre a consciência do limite da vida. De outro modo, autointitulando-se *velho literato* e, portanto, consciente de que não consegue avançar para além de si mesmo no sentido filosófico-cultural, põe em ação os seus objetivos derradeiros e chama atenção do campo para si.

Assim, as obras alencarinas publicadas a partir dos anos de 1870 podem configurar uma nova fase, um “estilo tardio”, uma mudança de atuação de José de Alencar relacionada à convergência da experiência literária e política, movimentando-se de forma mais autônoma e conservando sua legislação no campo literário para posicionar-se enquanto intelectual, sem romper com as ideias gestadas na atividade da fase anterior. Nesse sentido, o subscrito *Sênio* ainda é pertinente para o escritor transformar a sua trajetória, experiência e sabedoria literárias em um *mundo de memórias críticos-literárias*. Não se pode afirmar, portanto, que as obras pertençam a um novo projeto crítico-literário de José de Alencar, mas, sim, são continuidade de um mesmo projeto em evolução. Sua atuação como homem detentor de saberes no campo literário – crítico de literatura e romancista – só pode ser consolidada graças às iniciativas dos tempos da estreia, sobretudo, com a publicação das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* – uma espécie de tratado poético embrionário do romantismo alencarino. Seu pensamento se desenvolve ao longo da carreira ao investigar a fundo temas como a busca da representação poética ideal às especificidades locais e a construção da “língua brasileira”, entre outros. Muitos desses temas ajudaram a conformar uma individualidade literária, exposta, sistematicamente, na *ancianidade*. Como exemplo, o itinerário literário *Como e porque sou romancista*. Danielle Cristina Ramos corrobora

essa ideia acerca de um projeto elaborado “de forma lenta e complexa”, aberto, voltado para o futuro:

José de Alencar foi um escritor que organizou as suas reflexões de forma lenta e complexa, sem um projeto acabado e totalizador: as ambiguidades e contradições de sua obra anunciam estes impasses, geridos em uma visão melancólica do nacional. Seus projetos radicalizam o sentido da palavra, sempre apontando o momento coevo como uma das etapas de um processo em aberto, projetado para o futuro (RAMOS, 2014, p. 19).

Na década de 1870, o autor acentua sua “visão melancólica do nacional”, reverberando em uma nostalgia cósmica do passado, isto é, na idealização e no desejo de regresso e reintegração aos tempos imemoriais de um continente sul-americano sob ordem panteísta. Enquanto isso, os pontos do seu projeto são alvos de duras críticas por apresentar, de um lado – no que se refere ao literário –, uma ideia instável e mutável da língua, das letras e da cultura brasileira e, ainda, a eleição do romance como forma literária que moderniza as letras brasileiras; e, do outro – no que se refere ao político –, o desejo e o projeto de “juntar alguns serviços reais” (MENEZES, 1977, p. 74) voltados para a evolução espiritual, institucional e ética do país, o que o colocou em constante conflito com a política imperial.⁵ Por isso, o autor resgata sua trajetória literária para delinear um projeto, mostrar consistência e reafirmar uma literatura e uma ideia de Brasil como matéria para cindir qualquer laço de dependência intelectual.

Como crítico e escritor formado pela consciência de mudança, se intitula velho, também, para reiterar sua filiação à época de formação da literatura e à escola romântica; em outras palavras, põe suas ideias em um espaço delimitado, vinculando-as ao seu projeto de atuação, pois a evolução contínua e ininterrupta de toda a atividade humana, da própria literatura e sua avaliação mutável entre as épocas foram noções filosóficas que pavimentaram o seu pensamento. Então, percebe-se que as missivas de 1856 se fazem a partir do diálogo com as alterações no paradigma crítico-literário e na modernização das letras iniciados em fins do século XVIII pelos primeiros românticos alemães. Nesse caso, a diferença fundamental entre a crítica de Alencar e a dos seus contemporâneos é que o escritor buscou o “aperfeiçoamento da obra literária, por meio

⁵ Nesse sentido, vale lembrar das famosas *Cartas de Erasmo* (1865-1866) e da sátira ficcional *A Corte do Leão – Obra escrita por um asno* (1867), que busca caricaturar a figura de d. Pedro II, a Corte e os palacianos.

de uma crítica literária que leve em consideração o detalhe filológico, a percepção histórica e a relação entre o espírito e a letra dos textos” (MEDEIROS, 2018, p. 89).

Por ser o representante emblemático do movimento romântico, especialmente, do indianismo – na década de 1870 já declinante como valor intrínseco da época –, agonizou durante quase toda a década fronteiro ao movimento, considerado por Silvio Romero no prólogo “A poesia hoje”, dos *Cantos do fim do século* (1878), como um “cadáver, e pouco respeitado” (ROMERO, 1878, p. XI). Nesse sentido, “parece que os escritores novos [...], para afirmar-se, sentiam necessidade de demolir o gigante que era o chefe da literatura nacional àquele instante” (COUTINHO, 1965, p. 05). Dessa forma, ao anunciar a *velhice literária*, Alencar torna o envelhecimento um fenômeno interno da sua escrita, deixa marcas de estilo e reforça a sua posição de autoridade, de “conselheiro” literário, diante de uma época de transição. Além disso, solitário, sai em defesa da sua obra, circunscrevendo-a ao romantismo para protegê-la da crítica embebida pela “‘ideia nova’ que seduzia a todos: o materialismo, o anticlericalismo, o agnosticismo, o determinismo, o evolucionismo, o positivismo, sob a égide de Comte, Spencer, Darwin, Bucke, Taine, etc.” (COUTINHO, 1965, p. 05). Portanto, parece que, mesmo percebendo as transformações sociais e culturais, o autor não se arriscou a incorporá-las. Para Valéria De Marco, a “observação fria e medida do naturalismo e a necessária reorganização da sociedade brasileira em função da iminente abolição do trabalho escravo constituíram problemas cujo equacionamento caberia aos mais moços” (DE MARCO, 1986, p. 65). O fato é que *Sênio* reforçava, igualmente, a decadência e a degeneração da estética romântica.

O propósito do escritor, além disso, foi separar a obra da idade vetusta da obra da juventude, produzindo textos num tom dialógico com a fase anterior, consolidando sua cosmovisão de Brasil, preparando a crítica e os escritores para o futuro e até mesmo alterando textos, como foi o caso de *Iracema*, que, nas palavras do editor da coleção alencarina da José Olympio, “chegou à redação definitiva em 1870” e, segundo Gladstone Chaves de Melo, Alencar alterou muito e melhorou o texto da primeira edição (Cf. MELO, 1951). *Sênio* também interferiu na publicação de *Ao Correr da pena* (1874), selecionando folhetins e excluindo outros da edição, de acordo com as bases do seu projeto de literatura nacional e seu diálogo político civilizado, nos quais há forças que se encontram e colidem.

Sênio constrói um lugar de diálogo conflituoso com a crítica de seu tempo, a qual, por não se configurar de forma ainda consistente, segundo ele, devido à precariedade das letras nacionais, acaba por convertê-lo em figura fundamental para legitimar a própria obra a partir das provocações à figura do autor, constituindo uma voz, um testemunho, um escritor-ator. Ele mesmo se torna legislador literário da própria criação, como chegou a afirmar na polêmica com Joaquim Nabuco, em 1875; por outro lado, as provocações da crítica acabavam também estimulando sua reflexão, seja para reiterar certas opiniões ou para esclarecer aquilo que supostamente pudesse estar obscuro.

Diante dessas várias situações da vida intelectual de José de Alencar, este trabalho explora a perigrafia⁶ textual do escritor cearense, ou de outro modo, os paratextos⁷ que caminham ao lado da sua obra e agem diretamente na construção de um imaginário autoral: advertência, prefácio, posfácio, cartas e polêmicas. Muitas vezes, esses textos revelam inusitadas relações entre o autor e o livro, como é o caso, por exemplo, do prefácio “Benção Paterna”, o antetexto⁸ de *Sonhos d’ouro*, publicado em 1872, que apresenta um caráter performativo que ajuda a delinear a figura de *Sênio*, sobretudo, a conhecer o projeto literário de Alencar de modo mais sistemático.

⁶ Antonine Compagnon vê a perigrafia como moldura: “Compreende toda uma série de elementos que envolvem o livro, como a moldura fecha o quadro com um título, com uma assinatura, com uma dedicatória. São outras tantas entradas no corpo do livro: elas desenham uma perigrafia, que o autor deve vigiar e onde ele deve se observar, porque é primeiramente nos arredores do texto que se trama sua receptibilidade (COMPAGNON, 1996, p. 104-105).

⁷ Em *Paratextos Editoriais*, Gérard Genette afirma: “O paratexto compõe-se, empiricamente, de um conjunto heteróclito de práticas e de discursos de todos os tipos e de todas as épocas que, em nome de um grupo de interesse, ou convergência de efeitos, que me parece mais importante do que sua diversidade de aspecto, eu reúno sob esse termo (GENETTE, 2009, p. 10). Ou ainda: “De maneira mais concreta: definir um elemento paratexto consiste em determinar seu lugar (*pergunta onde?*), sua data de aparecimento e, às vezes, de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem : *para que?* (GENETTE, 2009, p. 12).

⁸ Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, antetexto é um “termo da crítica genética, traduzido do francês *avant-texte*, proposto por Jean Bellemin-Noël em *Le Texte et l’Avant-Texte* (Paris, 1972), para designar aqueles materiais que preexistem em relação à obra acabada – manuscritos, esboços, rascunhos, borrões, corrigendas, notas de leitura ou de viagem, dossiers de investigação, etc. – e que, uma vez tratados, constituem o texto que antecede a edição final. É pelo exame do antetexto que é possível reconstituir o processo de criação literária de um autor e, muitas vezes, preparar uma edição crítica da sua obra, como tem acontecido, por exemplo, com Fernando Pessoa, cuja edição crítica ainda decorre” (CEIA, 2020).

Acredita-se que a *velhice literária* é também um movimento de retomada do seu próprio pensamento e das ideias para lançar novas tomadas de posição tanto ficcionais, quanto extraliterárias. Com um olhar retrospectivo sobre sua trajetória, o autor de *Diva* reafirma o seu projeto literário romântico em textos públicos e por meio deles se posiciona ao posicionar sua obra. Dessa maneira, é possível investigar as disputas e aproximações que o autor vai estabelecendo, utilizando-se do lugar de prestígio que ocupa como um dos primeiros nomes das Letras brasileiras.

É preciso, ainda, destacar dois movimentos importantes neste trabalho. Estamos apresentando a *velhice literária* alencarina como uma fase de consciência de um projeto, de um olhar *retrospectivo* e *revisionista* da própria obra, recorrendo àquilo que chamamos de *memória crítico-literária*. Para compreender a *velhice literária* – o período entre o primeiro romance publicado com o subscrito *Sênio* e a morte do escritor –, exploramos também textos posteriores ao surgimento do pseudônimo – e que não são assinados pelo subscrito – por identificarmos que o escritor esteve até os últimos momentos atuando na moldura do seu projeto. Como exemplo, tem-se a autobiografia literária *Como e porque sou romancista* – escrita em 1873, mas publicada apenas em 1893 pelo filho Mário de Alencar –, texto que é uma incursão solitária pelo passado literário, isto é, a apresentação do mundo de *Sênio*, o mundo da memória (do romancista). Por isso, um paratexto que explicitamente apresenta um caráter *revisionista*, dialogando, portanto, com outros textos do autor, mormente, o prefácio “Benção Paterna”.

Se estamos falando da sistematização da obra e da revisão da trajetória do escritor, é necessário entender quais foram as principais ideias estéticas que nortearam a sua produção literária e, posteriormente, representaram munição para o *velho* escritor na arena literária. Para isso, no segundo caderno, retrocederemos aos tempos da estreia para rememorar “A polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*” (1856) como ponto de inflexão do nosso romantismo, que resultou na construção da *carta poética* da modernidade literária brasileira. A circunstância, ainda, revela outro *velho literato*. Trata-se do subscrito Ig, que surge para impor ao campo literário o prestígio e a sabedoria que o recém-chegado José de Alencar ainda não apresentava.

1.2. Quasi intelectual

Para que o leitor dos textos alencarinos possa compreender o projeto e o pensamento do escritor, não é suficiente saber que ele é um dos principais expoentes do romantismo brasileiro e defensor do nativismo; faz-se necessário mirar “os quadros desenhados à pena”, espiar as controversas opiniões políticas e as polêmicas literárias, até mesmo lembrar dos seus graúdos desafetos.⁹ Mesmo com o surgimento dos vanguardistas da Escola de Recife e da Academia Francesa do Ceará, na década de 1870, que tornaram o romantismo alvo principal de uma crítica demolidora, Alencar manteve-se firmemente fiel à poética romântica¹⁰ e à estética do belo (Cf. FONTINELI, 2013) até o fim das suas atividades literárias e, por isso mesmo, foi alvo de ataques da reação antirromântica (Cf. COUTINHO, 1965).

O escritor, na verdade, transitou nos diversos gêneros, visitou planos míticos e históricos, percorreu os espaços do extenso território brasileiro, dedicou-se ao indianismo e ao regionalismo, procurando encarar o Brasil como uma realidade original, ainda que não relegasse a herança europeia, depositária do legado cristão-greco-romano-ocidental (COUTINHO, 1965, p. 08).

A trajetória do literato, do crítico e do homem público, em outras palavras, a do intérprete, se confunde com a história da literatura e da cultura, mas também do pensamento brasileiro. Alencar foi um intelectual do seu tempo, com estilo próprio e “robusta individualidade” e, fiel às suas ideias, comprometido com as discussões de interesse público e com o fomento da cultura em geral numa sociedade em formação. Ora estava em acordo, ora em desacordo com a ideologia política vigente, mas consciente de que sua faculdade fazia parte de um esforço para “abrir caminho ao futuro” ao intelectual em processo de contínuo amadurecimento. O “inimigo do Rei” e

⁹ Lira Neto em *O inimigo do Rei: uma biografia de José de Alencar*, ou, a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil (2006). Da orelha do livro consta a seguinte afirmação: “Um homem público contraditório, incansável na defesa de suas ideias. Um escritor polêmico, que travou inúmeras batalhas intelectuais com adversários célebres”

¹⁰ Apesar da iniciativa de José de Alencar em circunscrever sua obra ao romantismo, a crítica especializada vê traços de Realismo em algumas das suas últimas publicações. Destacam-se alguns trabalhos nessa direção: *José de Alencar e Machado de Assis: um possível diálogo* (2014), de Dariana Paula Silva Gadelha; “José de Alencar e a crítica realista” (2009), de Marcelo Peloggio; “Os três Alencares” (2007), de Antonio Candido; *O real no poético* (1986), de Pedro Lyra; “Poetas e prosadores do Brasil” (1977), de Agrippino Grieco.

dos homens da monarquia¹¹ foi um discordante do *status quo* do oligárquico sistema político imperial, contrário ao “espírito burocrático” parasita (BROCA, 1960, p. 1041), quando se tratava de debater os principais problemas do país; inclusive, rompeu com os correligionários do Partido Conservador, que estavam no poder, para assumir as “expansões de sua índole independente, ativa e autoritária”, como afirmou Brito Broca no texto “O drama político de Alencar” (1960).

Em 1868, graças aos efeitos da publicação das *Cartas de Erasmo*, que o colocaram “numa posição destacada na opinião pública” (MENEZES, 1977, p. 223), o político-romancista foi convidado pelo Visconde de Itaboraá a integrar o ministério conservador Dezesesseis de Julho, no qual exerceu a função de Ministro da Justiça, trabalhando diretamente com D. Pedro II,¹² a pedido do próprio Imperador (Cf. GARMES, 2004).

Para Brito Broca, Alencar realizou ação fecunda no cargo de Ministro, com muitas medidas de relevo (BROCA, 1960, p. 1042), embora sempre contraditórias. Flávio Aguiar (2020) diverge da opinião de Broca, afirmando que Alencar fora uma personalidade que “pensava com o fígado”, um homem impulsivo e rancoroso e, por isso, teve uma atuação política, inclusive como Ministro da Justiça, voltada para o

¹¹ Em 1877, o último ano de sua vida, a atividade parlamentar de Alencar se contrapõe ao sistema político tanto nas sessões da Câmara dos Deputados, quanto no jornal panfletário *O Protesto*, fundado por ele e seu irmão. Na sessão de 15 de março de 1877 da Câmara, o deputado cearense, já bastante doente, discursou por aproximadamente uma hora e meia contra a “institucionalização” da corrupção no país, fazendo duras críticas à fragilidade dos partidos, inclusive afirmando que o seu partido, o Conservador, era uma “multidão de duas cabeças”, em referência à centralização de poder no Barão do Rio Branco e no Duque de Caxias, esse último presidente do Conselho de Ministros e nomeado chefe do Executivo enquanto o Imperador fazia uma longa viagem de férias. Criticou a política baseada em interesses pessoais, o compadrismo e a autocracia. Na mesma ocasião, fez críticas diretas ao Barão de Cotegipe, o então ministro da Fazenda e “homem forte do gabinete”. Lira Neto afirma que os “liberais o saudaram pelas agulhoadas que dera nos conservadores” (LIRA NETO, 2006, p. 22).

¹² Há uma série de bilhetes trocados entre Alencar e d. Pedro II. No bilhete do dia 27 de janeiro de 1869, vemos o então Ministro da Justiça questionando a prática imperial de envio de extrato de jornais ao monarca. Segue um trecho da missiva: “Uma vez instituído, se manteve este serviço sem interrupção durante 14 anos. Encontrei-o em vigor quando a 16 de julho passado Vossa Majestade Imperial se dignou confiar-me a repartição da Justiça; mas conhecendo eu desde muito quanto essa praxe era inútil à administração e prejudicial à Coroa, resolvi suprimi-la, ao menos durante minha permanência no ministério. O extrato dos jornais é um serviço inteiramente estranho à repartição da Justiça. Os regulamentos que determinam a competência deste ministério não mencionam semelhante trabalho, nem o incumbem a alguma das quatro seções que compõem a secretaria. [...] Tem portanto esse trabalho um caráter clandestino, que repugna em um documento oficial, especialmente em um documento destinado ao Soberano. O empregado incumbido de extratar os jornais é distraído das funções que a lei expressamente lhe designou. [...] Essa inspeção minuciosa que Vossa Majestade Imperial desejava exercer sobre o país na melhor intenção e com o pensamento de bem usar de sua alta e benéfica atribuição moderadora, toma aos olhos da nação um aspecto que não se coaduna, nem com o espírito sinceramente constitucional do Soberano, nem com a dignidade de seu ministro da Justiça” (PEREIRA, 2012, p. 267).

desastre.¹³ Aguiar chega até a cogitar que a ferrenha posição política de Alencar contra tudo o que era proposto pelo Partido Liberal possa ser explicada por um viés freudiano, devido à sua condição de bastardo, pois, como se sabe, Alencar era filho do ex-padre e senador José Martiniano Pereira de Alencar e da prima deste, Ana Josefina. Alencar-pai foi senador e conspirador liberal, participou da conspiração que levou ao Golpe da Maioridade de 1840 e em seguida da Revolta Liberal de 1842 – Alencar rememorou os fatos em *Como e porque sou romancista*. É oportuno destacar o discurso de Machado de Assis proferido na cerimônia de lançamento da primeira pedra da estátua de José de Alencar, preferindo não lembrar as “letras políticas”.

A glória contenta-se da outra parte. A política era incompatível com ele, alma solitária. A disciplina dos partidos e a natural sujeição dos homens às necessidades e interesses comuns não podiam ser aceitas a um espírito que em outra esfera desfrutava de soberania e liberdade. Primeiro em Atenas, era-lhe difícil ser segundo ou terceiro em Roma (MACHADO DE ASSIS, 1899, p. 130).

Alencar tinha uma opinião ao mesmo tempo utópica e conservadora em relação à libertação dos escravizados, o que, na época, lhe rendeu certames quase incontornáveis, transplantados, em certa medida, para o campo literário, como veremos nos cadernos posteriores. Sua opinião era ambígua. Não se situava nem ao lado dos proprietários de escravizados, nem dos abolicionistas.¹⁴ Para ele, a abolição era uma conquista possível somente a partir da mudança de consciência dos “donos” e não da luta pela liberdade dos escravizados; a saber, uma visão de mundo senhorial que, em certa medida,

¹³ “Manifesto em defesa de José de Alencar e Gonçalves Dias” (2019), de Flávio Aguiar.

¹⁴ Para Flávio Aguiar (2020), “Alencar teve ainda o descoco de escrever uma peça abolicionista “moderada”, como se dizia então, *O demônio familiar*, inspirada em *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais e na ópera decorrente, de Rossini, então em apresentação no Rio de Janeiro, e de chamar o escravo que é o protagonista, de Pedro. Nela, o escravo faz mil e uma estrepolias para garantir o casamento de seu dono com uma viúva rica, em detrimento do verdadeiro amor deste, uma jovem pobre. Por quê? Porque ele ambiciona ser cocheiro, e a fortuna da viúva permitiria a compra dos cavalos e do coche necessários. Bom, ele não consegue. Em compensação, consegue a liberdade, que lhe é dada como um “castigo”, um prêmio, pela “graça” de seu dono. Este era o abolicionismo de Alencar: uma conquista da “boa consciência” dos donos, não da luta pela liberdade dos escravizados. Ocorre que ele, num gesto que podemos considerar tresloucado, dedicou a peça “à sua Majestade, a Imperatriz”, dona Tereza Cristina, da Casa dos Bourbon. O casal imperial foi à estreia. Cada vez que o nome “Pedro” era chamado no palco, a plateia se voltava para o camarote imperial e... ria. Imperdoável. Penso que isto deve ter provocado a hostilidade do Imperador em relação a Alencar de maneira mais forte do que as críticas que este fez em relação ao poema de Gonçalves de Magalhães, *A Confederação dos Tamoios*, cuja publicação fora patrocinada pelo próprio D. Pedro II. Assim, não surpreende que quando Alencar se candidatou ao cargo de Senador pelo Ceará, sendo o primeiro da lista (naquele tempo os estados elegiam uma lista tríplice e o Imperador escolhia um dos seus membros), D. Pedro II escolheu outro”

manchou a imagem de modernizador das letras brasileiras. Na polêmica com Nabuco, o escritor comentou a questão, na tentativa de defender-se:

Nem nos meus discursos, nem nos meus escritos aplaudi a escravidão; respeitando-a, como lei do país, manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes, por mim assinalada. Continuei como político, a propaganda feita no teatro; e ainda não é tempo de conhecer quem errou (ALENCAR, 1965, p. 58).

O fato é que se iniciava um processo de transformação da sociedade brasileira, e a abolição dos escravizados era quase consenso nacional e internacional que desnudava a naturalização de um sistema social brutal e expunha, inapelavelmente, o conservadorismo do escritor. Nesse contexto, ele posicionava-se, a um só tempo, defendendo as reformas institucionais da monarquia representativa, sobretudo contra o poder pessoal do Imperador, e a formação das condições favoráveis à emancipação a partir da transformação dos costumes da classe senhorial e da instrução do liberto para atuar como cidadão, com as condições sociais favoráveis para tal fim. Uma visão de mundo senhorial em que o liberto assimilasse os valores dominantes como a família e o trabalho, que pode ser vista ficcionalizada, por exemplo, em *O tronco do ipê*.¹⁵ A escrita

¹⁵ No romance *O tronco do ipê*, no capítulo “Batuque”, há um diálogo que pode nos fornecer mais alguns elementos da visão de mundo senhorial a respeito da escravidão. A cena se passa na festa de natal, na qual, desde os remotos tempos da fazenda do Boqueirão, era cumprida uma *usança*: “os pretos da roça tinham *licença* para fazer o seu folguedo, e os senhores estavam no costume de por esta ocasião *honrar* os escravos, assistindo à abertura da festa que principiava pelo infalível batuque” (ALENCAR, 1951m, p. 236, grifo nosso). Na ocasião, o “rancho senhorial” visita a senzala, onde tocava “o som do jongo e adufos do pandeiro”. É nessa “confusão” que D. Alina e o conselheiro podem tramar os casamentos de conveniência. Revela o narrador que os escravizados se vestiram com roupas de festa, misturaram modas ocidentais e orientais e “trajes de fantasia”, “antigos usos europeus”, mesclando “roupas de classes e até de povos diferentes”. O samba, a “algazarra formidável” tem início após a chegada do senhor e seus convidados, que sentaram nas “cadeiras trazidas da Casa grande”. Contudo, aquela plateia “impunha certo recato”, pois os escravizados dançavam “sem o entusiasmo e o frenesi que distingue essa dança africana”. Enquanto isso, o Conselheiro, “que não perdia ocasião de angariar as simpatias dos fazendeiros de quem dependia a sua reeleição, fez um discurso a respeito do tráfico”, observa criticamente o narrador. Mário o interpela e há um breve diálogo sobre o destino dos escravizados: “– Eu queria, disse ele, [...] que os filantropos ingleses assistissem a este espetáculo, para terem o desmentido formal de suas declamações, e verem que o proletário de Londres não tem cômodos e gozos do nosso escravo. /– É exato, disse Mário. A miséria das classes pobres na Europa é tal, que em comparação com elas o escravo do Brasil deve considerar-se abastado. Mas isso não justifica o tráfico, o repulsivo mercado da carne humana. /– Utopias sentimentais!... /– Perdão; eu compreendo que nos primeiros tempos da colonização o tráfico fosse uma necessidade indeclinável. A sociedade humana não é uma república de Platão, mas um ente movido pelos instintos e paixões dos homens de que se compõe. Eram precisos braços para explorar a riqueza da colônia; o europeu não resistia; o índio não sujeitara-se; compraram o negro; mais tarde o tráfico radicou no país a instituição da escravatura” (ALENCAR, 1951m, p. 237).

do romance estaria relacionada à experiência parlamentar de 1870, pois o texto, ao antever a decadência das fazendas no Vale do Paraíba fluminense, apresentava a “solidariedade de Alencar às apreensões dos fazendeiros” (CARVALHO, 2014, p. 07). Sidney Chalhoub fala de uma “nostalgia por um mundo supostamente perdido”, em outras palavras, para Alencar a escravidão engendrava um modo de vida não necessariamente ruim, mas, se as condições histórico-sociais abrem caminho à emancipação, era preciso fazê-la sem comprometer o mundo senhorial (CHALHOUB, 2003, p. 63-64). Sem sair em defesa do político, pois reconhecemos que Alencar cometeu um erro fatal ao se posicionar contra a Lei do Ventre Livre, tem-se a impressão de que o escritor esteve movido por motivos banais, pelo ego e pela vaidade, pela intensa experiência de derrota. Como afirma Chalhoub, Alencar parece ter sido movido por “razões políticas comezinhas, pois que ministro frustrado, candidato malgrado à senatoria” (CHALHOUB, 2003, p. 63).

O tema é delicado e mereceria atenção mais substancial, mas extrapola os limites deste trabalho. Contudo, vale a pena aqui citar um trecho do discurso de José de Alencar, proferido em uma das sessões da Câmara dos Deputados, no dia 10 de julho de 1871, para compreender a opinião do escritor em relação à Lei do Ventre Livre:

É preciso dizer a verdade. O que se observava era apenas o progresso contínuo, suave e natural da revolução íntima que desde muito se opera no Brasil e que tende a realizar a emancipação pelo melhoramento dos costumes, pela generosidade do caráter brasileiro, pela nossa civilização, que pulula com uma força imensa. Era o desenvolvimento dessa regeneração moral que dentro de um pouco extinguiria a escravidão, independente dos esforços do Governo e das declamações dos propagandistas.

Eis o que realmente havia no País; era a tendência manifesta para operar esta reforma espontaneamente, sem a necessidade de uma lei, o que seria muito mais glorioso para nós. (Apoiados.) Seria a emancipação feita pela Nação, levada a efeito por um impulso nobre da sociedade brasileira. (Apoiados.) (ALENCAR, 1977b, p. 202-203).

Nos debates, Alencar justificava seu posicionamento contra a lei a partir de ideia totalmente utópica, pois delegava ao futuro a resolução de um problema imediato, que, segundo ele, só poderia ser resolvido pela vontade soberana do povo. Alencar acreditava que, se a abolição ocorresse, o país entraria em uma calamidade social profunda. Em várias ocasiões se dizia contra a escravidão, mas seu posicionamento parece revelar a

naturalização profunda do sistema escravagista, estruturado na sociedade e mentalidade da época.

Todos nós brasileiros desejamos ardentemente ver desaparecer do País essa instituição (muitos apoiados); todos nós brasileiros fazemos votos para que deixemos de formar no mundo civilizado a exceção triste (digamos a verdade), que muito breve teremos infelizmente de constituir. (Apoiados.) (ALENCAR, 1977b, p. 186-187).

Talvez contraditoriamente, enquanto Ministro da Justiça, Alencar acabou com a feira de escravos no Valongo, proibindo a venda sob pregão e em exposição pública – decreto nº. 1855, de 15/09/1869. Raimundo de Menezes observa que com essa lei, o ministro-escritor ganhou larga popularidade; mas, por outro lado, exaltou os ânimos dos adversários mais ferrenhos (MENEZES, 1977, p. 252). Como já dito, são essas apenas algumas pinceladas na questão, importante, sem dúvida, mas fora do escopo desta tese.

Enquanto foi Ministro da Justiça, houve intensos desentendimentos entre os membros do ministério, o que o fez solicitar sucessivos pedidos de exoneração do cargo.¹⁶ Só depois do Barão de Cotegipe declarar publicamente incompatibilidades com José de Alencar, o Visconde de Itaboraí o autoriza a se desligar do gabinete, em 1870 (PEIXOTO, 1951, p. 18). Dessa vez, fizera o pedido de demissão visando não ter nenhum impedimento ético depois dos resultados das eleições senatoriais: “Imaginando-se então afortunado, a 9 de janeiro de 1870, procurou o monarca, a quem solicitou exoneração do cargo de ministro alegando dar-lhe, assim, a isenção necessária para a escolha senatorial” (PEREIRA, 2012, p. 188). Assim como Raimundo de Menezes, Brito Broca afirma que o motivo da demissão foi a divergência entre Cotegipe e o Ministro da Justiça:

Quanto à demissão do romancista, concedida, enfim, em janeiro de 1870, não teria ela sido pedida, a fim de dar ampla liberdade de escolha ao Imperador, mas imposta pelas divergências que de há muito se vinham agravando entre Cotegipe e o Ministro da Justiça. Um dos dois deveria ser sacrificado, e como Itaboraí declarara a impossibilidade de o ministério continuar sem Cotegipe, Alencar é quem tinha de afastar-se. Perde ele, assim, de uma só vez, o cargo de ministro e a senatoria almejada. Duro golpe para uma sensibilidade

¹⁶ Há pelo menos quatro missivas em que Alencar pede exoneração do cargo: uma carta de abril de 1869 ao Visconde de Itaboraí; em junho de 1869, a Joaquim Rodrigues Torres; em outras duas missivas, de 23 de dezembro de 1869, ao Visconde de Itaboraí.

tão delicada, uma vaidade tão exasperada, como a do autor de *As Minas de Prata* (BROCA, 1960, p. 1044).

Sua preterição ao cargo de Senador resume-se da seguinte forma: ainda na cadeira de Ministro, Alencar, que ocupava também a cadeira de Deputado pela, então, província do Ceará, resolveu tentar uma candidatura ao Senado, contrariando os conselhos do Imperador, que, dizia-se, achava o escritor moço demais para o cargo. Conta-se que Alencar respondeu-lhe: “– Por esta razão, Vossa Majestade devia ter devolvido o ato que o declarou maior, antes da idade legal...” (PEIXOTO, 1951, p. 18). Segundo Dayana de Carvalho, Alencar “dizia que sua preterição ao senado era consequência de uma condenação lógica a seu ministério” (CARVALHO, 2014, p. 20).

“Sem ministério nem senatoria”,¹⁷ volta, então, à arena literária, continuando a exercer o mandato na Câmara dos Deputados, em 1870 – e permanecerá até 1877, rompido com o Partido Conservador. Nota-se que, “lançado no turbilhão do presente” como dramatiza na autobiografia, o autor apresenta um modo de pensar e sentir que dá forma, ao mesmo tempo, à sua literatura e crítica poética, configurando um espírito combativo e tornando-o um intelectual independente, com ideias próprias e com excessivas doses de idealismo. Araripe Junior afirma que essa mudança se deve ao atribulado momento político. Os romances *O Gaúcho* (1870), *O tronco do Ipê* (1871),¹⁸ *Til* (1872) e *Guerra dos Mascates* (1873-1874) são alguns exemplos de uma mudança de tom na ficção alencarina. Dos textos críticos-literários, o “Benção Paterna” (1872) é o mais agudo e crítico do autor.

¹⁷ Faço referência a um dos capítulos da biografia *José de Alencar: literato e político*, de Raimundo Menezes.

¹⁸ Na dissertação *Política e escravidão em O tronco do ipê, de José de Alencar: o surgimento de Sênio e os debates em torno da emancipação, 1870-1871* (2014), Dayana Façanha de Carvalho explora a relação entre o romance *O tronco do ipê* e a experiência política de José de Alencar na Câmara dos Deputados e no Ministério de Justiça. Carvalho apresenta uma interessante análise dos anais parlamentares de 1870, trazendo a público novas informações sobre esse período conturbado da vida política brasileira e, no caso, da vida de José de Alencar. Ela afirma que as discussões em torno da exoneração do escritor cargo de Ministro afetaram a escrita de *O tronco do ipê* e de outras obras publicadas nesse período, uma vez que o escritor levou aos seus romances as críticas que fez à política imperial. Ainda sobre *O tronco do ipê*, apresenta uma relação entre os debates em torno da emancipação escrava no início da década de 1870 e as personagens escravas do romance: “No prefácio ao *Gaúcho* e em *O tronco do ipê*, os comentários políticos do narrador, e certamente o tom desiludido no trecho citado no início desse texto [a advertência de apresentação de *Sênio*], devem reportar-se à carga de experiência política que Sênio carrega” (CARVALHO, 2014, p. 66); e ainda: “*O gaúcho*, além do que vinha do prefácio, também não trazia críticas políticas mais elaboradas, como aparece em *O tronco do ipê*, por exemplo. Porém a nota de misantropia presente na obra combina bem com o pseudônimo, incluindo comentários que levam a pensar no desgosto de Alencar depois do que vivenciou ao longo do ano de 1870” (CARVALHO, 2014, p. 68).

Ainda vale lembrar, muito brevemente, do quase desconhecido periódico *O Protesto* (1877), veículo no qual o escritor apresentou ideias de caráter panfletário, com o objetivo de impactar a opinião pública, sobretudo, contra a política imperial.

O conflito entre o campo político e o literário resultou na publicação de *O Protesto*. A convergência entre a voz do Deputado isolado e inconformado e a do intelectual “conselheiro” da sociedade amoldou o caráter panfletário do periódico. Ao transferir a voz autoral dos seus prefácios para o periódico, encontrou lugar adequado à performance da personalidade polemista, agressiva e sonora, transformando a palavra em instrumento de ação. A introdução do periódico, espécie de apresentação, devido ao caráter eloquente, injuntivo e programático, pode ser confundida facilmente com um manifesto.

Vale destacar algumas palavras que expressam, de algum modo, o posicionamento autônomo do intelectual no seu último fôlego:

Sucedem-se desde algum tempo fatos estranhos, dos quais uns passam despercebidos como acontecimentos ordinários na existência dos povos, e outros são recebidos com um concerto de aplausos.

[...]

O Protesto é o órgão destes escrúpulos ainda não embotados pelo materialismo que invade todas as relações da vida social e política. Faltando-lhe os meios para reagir e lutar, ao menos irá registrando em suas páginas os surdos reclamos da verdade ultrajada que a história desafrontará algum dia.

[...]

O Protesto, como o diz o seu nome, não é uma propaganda, mas um desabafo; não é uma agressão; pode ser quando muito uma resistência.

[...]

Temos intuitos mais modestos; basta-nos a satisfação de perturbar o êxtase seráfico dos gloriosos do dia.

[...]

Os autores são homens: escrevem com seus impulsos, com seus erros e paixões.

[...]

Esta publicação terá uma parte literária; é o seu complemento necessário.

A literatura sempre foi a mais eloquente psicologia de um povo; e há de sê-lo também no Brasil, apesar das duas literaturas emprestadas, uma do paço e outra do reino, que anda a disputar entre si o monopólio da nacionalidade (ALENCAR, 1877, p. 01-02).

O Protesto durou pouco, porém. Com apenas cinco enxutas edições, reúne uma miscelânea de textos diversos entre si, “o melhor” do estilo de José de Alencar, as

“beotices” – ácidas notas e comentários sobre a cena política mais imediata –, textos que quase sempre desembocam na crítica – e na ridicularização – dos seus desafetos políticos, dentre eles o Duque de Caxias e o Barão de Cotegipe, sem esquecer d. Pedro II, o seu oponente recorrente, aquele tipo de legislador dominante, que atuou nos diferentes campos, atravessava e ditava as relações de poder na Corte carioca. Nessas últimas letras, Alencar escreveu sobre comércio, agricultura, os empréstimos do falido Império pós-guerra do Paraguai, os sintomas que assinalavam as vésperas de uma “revolução”. Entre os textos, o leitor encontrava um capítulo de *Ex-Homem* – foram cinco capítulos publicados sobre “o desconhecido” Padre, o que só reitera o compromisso em tornar a literatura um “complemento necessário”, ou melhor, um bem de consumo para o enobrecimento estético e intelectual do país. O romance ficou inacabado, mas segundo Wilson Martins, Alencar “escapou por pouco [...] de haver introduzido no Brasil o realismo na prosa de ficção” (MARTINS, 1977, p. 536). Martins, certamente, deve estar se referindo às descrições eróticas do porte amplo e escultural do Padre, que busca isolamento na natureza como forma de retorno ao estágio *homo rusticus*; além da sugestão de um romance transgressor entre ele e a “cândida” Gabriella.

Mesmo que manifestasse grandes ideias para o Brasil, Alencar torna-se vítima da própria autoridade e nessa nova fase da sua carreira enfrenta duros ataques em consequência dos seus projetos políticos e da vaidade literária: “Apesar de sua índole combativa e do ardor com que se pôs a enfrentar os adversários na Câmara e na imprensa, Alencar ia sentindo interiormente um grande desalento moral. A capacidade criadora decresce com o revés político. Depois, o cerco é de todo lado: atacam-no como político e como escritor” (BROCA, 1960, p. 1046). Entretanto, não diria que a capacidade criadora do autor decresceu, mesmo porque, a *velhice literária* pode ser considerada como extensão da maturidade literária do escritor. Há, isso sim, uma mudança de tom: a “luz brilhante do sol”, a alvorada que abre os dias e erradia a delicadeza de seus personagens dão lugar às campinas melancólicas e solenes por onde transitam os personagens góticos, misteriosos e medonhos, como o atormentado Mário

d’*O tronco do ipê* e o anti-herói Jão Fera, o matador de aluguel de *Til*. Na verdade, pode-se dizer que a década de 1870 foi um dos períodos mais produtivos – e lucrativos – do intelectual, que buscava na pasta de velho papelão romances para publicar pela Livraria Garnier; simultaneamente, Alencar ampliava sua visão de Brasil, no sentido de explorar outras regiões do território continental, para dar continuidade ao seu projeto literário de expressão da diversidade da alma brasileira. Márcia Lígia Guidin, em *Armário de vidro: velhice em Machado de Assis*, afirma que

É expediente comum em escritores velhos “esvaziar as gavetas”, no sentido de revelar miscelâneas, de recolher o inédito. De uma certa maneira, a atitude é tributária da velhice de intelectuais e artistas: além de revelar um narcisismo que implica na releitura que se debruça sobre a própria produção anterior (“para teu e meu desenfado”, diz Machado), abre-se a perspectiva de ilusório domínio sobre o tempo futuro, no qual a obra, já póstuma, deixará de ser inteira posse de seu autor – já que após a morte a organização dela não estará autenticada pelo sujeito que a produziu” (GUIDIN, 2001, p. 44).

A contradição dessa fase é que mesmo anunciando as “desfolhas do inverno” da *velhice literária*, pode-se dizer que essa é uma época de muita produção, o auge da carreira do romancista. Ainda deixou manuscritos inéditos dos mais variados gêneros.¹⁹ Muitos deles escritos na década de 1870 e que não foram divulgados em vida. Um desses manuscritos foi a própria autobiografia literária *Como e porque sou romancista*, escrita em 1873, mas publicada apenas em 1893 pelo seu filho Mário de Alencar. Portanto, mesmo com a aparente degeneração física pela qual passava, nota-se, ainda vívida no escritor, uma curiosidade pela pesquisa e pela produção, principalmente, pelo debate.

Com uma vida pontilhada por polêmicas, Alencar fomentava o debate como importante meio de discussão e desenvolvimento de temas crítico-literários e filosóficos que contemplassem o certame dos rumos da literatura e da vida brasileira, fazendo da polêmica “o autêntico motor da vida literária” (Cf. ROCHA, 2011), como bem definiu João Cezar de Castro Rocha. Àquela altura, *Sênio* colecionava desafetos e já não possuía a ação enérgica, o impulso, o espírito da mocidade da famosa polêmica das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856) travada com os amigos de Magalhães, entre eles incluído o Imperador. Contudo, havia consolidado a argúcia e a

¹⁹ O projeto "Reescrevendo Alencar: transcrição e análise crítico-teórica de manuscritos alencarinos inéditos", sob coordenação do professor Marcelo Peloggio, atualmente trabalha no tratamento de 53 manuscritos (entre inéditos e os parcamente divulgados).

“sobriedade que vem com os anos” (ALENCAR, 1977, p. 59), vistas na campanha desenvolvida nas *Cartas de Erasmo* (1865-1868), as quais, inclusive, consolidaram o perfil do “panfletário político”;²⁰ nas cartas a Joaquim Serra intituladas “O nosso cancionero” (1874), nas quais faz “altas cogitações” sobre o cancionero e sobre os “vates populares”; e também na polêmica travada com Nabuco, na qual deu “uma prova de consideração, que outros escritores modernos lhe recusaram” (ALENCAR, 1965g, p. 219), com “contingente mais seguro, [...] [de] um antigo profissional das letras, consciente de suas ideias e de seu ofício” (COUTINHO, 1965, p. 10), e, por isso, encerrada pelo autor porque Nabuco “trocou o papel de crítico pelo de partidarista”. Diz Alencar que neste “terreno eu não posso acompanhá-lo” (ALENCAR, 1965g, p. 219).

É nessa justaposição, entre a consolidação do seu projeto literário e o combate ferrenho aos críticos de seu tempo, entre a persistência e a descrença na literatura, entre o encontro do pensamento do jovem e do pensamento do velho, que se constitui *Sênio*, pseudônimo, como se disse, irônico e desajustado à vida positiva.

²⁰ Faço referência a um dos capítulos da biografia *José de Alencar e sua época*, de Magalhães Junior, para destacar a imagem do intelectual que se consolida nas *Cartas de Erasmo* cujas ideias somam-se às de outros escritos políticos, como por exemplo, *O sistema representativo* (1868), *A festa macarrônica* (1870), *Voto de graças* (1873), *Reforma Eleitoral* (1874), além dos textos publicados no periódico *O Protesto* (1877), como já citado.

1.3. *Moldura de um projeto*

Parece, então, que a busca de se firmar como intelectual e estabelecer diretrizes do fazer intelectual foram ações consistentes na vida de José de Alencar. Homem público persistente na defesa de suas ideias, em algumas ocasiões, até impositivo, revela-se personalidade complexa, multivalente, sendo o que hoje chamaríamos de *agente cultural* que travou polêmicas e atritos com diferentes adversários de prestígio, com a intenção de disputar a autoridade de legislar nos mais variados campos,²¹ sobretudo, no intelectual; e conseguiu, propondo debates e movimentações substanciais das ideias e das forças do campo, além de estruturar um pensamento próprio e independente como legado às transformações futuras. Dedicou-se ao desenvolvimento espiritual do país, que o fez refletir, no último fôlego – diante da “indiferença pública, depois da aclamação pública” (MACHADO DE ASSIS, 1959c, p. 331), como observou Machado de Assis – se seu espírito persistiria na gloriosa memória do país. Um homem de ideias no Brasil, esse país de homens de interesse; um país cuja vida intelectual parece recomeçar do zero a cada geração.

Cada campo – o intelectual e o político – pode ser considerado como um espaço de lutas, com regras e demandas específicas, segundo as proposições de Pierre Bourdieu (1996). Entretanto, parece que no caso do Brasil oitocentista, a autonomia de cada um desses campos ainda não havia se constituído efetivamente, uma vez que seus agentes atuavam em diferentes microcosmos e ocupavam posições em distintos campos. A definição social do ofício do escritor, por exemplo, ainda estava em curso.

²¹ Estamos nos referindo às teorias sobre a constituição do campo intelectual desenvolvidas por Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1996). Entende-se como campo um microcosmo inserido no macrocosmo constituído pelo espaço social global – nacional ou internacional. Cada campo é um espaço de lutas simbólicas e possui suas regras e desafios específicos, assim como sua autonomia em relação aos outros campos. Segundo Bernard Lahire, “um campo é um ‘sistema’ ou um ‘espaço’ estruturado de posições ocupadas pelos diferentes agentes do campo. As práticas e estratégias dos agentes só se tornam compreensíveis se forem relacionadas às suas posições no campo. Entre as estratégias invariantes, encontra-se a oposição entre as estratégias de conversação e as estratégias de subversão do estado da relação de forças existentes: as primeiras são mais frequentemente as estratégias dos dominantes, enquanto as segundas correspondem às dos dominados (e, entre eles, mais particularmente, dos recém-chegados no campo). Essa posição pode assumir a forma de um conflito entre ‘velhos’ e ‘novos’, ‘ortodoxos’ e ‘heterodoxos’, ‘conservadores’ e ‘revolucionários’” (LAHIRE in CATANI *et al*, 2017, p. 65).

José de Alencar foi um desses homens com capacidade de movimentar-se estrategicamente de acordo com o campo de poder,²² ainda que, em ocasiões diversas, não obtivesse êxito contra o poder pessoal²³ e o aparelhamento nobiliárquico do Império. O autor de *O sistema representativo*²⁴ foi um agente que ocupou posições diferentes e, por isso, entende-se que o escritor pagou as culpas do político, e o político as do escritor, sobretudo devido ao desastre da campanha contra a Lei do Ventre Livre.

Na introdução ao primeiro dos *Perfis Parlamentares*, editado pela Câmara dos Deputados, a escritora Rachel de Queiroz escreveu sobre coexistência do ficcionista e do político no homem:

[...] quando se imagina José de Alencar um escritor profissional a se interessar pela política, estão se invertendo os termos da questão: a política é que era o seu país, a sua nação de nascimento. Da política é que ele teve que fugir e desgarrar-se, para poder se entregar à literatura, à sua poderosa e invencível vocação de ficcionista. E, aliás, essa fuga foi sempre parcial, pois a imposição da política, o ambiente político, não o abandonaram nunca (QUEIROZ, 1977, p. 12).

Por isso, as definições sobre a própria obra, os posicionamentos nos textos ficcionais e na perigrafia, na tribuna e nos panfletos, no sentido de expor seu pensamento, bem

²² Para Pierre Bourdieu (1996), o campo do poder – expressão usada como sinônimo de “classe dominante” – é o espaço das relações de força entre agentes ou instituições que têm em comum possuir o capital necessário para ocupar posições dominantes nos diferentes campos (econômico ou cultural). Assim, no campo do poder existem sujeitos pertencentes às classes dominantes, pessoas reais possuidoras de capital econômico, detentoras de poder material, que interferem na sociedade em prol de seus interesses; em outras palavras, é um espaço de posições estruturado por uma divisão desigual de capitais, cuja concentração constitui um choque de poder. Nas palavras de François Denord, o campo de poder é “um espaço em que se estabelece o valor relativo dos diferentes tipos de capitais que proporcionam um poder sobre o funcionamento dos diferentes campos (DENORD in CATANI *et al*, 2017, p. 75-76).

²³ No artigo *Ecce iterum Crispinus* (1870), publicado no periódico *Dezesseis de julho*, diz Alencar: “Como pólipó monstuoso, o governo pessoal invade tudo, desde as transcendentais questões da alta política, até as nugas da pequena administração. Ele sabe tudo, entende de qualquer dos ramos do serviço, conhece todos os homens nascidos e por nascer; tem uma estatística moral de todas as aptidões, com a designação das virtudes como dos vícios úteis, é finalmente uma enciclopédia viva... (ALENCAR *apud* VIANA FILHO, 1979, p. 216).

²⁴ Em *O sistema representativo*, publicado em 1868, Alencar mostra-se preocupado com os problemas eleitorais, em especial, com o tema da representação das minorias políticas. Segundo Walter Costa Porto, “Alencar foi quem mais contribuiu, no século XIX, para o exame de nossos direitos políticos, quem mais se esforçou para a correção do que chamou ‘a alforria do voto, cativo do governo’” (PORTO, 1997, p. 02). Porto ainda cita o estudo *Dois Escritos Democráticos de José de Alencar* (1991), de Wanderley Guilherme dos Santos, que analisou os escritos políticos de Alencar e formulou algumas proposições: ‘1) quanto mais denso o mandato, mais democrático; 2) quanto mais proporcional, mais democrático; 3) quanto maior a participação eleitoral, maior a extensão em que o governo é de todos por todos; 4) quanto mais obedecer à regra fundamental de não tirania da maioria e não poder de veto da minoria, mais democrático; 5) quanto menores o prazo e o escopo dos governos, mais democrático’ (SANTOS *apud* PORTO, 1997, p. 09).

como o de nortear o ofício do intelectual, revelam a intenção de marcar território no campo intelectual em processo de constituição no Brasil; a intenção de estabelecer leis sobre as manifestações artísticas e instalar-se no elenco de obras e nomes que também constituem esse espaço. Ocupou lugar central por abrigar em si o homem de letras, o crítico literário, o jornalista, o jurista, o cronista, o político, delineando e seguindo caminhos na constituição dos campos de saber e do pensamento neste espaço chamado Brasil. Portanto, como temos feito aqui, para compreender as movimentações do escritor, é necessário entender os episódios políticos nos quais esteve envolvido, ou mesmo bisbilhotar a gaveta da escrivaninha e examinar seus manuscritos.

Em 1870, quando publica o romance *A pata da gazela*, sob o pseudônimo, José de Alencar já era nome consolidado na cena literária do Brasil, na qual se inseriu, de fato, quando divulgou os princípios ativos do seu projeto estético expostos nas missivas de Ig., e os efetivou, só para citar poucos exemplos, nos romances *O guarani* (1857), *Lucíola* (1862), *Iracema* (1865) e *As minas de prata* (1865-1866). Coube à sua literatura elevar e reconstituir criativamente as especificidades locais, linguísticas, raciais, dos costumes e das instituições do Brasil.

O guarani logo chamou a atenção do público; veio *Iracema* e o inseriu, de fato, no campo literário. Colhia o prestígio dos leitores graças à popularidade dos folhetins *Ao correr da pena* (1855-1856) e também à publicidade da crítica das *Cartas* (1856), que abriram caminho a uma movimentação mais independente – com algumas pausas e impasses de um espírito inquieto que transitava entre a política e a literatura e um corpo vítima de hemoptises – e que se consolida na *velhice literária*, permitindo, assim, se posicionar do lugar de escritor prestigiado e executar (novos) planos para dar continuidade, sobretudo, à sua produção literária.

Alencar interpretou a cultura brasileira como resultado da fusão de elementos distintos. Explorou a originalidade continental, abrindo caminho para outros intérpretes. Chama a atenção a quantidade de textos diferentes entre si que escreve, principalmente na *velhice literária*, mas que têm unidade no propósito: colaborar para o desenvolvimento espiritual da nação; ou, de outra maneira, ajudar no progresso moral, como ele mesmo afirmou, na marcha contínua e ascendente do continente americano junto à macha geral da humanidade.

Ao fazer a leitura da própria produção de modo reflexivo, dando os últimos contornos do projeto literário, trabalhava em outras linhas de investigação e revelava “uma face nova do brilhante escritor”, segundo A. E. Zaluar (ALENCAR, 2010, p. 71), com altas cogitações filosóficas, antropológicas e sociológicas sobre “O homem pré-histórico na América” (1877).²⁵ No ensaio, Alencar atribui ao continente americano a progenitura e, por um “pressentimento do passado”, conjectura: “semelhante à profecia de Vieira, penso que o Brasil é o berço da humanidade; e que Adão da Bíblia, o homem vermelho, feito de argila, foi o tronco dessa raça americana, que supõe degeneração das outras, quando ao contrário é a sua estirpe comum” (ALENCAR, 2010, p. 79). É o americanismo total que se revela nessa última fase.

Supõe-se que sua atividade na revista *O Vulgarizador*²⁶ foi o motivo para o desdobramento imediato de *Antiguidade da América e A raça primogênita*, dois dos seus textos mais inesperados (PELOGGIO, 2010, p. 16-17). Portanto, se nos despojarmos dos preconceitos, da imagem estagnada que se arraigou à sua obra como portadora de uma concepção ingênua do romantismo, pode-se afirmar que José de Alencar esteve imbuído de uma visão cósmica e integralista do universo, avançando pelo terreno das suposições e apresentando um aspecto profético de um escritor que, embora marcado pelo desengano e combate, foi sempre idealista. Outras de suas obras adquirem diferente matiz se relacionadas aos temas levantados pelo autor nos escritos derradeiros.

O *velho literato* alencarino é a figura do sábio dos últimos dias, orgulhoso e preocupado com o futuro dos seus “filhos” – os seus livros –, muito embora, assombrado com a posteridade. As publicações dessa fase são anunciadas por ele como “desfolhas do inverno” em uma clara concepção de finitude tanto de si mesmo, quanto da produção, embora não da obra. Por isso, publica uma série de textos, dando continuidade ao seu projeto, textos nos quais reflete sobre sua ideia de Brasil, filiada ainda à crítica

²⁵ Título de uma carta publicada no ano de 1877, dois meses antes da morte do autor, e que foi pouco divulgada entre a crítica especializada. Além desse texto, escreveu o “O reino social”, acompanhado por uma carta, publicado em 02 de dezembro de 1877, dez dias antes da sua morte.

²⁶ O objetivo da revista, em circulação entre os anos de 1877 e 1880, era “vulgarizar” as ciências aos leitores através de conhecimentos variáveis, sociais ou naturais, sobre a origem do homem. Conforme Emílio Zaluar “Todos os conhecimentos úteis nos servirão, portanto nesta viagem. As Ciências sócias e políticas, bem como as naturais nos levantarão a cada momento uma ponta do véo em que se nos occultam os grandes segredos da Natureza” (A. E. Zaluar in *O Vulgarizador*, p. 1). A revista mantinha um laço íntimo com a literatura, publicando textos de literatura e romances, o que evidencia o interesse dos ilustrados e escritores no tema da Ciência, já indiciando a transição da escola romântica à realista.

romântica, e revisita sua produção e sua mitologia íntima. Por outro lado, analisando os manuscritos que o autor cearense não publicou em vida, percebe-se um projeto ambicioso digno de “uma obra monumental” que não pode ser concluído porque o autor sentiu não ter forças para empreendê-lo (ALENCAR, 2010, p. 89).

Utilizando-se do lugar de romancista prestigiado, seus últimos textos apresentam uma projeção da literatura e da cultura brasileira numa perspectiva menos indianista e mais cosmopolita, com a consciência de geração e o arranjo para a passagem de um legado para o futuro. Pode-se afirmar que, para que o maduro romance machadiano pudesse ter aparecido, antes, José de Alencar escreveu e modernizou o romance no Brasil. Podemos destacar também a sua preocupação em defender a cosmovisão romântica pautada na faculdade da imaginação, no entusiasmo do *genius*, no “abrasileiramento da língua portuguesa e na defesa da escrita literária independente – sua preocupação dominante (COUTINHO, 1965, p. 10). *Sênio* se mostra lúcido sobre as mudanças no Brasil, “fabricadas” pelas ideias positivistas e que lhe são parcialmente estranhas e distantes. Rompe com o jovem *flâneur* de outrora, maravilhado pelas inovações tecnológicas que “transformaram completamente a ordem das coisas” (ALENCAR, 2017, p. 94) e alerta sobre os perigos do progresso material.

Desse entendimento, pode-se dizer que o prefácio “Benção paterna”, apensado ao romance *Sonhos d’ouro*, e a autobiografia literária *Como e porque sou romancista*, escrita, talvez, sob encomenda, em 1873, expõem o projeto literário de Alencar e o seu posicionamento ao situar sua obra, além de permitir investigar as contendas e as conformidades que propôs – já ocupando a cadeira de *chefe da moderna literatura brasileira*.²⁷ Seu objetivo era dar os últimos acabamentos em torno do seu legado à literatura brasileira.

Nesses textos, nota-se que o “velho” esboça o perfil dos críticos do seu tempo e o seu papel na formação do gosto – algo de que já tratara desde a década de 1856 –,

²⁷ Na publicação da primeira edição de *Ao correr da pena* (1874), o organizador, Dr. José Maria Vaz Pinto Coelho, escreveu na sua “Declaração” que José de Alencar é o “chefe da literatura brasileira contemporânea”. A essa altura, três anos antes da sua morte, já era reconhecido como um dos pilares fundantes da literatura romântica brasileira.

sistematiza seu projeto literário romântico e reafirma o romance como forma literária de sua predileção assim como o seu lugar de romancista. Muito importante é, num claro sentido de missão, o fato de neles discutir a institucionalização do ofício do escritor – preocupação que parece ganhar força na década de 1870, uma vez que, como Deputado, submete um projeto de lei intitulado “A propriedade literária” (1875), no qual debate o problema dos direitos autorais relacionados a uma individualidade literária, comprovando, assim, que a atuação literária e política do *Sênio* estão mutualmente relacionadas nessa época.

O prefácio e a autobiografia literária são textos fundamentais para a comprovação de um projeto literário de Alencar, no qual “imaginou dar a sua obra um sentido de levantamento do Brasil” (CANDIDO, 2007, p. 537). Ainda que com algumas incorreções, tais textos apresentam ideias e reflexões que confirmam sua perspectiva teórica e sua consciência crítica da literatura como um fazer em si mesmo e também revelam a vontade de intervir no espaço público, na prática social e no mundo das ideias do Segundo Reinado (1840-1889). José de Alencar, na sua solidão continental, discute e questiona o conceito de literatura que propôs desde as cartas estéticas em que criticou a epopeia de Gonçalves de Magalhães, ora se impondo, ora negociando com o campo intelectual.

Em “Benção Paterna”, aponta para uma reflexão mais totalizadora da própria obra, posicionando-a na história da literatura, organizando-a em fases e construindo um projeto que ele mesmo vai erigindo com a sabedoria do seu posto. Como o próprio título do prefácio diz, Alencar invoca a proteção divinal ao “livrinho” *Sonhos d’ouro*, bem como a toda a sua obra, representando, claramente, a postura de zelador; mas por outro lado, revela a ironia como dissimulação retórica e como estratégia narrativa para estabelecer um diálogo entre o autor e o leitor e como forma de responder às contendas da crítica das quais sua obra era alvo.²⁸

Cercar as obras de prefácios, posfácios, notas, artigos, panfletos, polêmicas, entre outros, não é só um modo de direcionar a obra, mas de criar um viés dialógico, muitas

²⁸ No terceiro caderno, veremos que o prefácio “Benção Paterna” foi uma resposta oblíqua e altiva aos ataques do português José Feliciano Castilho e de Franklin Távora. Vê-se que, após as duras críticas ao projeto literário alencarino, inclusive, às obras de *Sênio*, o escritor não duelará abertamente com os seus contendores, mas a eles dará resposta no antetexto a *Sonhos d’ouro*. O caderno fará um estudo sobre essa e outras questões com o objetivo de mostrar que Alencar tinha um projeto organizado e coerente de literatura.

vezes, externando a atmosfera de expansão da consciência, como instrumento de ação das ideias. Os românticos faziam isso mirando o leitor – o seu auditório – mas era uma forma também de apresentar a obra como uma espécie de “artefato produzido sobre uma base real ou que remeteria ao real do qual ela era um fingimento” (HELENA, 2006, p. 51).

No alto da Tijuca, ausente da vida na Corte, atuou, sobretudo, através dos seus textos: os paratextos senis também representaram uma oportunidade de delinear um projeto, o que mostra um vínculo com a esfera pública, pois o escritor apresenta o modo como concebe sua obra, o modo de divulgá-la e discuti-la em público e como quer ser lido. Alencar, quando faz uso dos textos paraliterários, reflete sobre o fazer literário, sobre a recepção, faz crítica e defende os pilares da sua literatura, tais como o indianismo, a língua e o gênio brasileiro e, sobretudo, atrela o seu projeto a um propósito maior, ou seja, como colaboração à concepção dinâmica da vida, ao caminhar do que entende por espírito genuinamente brasileiro, formado pelo contato com outras culturas. Atrelado à missão romântica de que uma das destinações do erudito – esse homem que é o contraposto da sociedade – é fazer com que as pessoas pensem por si mesmas mais universalmente e julguem mais corretamente, reacendendo “a centelha extinta do gênio superior” (FICHTE, 2014, p. 12).

Ademais, o conjunto desses textos explicita a evolução do seu pensamento, que por sua vez parece ter se movimentado dentro de um plano. Para isso, manifestou suas ideias de modo particular. Os textos da década de 1870 parecem ter sido escritos de modo mais metódico, mais precisos, deixando transparecer uma personalidade literária mais apropriada à experiência do envelhecimento. *Sênio* é mais meditativo, filosófico, reflexivo sobre si mesmo. O que parece diferir dos textos anteriores, aqueles da fase mais juvenil, os quais, muitas vezes, são escritos de modo assistemático, seguindo um fluxo de ideias, devaneios poéticos. Textos escritos no ritmo de uma conversa entre amigos, na qual se pensa e escreve quase instantaneamente, como ocorre nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* e na “Carta ao Dr. Jaguaribe”. Ainda na fase de formação da individualidade e do projeto literário, faz ressalvas sobre o inacabamento das suas publicações, principalmente aquelas saídas em folhetim, mostrando que a

atividade do escritor estava intimamente relacionada ao *modus operandi* da atividade do jornalista.²⁹

Para estruturar sua ideia, dialogou com os parâmetros de avaliação da modernidade literária e a legitimidade que ele mesmo ajudou a criar para a literatura brasileira, como é o caso do texto *Como e porque sou romancista*, em que reconstituiu a própria trajetória e a história da sua vida literária, afirmando o lugar de prestígio do romance na sua obra e na literatura brasileira. Destinado a uma compreensão imaginativa e à ficção, o escritor se afirma como artista e romancista, utilizando-se da memória como aliada no desenho de um mapa não só geográfico, com as suas idas e vindas pelo território brasileiro, mas um mapa também da sua escrita e leitura, revelando as criaturinhas da estante que constituíram a sua mitologia e individualidade. O escritor logo se torna personagem na própria obra ao revelar os abismos da alma por trás das letras.

²⁹ No opúsculo da primeira edição de *O guarani*, Alencar afirma: “Este ensaio de romance nacional é filho de uma inspiração de momento, foi escrito folhetim por folhetim para o *Diário*. Não é pois senão um esboço ou para falar em linguagem de jornalista, uma prova tipográfica, que talvez algum dia me disponha a rever. Tem muitas incorreções de estilo, e talvez mesmo alguma inexatidão de fatos. O seu único merecimento, se algum lhe cabe é de falar de cousas da nossa terra, dos primeiros tempos da colonização, e de misturar algumas reminiscências históricas aos costumes indígenas” (ALENCAR, 2018, p. 02).

1.4. Testamento literário

No Rio de Janeiro, em 25 de março de 1873, Alencar envia ao amigo Salvador Mendonça uma carta, circundada por uma tarja preta de luto: “Agora, ainda mais, preciso mudar-me desta casa, depois do golpe que sofremos com a perda da minha sogra” (ALENCAR, 2012e, p. 49). Em Fortaleza, em 05 de julho de 1873, envia uma missiva ao amigo Paulino Nogueira: “Aqui me acho desde o dia 26 do p. e por ora nada aproveitei. O inverno continua e eu que vim fugindo das umidades, aqui a encontrei da mesma forma” (ALENCAR, 2012b, p. 51). Em 06 de setembro, escreve ao Visconde do Rio Branco: “Os ares natais têm-me com efeito restaurado as forças, mas ainda não consegui completo restabelecimento (ALENCAR, 2012d, p. 360). A Américo Guimarães, em 15 de setembro do mesmo ano, confessa: “Por ora ainda não consegui restabelecer-me da moléstia que obrigou-me a buscar os ares pátrios; mas tenho colhido algumas melhoras” (ALENCAR, 2012, p. 52). De volta ao Rio, envia em 09 de dezembro uma missiva ao irmão Leonel de Alencar, afirmando estar com “boas cores” depois que: “andei feito um vagabundo de um lugar para outro, buscando saúde” (ALENCAR, 2012a, p. 52-53). Um dia depois, escreve novamente a Paulino Nogueira: “Eu tenho passado sem maiores alterações; porém, receoso de que os calores da estação me façam perder a robustez adquirida no torrão natal” (ALENCAR, 2012c, p. 53).

De acordo com os trechos acima, o ano de 1873 foi marcado pelo agravamento do estado de saúde do escritor. Foi diagnosticado como portador de uma tuberculose pulmonar, por isso, pede licença à Câmara dos Deputados e, acompanhado da família, viaja ao Ceará, onde permanece entre os meses de junho e novembro. Curiosamente, a autobiografia literária *Como e porque sou romancista* é escrita em maio desse mesmo ano. Por meio de uma incursão memorialística, o escritor se debruça sobre sua trajetória literária, revendo os bastidores de algumas das suas principais criações. A escrita foi atravessada pelo isolamento político e pela preterição à vaga no Senado. O plano mais existencial é assinalado ainda pelo diagnóstico de tuberculose pulmonar, que debilitava o corpo do homem, o aproximava da morte e traçava o imaginário poético soturno dos livros. Não é apenas um relato da sua vida; mas o relato de uma vida literária, que por

sua vez, é singularizada pelos “fatos jornalísticos” de como e porque virou romancista – uma singular “cultura de si” (DIAZ, 2016, p. 150); uma autobiografia intelectual fundamental para se conhecer a formação da personalidade de letrado, bem como um manual para outros escritores brasileiros. Na missiva, há um tom testamentário mediante o qual o “patrono da literatura” faz o elenco dos feitos da sua história intelectual para compor o legado que deixará aos contemporâneos e à posteridade – seu testamento estético; sobre o qual avisa ser o “*livro dos meus livros*” (ALENCAR, 1951e, p. 49, grifos do autor); ou, a história dos seus romances e o “rascunho de um capítulo” (ALENCAR, 1951e, p. 50) da sua vida. Logo no início, ao afirmar que escrevia para os filhos, o escritor mostrou ter consciência de que seria aquele o momento de transferir um legado à geração seguinte, acionando uma escrita fraterna que se mescla ao queixume.

Como se disse, a *velhice literária* marca um período de revisionismo da trajetória do escritor, alvo de duras críticas por parte dos seus contendores; inclusive, em razão do seu contrato com o livreiro B. L. Garnier, é acusado de ser fabricante de romances que visavam apenas o lucro. Dessa forma, dialogava tanto com sua memória íntima, revelando, às vezes, um tom melancólico e sisudo, quanto com uma memória social, predominantemente pertencente ao microcosmo do campo literário, para mostrar as condições particulares que o impulsionaram a ser um romancista e concluir que o romance, como “poema da vida real” (ALENCAR, 1951e, p. 61), foi sua resposta ao problema estético do tempo.

Alencar mostrou-se escritor consciente de uma teoria literária, formada pela convergência entre a leitura e reflexão dos mestres literários antigos e modernos da literatura europeia – o seu capital literário (Cf. CASANOVA, 2002) – e a imaginação criadora, capaz de transfigurar literariamente o elemento americano. Afrânio Coutinho definiu a autobiografia como um “autêntico roteiro de teoria literária, o qual, reunido a outros ensaios de sua lavra, pode bem constituir um corpo de doutrina estética literária, que o norteou em sua obra de criação propriamente dita, sobretudo no romance” (COUTINHO, 1990, p. 96).

No texto, o escritor destaca que o importante cargo de “ledor” nos serões da família ajudou-lhe, possivelmente, a imprimir no espírito o romance como forma literária da sua predileção. Nessa função, fala em um desvanecimento no ato da leitura e, portanto,

da abertura ao devaneio, à criatividade e à inventividade (PETIT, 2009, p. 11), pois o ato de ler “uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo” (ALENCAR, 1951e, p. 54), seguido pelos momentos das “expansões do auditório”, ajudam a manejar habilmente a língua, a conquistar uma inteligência mais sutil, a consciência crítica e, sobretudo, – algo tão caro ao romantismo – a capacidade de percorrer a experiência humana (PETIT, 2009, p. 14).

A escolha do subscrito *Sênio* está relacionada a preocupação e conservação do lugar de prestígio que Alencar ocupava, mas também, talvez, ao receio de que os conflitos vivenciados na vida política manchassem sua imagem de chefe da moderna literatura. Por isso, ainda discorrendo sobre o período de “ledor”, desabafa que “já naquela idade a reputação é um fardo e bem pesado” (ALENCAR, 1951e, p. 55) e revela, sutilmente, aquilo que foi o gatilho de uma personalidade literária reativa, rodeada de polêmicas e dissabores.

Após atividades mais próximas do jornalismo, nos *Ensaio Literários*, quando ainda era estudante de Direito em São Paulo – “as primeiras raízes de jornalista; como todas as manifestações de minha individualidade” (ALENCAR, 1951e, p. 63) –, confessa o autor que 1848 foi o ano no qual ressurgiu a veia do romance. Mas ela ocorreu sob a marca da solidão e da moléstia, no ambiente de tristeza na casa de São Cristóvão devido aos fracassos da Revolução Praieira (1848-1850). Lá “dormiram as letras”. “Súbito todas aquelas lucubrações literárias apagaram-se em meu espírito. A moléstia tocara-me com sua mão descarnada; e deixou-me uma espécie de terror da solidão em que tanto se deleitava o meu espírito, e onde se embalavam as cismas e devaneios de fantasia” (ALENCAR, 1951e, p. 64). Somados às atividades de “ledor”, seriam esses os “anos-biblioteca” (PETIT, 2009, p. 10) da formação do escritor, no qual se distancia do real e vai buscar um amparo “fora do mundo”, “um canto na realidade” (PETIT, 2009, p. 33), e esse canto é constituído por um “repertório romântico” de novelas e romances “saídos dos prelos franceses e belgas” (ALENCAR, 1951e, p. 65) – o capital literário moderno:

Devorei os romances marítimos de Walter Scott e Cooper, um após outro; passei aos do Capitão Marryat e depois a quantos se tinham escrito desse gênero, pesquisa em que me ajudava o dono do gabinete, em francês, de nome Cremieux, se bem me recordo, o qual tinha na cabeça toda a sua livraria.

Li nesse discurso muita coisa mais: o que me faltava de Alexandre Dumas e Balzac, o que encontrei de Arlincourt, Frederico Soulié,

Eugênio Sue e outros. Mas nada valia para mim as grandiosas marinhas de Scott e Cooper e os combates heroicos de Marryat (ALENCAR, 1951e, p. 65).

Alencar explicita o “seu cânone pessoal, a sua pertinência a uma tradição literária que se inicia na ‘diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo’” (BOECHAT, 2003, p. 29), nos tempos em que frequentava o gabinete de leitura da Rua da Alfândega, no Rio e nos anos em São Paulo, centro do movimento literário romântico, com acesso à “coleção das obras dos melhores escritores da literatura moderna” (ALENCAR, 1951e, p. 60) pertencente ao amigo Francisco Otaviano, entre elas obras de Balzac, Alexandre Dumas, Alfredo de Vigny, Chateaubriand e Victor Hugo:

A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-se preparado para ela. O molde do romance, qual mo havia revelado por mera casualidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontra-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar (ALENCAR, 1951e, p. 61).

Contudo, apenas esse capital literário não seria suficiente para formar uma individualidade literária, correndo o risco de criar um mero imitador da literatura estrangeira – principalmente a francesa –, como foi acusado por parte da crítica. A diferença importante foi o escritor ter estabelecido a natureza brasileira como eixo fundamental do seu projeto. Em certo momento do texto, o escritor rememora que, no convento de S. Bento, ao ler as crônicas da era colonial, “desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará” (ALENCAR, 1951e, p. 64). Esfumavam-se painéis: “os tabuleiros gentis; [...] as várzeas amenas e graciosas; [...] as matas seculares que vestiam as serras” (ALENCAR, 1951e, p. 64); “o sertão em todas as suas galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto, e o majestoso S. Francisco transformado em oceano” (ALENCAR, 1951e, p. 64). Conclui, então, que o seu modelo de poesia americana é Chateaubriand; mas o mestre, o livro secular e imenso de onde tirou as páginas de *O guarani* e *Iracema*, foi a natureza brasileira:

Disse alguém, e repete-se pôr aí de outiva que *O guarani* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do

ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware.

A impressão profunda que em mim deixou Cooper foi, já lhe disse, como poeta do mar. D’*Os Contrabandistas*, sim, poder-se-ia dizer, apesar da originalidade da concepção, que foram inspirados pela leitura do *Piloto*, do *Corsário*, do *Varredor do Mar* etc. Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; *mas o mestre que eu tive, foi esta esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso pôr onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.*

Daí, desse livro secular e imenso, é que eu tirei as páginas d’*O guarani*, as de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria a escrever. Daí e não das obras de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração (ALENCAR, 1951e, p. 68-69, grifo nosso).

Espaço brasileiro poetizado pela faculdade da imaginação, pelo Belo do Pensamento, Belo da Natureza e Belo do Sentimento, conforme caracterizou o escritor (Cf. FONTINELI, 2013), intuída pela própria experiência, pela destinação do cearense que atravessou as matas e os sertões do Nordeste, do Ceará à Bahia, onde pode vislumbrar uma vastidão de palmeiras sob o sol tropical. Natureza revelada, literariamente, sob contornos de uma ordem panteísta como forma de estabelecer uma totalidade romanesca, algo muito comum entre os românticos. Essa mesma natureza – plástica – foi ponto essencial da sua crítica nas missivas de 1856 e estetizada, posteriormente, em seus romances.

Apesar disso, seu projeto foi alvo das críticas de José Feliciano Castilho, Franklin Távora e Joaquim Nabuco, pois foi avaliado por critérios críticos que não pertenciam à escola romântica³⁰. Devemos lembrar, aliás, que a autobiografia foi publicada postumamente e, por isso, não teve repercussão alguma no campo literário. Seria, portanto, um arsenal literário que agiria para circunscrever a obra do autor no ideário romântico. Arsenal que fica na “pasta de velho papelão” e que foi escrito, certamente, em meio às repercussões das cartas de Castilho e Távora, as quais criticaram duramente a modernidade do romance de Alencar, bem como seus ideais românticos. De outro modo, a autobiografia tornou-se um documento crítico-literário fundamental para entender a variação do conceito de literatura no tempo e no espaço. Por enquanto,

³⁰ No terceiro caderno, voltaremos a tratar sobre *Como e porque sou romancista* e suas relações com outros textos do escritor, entendendo que os conflitos no campo literário na década de 1870, especialmente as cartas de José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, bem como as novas ideias que as missivas representavam, motivaram a atuação de José de Alencar e foram decisivos para escrita dos seus textos críticos-literários e da sua produção romanesca daquela década.

queremos tratar sobre a tensão entre um sujeito que se manifesta através do seu discurso autobiográfico e um outro que se institui por meio dele, com o objetivo de tentar compreender não só o lugar ocupado pelo escritor ou aquele lugar que tenta ocupar, mas de que modo a representação de si mesmo, a história da sua vida e a tentativa de “passar a limpo” a própria trajetória estavam relacionadas com a experiência do presente, auxiliando, portanto, no desenho da imagem desse último Alencar que aqui muito nos interessa.

A escrita da autobiografia literária, como é próprio do gênero, é constituída das memórias – e dos esquecimentos – individuais, coletivos e sociais. Tais memórias – ainda que de modo restrito dentro dos limites do tempo – são articuladas e processadas, com vínculos afetivos, saberes, tradições, mitologia íntima, acontecimentos históricos, com significações que se dão mediante as relações particulares entre as diferentes temporalidades. Trata-se de um guia *multus*, como é o caso do texto de Alencar: o da própria escrita da carta, em 1873, quatro anos antes da sua morte, o que dá a perceber a relação entre o texto e a experiência histórica pela qual passava; o da publicação póstuma do texto pelo filho Mario de Alencar já em contexto de “canonização” do romancista, em 1893. Ressalta-se, ainda, que o texto, nos dias de hoje, é retomado por vários escritores. Dê-se como exemplo Luiz Ruffato, que explicitamente toma Alencar como precursor no texto “Até aqui, tudo bem! (como e por que sou romancista – versão século 21), ressaltando “a continuação da retomada de Alencar por um leitor-escritor que vai deixando indícios de suas leituras na escrita ética desse romance” (WALTY; GUIMARÃES, 2017, p. 60).

De outro modo, a autobiografia literária revela as relações de Alencar com os diferentes espaços que marcaram o seu imaginário, lugares de memória, sistematizando uma topografia intelectual (e afetiva) do romancista: o sítio do Alagadiço Novo, na Messejana; a jornada do Ceará à Bahia; a Corte; o Colégio de Instrução Elementar, na rua do Lavradio; a chácara da rua Maruí, em São Cristóvão; a casa na rua do Conde; o gabinete de leitura na rua da Alfândega; o Hotel de Europa; a casa no Largo do Rocio; a

república de estudantes da rua São Bento, em São Paulo; a velha biblioteca do convento de São Bento, em Olinda; e a cidade de Recife.

Tais lugares, carregados de subjetivação, não representam apenas resgates deliberados, mas esforço de reconstrução do passado a partir de referenciais diversos do presente de José de Alencar e do próprio fazer literário: são lugares simbólicos que deixaram marcas indeléveis, lugares que ganharam outras representações nos seus romances. Nesse trânsito, os acontecimentos artístico-literários em torno do autor voltam como vestígios para explicar o escritor do presente: um passado visto com os “olhos” do romancista, sujeito alvo de duras críticas em sua derradeira fase e que saca as memórias para moldar a sua história com a finalidade de explicar a sua predileção pelo romance.

Em outras palavras, é a autobiografia de um intelectual periférico e solitário, despedindo-se da vida literária, e quando falamos aqui de intelectual periférico estamos pensando na atuação de Alencar enquanto intelectual latino-americano na luta contra a dependência cultural, pois buscou a consolidação de um pensamento próprio em relação ao intelectual estrangeiro.³¹ Dependência cultural que, em um primeiro momento, ao ser

³¹ A discussão sobre a literatura produzida na América Latina e sua posição frente à cultura europeia se tornou uma vertente da crítica literária brasileira que atravessou o século XX e repercute no século XXI. Como exemplo, podemos citar a crítica de Roberto Schwarz e Silviano Santiago. Segundo Roberto Schwarz, no ensaio “Ideias fora do lugar”, de 1973, o fato “impolítico e abominável” da escravidão colocou o Brasil fora do sistema da ciência devido à disparidade entre a nossa sociedade escravista e as ideias do liberalismo europeu. A escravidão indicaria a impropriedade das ideias liberais, mas não seria o “nexo efetivo da vida ideológica”: “Para descrevê-la é preciso retomar o país como todo. Esquemmatizando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente. Entre os primeiros dois a relação é clara, é a multidão de terceiros que nos interessa. Nem proprietário nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do *favor* indireto ou direto, de um grande. O agregado é sua caricatura. O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo também outra, a dos que têm. Note-se ainda que entre estas duas classes é que irá acontecer a vida ideológica, regida, em consequência, por este mesmo mecanismo. Assim, com mil formas e nomes, o favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional” (SCHWARZ, 2012, p. 15-16). Para ele, essa característica da condição social brasileira impedia a racionalidade moderna – pode-se falar de uma “modernidade incompleta”, segundo José Miguel Wisnik. Nesse sentido, as ideias eram descoladas, “fora de centro em relação às exigências que elas mesmas propunham, mas essas ideias eram “reconhecidamente nossas, nessa mesma qualidade”. Portanto, “as ideias fora do lugar”, além de expressarem a inadequação de determinados referenciais intelectuais a um dado contexto social, mostram um processo de formação que se completaria na forma como modo de conciliar o exterior e o interior. De outro modo, ao tomar emprestado de outros países centrais formas, como por exemplo o romance, o Brasil na sua condição de país latino-americano periférico faz ajustes, transformando-as em formas irreconhecíveis. O interessante dessa ideia é percebermos a tensão na relação entre forma e ambiente, pois a nossa má-formação seria o ponto de interesse em uma relação global. Já no ensaio “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de 1971, publicado dois anos antes do de Schwarz, Silviano Santiago discorre sobre uma possível inversão de valores na relação entre o colonialista e o colonizado, abordando novas formas do cosmopolitismo que possam formatar novos projetos literários, políticos, éticos e culturais a partir do deslocamento de centros hegemônicos: “O desequilíbrio instaurado pelos soldados gregos, anterior ao conflito armado e, entre os superiores, causa de orgulho e presunção, é antes de tudo

avaliada, foi negada pelo escritor diante de um contexto de afirmação mais enérgica do nacionalismo brasileiro; mas logo repensada na *velhice literária*, como podemos ver no prefácio de *Sonhos d'ouro*, em que o escritor reposiciona o seu projeto dentro de uma leitura menos indianista e mais cosmopolita³² da literatura e da cultura brasileiras, revelando o desejo de continuar a fazer literatura a partir do valor diferencial dessa suposta fusão multicultural, mas que ficou apenas no tom de missão e no papel de desbravador porque o escritor estava se despedindo de sua jornada.

Ainda que publicado postumamente, em 1893, a carta ajuda a traçar a *velhice literária* como uma fase de fechamento de um ciclo de uma geração. E isso, mesmo que, segundo Heron de Alencar, tenha vestido de fantasia a narração da sua trajetória literária para envernizar sua imagem:

Já houve quem colocasse em dúvida algumas das afirmativas que Alencar inseriu em sua autobiografia literária. Ao escrevê-la, já era um escritor de renome e no auge de sua carreira, quatro anos antes de falecer. É possível, desse modo, que tenha, alguma vez querido vestir de fantasia a realidade de sua formação literária, para que a posteridade – sua grande e permanente preocupação – lhe não regateasse admiração e fidelidade. Isso em nada altera o julgamento que deve resultar da leitura de sua obra, e esse é o único julgamento que prevalece (ALENCAR, 2002, p. 256).

Sobre essa “outra idade”, Alencar tem pouco a dizer, uma vez que o motor da escritura do texto é a própria rememoração, no qual se (re)vive o tempo passado, exercício de

propiciado pela defasagem econômica que governa as relações entre as duas nações. Mas no momento mesmo em que se abandona o domínio restrito do colonialismo econômico, compreendemos que muitas vezes é necessário inverter os valores dos grupos em oposição, e talvez questionar o próprio conceito de superioridade” (SANTIAGO, 2000, p. 10). Os países periféricos podem, por meio da literatura e de outras manifestações culturais, contestar, se defender e fazer frente ao lugar hegemônico da ex-metrópole, portadora do poder econômico. Para Santiago, deve-se afirmar a condição periférica como atitude em busca de um valor diferencial e um descentramento da cultura hegemônica. Diz ele: “A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportaram para o Novo Mundo. Em virtude do fato de que a América Latina não pode mais fechar suas portas à invasão estrangeira, não pode tampouco reencontrar sua condição de ‘paraíso’, de isolamento de inocência, constata-se com cinismo que, sem essa contribuição, seu produto seria mera cópia – silêncio –, uma cópia muitas vezes fora de moda, por causa desse retrocesso imperceptível no tempo, de que fala Lévi-Strauss. Sua geografia deve ser uma geografia de assimilação e agressividade, de aprendizagem e de reação, de falsa obediência (SANTIAGO, 2000, p. 16, grifos do autor).

³² No terceiro caderno, trataremos o projeto literário apresentado no prefácio “Benção Paterna”.

reflexão arqueológica da memória, mas sempre com o compromisso de atender o presente. No contexto da autobiografia, o escritor ainda vive as repercussões do subscrito *Sênio* no campo literário. Inclusive, reflexos bastante negativos em torno dos seus romances. Em uma de muitas digressões, é possível perceber o estado de ânimo magoado: “Nos trinta anos vividos desde então, muita vez fui esbugalhado do fruto do meu trabalho pela mediocridade agaloada” (ALENCAR, 1951e, p. 52). Não destaca lembranças do seu presente ou do passado mais imediato, pois parecem ser pouco relevantes para a construção da narrativa autobiográfica. Não há fatos a escrever sobre o presente: “nada lhe poderia referir de novo, senão um ou outro pormenor de psicologia literária, que omito por não alongar-me ainda mais” (ALENCAR, 1951e, p. 73). É como se o escritor ainda não pudesse organizar a vida vivida nesses primeiros anos da década de 1870. Por outro lado, deve-se frisar que justamente o presente conturbado e, ainda, o sentimento de aversão, foram o impulso, o móvel da escrita do e sobre o passado, que, por sua vez não é unicamente aquilo que passou, mas uma intrincada composição subordinada aos interesses de quem opera os jogos da memória; isto é, o escritor, tendo o seu posto ameaçado, vê o passado não apenas como ruínas, mas, vaidosamente, como um amontoado de triunfos literários que podem auxiliá-lo a alcançar a glória, pois constrói a imagem de um homem que dedicou a vida à literatura. É Bobbio, que convida o leitor a percorrer com ele o caminho da memória:

Percorramos de novo nosso caminho. As recordações virão em nosso auxílio. No entanto, as recordações não aflorarão se não as formos procurar nos recantos mais distantes da memória. O lembrar é uma atividade mental que não exercitamos com frequência porque é desgastante ou embaraçosa. Mas é uma atividade salutar. Na rememoração reencontramos a nós mesmos e a nossa identidade, não obstante os muitos anos transcorridos, os mil fatos vividos (BOBBIO, 1997, p. 30).

O passado passa a ser um “tesouro submerso” para o escritor, de onde ele saca as memórias individuais e coletivas. O mundo de *Sênio*, o mundo do velho, é o passado. Do mundo da memória, *Sênio* se produz, pois narrar é também inventar-se; expor sua trajetória pessoal, é também inventar uma trajetória. Contudo, é na revisitação das memórias que se tem a plena consciência de que o caminho ainda não foi de todo percorrido: “digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro” (ALENCAR, 1951e,

p. 73). É quando se entende que o curso da vida se deslocou e que aqueles projetos não poderão ser concluídos; os livros que desejava escrever não passarão de manuscritos, pois o tempo está acabando e as forças estão se exaurindo. É preciso abdicar os projetos e tentar entender o sentido ou a falta de sentido da vida, o que não deixa de ser um refúgio para si mesmo, um alento. Falta de futuro que é, ao mesmo tempo, angústia e criação, possibilidade de pensar e escrever. É no percurso pelas lembranças que se tem a consciência do não-realizado e do que não mais poderá ser realizado em um mundo que se transforma depressa demais.

O passado também é um mundo de sombras. A melancolia é o impulso, muitas vezes, da escrita alencarina, caracterizada por uma lamentação que busca acusar alguém – um *outro* –, que o escritor, às vezes, até define, dar nome, mas que, inutilmente, não resolve a falta de sentido e o vazio que pavimentam essa melancolia insuperável, “que se engendra no seio das paixões, quando estas paixões sem propósito se consomem a si mesmas num coração solitário” (CHATEAUBRIAND, 1992, p. 69). Por isso, o desencantamento expresso pelo escritor é uma forma de sonhar a vida, criar ilusões atrás de ilusões e viver utopias: “Onde a melancolia é definida como esse sentimento da nossa imperfeição que justamente a perfeição suscita, a perfeição ‘que não se encontra nem em nós próprios, nem nos outros, nem nos objetos dos nossos prazeres, nem na natureza’” (GIVONE, 1995, p. 215).

Essa busca incessante por aquilo que não se sabe exatamente – ao nada – tem correlação à melancolia explicitada por Freud, pois é a “perda de um objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente” (FREUD, 2011, p. 51). Por isso, o melancólico é um sujeito que perdeu o laço com o mundo social e tem uma vontade de se comunicar, tem prazer no autodesnudamento. Perda de lugar que gera, portanto, uma necessidade de invenção de um novo mundo.

Se a escrita de José de Alencar é marcada por uma velhice melancólica, de humor oscilante, propensa a extremos, por outro lado, ela faz parte da sua atuação intelectual, que, por sua vez, é movida pela ânsia de infinito, a ânsia de ansiar e, por isso, estrutura um pensamento que se movimenta e que não quer cessar, pois a insatisfação, o apego à negatividade, o desejo sem objeto, a paixão da ausência, isto é, a nostalgia, o cotejo do

nada, torna-se uma fenda para tudo aquilo que é ou pode ser: o mistério, a surpresa e o desconhecido.

Noberto Bobbio, no capítulo “Autobiografia intelectual”, afirma que “A velhice é também a idade dos balanços. E os balanços são sempre um pouco melancólicos, compreendida a melancolia como a consciência do que ficou incompleto, imperfeito, da desproporção entre os bons propósitos e as ações realizadas (BOBBIO, 1997, p. 140). Ao mesmo tempo em que faz o balanço, a autobiografia também mostra os bastidores do fazer literário de um escritor do século XIX, genuinamente romântico e utópico. É a exposição “dos fatos comuns, do viver cotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual” (ALENCAR, 1951e, p. 59). Como afirma Jeremy D. Popkin, “[...] os leitores da autobiografia de um romancista podem estar interessados em detalhes sobre o processo de escrita que produziu as obras que permitiram ao autor entrar em suas vidas [...]” (POPKIN *apud* AURELL, 2014, p. 343). Para Antonio Candido,

O escrito mais importante para conhecimento da personalidade é a autobiografia literária “Como e Porque Sou Romancista”..., um dos mais belos documentos pessoais da nossa literatura. Não há ainda biografia à altura do assunto, podendo-se dizer o mesmo da interpretação crítica. Mas há um conjunto de estudos que, somados, permitem bom conhecimento (CANDIDO, 2005, p. 139).

Cumprindo uma de suas funções, a autobiografia apresenta a relação de Alencar com os homens de seu tempo, assim como da sua obra com os diferentes tempos de sua história de recepção. A autobiografia é chave de leitura da obra de Alencar, da sua própria atuação intelectual e dos seus objetivos para manter relevância no campo literário bem como na posteridade. Entende-se aqui como um texto que valoriza a literatura e, de certo modo, humaniza a figura do escritor, pois, ao exhibir o romancista, vê-se as arestas do homem. O mundo de *Sênio* é um mundo onde os afetos – e os desafetos – têm grande relevância. De um Alencar que, sentindo, pensando, lendo e escrevendo em seu tempo, atravessa suas experiências com intensidade.

Incurção memorial reforçada, ainda, por ser uma carta endereçada ao futuro – uma “quimera ausente” como disse Stendhal (DIAZ, 2016, p. 160): “um cofre de relíquias de si a ser conservado piedosamente para posterior exumação por outros” (DIAZ, 2016, p. 134). Alencar inventou um destinatário virtual, um estimulador da escrita do texto: “Ao introduzir o outro – mesmo que fosse apenas na virtualidade da troca a distância –, a carta preenche sua expectativa e cria as condições estimulantes de uma conversação consigo da qual o outro não está excluído” (DIAZ, 2016, p. 149), o que permite a revelação de feixes do sujeito. A retrospectiva autobiográfica alencarina começa a partir dos incentivos do outro – do “amigo” –, na tentativa de preencher as expectativas, para criar condições favoráveis para o inventário do romancista. Decide, então, relatar aos “curiosos de anedotas literárias”:

Meu amigo,

Na conversa que tivemos, há dias, exprimiu V. o desejo de colher acerca da minha peregrinação literária, alguns pormenores dessa parte íntima de nossa existência, que geralmente fica à sombra, no regaço da família ou na reserva da amizade (ALENCAR, 1951e, p. 49).

Em sincronia, a autobiografia de Goethe, *De minha vida: poesia e verdade*, publicada em treze volumes, entre 1806 e 1810, é ensejada, justamente, por uma carta enviada por um amigo que deseja “depreender, do conjunto, uma imagem de seu autor e de seu talento”; livros que “trazem a lume tanto questões externas que lhes foram determinantes, quanto um estado específico, e então, decisivo, de desenvolvimento interior” (GOETHE, 2017, 21). É o que nos revela Goethe na introdução dos volumes, em que reproduz a carta que o fez atender imediatamente o pedido, pois, segundo ele, na juventude, na “flor da idade”, seguimos os nossos próprios caminhos apaixonadamente, recusamos qualquer intromissão; no “avançado dos anos é sempre altamente desejável que alguma forma de interesse alheio nos motive e nos mobilize afetosamente a definir os rumos de uma nova atividade” (GOETHE, 2017, p. 22). Para ele, o principal objetivo de uma biografia é

[...] apresentar o homem no contexto das relações de seu tempo, mostrar o quanto ele a elas resiste e o quanto delas se beneficia; de que modo, a partir delas, constrói sua visão do mundo e do homem; e de que modo elas impactam em sua condição de artista, poeta, escritor. No entanto, isso exige algo quase impossível de se alcançar, a saber: que o indivíduo conheça a si mesmo e a seu século, mantendo-

se sempre o mesmo em todas as circunstâncias, ainda que, querendo ou não, o tempo o acabe arrastando consigo, definindo-o e formando-o; e o faça de tal modo que se possa dizer que qualquer um nascido dez anos antes ou depois seria, no que diz respeito a seu próprio desenvolvimento cultural e intelectual e à repercussão de sua vida no mundo, um indivíduo completamente diferente (GOETHE, 2017, 23-24).

Na citação, o escritor alemão afirma que existe uma relação conflituosa entre o sujeito e o seu tempo que produz uma síntese. Uma visão de mundo e do ser humano que impactam o artista seja o lugar que ele estiver ocupando; um produto que age na sua formação, isto é, no seu próprio desenvolvimento cultural e intelectual – o “*Bildung*”. Mas para chegar a isto é exigido alcançar algo quase impossível: conhecer a si mesmo e o seu século, mantendo-se o mesmo, ainda que o tempo o arraste e o transforme em um indivíduo com uma formação única. Somente dessa forma é que poderá se tirar proveito de uma autobiografia; somente a partir desse ponto de vista é que tal texto poderá ser bem utilizado e julgado razoavelmente.

A curiosidade em torno da figura de Goethe pode ser vista também nas *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida*, publicada em 1836 por Johann Peter Eckermann, após a morte do escritor de *Fausto*. O interessante a ser destacado aqui é que o prólogo das conversações acaba também sendo uma espécie de autobiografia intelectual de Eckermann, cobrindo os anos entre o seu nascimento e o ano de 1824 em que viaja a Weimar para encontrar o seu ídolo Goethe. Há que se destacar, ainda, que a posição social de Eckermann difere completamente do lugar ocupado por Goethe e pelo próprio Alencar, os quais, como se sabe, vieram de “berços” que favoreceram a sua formação intelectual precoce e privilegiada. Goethe tem acesso desde muito novo às produções intelectuais e artísticas coetâneas, como ele mesmo observa ao falar do distanciamento do popular na sua adolescência:

Para todo passarinho há um tipo de arapuca, assim como cada homem tem sua própria maneira de se deixar induzir e seduzir. Minha natureza e educação, meus hábitos e o ambiente em que vivia acabavam me afastando de tudo o que era mais vulgar. E embora mantivesse regulamente o contato com gente das classes mais populares, especialmente com os artesãos, disso não resultavam maiores aproximações (GOETHE, 2017, 201).

Assim como Goethe, Alencar também teve um tutor, frequentou a universidade, teve todas as condições de mobilidade para estudar, o que lhe favoreceu o acesso às ideias mais modernas que circulavam no ambiente intelectual. Goethe teve acesso à universidade aos 16 anos; Alencar aos 13 anos vai para São Paulo estudar Direito. No caso de Eckermann, aos 24 anos de idade, como ele rememora, faltavam-lhe inteiramente a cultura intelectual e o conhecimento (ECKERMANN, 2016, p. 34). Decorrente de uma família que tinha como principal fonte de sustento uma vaca, para Eckermann, a “arte vem depois do pão” (ECKERMANN, 2016, p. 31). Desejava seguir o caminho das artes e filosofia para cunhar uma individualidade própria e produzir algo relevante; mas para isso precisava ter acesso à escola e à universidade, como observa:

Tendo lido também muitas biografias de homens importantes na tentativa de descobrir o caminho que haviam seguido em sua formação até lhes ser possível realizar algo digno de valor, constatei que era comum a todos eles haver passado pela escola e pela universidade e decidi fazer o mesmo apesar de minha idade um pouco avançada e das circunstâncias tão adversas. (ECKERMANN, 2016, p. 36)

Na autobiografia *Como e porque sou romancista*, vê-se um Alencar sempre debruçado sobre os livros, sobre “a mesa de trabalho” ou munido por “canhenho” com notas resultantes de seus estudos sobre a natureza e os indígenas do Brasil (ALENCAR, 1951e, p. 68). Vale destacar uma das imagens memorialísticas dos tempos de estreia do escritor em que reforça sua posição de “operário da literatura”:

Meu tempo dividia-se desta forma. Acordava por assim dizer na mesa do trabalho, e escrevia o resto do capítulo começado no dia antecedente para enviá-lo à tipografia. Depois do almoço entrava por novo capítulo, que deixava em meio. Saía então para fazer algum exercício antes do jantar no “Hotel de Europa”. À tarde, até nove ou dez horas da noite, passava no escritório da redação, onde escrevia o artigo editorial e o mais que era preciso (ALENCAR, 1951e, p. 68).

Em um dos artigos enviado a Joaquim Nabuco em 1877, o escritor, para se defender das acusações de “influência alheia”, chegava a afirmar ser “peão na literatura” (ALENCAR, 1965a, p. 80). Há uma intenção moldada no presente para narrar a “vida” e a “lida” intelectual como atuação na construção da imagem de *genius* e “peão” da

literatura e, assim, desconstruir o lugar, de certo modo, privilegiado da sua trajetória, bem como aquela de escritor excessivamente romântico.

Ainda que ocupem posições sociais distintas, Alencar, Goethe e Eckermann querem construir em torno de si a imagem de artistas que trabalharam arduamente para conseguir alcançar o posto prestigioso que supostamente ocupavam. O que fica evidente nesses relatos autobiográficos é que há um esforço em construir a imagem do intelectual que se formou com muito esforço; quer dizer, esses escritores querem trazer, de certa maneira, o contraposto da ideia romantizada do artista que faz obra de arte apenas como produto do talento e *genius*. É necessário para realizar uma obra de arte, além de *entusiasmo* e autoconsciência naturais, que tenham também formação, “exercício e habilidade no produzir”, conhecimento “puramente técnico”, reflexão, trabalho árduo e exercício. Segundo Hegel, é “pelo *estudo* que o artista toma consciência deste Conteúdo e conquista a matéria e o Conteúdo de suas concepções” (HEGEL, 2001, p. 48, grifos do autor).

Caderno 2

CARTAS DE IG. (1856)

Tendo concluído as minhas cartas, embora não merecessem elas as honras de uma refutação, julguei que ao menos, em atenção ao poema, dessem causa a uma d'essas polêmicas literárias, que tem sempre a vantagem de estimular os espíritos a produzirem alguma cousa de novo e de bom.

José de Alencar

2.1. Uma observação

No primeiro caderno, tratamos da constituição do *Sênio* a partir da convergência entre o campo literário e o campo político, os quais, no oitocentos, passavam por um processo de estruturação, pois que não possuíam ainda regras bem definidas e nem autonomia. Trabalhamos com a ideia de que o escritor paga as culpas do político e vice-versa. Lançamos algumas hipóteses sobre o porquê do aparecimento do *Sênio* e qual o significado que o ancião alencarino projetou no campo intelectual ao apresentar um subscrito no qual concentra as ideias de prudência, autoridade e ponderação a respeito de uma *velhice literária*, que, por sua vez, pode ser mirada como valor biográfico de uma poética. Tivemos a preocupação em desenhar uma personalidade literária com o auxílio da carta *Como e porque sou romancista* – o seu testamento literário.

Afirmamos que *Sênio* representa a consolidação de um projeto – conscientemente arquitetado pelo escritor – em que defende os pilares da sua literatura, tais como o indianismo, a língua e o gênio brasileiro. Afirmamos que nos textos paraliterários publicados na década de 1870, o escritor procura situar a sua obra, com consciência de projeto e olhar retrospectivo sobre a própria produção, circunscrevendo-a no romantismo e mostrando-se contraposto às ideias positivistas.

Para avançarmos nas proposições deste trabalho, contudo, é preciso fazer um recuo aos tempos da estreia, uma vez que, para situar o seu projeto literário, *Sênio* recorreu a sua *memória crítico-literária* com um olhar *retrospectivo* e *revisionista* da própria obra. Este segundo caderno será importante para o desenvolvimento do trabalho: para entender as ideias, o contexto e o redesenho do projeto exposto no prefácio “Benção Paterna” (1872) – de que trataremos no terceiro caderno; para entender os motivos da revisão e seleção dos folhetins da primeira edição de *Ao correr da pena*, publicada em 1874 – nosso quarto caderno. Nessa segunda parte, retomaremos a reflexão proposta nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* como ponto de inflexão do nosso romantismo, as quais tornaram-se a *carta poética* da modernidade literária brasileira. Isto se dá porque as missivas de Ig. apresentam o indianismo e a natureza brasileira como expressões íntimas do seu projeto, ou melhor, como traços fundamentais da sua atividade como romancista. Inclusive, revisando sua obra, o autor refletiu quais as lacunas do seu projeto, fechou o ciclo indianista publicando o romance *Ubirajara* (1874) e comprovou, assim, ainda na década de 1870, a vigência das ideias estéticas das

Cartas. Nelas, já indicava o índio e a natureza brasileira como elementos locais indispensáveis à fundação de um sistema literário brasileiro. Devido a esse movimento retrospectivo, percebe-se que os argumentos estéticos e sua visão do belo artístico já estavam expostos desde os primeiros trabalhos críticos-literários, o que evidencia a vontade de legislar as ideias da época.

Tem o caderno como objetivo, ainda, mostrar e analisar um sistema intelectual que se renovou graças à polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*³³. Entende-se tal polêmica como marco teórico que inseriu José de Alencar no campo literário e fundou aquilo que ele chamou de *poesia nova* – ou seja, a teoria estética responsável pela modernização da literatura brasileira e que o alçou à condição de chefe da moderna literatura. Acredita-se que as *Cartas* são, a um só tempo, crítica e obra de arte, pois, ao escolher o gênero epistolográfico, Alencar inventou um estilo – e o velho Ig. – e se beneficiou estrategicamente da maleabilidade das fronteiras desse gênero, apresentando, mesmo que de modo assistemático, a sua poética.

³³ Por julgarmos ser a mais completa, utilizamos nesta pesquisa a edição organizada por José Aderaldo Castello, em que reuniu, além das cartas de Ig., as dos seus contendores. Para facilitar, referenciamos apenas as citações de Alencar da seguinte maneira: ALENCAR, José de Alencar. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

2.2. *Voltarete: um jogo de cartas*

A conhecida polêmica envolvendo José de Alencar e Gonçalves de Magalhães em torno da publicação do poema épico *A Confederação dos Tamoios* (1856) dinamizou a vida intelectual em meados do século XIX, propiciando uma inflexão dentro do próprio Romantismo. Ao publicar as missivas, José de Alencar não só contestava o valor literário do poema épico de Magalhães, mas também a própria capacidade de renovação estética da literatura, conduzida pelos primeiros românticos brasileiros – o grupo parisiense –, conscientes de que a modernidade literária legitimava as criações poéticas de acordo com as diferentes épocas, como se a literatura fosse uma instituição variável como são os séculos (MAGALHÃES, 2014, p. 92). Contudo, esses primeiros intelectuais, apesar do importante papel de fazer compreender a realidade brasileira e incitar o tumulto nacionalista no Brasil, não conseguiram ir além do papel de teóricos – divulgadores e reformadores – da nova ordem artística que rompia com os esquemas preestabelecidos da retórica e abandonava a fixidez da mitologia greco-latina como fonte de inspiração.

Essa geração de intelectuais estava empenhada em organizar e acelerar a revolução nacionalista e romântica no Brasil, a qual, como se sabe, buscava romper com o Classicismo e começava a elaborar os “princípios ativos” da nossa literatura (AMORA, 1977, p. 74). Essa atitude anunciava nova sensibilidade e consciência literária que, segundo Silvio Romero, foram indicadas antes mesmo do movimento em torno da revista *Niterói* pelas manifestações proto-românticas, as quais eram representadas não apenas pelos poetas mineiros, mas pelas Academias de Direito de Olinda e São Paulo (ROMERO *apud* CANDIDO, 2007, p. 317), “ninhos de onde abriram voo os condores do Romantismo” (PARANHOS *apud* CANDIDO, 2007, p. 318). Das Academias, citemos, para ilustrar, a Sociedade Filomática, criada em 1833, na Faculdade de Direito de São Paulo, que manifestava “o prenúncio de coisa nova num agrupamento literário de alunos e professores” (CANDIDO, 2007, p. 318), agindo significativamente na formação dos princípios ativos da literatura nacional romântica em gênese, à procura de um estilo brasileiro próprio que se elaborava desde a época joanina. Por outro lado, o mesmo Antonio Candido ressalta o caráter contraditório dos participantes da sociedade – que se estende aos intelectuais da época –, uma vez que “anteviam a emergência de uma literatura nova, prevista e augurada por Garrett e Denis e outros; ao mesmo tempo,

escandalizavam-se com as ousadias” (CANDIDO, 2007, p. 319). Candido denomina de “limbo” esse período em que o espírito romântico pairava na intelectualidade brasileira, mas ainda era sufocado pela instrução classicista, rompida exatamente graças à atividade do grupo parisiense.

Para Antonio Candido, foi com esse grupo que “se adquiriu consciência da transformação e claro intuito de promovê-la [a literatura], praticando-a intencionalmente” (CANDIDO, 2007, p. 329). Em um primeiro momento, Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre, Torres Homem apresentam, em 1834, no Instituto Histórico de Paris, três comunicações cujas ideias tiveram “significação histórica [...] em nossa revolução nacionalista e romântica” (AMORA, 1977, p. 86). Não eram ideias originais, pois muitas delas já haviam sido expostas, por exemplo, por Ferdinand Denis e Almeida Garrett, mas articulavam algumas premissas que reforçavam o caráter autêntico da cultura e da literatura brasileiras.

Já em um segundo momento, Magalhães publica *Suspiros poéticos e Saudades* (1836), obra que expressa o empenho de reformular, num sentido de modernidade e brasileiro, a nossa literatura, e, segundo a historiografia, marco iniciador do nosso romantismo. Ainda em 1836, formada pelos mesmos intelectuais que estavam em Paris, inclusive, com colaboração de Pereira da Silva e Azeredo Coutinho, aparece a revista *Niterói, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*, com a epígrafe “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil”, cujo papel foi fundamental para a formação do movimento romântico, introduzindo certo “estilo de civilização” no país, além de ter sua importância reconhecida por conter o plano geral da literatura brasileira e os primeiros princípios da nossa teoria da literatura. Esse é o caso do texto *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil* (1836), escrito por Magalhães. Com apenas dois números, a *Niterói* foi uma das poucas iniciativas intelectuais na década de 1830, tratando de temas que, muitas vezes, estavam alinhados aos interesses políticos, sociais e intelectuais do momento: a economia política, a indústria, o caráter nacional dos povos, as novas ideias a respeito da religião, da química, da astronomia, da música, da filosofia, da história, do direito, da literatura, das artes em geral. Sobre esse informe impulso intelectual, Candido afirma que na revista *Niterói*:

[...] notamos que os artigos sobre ciência e questões econômicas sobrepujam os literários; não apenas porque o número de intelectuais

brasileiros era demasiado restrito para permitir a divisão do trabalho intelectual, como porque essa geração punha no culto à ciência o mesmo fervor com que venerava a arte; tratava-se de construir uma vida intelectual na sua totalidade, para o progresso das Luzes e conseqüente grandeza da pátria (CANDIDO, 2007, p. 329).

Diante das iniciativas dos nossos primeiros teóricos e historiadores da literatura, os quais urdiram uma base intelectual de significativa influência no pensamento da primeira metade do século XIX, as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, publicadas por José de Alencar sob o pseudônimo Ig. – as primeiras letras do nome Iguaçu, a heroína do poema analisado –, agitaram a vida intelectual do Segundo Reinado. Sobretudo, inauguraram a sua posição de legislador do campo literário, com estratégias para persuadir o público e opor-se aos “dominantes”, a uma geração de escritores “renomados”, como era o caso de Gonçalves de Magalhães, bem como dos amigos que saíram em sua defesa, como Manuel de Araújo Porto-Alegre, Frei Francisco Monte-Alverne e do próprio d. Pedro II. A participação do Imperador evidencia certa imbricação entre os campos político e literário, reforça a tentativa de conservação das relações de força e expõe a necessidade de a crítica brasileira buscar sua autonomia. Nesse sentido, é importante ressaltar, ainda, a tentativa do Imperador de arregimentar novos adversários para participarem da polêmica, como Cândido José de Araújo Viana, Alexandre Herculano, Gonçalves Dias e Francisco Adolfo Varnhagen.

Foi devido a esse movimento de contestação, no qual teve oportunidade de emitir juízos e revelar o seu código de crítico, que Alencar pode chamar a atenção do campo para si, além de (tentar) conduzir os intelectuais da época a uma tomada de posição dentro do malconformado campo literário, assim como a respeito dos paradigmas da estética romântica. Alencar lança suas cartas para mostrar que *A Confederação dos Tamoios* não teria méritos suficientes para ser considerada a “epopeia nacional” e, por isso,

Gonçalves de Magalhães não poderia ocupar o célebre lugar de “chefe da escola verdadeiramente nacional”³⁴ como quer Ferdinand Wolf (WOLF, 1955, p. 209).

Como exposto, o impulso intelectual que ocorria desde a década de 1830, sobretudo, em torno da revista *Niterói* e, ainda, o estímulo e curiosidade europeus, foram fundamentais para reforçar a convicção de que aparecia uma “comunidade literária” no Brasil; contudo, essa mesma comunidade concorria com outras áreas do conhecimento e, portanto, não era possível definir os seus interesses específicos, como por exemplo, o valor estético de uma obra, o qual, regido justamente pela posição ocupada pelos escritores e pela camada ideológica, não legislava, espontaneamente, o critério de acúmulo de capital simbólico específico (Cf. BOURDIEU, 1996). Era necessário que a produção literária brasileira se desvinculasse de outros interesses e fosse submetida aos seus próprios especialistas; ou, de outra maneira, que a teoria e a crítica literárias formassem o seu próprio sistema e que esse sistema fosse uma arena onde ocorressem mobilizações, disputas e interesses da “seara” literária.

Entende-se que a polêmica foi um motor decisivo para a mudança de rumo da literatura brasileira, sobretudo, pelo seu caráter de vitalidade e pelo fundamental papel para a formação do sistema intelectual brasileiro. Para João Cezar de Castro Rocha, “num primeiro momento, a polêmica é um gesto que opõe dois adversários, no momento seguinte, esse mesmo gesto deve ser internalizado. A polêmica transforma-se assim potencialmente na forma própria da reflexão – no sentido propriamente romântico da autorreflexão” (ROCHA, 2011, p. 64). Ainda segundo o autor, as polêmicas são “o autêntico motor da vida literária”, uma vez que delimitam as estéticas dos adversários e

³⁴ No estudo *O Brasil literário*, de 1863, Ferdinand Wolf fala do aparecimento do “homem do século”: “como sempre acontece nas épocas em que o coração de um país está prestes a transbordar, este homem apareceu também no Brasil e foi Domingos José Gonçalves de Magalhães, chefe da escola verdadeiramente nacional” (WOLF 1955, p. 209). Wolf ignorou completamente o nome de José de Alencar nessa sua obra, considerando que Alencar já havia publicado, por exemplo, *O guarani* e outros romances. Tal apagamento do escritor é evidência de que a polemica em torno do poema *A Confederação dos Tamoios* teve repercussão negativa na recepção crítica de Alencar nos países estrangeiros, uma vez que era próximo de Magalhães, e a edição foi patrocinada pelo Imperador. Segundo Valéria Cristina Bezerra, a recepção francesa da literatura brasileira na segunda metade do século XIX pode ter sido influenciada pela publicação de Wolf, considerada como “uma verdadeira hagiografia da geração fundadora” (ROZEAUX *apud* BEZERRA, 2018, p. 152). Para ela, a “repetição dos mesmos escritores e das mesmas avaliações e a omissão do nome de Alencar suscitam, portanto, a possibilidade de a história de Wolf ter sido levada em consideração na forma como a história literária brasileira foi representada pelos estrangeiros (BEZERRA, 2018, p. 153).

estruturam o mundo das ideias (ROCHA, 2011, p. 64) e um “sistema interno de emulação” (ROCHA, 2011, p. 73).

Ao colocar a literatura como objeto central do seu estudo a partir da mobilização de conceitos e da sistematização de regras pertencentes à configuração da modernidade literária, o trabalho crítico-teórico de José de Alencar expôs que a literatura brasileira de sua época precisava se tornar uma instituição autônoma, obedecendo a critérios literários, ao contexto histórico-filosófico e à sociedade em que se inseria. Dessa forma, revelou as incongruências dentro do campo literário brasileiro, uma vez que o sistema que se estruturava àquela época parecia girar mais em torno da distinta posição que Magalhães e seu séquito palaciano ocupavam do que dos méritos e critérios estéticos da obra que estreava. Mesmo que houvesse uma intenção, principalmente na figura de d. Pedro II – visto como mecenas da produção artística e literária –, em promover as artes no Brasil, tal sistema mostrou ser um problema para o desenvolvimento pleno da literatura brasileira, uma vez que esta tornava-se instrumento de conservação de poder, obedecendo a um grupo de seletos escritores que se colocavam como os responsáveis em definir o conceito de literatura, o fazer literário e o próprio perfil do escritor oitocentista.

Ao assumir o posto de diretor do *Diário do Rio de Janeiro* em meados da década de 1850, Alencar se consolidava na carreira de jornalista. Antes, havia obtido completo êxito com os folhetins *Ao correr da pena*, que lhe deram notoriedade nacional, mesmo que àquela altura o gênero fosse considerado ainda algo superficial ou incapaz de influenciar, digamos, a opinião séria. Na arena literária, era nome desconhecido, sem nenhum romance publicado; portanto, um jovem que desejava ser inserido em um campo dominado pela legislação do “grupo parisiense”, o qual tinha Magalhães como um dos principais nomes devido ao seu papel de introdutor do romantismo no Brasil e reformador das letras nacionais. Era também de sua autoria o relevante texto, e já citado aqui, *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil* (1836), cujo programa de nacionalização é semelhante ao de Alencar.

O jovem escritor tentava, então, abrir caminhos para uma atuação que lhe desse visibilidade. Ao mesmo tempo que exercia intensa atividade no *Diário do Rio de Janeiro*, seja buscando novas assinaturas para o jornal ou escrevendo artigos de temas

diversos entre si, forjava a sua personalidade literária. No utópico romântico³⁵ dos folhetins “Conto de fadas”, “Não escreverei hoje minha revista, mas um romance” e “Falemos de flores” também se gestava o teórico da literatura antenado às discussões da modernidade literária, que logo será exibido nas famosas missivas.

Foi nesse período que apareceu o poema épico *A Confederação dos Tamoios*, escrito na Europa entre os anos de 1834³⁶ e 1854 por Gonçalves de Magalhães, que havia retornado ao Rio de Janeiro em 1854 disposto a cantar as glórias da jovem nação. Era como se o lugar que Magalhães ocupava fosse suficiente para ditar os rumos da literatura nacional, mesmo que a sua epopeia – produção gestada para ser a síntese do programa do primeiro romantismo brasileiro e, logo, representação poética do Brasil – apresentasse problemas na inspiração das ideias e na organização artística. Como afirma José Aderaldo Castello,

[...] elevado à categoria de gênio por alguns de seus êmulos, como Manuel de Araújo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães entendeu que de fato era o chefe supremo do romantismo no Brasil e que, além do pensamento reformador, devia dar o próprio exemplo da reforma, sem cuidar se para tanto possuía estro, inspiração, talento criador (CASTELLO, 1953, p. IX).

O poema foi recebido com prematuros elogios do círculo íntimo do escritor e submetido às vistas de d. Pedro II. Parecia que a notoriedade do poema se construía a partir da

³⁵ Faço referência ao texto “O intelectual”, de Sergio Givone. Nele, entende-se José de Alencar como um idealista, isto é, um intelectual romântico utópico que elaborou um projeto teórico e poético para o tornar o Brasil, nos termos de Novalis, uma fábula e, assim, aceder ao seu “mais alto sentido”, pois a poética romântica reitera a necessidade da arte para “salvaguardar o espaço do inútil, do gratuito, do inessencial. É necessária para preservar a memória do nada, da origem e da identidade” (GIVONE, 1995, p. 208). Nas palavras de Givone, o intelectual romântico “parece experimentar e cortejar o nada, mais do que sofrê-lo em resultado de um destino histórico. Quer olhe a Grécia clássica ou a sua própria tradição como regiões da alma irremediavelmente perdidas, quer se faça portador de um projeto utópico grandiosamente revolucionário, trata-se de um intelectual que tem no nada a sua estrela polar: como se só a negatividade e não o ser estivesse em condições de traçar e salvaguardar as perspectivas da sua demanda (GIVONE, 1995, p. 199).

³⁶ Danilo José Zioni Ferretti (2015) observa: “Podemos recuar a primeira notícia de sua elaboração [A *Confederação dos Tamoios*] não ao ano de 1837, conforme vem afirmando a bibliografia especializada, mas a 1834, quando o cônego Januário da Cunha Barbosa, então redator do *Correio Oficial*, órgão oficial do governo regencial, publicava uma carta enviada de Paris por Gonçalves de Magalhães, que informava sobre a escrita de um poema épico e trazia um trecho de seu primeiro canto” (FERRETTI, 2015, p. 178). No trecho da carta, Magalhães diz: “Tenho o primeiro canto feito, e começo o segundo. Devo dizer que adotei, quanto ao estilo de português, o de Felinto Elísio colocado sempre que a brandura do objeto não me pedia fluidez; a mitologia de nada me servira. O cristianismo e os costumes dos selvagens me deram imagens, e a Natureza me dará comparações; se no fim da minha obra não prestar, pouco se perderá (MAGALHÃES *apud* FERRETTI, 2015, p. 178)

figura que o escrevera e não dos méritos estéticos que o poema porventura poderia possuir.

Nesse contexto em que os escritores brasileiros, desde a Geração de 1830 do romantismo, buscavam compor a “epopeia nacional” e, assim, contribuir para a representação épica da nossa história e para a nacionalização das nossas letras, é que aparece a obra de Magalhães. Apresentando dez cantos, com estrofes livres e versos decassílabos, soltos, em sua maioria. O poema tem como pano de fundo a história da fundação do Rio de Janeiro e como enredo principal a confederação entre os indígenas com o objetivo de defender a sua liberdade e suas terras da colonização portuguesa. Vale ressaltar que Magalhães teve sua obra publicada em edição imperial luxuosa, em virtude de ser apadrinhado por d. Pedro II e, por esse motivo, eleito como o arauto das letras nacionais por uma confraria que cercava o Imperador.

Foi em razão dos supostos defeitos e também do prestígio do círculo intelectual de onde despontava que o poema estimulou uma ampla reflexão de José de Alencar, àquela altura em busca do que julgava ser o gênero ideal que estruturasse as especificidades da cultura e literatura brasileiras. O papel de José de Alencar foi justamente o de questionar o nacionalismo da obra, pois não viu no poema a realização das ideias teórico-literárias de Magalhães. Em outras palavras, Alencar apontou problemas na expressão da originalidade da “alma” brasileira, das belezas naturais e do arcabouço mítico-histórico dos índios, tópicos que podem ser encontrados justamente no programa romântico de nacionalização de Magalhães no *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil* – considerado o “verdadeiro manifesto inaugural do romantismo entre nós” (SOUZA, 2014, p. 88) – e em outros textos como *A Carta ao meu amigo Dr. Cândido Borges Monteiro* (1833), o “Lede”, prefácio de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836) e a memória *Os indígenas do Brasil perante A História* (1859).

Ocorre, pois, um duelo de forças na arena literária: de um lado, Magalhães e seu círculo palaciano, representando a força hegemônica que dominava os rumos da cultura e da literatura brasileira, movidos por um entusiasmo que encobria a superficialidade do grupo (CASTELLO, 1953, p. X); de outro, José de Alencar, sob a máscara do velho Ig., representando uma outra discursividade que buscava subverter o nacionalismo expresso na obra de Magalhães. O conflito inicialmente tratou do valor literário, mas logo se estendeu ao crítico-teórico.

Estabelece-se, então, a emulação entre ambos os agentes no campo literário brasileiro. Em consequência da troca de ideias, com velhas e novas fundamentações, vozes, sensibilidades e, mesmo, gostos distintos, o campo se reestrutura e ganha outra formatação. Assim, vão explicitando suas posições os dominantes, utilizando-se de estratégias e do seu próprio lugar para a conservação do posto que ocupam, e os dominados, buscando contestar os valores ortodoxos, o que acendeu reações dos defensores das “velhas” ideias. José de Alencar representaria o agente dominado e recém-chegado que tem como objetivo se impor à dominação dos escritores reputados e, assim, ganhar visibilidade. Configura-se, então, um romantismo que quer se opor “ao romantismo banho-maria que se praticava nos meios fluminenses constelados em torno de Dom Pedro II” (BOSI, 2008, p. 254).

Para José Aderaldo Castello, a resposta de Araújo Porto-Alegre às cartas de Ig. é documento histórico que guarda o espírito da geração do grupo parisiense e também mostra sua preocupação em exaltar as figuras que o integravam, sobretudo Gonçalves de Magalhães. No entanto, as cartas do “O amigo do poeta” – e futuro Barão de Santo Ângelo – mostram:

[...] o polemista despeitado e mesmo medíocre, preocupado num princípio, em igualar-se em erudição e conhecimentos artísticos com o seu contendor, para logo cair no desequilíbrio e na impaciência em quem se sente antecipadamente vencido, mas quer revelar superioridade. Dominado, porém, pelo amor próprio que se julga ofendido, e pela vaidade, descamba enfim para a linguagem agressiva, desafiadora e até mesmo ofensiva (CASTELLO, 1953, p. X).

A entrada de Ômega na polêmica, possível pseudônimo de Pinheiro Guimarães³⁷, não tinha nenhum propósito crítico, mas unicamente o de desmascarar, segundo ele, a “infância real”, a “confraria literária formada de um grupo de indivíduos que, elogiando-se mutuamente, procuram criar para si uma reputação” (CASTELLO, 1953,

³⁷ Segundo o *Dicionário bibliográfico brasileiro* (2020) este é Francisco José Pinheiro Guimarães, “que nasceu no Rio de Janeiro a 01 de junho de 1809 e faleceu a 18 de novembro de 1867. Bacharel pela faculdade de direito de S. Paulo em 1832, entrou em 1849 para a Secretaria dos negócios estrangeiros, onde exerceu o cargo de chefe de secção e era cavaleiro da Ordem de Cristo. Talento robusto, inteligência brilhante, deixou-se dominar pelo gosto do epigrama, das sátira, e nas luctas da imprensa em questões teatrais não soube encerrar-se em seu gabinete de escritor dramático, negando-se aos combates de cena, de prosclênio e de plateia. Na literatura pátria podia ser um astro, mas foi pirilampo de luz esplendida, de fulgor passageiro, como disse o doutor J. M. de Macedo. Poeta de humor sarcástico, versado em diversas línguas, dedicou-se à litteratura amena e à imprensa política, colaborando para vários periódicos, principalmente para o *Correio Mercantil*, e escreveu: *O pesadelo*: poema herói-cômico satírico. Rio de Janeiro, 1837”

p.86). Já Ig., segundo Ômega, “firma a sua reputação com aquela que dirige a obra do Sr. Magalhães” (CASTELLO, 1953, p. 89).

Entraram também na polêmica “O boquiaberto” e “O inimigo de capoeiras”, os quais tiveram como objetivo esquentar as rivalidades literárias da época em tom, muitas vezes, chulo. Alencar não deu atenção a esses “diabretes”, mas aos artigos do “Outro amigo do poeta”, d. Pedro II, que, segundo Castello, possuem nível intelectual elevado, apresentam respostas sóbrias e tom moderado, “sem entrar em questões de doutrina ou de interpretação estética” (CASTELLO, 1953, p. XI).

A polêmica parece expor um hiato, uma lacuna que separa dois nacionalismos distintos, que, talvez, poderia passar despercebida se não fosse o duelo entre os agentes. A crítica alencarina se opõe a uma produção que se afastasse do princípio de originalidade que começava a reger o mundo literário a partir do romantismo, abrindo caminho para uma teorização intermitente do conceito de literatura brasileira.

Sobre a existência de dois nacionalismos românticos dentro dessa contenda, Campato Júnior é de opinião que a polêmica permite diferenciar um “nacionalismo romântico falso” – que ocorre apenas no nível teórico – de um “nacionalismo romântico verdadeiro” – que se efetiva, posteriormente, com a publicação dos romances indianistas de Alencar: “um apenas aparente, incapaz de cumprir a tarefa patriótica de fixar de maneira esteticamente digna o Brasil, e outro verdadeiro, com cujo concurso a literatura galgará muitos postos, perfilando-se com as melhores dos países civilizados” (CAMPATO JÚNIOR, 2003, p. 150). Expondo, portanto, que Magalhães não era de modo algum uma figura intocável e que a execução do seu programa nacionalista era passível de contestação; ou de outro modo, defendendo que Alencar mostrou que Magalhães fracassou na tentativa de criar uma epopeia nacional e não encontrou uma expressão adequada para comportar os elementos nacionais. Por esse motivo, dramatiza uma preocupação com o futuro das letras nacionais:

Brasil, minha pátria, por que com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio de um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Porque não lhe dás as cores de tua palheta, a forma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Porque não arrancas das asas de um dos teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te? (ALENCAR, 1953, p. 05).

Ainda sobre essa movimentação entre os intelectuais que estão no centro e os que estão nos arredores, entre os velhos nomes e os novos, Castro Rocha afirma que Alencar utilizou a posição de redator do *Diário* para publicar uma carta de agradecimento enviada pelo escritor Alphonse de Lamartine e, assim, situar-se no “centro da vida intelectual periférica” (ROCHA, 2011, p. 52). Contudo, devemos lembrar que a essa altura, mais precisamente em agosto de 1856, Alencar já havia publicado as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* em edição impressa e revelado que Ig. era ele, colocando-se, então, no centro da vida intelectual devido ao sucesso da sua estreia crítica. Mesmo antes da revelação da autoria, as missivas, como documento crítico-literário já eram consideradas um sucesso pelos especialistas, ou seja, a estratégia de Alencar em se esconder na figura de um velho surtiu efeito, uma vez que as missivas foram avaliadas pelo seu conteúdo e não pela figura que as escrevia, até porque, se as cartas não fossem assinadas sob pseudônimo, possivelmente, seriam desqualificadas devido à ausência de “brasões” e títulos literários no currículo do ainda jornalista cearense. Como ele mesmo afirmou, quando reuniu as missivas em livro: “Ocultei a princípio o meu nome, não pelo receio de tomar a responsabilidade do escrito; e sim porque obscuro como é, não daria o menor valor as ideias que emiti” (ALENCAR, 1953, p. 04).

A carta apontada por Castro Rocha foi publicada no jornal em 10 de outubro de 1856, mas, na verdade, foi enviada para Alencar no dia 27 de agosto de 1856, quase três meses antes. Há também uma outra carta de Lamartine, data de 24 de maio do mesmo ano, em que o escritor francês agradece a Alencar pela intervenção na publicação do *Cours Familier de Littérature*. Perde força, assim, a hipótese aventada por Castro Rocha de que Alencar seria um “intelectual aduaneiro” que quisesse brilhar na aura do nome de Lamartine, ou em outras palavras, aquele que “busca impor-se pela deselegância com que divulga sua amizade com nomes estrangeiros de destaque”, publicando “em veículos de grande circulação correspondência eventual mantida com nomes de prestígio” (CASTRO, 2011, p. 51-52). De outro modo, não queremos dizer que a publicação não tenha surtido algum efeito dentro do campo literário, mas acredita-se que pouca diferença fez dentro do contexto, uma vez que as missivas alencarinas confirmavam o valor intelectual do crítico e foram, de fato, o seu verdadeiro passaporte de entrada para o campo que ali se reestruturava. Talvez, a publicação da carta de

Lamartine tenha mesmo elevado o prestígio do jornalista. Lembrando que, nessa época, o publicista buscava tirar o *Diário do Rio de Janeiro* da falência.

Discutindo o papel da polêmica e seus agentes na construção do pensamento brasileiro, Castro Rocha, no capítulo “No princípio era a polêmica”, afirma que no século XIX o sistema intelectual brasileiro se configurou de forma mais metódica e ajudou a delinear a fisionomia da cultura brasileira do oitocentos. De início, o antilusitanismo programático da primeira geração romântica e sua crítica à herança portuguesa foram a fórmula para afirmar a identidade brasileira e o impulso necessário para se buscar fontes mais modernas de inspiração nacional. Dessa forma, o indianismo tornou-se a alternativa encontrada por Gonçalves de Magalhães para superação do problema do colonialismo e para definição da poesia brasileira (ROCHA, 2011, p. 77).

A partir de então, estabelecido teoricamente o indianismo como matriz potencial para o nosso nacionalismo, Castro Rocha destaca as missivas de Alencar e sua “crítica virulenta” como material de divulgação do seu projeto estético, no qual, anunciando uma nova forma de compreensão da especificidade dos gêneros literários” e defendendo “o romance e não o poema épico como gênero mais adequado para a criação de um imaginário brasileiro autônomo” (ROCHA, 2011, p. 79), preparava um “ambiente propício [...] à apresentação de seu próprio projeto, o que demonstra como o sistema interno de emulação estimula[va] a estruturação da vida literária” (ROCHA, 2011, p. 79). Ou seja, o escritor cearense estruturou no campo novas ideias acerca do gênero para logo em seguida publicar obras compostas a partir das ideias estéticas discutidas nas *Cartas*, estabelecendo de vez uma correlação entre a atividade crítico-teórica e a atividade ficcional e dando mais um passo para ocupar uma posição de prestígio na vida literária. Como consequência do sucesso da sua crítica e do alcance das *Cartas*, Alencar logo foi reconhecido como um nome que merecia atenção dos outros intelectuais. Por isso, os próximos passos do crítico e do escritor seriam fundamentais para a consolidação do seu prestígio frente ao campo e, mais adiante, para ocupar o lugar de chefe da moderna literatura brasileira. Basta lembrarmos da posição que o escritor ocupava na *velhice literária*. A publicação dos romances indianistas *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* representou a realização do indianismo e do nacionalismo que pregou nas *Cartas*. Estão lá a realização dos elementos os quais criticou na obra de Magalhães: a representação da natureza americana, a pintura dos índios, os majestosos

painéis, o talhe esbelto da virgem índia, o maravilhoso, o belo horrível, a musicalidade e plasticidade, só para citar alguns. Anos depois, o nacionalismo que pregou nas *Cartas* de 1856 foi energicamente contestado por Joaquim Nabuco.

2.3. *Reveses: o feitiço virou contra o feiticeiro*

Na década de 1870, já ocupando o lugar de prestígio de “chefe da literatura brasileira”, Alencar se envolveu naquela que foi sua última polêmica. Dessa vez, dividiu a arena nas páginas de *O Globo* com o jovem Joaquim Nabuco, que chegara havia um ano de uma viagem à Europa e procurava iniciar sua carreira na Corte carioca. Em sete artigos, Nabuco propõe analisar a vasta obra de José de Alencar sem respeitar “a convenção literária que o protege” (NABUCO, 1965, p. 50). Analisou o drama *O jesuíta*, os folhetins *Ao correr da pena*, as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, algumas peças teatrais (*O demônio familiar*, *As asas de um anjo* e *Mãe*), a trilogia indianista (*O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*), os perfis de mulher (*Diva*, *Lucíola* e *Senhora*), o romance *A pata da gazela* e as *Cartas de Erasmo*. Para Nabuco, o espírito humano na América, a saber, a situação intelectual do Brasil encontrava-se aberta, mas ainda na fase da adoração; a crítica, “para abrir leito, tem que causar destroços” (NABUCO, 1965, p. 44) e não deve se inclinar diante da fama do escritor.

O Sr. J. de Alencar, tanto como outro qualquer escritor, depende da crítica, e a imprensa daria uma prova real do nosso adiamento, se estudasse as obras do autor popular em vez de tanto incensar-lhe o nome.

[...] do Sr. J. de Alencar tem-se dito tudo, de suas obras, porém, nada se disse; a cada livro novo, a imprensa faz sair um dos seus *clichês*, e assim o escritor ouve dizer do *Til* o mesmo que se disse do *Guarani*. [...] Eu já sabia que todo esse incenso era de inferior qualidade, mas não pensei que as narinas da estátua o desprezassem. (NABUCO, 1965, p. 44).

A polêmica entre Alencar e Nabuco tem início após a encenação da peça *O jesuíta* no Rio de Janeiro. O ano é 1875. Ismênia dos Santos, atriz e empresária do Teatro São Luís, pediu a Alencar uma peça para ser encenada pelo ator português José Dias Braga³⁸. Como não possuía nenhum texto novo, o autor cearense tirou dos seus manuscritos *O jesuíta*, um drama histórico romântico escrito em 1861 para João Caetano. Talvez, por ter sido escrito em um outro contexto, a peça não repercutiu do modo que Alencar desejava.

³⁸ Há outra versão. O biógrafo Lira Neto afirma que o próprio Dias Braga foi à casa de José de Alencar pedir uma peça para ser encenada e “saiu de lá com *O jesuíta* debaixo do braço e, no mesmo dia, começou a providenciar a montagem. (LIRA NETO, 2006, p. 352)

Com Machado de Assis na estreia, o drama teve duas apresentações no mês de setembro de 1875 e foi um enorme fracasso, sendo logo retirado de cartaz imediatamente. Parte da imprensa elogiou as qualidades da peça e lamentou a ausência do público carioca, como os periódicos *A gazeta de notícias* e *A reforma*; por outro lado, alguns artigos aproveitaram para satirizar o escritor, como os periódicos humorísticos *O Mosquito* e *O Mequetrefe*, que escrevera “Os nossos pêsames ao conselheiro Alencar” (MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 349).

Um artigo, publicado n’*O Globo*, anonimamente, em 22 de setembro de 1875, era, na verdade, de autoria de Joaquim Nabuco e, apesar de algumas reservas à peça, apresentava uma crítica respeitosa ao escritor das “páginas de ouro da literatura brasileira” (NABUCO, 1965g, p. 15). Contudo, ao frisar, no início do texto, a reputação renomada do autor, Nabuco cria uma expectativa no leitor que é logo quebrada por uma espécie de decepção ao ressaltar que o “teatro S. Luís tinha menos de meia-casa!...” e que o texto da peça, apesar de ser uma “concepção ousada”, revelava “em todo seu desenvolvimento a época em que foi escrito” (NABUCO, 1965g, p. 17). Insinua, assim, uma incongruência na popularidade do autor “mais lido do Brasil” e uma aparência de decadência na figura do escritor cearense.

Quatro dias depois, atizado pela publicação do artigo anônimo, *Sênio* resolve entrar em ação. Acostumado aos “certames literários”, como confessou em *Como e porque sou romancista*, ainda ofendido pela indiferença do público e pelas críticas ao seu trabalho, publica uma série de quatro cartas no jornal *O Globo* (26, 27 e 30 de setembro e 04 de outubro de 1875), em tom queixoso e, por vezes, agressivo, nas quais defendeu e explicou a peça, além de golpear a sociedade carioca, acusando-a de ser “híbrida”, “símia”, estrangeirada e indiferente à produção nacional. Para ele, “[...] os brasileiros da corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional” (ALENCAR, 1965f, p. 24); e lamenta: “É porém triste e deplorável que nesta cidade de trezentas mil almas, capital do Império brasileiro, haja um público entusiasta para aplaudir as glórias alheias; e não apareça nem a sombra dele quando se trata de nossa história, de nossas tradições, de nossos costumes, do que é a nossa alma de povo” (ALENCAR, 1965f, p. 30).

Nabuco, um dia antes de Alencar publicar o seu quarto artigo, resolve iniciar abertamente a disputa e rebater os argumentos alencarinos. Inicia-se o confronto entre o jovem e o velho, entre o ocidentalismo e o nacionalismo, entre a cosmovisão realista e a cosmovisão romântica. Escreverão n’*O Globo* até 21 de novembro, um período longo em que mais uma vez, naquela década, Alencar verá sua reputação ser limada. Nabuco, “aos domingos”; Alencar, “às quintas”. Alencar apelida o seu crítico de “Apolo de gesso”; Nabuco devolve chamando o adversário de “Fauno de terracota”. Dessa vez, não são um, dois ou três romances alencarinos como alvos, mas inúmeras das suas obras que correspondem a um período que abrange quase toda a atividade como escritor e, em alguns momentos, como político. Só assim, segundo Nabuco, seria possível “descobrir a incógnita de sua vocação literária” (NABUCO, 1965, p. 48):

Ao escrever *Mãe*, ele quis ser o criador do teatro brasileiro, cujo característico ficaria sendo a escravidão; ao fazer o *Demônio Familiar*, pensou ter nascido com a veia cômica, que aliás falta inteiramente ao seu sistema nervoso; ao esboçar *O guarani*, tentou fundar a literatura tupi, alguns séculos depois da destruição da raça; ao falar na Câmara, julgou-se chamado a sustentar a escravidão que seus dramas tinham abalado; ao imprimir as cartas de Erasmo, lembrou-se de introduzir entre nós o poder pess[o]al; ao desenhar as *Asas de um Anjo* e *Lucíola*, quis continuar o apostolado de Prévost e de Dumas Filho entre as grandes pecadoras; ao entrar para o ministério abriu com dedos de rosa, “a Aurora da Regeneração” e hoje torna-se advogado da Sociedade de Jesus e levanta uma estátua ao Dr. Samuel, precursor da nossa independência (NABUCO, 1965, p. 48, grifos do autor).

Ressalte-se que o período marca uma mudança de postura de Alencar, que ocorria desde o ano de 1870, que buscava dar contornos mais claros a obra, revisitando-a e meditando sobre o seu projeto literário, o que parece evidenciar certa preocupação em circunscrevê-la dentro do romantismo em um contexto no qual sente o bafejo das ideias científicas, evolucionistas, republicanas e antiespiritualistas, as quais anteviam o advento do realismo no Brasil. Esse posicionamento fica mais evidente na apresentação que faz do seu projeto no prefácio “Benção Paterna”. No caso dos artigos publicados no *O Globo*, a revisão do seu fazer literário é recorrente, uma vez que a memória crítico-literária e a própria estética romântica são suportes para se defender e impor os limites do seu projeto e, assim, definir as fronteiras estéticas, literárias e críticas entre o romantismo e o realismo.

No ano anterior, em 1874, lançou o último romance da trilogia indianista, *Ubirajara*, e, durante a polêmica com Nabuco, anunciou o envio d'*O Sertanejo* ao prelo. Escrevia também o romance histórico *O pajem negro*, que ficara inacabado, e no qual intentou contemplar a região centro-oeste do Brasil na figura dos bandeirantes. Além de *O pajem negro*, deixou duas peças interrompidas, talvez, em razão das proporções alcançadas pela polêmica (MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 354): *Gabriela*, que deveria ter quatro atos, mas não chegou ao primeiro; e *O abade*, também incompleto. Evidenciando, portanto, que, apesar do declínio anunciado, seu projeto de nacionalidade ainda estava em curso e até se alargava.

O objetivo ao evocar, aqui, a polêmica entre Alencar e Nabuco não é tratar propriamente dos assuntos abordados por ambos, até porque eles são muito diversos e variados e extrapolam os limites deste trabalho³⁹. Queremos, sim, tratar aqui da mudança do valor estético sinalizada pela polêmica que movimenta o campo literário e ameaça o posto de chefe da moderna literatura ocupado por José de Alencar. Além do que, entende-se que a polêmica é mais uma fonte crítico-literária em que o autor refletiu sobre o seu projeto literário a partir das provocações de Nabuco, as quais submetem o reputado escritor a revisitar as obras da *juvenilia*⁴⁰. De outro modo, saiu em defesa de algumas das suas ideias estéticas expostas nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* e realizadas, posteriormente, na trilogia indianista, o que evidencia, portanto, a coerência e a consciência de um projeto que foi esboçado, realizado e, agora, justificado e defendido. Desse modo, a concepção que *Sênio* tem da sua obra ao examiná-la é de que seguiu, até ali, o projeto cultural e literário de nacionalidade que ele próprio desenhara ao longo da sua atividade crítica e, ainda que o seu nacionalismo seja alvo de críticas, o romancista continua o seu projeto de desenhar espiritual e geograficamente o espaço brasileiro. Por fim, a participação de Alencar na polêmica confirma a envergadura intelectual de *Sênio* conquistada ao longo da sua carreira, o que nos leva a crer que ocupava o lugar de um dos mais importantes nomes do pensamento brasileiro do século XIX, mesmo com a imagem fragilizada, talvez, por ter cultivado muita

³⁹ Sobre a polêmica, destacamos o trabalho de Eduardo Vieira Martins intitulado *Nabuco e Alencar* (2010), que sistematiza as ideias do debate a partir de dois gêneros: o teatro e o romance.

⁴⁰ No artigo publicado no dia 14 de outubro de 1875, Alencar escreveu: “Já passou o tempo desses primeiros devaneios da imaginação que os romanos chamavam *juvenilia*; já não tenho a fantasia caprichosa do folhetinista. Seria impróprio que no meio de graves preocupações, desperdiçando a minha energia em uma controvérsia fútil, eu desse peso a ninharias; *nugis addere pondus* (ALENCAR, 1965a, p. 78).

inimizade durante a vida. Esse papel ambivalente é exposto, de algum modo, por Nabuco: “A minha opinião é que o Sr. J. de Alencar teve a mais decisiva e também a mais funesta influência sobre o desenvolvimento intelectual do nosso país [...] (NABUCO, 1965e, p. 192).

Diferentemente do que ocorrera na década de 1856, na qual, ao refutar o poema de Magalhães, Alencar iniciava uma célebre carreira de escritor no auge do indianismo e se inseria como nome reputado dentro do campo literário pela sua constante colaboração na vida intelectual brasileira, na década de 1870, uma mudança de cenário anunciava que o autor cearense tornara-se uma voz solitária e que se encaminhava para o silêncio.

Será alvo da mesma crítica que proferiu contra Gonçalves de Magalhães: sua concepção estética é ultrapassada para aquele momento e sua obra pertenceria ao passado da literatura brasileira. Argumento que leva Castro Rocha a afirmar que “o feitiço costuma voltar-se contra o feiticeiro”, pois assim como Alencar avaliou *A Confederação dos Tamoios* como uma obra que sinalizava o cessar de uma geração de escritores, “o fracasso de público de *O jesuíta*, portanto, prometeria o triunfo de uma nova geração, e Nabuco apressou-se em tirar proveito da circunstância, apresentando-se como seu arauto” (ROCHA, 2011, p. 81). Contudo, a posteridade mostrará que o autor de *Minha formação* não conseguirá se notabilizar como poeta ou romancista, mas como um dos nomes importantes da luta abolicionista e como escritor do gênero histórico (MARTINS, 2010, p. 74).

Nabuco usou, então, da mesma estratégia de Ig-Alencar para se projetar na arena público-literária, buscando o reconhecimento do leitor a partir do confronto com a figura reputada do escritor. Reconhece que o autor de *Diva* “aluiu a reputação literária do Sr. Magalhães” (NABUCO, 1965b, p. 72) e é o único da sua geração a perseverar. Em um de seus artigos, pergunta: “Onde está o jóquei Magalhães?”:

Hoje o Sr. Alencar acha-se muito adiante dos que o precederam a carreira. Os que têm seguido as corridas literárias destes vintes anos viram como o jóquei do *Guarani* distanciou-se dos que partiram primeiro. Onde está o jóquei Magalhães? Onde o jóquei Porto-Alegre? *A Confederação dos Tamoios* parecia uma égua de músculos de aço, mas quebrou logo; o Colombo não sustentou a primeira corrida. [...] De todos esses escritores, só em luta de popularidade com o Sr. Alencar, é o Sr. J. M. de Macedo; só um disputa-lhe o primeiro lugar, mas esse, o Sr. F. Otaviano, que na minha opinião é um espírito mais cultivado,

mais fino e mais ponderado, do que o autor de *Lucíola*, para o país quase que só é um nome. O certo é que da geração literária de 1855, o Sr. J. de Alencar é quem vem à frente de todos; entre a mocidade das escolas e as mulheres, para esse *público híbrido* e essa sociedade *símia*, o autor do *Guarani* é o primeiro talento de nossas letras. É isso o que me faz, sem medo de diminuir a venda dos romances do Sr. J. de Alencar, estudar o escritor com a perfeita sinceridade de que sou capaz (NABUCO, 1965, p.47, grifos do autor).

No segundo artigo, publicado no dia 14 de outubro de 1875, Alencar afirma que “o exame das obras não passa de pretexto para escrever a seu talante a biografia do adversário” (ALENCAR, 1965a, p. 79). Em alguns momentos, ironicamente, *Sênio* reafirma o seu posto de autoridade e “mestre” ao se referir a Nabuco: “Meu crítico esperava que eu lhe dissesse algumas verdades; e, como ainda está moço, prometia corrigir-se” (ALENCAR, 1965b, p. 93); ou: “É um estudo curioso e divertido o que eu faço todos os domingos, durante a calma, ao ler os artigos do meu *estudante*” (ALENCAR, 1965c, p. 115). Em outro, quer deixar evidente a imaturidade intelectual de Nabuco: “Diz-nos o *meu estudante* que podia fazer, com outra de minhas obras, o que fez com *O guarani*, *Diva* e *Lucíola*. Certamente; os exemplares lhe pertencem; pode borrá-los a seu gosto, e inserir neles os seus costumados apartes, que são os pingos de um espírito muito espremido (ALENCAR, 1965e, p. 194).

Fica evidente, assim, o estabelecimento de uma contraposição entre o velho e o jovem, entre o escritor reputado e o recém-chegado, quando usa as palavras “moço” e “*filhote*” para se referir a Nabuco. Na verdade, essa contraposição fica nítida em outros momentos da crítica, mas nem por isso Alencar se retira, se ausenta da discussão ou convida amigos para saírem em sua defesa; continua fazendo a defesa da sua obra e das escolhas estéticas do ponto de vista da racionalidade e da precisão. Contudo, ao se reconhecer no audacioso e instruído Nabuco, mostrava, ao mesmo tempo, que o confronto significava a atualização do campo intelectual brasileiro do qual ele próprio parecia não ser mais a voz central. Assombrava-lhe a ideia de ser um anacronismo literário, e a polêmica, mesmo que tivesse Alencar como alvo, mostrava que havia uma necessidade contemporânea de renovação das ideias encabeçadas pela Escola de Recife. Portanto, mais uma vez, vemos uma polêmica responsável por definir o credo estético e pôr em evidência uma nova estruturação de poder, alterando as forças do campo literário e intelectual e atualizando o pensamento brasileiro.

Nabuco avalia a obra de Alencar a partir de outra concepção estética, ou seja, o escritor utiliza critérios e normas que não pertencem ao credo estético romântico, uma vez que “compreende o verossímil primordialmente como fidelidade a um modelo extraliterário, passível de ser conhecido pela ciência, pela historiografia ou, simplesmente, pela observação objetiva da realidade” (MARTINS, 2010, p. 24). Diferente da concepção de verossimilhança de Alencar, que, segundo Eduardo Vieira Martins, é formulada a partir de duas ordens distintas: no primeiro, o verossímil é concebido de perspectiva referencial, uma vez que garante a existência dos seus personagens a partir do dado histórico ou científico, sempre fiel a um modelo extraliterário; no segundo, o verossímil é um efeito discursivo interno ao texto, ou seja, da coerência interna do texto, relacionando o romance à fantasia, a uma visão poética-idealizante, muitas vezes, para ressaltar certas características dentro dos limites do gênero, como é o caso do episódio do curare, criticado por Nabuco, em que Peri toma o veneno para matar os índios aimorés. O efeito aqui é mostrar a coragem do herói e a sua condição de sacrifício para salvar Ceci. Alencar pergunta: “É insensato o projeto? Não foram bem calculadas as probabilidades? Será burlada a esperança do selvagem? O drama não se ocupa com isto; apresenta o herói no relevo do seu caráter, no assomo de sua paixão” (ALENCAR, 1965b, p. 98). Para Alencar, Nabuco quer que as descrições dos romances sejam “verdadeiras inquirições”.

Alencar apresentou essa mesma perspectiva da verossimilhança nas *Cartas*, quando buscava uma expressão estética ideal para a realidade brasileira. Nelas, deixava claro que os personagens precisavam ser construídos de acordo com a função que eles desempenham no enredo, como podemos ver na terceira carta, ao discutir o papel de Potira, a heroína do poema de Magalhães. Na mesma missiva, Alencar deixa claro que o poeta épico tem a função de “autor e ator”, ou seja, o poeta tem o papel de criar e representar a realidade sob diversos pontos de vista e alinhar a linguagem às emoções:

Para mim um poeta, e sobretudo um poeta épico, deve ser ao mesmo tempo autor e ator; como autor ele prepara a cena, ordena a sua decoração, e tira todo o partido de ilusão teatral; como ator é obrigado a dar todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento (ALENCAR, 1953, p. 11)

Para Alencar, Magalhães não apresentou uma expressão estética que colaborasse para a construção do caráter nacional da literatura romântica: “Quando examinei os caracteres

principais d'A *Confederação dos Tamoios*, mostrei que o Sr. Magalhães os havia deixado em toda sua nudez cronística ou histórica, e tinha feito uma tradução em verso de algumas páginas de escritores bem conhecidos" (ALENCAR, 1953, p. 59).

A seguir, apresentaremos alguns pontos da argumentação crítica de Ig., exposta durante a campanha contra o poema épico, com o fim de situar o posicionamento crítico-teórico de Alencar diante das inúmeras polêmicas em que participou.

2.4. *Notas sobre uma poética moderna*

As *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, de modo geral, têm como argumentação principal a falta de representatividade da natureza física e dos povos primitivos do Brasil, assim como apontamento de problema no estilo e na sua poeticidade. Para Alencar, o tema tirado das crônicas coloniais daria assunto para uma divina epopeia:

Entretanto, o Sr. Magalhães, um poeta que, durante sete anos, dedicou-se exclusivamente ao seu poema; que deve ter estudado todos os cronistas e todas as tradições; que há de ter feito escavações profundas n'essa *Pompea* indígena que desapareceu sob as lavas da civilização, não achou uma relíquia, uma só antiguidade preciosa? (ALENCAR, 1953, p. 58).

Segundo o crítico, a primeira parte do poema é fria e sem inspiração. “A segunda parte tem beleza”, mas julga a descrição do Brasil que se segue apenas como “belezas de pensamento” de uma poesia que não está à altura do assunto, limitando-se a apresentar imagens convencionais, copiando sem embelezar e escrevendo sem criar (ALENCAR, 1953, p. 58). Virgílio, Camões, Byron e Chateaubriand teriam achado no sol do Brasil “algum novo raio, alguma centelha divina para iluminar essa tela brilhante de uma natureza virgem e tão cheia de poesia” (ALENCAR, 1953, p. 05). O Brasil, como símbolo de um mundo novo, teria elementos suficientemente originais para inspirar uma criação poética “nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo” (ALENCAR, 1953, p. 05).

Apontando como artificiais e sem imaginação as descrições do Brasil, ou mesmo a causa que principia a “grande confederação”, Alencar rechaçou aquilo que chamou de “belezas de pensamento” da natureza, ou seja, criticou a frieza, a falta de brilho, de graça, de encanto na representação das belezas naturais brasileiras ainda “não gastas e usadas” (ALENCAR, 1953, p. 06) na série literária: “Se me perguntarem o que falta, de certo não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro” (ALENCAR, 1953, p. 05). Em outras palavras, contestava o poema a partir da matriz romântica da inspiração, da imaginação e da originalidade: o “produzir autêntico”, isto é, o produto da arte que só pode existir

quando realiza sua passagem pelo espírito e origina-se da atividade produtora espiritual (HEGEL, 2001, p. 60). Veja-se a citação abaixo:

Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado.

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.

E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia n'uma poesia menos digna de meu belo e nobre país (ALENCAR, 1953, p. 05).

A citação expõe a proposta romântica de criação poética inovadora a partir do confronto do homem com a natureza, no caso, do artista brasileiro oitocentista, na sua missão de criar algo totalmente novo dentro das produções nacionais do Ocidente, tanto na forma, quanto no conteúdo – uma nova mitologia. No trecho, expõe o que foi o carro chefe da sua literatura a partir de então, explorando poeticamente a natureza brasileira e seguindo a direção do ideário romântico de que a comunicação entre o homem e a natureza seria uma forma de preencher o espírito de inspiração e linguagem, tal como a simbologia wertheriana de adentrar as florestas, misturar-se à natureza como forma de conexão e revelação da singularidade da nação e do povo por meio da arte.

Uma solução àquilo que Friedrich Schlegel discutiu em *Conversa sobre poesia*, a saber, o problema de uma ausência de ponto de apoio consistente para a poesia moderna, uma vez que esta só poderia ser iniciada por uma nova mitologia. Baseado na noção de que os antigos se utilizaram da mitologia clássica para nutrir a criação artística, o filósofo alemão acreditava que eles – os modernos – também necessitariam de uma mitologia que pudesse nutrir a imaginação poética.

Vou direto ao ponto. Afirmando que falta um centro a nossa poesia, como a mitologia o foi para os antigos, e todo o essencial daquilo em que a poesia moderna fica atrás da poesia dos antigos pode ser resumido nas seguintes palavras: nós não temos uma mitologia. Mas, acrescento, estamos bem próximos de ter uma, ou melhor, é chegado o momento de cooperar seriamente para produzi-la.

Pois ela virá a nós por um caminho inteiramente oposto ao da mitologia antiga, que foi então por toda parte a primeira floração da fantasia juvenil, em sua aderência imediata ao que há de mais próximo, ao que há de mais vivo no mundo sensível, junto ao qual se formou. A nova mitologia, ao contrário, tem de ser formada e extraída da mais funda profundidade do espírito; ela tem de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abranger todas as outras, um novo leito e receptáculo para a antiga e eterna fonte original da poesia, sendo ela também o poema infinito, que guarda os germes de todos os outros poemas (SCHLEGEL, 2016, p. 514).

Os poemas dos antigos representavam as partes de um todo caótico de um mundo cheio de sentido: “a poesia antiga é um poema único, indivisível, perfeito e acabado” (SCHLEGEL, 2016, p. 515). Assim, a nova mitologia, surgiria de forma inversa à dos antigos: deve ser elaborada do mais íntimo do espírito, uma vez que a totalidade do mundo micênico foi perdida e, por isso, o sentido deve ser alcançado no interior do artista. Nesse processo de criação, o homem estaria apenas começando a tomar consciência do seu poder divinatório.

Dá a importância do idealismo como responsável por abrir caminho à elaboração dessa nova mitologia tão discutida entre os primeiros românticos. O idealismo seria o “grande fenômeno” do romantismo que permitiria ao homem, pelo mundo do espírito, expandir-se em um desenvolvimento progressivo – mas o idealismo seria apenas a parte da luta da humanidade para encontrar o seu centro. Schlegel chama de *intuição simbólica* o meio pelo qual a mitologia deveria transformar a natureza sensível e psicológica em infinito e absoluto: “E o que é toda bela mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nessa transfiguração de fantasia e amor?” (SCHLEGEL, 2016, p. 518). A mitologia seria uma obra de arte da natureza, abrigando e configurando o mais elevado em seu seio para mirar no princípio de superação da razão e negando o empenho de reproduzir a poesia por meio de uma atividade racional regida por arte poética que prescindia do sujeito criador. Ao contrário, a poesia romântica brotaria da espontaneidade e do instinto do poeta, e, portanto, recusava o uso de regulamentos ou a apropriação de modelos – a verdadeira poesia deve brotar do íntimo do artista, e sendo expressão de uma força absoluta que rege a humanidade, ela não deveria permitir uma lei capaz de circunscrever a criação poética a planos sistemáticos da arte. Por isso, as ideias de gênio, inspiração e imaginação são tão caras ao ato criativo do artista moderno, o qual instaurou uma forma de comunicação entre o interior e o exterior; ou em outras palavras, o poeta, com o “bastão” da imaginação criadora e da intuição

simbólica, expandia a sua poesia a partir da fatura entre real e ideal. O contato com o outro, com o que está fora, realiza uma espécie de construção artificial do sistema progressivo, ou da própria estética, no qual o acabamento perfeito da obra forjada pelo artista é uma espécie de reencontro e complemento de sua própria natureza: “que o homem faça pela segunda vez, na medida em que o permitam os seus meios, o que já está no mundo exterior e como aí está” (HEGEL, 2001, p. 62) E a totalidade é apenas um ideal jamais alcançado pelo artista, pois toda vez que atinge e ultrapassa o acabamento da obra de arte, a compreensão histórica rompe a camada ideológica das formas e instaura uma nova fase.

Como exemplo da realização dos princípios românticos que guiaram a crítica alencarina, lembremos das ideias poéticas, ou melhor, dos quadros poéticos do início de *Iracema* – os verdes mares bravios que brilham como líquida esmeralda e onde canta a jandaia nas frentes da carnaúba – e em *O guarani* – o fio de água que desliza de um dos cabeços da Serra dos Órgãos para logo se tornar o rio caudal Paquequer. A crítica de Alencar estava relacionada à imaginação associativa, criativa, “aquela faculdade que representa objetos, não como eles são em si mesmos, mas como eles são moldados por outros pensamentos e sentimentos, originando uma variedade infinita de formas e combinações de força” (HAZLITT *apud* ABRAMS, p. 241).

Atento às discussões de um padrão literário global, postura, muitas vezes, criticada como mera importação dos modelos da literatura estrangeira, Alencar enfatizou que os elementos locais eram fatores decisivos para se fazer distinguir a literatura brasileira das demais, o que resultaria em uma inserção da nossa literatura na modernidade literária pelo reconhecimento do seu caráter singular e pela instauração de uma mitologia própria. Lembremos de Ferdinand Denis e do próprio programa teórico de Magalhães⁴¹.

⁴¹ De outro ponto de vista, devemos destacar que, apesar das contribuições estrangeiras que ajudaram a nortear os escritores brasileiros, a escolha do indígena como emblema distintivo frente à Europa pode ter antecedentes que provêm de impulsos internos do Brasil e por isso podem ter contribuído para a aceitação dos influxos europeus, responsáveis, de algum modo, em difundir o indianismo na vida brasileira. No texto “O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais” (2019), Roberto Acízelo de Souza aponta que “O indianismo, assim, a nosso ver, não seria produto simplesmente do influxo de concepções do romantismo europeu — particularmente francês — no cenário sociocultural brasileiro do início do século XIX; se tais influxos certamente ocorreram, o fato é que encontraram no Brasil um ambiente que favoreceu a sua acolhida, preparado pela transformação do indígena, desde meados do século XVIII, em verdadeira alegoria do país” (SOUZA, 2019, p. 292). O autor ainda destaca alguns antecedentes desses impulsos internos do indianismo, indícios que colaboram para a tese de que a elevação simbólica do índio como herói da nação precedeu a consagração literária ocorrida no Romantismo. São alguns deles: a adoção de nomes indígenas no século XVIII e, como afirmação do

Os apontamentos dos supostos defeitos no poema de Magalhães indicavam que a época exigia inovação diante do difícil ajuste de uma “poesia inçada de termos indígenas” (ALENCAR, 1953, p. 27) aos padrões clássicos. Como Alexandre Herculano afirmara a d. Pedro II em carta, a epopeia não era compatível com a literatura do seu século, e Mem de Sá e outros capitães portugueses foram chefes mais ou menos hábeis, de caracteres mais ou menos valorosos, mas estavam longe do tipo ideal dos personagens épicos (MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 68):

Seria mais fácil achar manifestações desse tipo entre os chefes índios, e o autor dos *Tamoios* forcejou por delinear-lo em Aimbire; mas aqueles que se conservavam fieis às tradições da pátria americana não têm identidade nem unidade nacional com os brasileiros de hoje, e os que traíram os interesses de sua gente e a religião dos seus antepassados para se aliarem aos conquistadores são, poeticamente considerados, uma completa negação da generosidade e do heroísmo da epopeia (HERCULANO *apud* MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 68).

Já José Aderaldo Castello afirma que, mesmo apresentando alguns aspectos inovadores, o poema de Gonçalves de Magalhães não podia deixar de atrelar-se à poesia tradicional,

não só porque o gênero estava sendo banido pelo romantismo, como também porque o seu autor nunca se libertou completamente da herança clássica que atuou de modo poderoso sobre a sua formação. Contudo, repito que o poema reflete a preocupação consciente da parte do autor de inovar e de fixar tradições (CASTELLO, 1953, p. XIII).

Segundo Alencar, Magalhães explorou sem originalidade e entusiasmo os espaços brasileiros; pecou pela falta de estilo e pelos problemas de metrificação e “descuidou-se inteiramente da forma” (ALENCAR, 1953, p. 07):

Há no seu poema um grande abuso de hiatos, e um desalinho de frase, que muitas vezes ofende a eufonia e doçura de nossa língua; tenho

entusiasmo nacionalista causado pela independência, a rejeição dos tradicionais sobrenomes portugueses em favor da sonoridade dos nomes indígenas; o índio representando o país em solenidades políticas do período joanino e em diversas manifestações como painéis, estátuas, nomes de jornais políticos do tempo, em pseudônimos das maçonaria (D. Pedro I era Guatimozim, e José Bonifácio, Tibiriçá), entre outros; as manifestações literárias protoindianistas como os poemas épicos de Basílio da Gama — *O Uruguai* (1769) — e de Santa Rita Durão — *O Caramuru* (1781) —, além das “Metamorfoses” de Cruz e Silva e mesmo uma cantata de Alvarenga Peixoto, o qual afirma ter o indianismo raízes populares e um fundo folclórico (SOUZA, 2019, p. 288-290).

encontrado nos seus versos defeitos de estilo e dicção, que um simples escritor de prosa tem todo o cuidado de evitar para não quebrar a harmonia das palavras

Abra o poema e verá elipses repetidas, sobretudo na conjugação com; o que não só denota fracos recursos de metrificação, como torna o verso pouco sonoro e cadenciado (ALENCAR, 1953, p. 08).

Esses defeitos de metrificação são reconhecidos em carta pelo próprio d. Pedro II (CASTELLO, 1953, p. 94), o “Outro amigo do poeta”, contribuindo, portanto, positivamente, para reiterar a imagem de Ig-Alencar como crítico competente e, negativamente, para Magalhães, a essa altura com a sua reputação maculada.

Nesse sentido, a reflexão de Alencar parte para a ideia central: “a forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endeixas do Guanabara, e as tradições selvagens da América” (ALENCAR, 1953, p. 17), chegando a afirmar que “o Sr. Magalhães criou o monstro informe de Horácio” (ALENCAR, 1953, p. 63).

Intuindo a necessidade de uma *poesia nova*, a crítica tecida por Alencar se constituiu justamente da antinomia clássico e moderno. Não apenas a crítica, mas os seus futuros romances apresentaram caracteres formais tanto dos mestres da literatura antiga quanto da produção moderna da sua época, com o objetivo de cantar os mitos e narrar a história do Brasil – “Tudo o que é novo é apenas a combinação e o resultado do antigo”, afirma Schlegel em um dos seus fragmentos (SCHLEGEL, 2016, p. 178). Alencar não abandonou por completo o modelo clássico, mas reconheceu o seu valor e se apropriou daquilo que podia ser utilizado em um “novo metro de verso”⁴² (ALENCAR, 1953, p. 170). Fez o que Schlegel reivindicou para essa nova poesia, ou seja, investigou “por toda parte as formas da arte até a sua origem, a fim de poder revivificá-las ou recombiná-las” (SCHLEGEL, 2016, p. 506), pois entendeu que “os mestres de todas as épocas e nações abriram o caminho para nós [modernos], deixando-nos um capital imenso” (SCHLEGEL, 2016, p. 510-511). Alencar defendeu que o romance seria o

⁴² No capítulo “Similitudes entre os romances indianistas e as epopeias homéricas” da minha dissertação de mestrado *A ordem panteísta no indianismo de José de Alencar: uma incursão estético-filosófica* (2015), mostrei que José de Alencar se valeu de caracteres épicos para elaborar uma ambiência mítica – ou panteísta –, no mundo primitivo onde transitavam seus heróis – Iracema e Ubirajara. Conforme o conceito de totalidade de Georg Lukács, foi possível mostrar que os personagens dos seus romances apresentavam uma nítida identificação entre interioridade e exterioridade, edificando, portanto, uma atmosfera homogênea que nos remete aos antigos, mas que é apenas forma.

gênero mais adequado para a construção do imaginário brasileiro e provável solução formal para aquilo que Magalhães não conseguiu fazer ao desprezar, ao mesmo tempo, a singeleza e o colorido; ou em outras palavras, ao não priorizar a conservação da simplicidade antiga e a imitação do caráter plástico da poesia moderna (ALENCAR, 1953, p. 26).

Após o término da polêmica entre Alencar e seus contendores, os supostos problemas do poema são reiterados no opúsculo das missivas, e Alencar “assume” as ideias de Ig. Na quarta nota, por exemplo, afirma que “felizmente não é preciso grande trabalho para justificar a minha opinião, convencer aos que não fecham os olhos a verdade” (ALENCAR, 1953, p. 37), pois aquele que abrir a suposta epopeia em alguma de suas páginas encontrará “não um nem dois, porém muitos desses vícios de linguagem que ressaltam até mesmo na prosa a mais simples e ligeira”, o descuido, a negligência e mesmo a pobreza da língua portuguesa, encontrando em poucos versos a mesma palavra repetida” (ALENCAR, 1953, p. 37).

Tornar as cartas uma publicação definitiva evidencia o sucesso da iniciativa e da intuição de José de Alencar diante dos novos paradigmas que a literatura brasileira deveria seguir para se tornar uma instituição independente, como já falamos, mas, sobretudo, por ser um documento crítico-literário com reflexões sobre os gêneros literários, em especial, sobre a estrutura e a defasagem do gênero épico. O crítico, mesmo diante de grandes nomes do cenário crítico-literário que saíram em defesa de Magalhães, mantém sua opinião, convencido de que, de algum modo, o seu posicionamento reordenou as forças no campo literário. Bastava, então, se quisesse firmar seu nome como um importante crítico e escritor brasileiro, apresentar uma publicação que revelasse o espírito nacional dessa *poesia nova* que teorizou, uma vez que, contestando o lugar da *Confederação* como “o” poema nacional, abria uma brecha para o público avaliar que o lugar de guia da literatura precisava ser ocupado por outro capaz de realizar uma obra à altura do país.

A partir do momento em que o silêncio na arena é quebrado após a quinta carta de Ig-Alencar, com a resposta de outros intelectuais sob disfarce, a proposta alencarina de

“estimular os espíritos a produzirem” parece ser alcançada. Forma-se, então, a polêmica como motor da vida literária, pois as ideias sobre o credo estético que eram discutidas por Alencar são discutidas por outras vozes, e a reflexão passa a ser mais fecunda e pormenorizada. Determinados temas são dissecados exaustivamente e outros argumentos debatidos, colocando em ação o pensamento e formando um conjunto de ideias expostas ao julgamento da opinião pública ou daquele que desejar consultar o conjunto de textos publicados durante o certame.

Na segunda série⁴³ de cartas, escrita sob a influência da primeira resposta às cinco cartas dada por Manuel de Araújo Porto-Alegre sob o disfarce de “O amigo do poeta”, Alencar aumenta o tom da sua crítica bem como do seu arsenal literário⁴⁴, mostrando que já na década de 1850 possuía significativo cabedal de leituras, desde as fundamentais obras da literatura ocidental e da literatura brasileira aos livros e relatos históricos dos cronistas, viajantes e historiadores.

O êxito das cartas de Alencar só pode ocorrer graças ao conflito de ideias dentro da arena, e os próprios adversários são os responsáveis por legitimar as ideias teóricas de Ig-Alencar. Publicando os seus romances, Alencar efetiva o seu projeto estético e, conseguinte, aumenta sua credibilidade enquanto crítico e teórico de literatura, uma vez que as *Cartas* podem ser consideradas o esboço, a reunião dos elementos embrionários das ideias mais fecundas do escritor romântico, trabalhadas exaustivamente ao longo da sua atividade intelectual.

⁴³ Publica mais três cartas depois de escrever a última, que seria, na verdade, a quinta. A “Última carta” de Ig., que seria a quinta, foi publicada em 14 de julho de 1856. Depois de longo silêncio, aparece “O amigo do poeta”, disfarce de Manuel de Araújo Porto-Alegre, publicando cinco cartas nos dias 23, 28 e 31 de julho e 04 e 05 de agosto do mesmo ano; o sr. “Ômega”, possivelmente Pinheiro Guimarães, com uma única carta, publicada no dia 31 de julho; e a primeira carta de “Outro amigo do poeta”, o Imperador D. Pedro II, publicada em 06 de agosto. Aparecem também quatro cartas publicadas nos dias 24 e 30 de julho e 01 e 08 de agosto, as três primeiras assinadas pelo Sr. “Boquiaberto” e a última pelo “Inimigo das capoeiras”. Em nota, José Aderaldo Castello afirma que essas missivas “não apresentam valor literário; servem apenas para documentar um dos aspectos da polêmica, caracterizado pela agressividade e desvirtuamento do seu sentido cultural, crítico, donde não valer a pena o trabalho de identificação de seus respectivos autores” (CASTELLO, 1953, p. 117). Ig. retorna com uma segunda série de cartas, publicadas em 09, 12 e 15 de agosto. “O amigo do poeta” publica mais duas cartas no dia 12 de agosto e o “Outro amigo do poeta”, mais cinco nos dias 11, 15, 21, 23 e 24 de agosto.

⁴⁴ São muitos os autores e as obras citadas por Alencar ao longo das missivas: Alfredo de Musset, Almeida Garrett, Alvarenga Peixoto, Aires do Casal, Ariosto, Aristóteles, Baltasar da Silva Lisboa, Basílio da Gama, Berbardin de Saint-Pierre, Bocage, Boileau, Brito Freire, Byron, Camões, Chateaubriand, Cooper, Dante Alighieri, Gonçalves Dias, Hesíodo, Homero, Horácio, Klopstock, Lamartine, Lucano, Lucrecio, Milton, *Os Nibelungen*, Ossian, Ovídio, Padre Antônio Vieira, Píndaro, Pizarro, Racine, Rocha Pitta, Santa Rita Durão, Shakespeare, Simão de Vasconcelos, Sófocles, Tasso, Thompson, Virgílio, Vítor Hugo, Voltaire, Walter Scott, entre outros.

Segundo Araripe Junior, as cartas formam o “plano da epopeia que José de Alencar teria feito se se colocasse no lugar de Magalhães” (ARARIPE JUNIOR, 1980, p. 148) ou, como afirmou José Aderaldo Castello, elas “foram o prefácio que ele escreveu aos seus próprios romances” (CASTELO, 1953, p. XXIX). O fato é que nos romances indianistas percebe-se que Alencar adotara os pressupostos teóricos comentados e desenvolvidos durante as *Cartas*. Indo mais longe, vê-se que toda a sua obra é, de um lado, no seu corpo perigráfico, uma teorização da literatura, e, de outro, na sua ficção, a realização de uma obsessão em tentar caracterizar a “alma brasileira”.

Segundo Campato Junior, uma das intenções de Alencar ao abrir a polêmica, além de contestar o posto de chefe da literatura brasileira conferido a Magalhães, seria o de apresentar uma espécie de receita da “epopeia nacional”, criando, assim, uma expectativa no auditório em relação ao aparecimento do que considerava ser uma autêntica epopeia. Tal produção, por sua vez, viria a lume sob roupagem moderna, pela pena do próprio autor cearense, como já falamos, com a publicação dos seus romances indianistas, principalmente *O guarani* e *Iracema*, os quais, dessa forma, seriam recebidos com maior atenção pelo público e pela crítica. Ainda segundo Campato Junior, o autor de *O tronco do ipê* pode ter intuído

[...] que seria pouco frutífero, quando não totalmente inócuo, para a consecução de seus planos, o simples lançamento de *O guarani* – romance saído das penas de um escritor de 27 anos, quase desconhecido do meio artístico – para fazer frente ao épico do poeta oficial, protegido pelo mecenato do Imperador e incensado pelos intelectuais do país, que viam nele a mais perfeita encarnação do “gênio” brasileiro, o guia de uma geração de escritores (CAMPATO JUNIOR, 2003, p. 16)

É bastante provável que Alencar tenha pensado na estratégia de chamar a atenção do campo para si antes de publicar *O guarani*, o que mostra a ousadia do jovem frente a um grupo que legislava a inteligência brasileira naquele momento, isto é, o caráter insubmisso e revolucionário do seu romantismo. Aliás, esse tipo de ação se tornara comum em toda a atividade do escritor. Basta lembrarmos, a título de exemplo, da advertência que abre *O Gaúcho*, na qual se apresenta como *Sênio*, e do prefácio “Benção Paterna”, ambos com a intenção de influenciar os campos literário e político. De todo modo, a fundamentação da sua crítica parece ter sido constituída desde os tempos da faculdade de direito. É o que sugerem os artigos publicados nos *Ensaio*s

Literários. O crítico vinha se preparando e logo percebeu o indianismo como corrente promissora para formar uma consciência ideológica capaz de dar origem ao nosso primeiro sistema literário (Cf. CANDIDO, 2007), pois falar em nacionalismo era falar de indianismo.

2.5. “Não é um juízo crítico que pretendo escrever”

Em 10 de junho de 1856 – cerca de oito a dez dias após a publicação da obra de Magalhães – saiu a primeira carta no *Diário do Rio de Janeiro*, assinada por Ig. O autor, logo no início, avisa: “Não é um juízo crítico que pretendo escrever sobre o poema do Sr. Magalhães: nem tenho habilitações, nem tempo para o fazer com a calma e o estudo preciso” (ALENCAR, 1953, p. 04). Ig. lança-se como um leitor que dá suas impressões de leitura e, ao longo das cartas, vai relembando o seu “direito de crítica”: “Sei que terei censores; o que lhe peço é que não se incomode em defender-me: não sou poeta, já não tenho obras a publicar, e por conseguinte exerço livremente o meu direito de crítica” (ALENCAR, 1953, p. 16). No entanto, apesar do subjetivismo que atravessa a sua crítica, e mesmo a simulação de certa modéstia, as cartas publicadas mostram o seu posicionamento crítico seguro e fundamentado, com amplo conhecimento das literaturas clássica e moderna. Na verdade, essa “falsa modéstia” está relacionada a uma série de estratégias retóricas para causar boa impressão no leitor que acompanha a polêmica e, assim, conquistá-lo, como podemos ver na citação abaixo:

Eu sou franco, meu amigo, e tenho direito de exigir franqueza: já disse uma vez por todas, não tenho nome, nem reputação de literato: o pouco que escrevi outr’ora já está esquecido; mas tenho o meu gosto literário, e julgo por ele aquilo que leio: se entenderem que penso mal, emendem-me (ALENCAR, 1953, p. 23).

A partir do momento em que assume não ter a pretensão de realizar um “juízo crítico” devido à insuficiência de habilitação e tempo para tal tarefa, Ig-Alencar mostra provas da honestidade que cerca a sua intenção em analisar o poema, pois, mesmo que certo ou errado, acaba conferindo ao público a capacidade de julgamento. Inclusive, essa simulação da “falta” de habilitação é uma das características de outros textos do escritor, o que, por outro lado, tornou-se também munição para os seus contendores o desqualificarem.

Após total silêncio à primeira série das cartas, Araújo Porto-Alegre publicou as “Reflexões às cartas de Ig” rebatendo alguns pontos. Usa como argumento a incapacidade crítica de Ig. devido à ausência de produções intelectuais: “Nas nossas cartas não houve um só insulto pessoal, houve a negativa da competência do juízo, e

essa fundou-se em factos literários; [...] avaliamos a árvore pelos seus frutos, o quilate do crítico pelos seus escritos (CASTELLO, 1953, p. 77).

Na sexta missiva da segunda série de cartas, Alencar rebate Porto-Alegre por exigir “títulos e brasões de literato” para exercer a faculdade de ter uma opinião: “quanto é ridícula uma opinião que por aí voga, de que, para criticar um poema e apreciar os seus defeitos, ou as suas belezas, é necessário ser um poeta capaz de compor uma obra igual, ou pelo menos um literato de vasta erudição” (ALENCAR, 1953, p. 42). Apresenta, então, algumas diferenças entre a poesia, a arte e a crítica para, em seguida, justificar o seu direito de crítica a partir da sensibilidade e do instinto do belo como competências necessárias para o julgamento, o qual pode ser moldado de acordo com o gosto do crítico: “O crítico [...] é o poeta ou o artista que vê, que estuda e sente a ideia já criada; que admira com essa emoção calma e tranquilo que vem depois do exame e da reflexão” (ALENCAR, 1953, p. 42). A contemplação do crítico “é o raio de luz que esclarece o quadro, e põe em relevo a obra já executada” (ALENCAR, 1953, p. 42).

Em seguida, ao afirmar que o homem tem a inteligência como verdadeiro título e a ideia como direito para avaliar as questões da arte, ou seja, o *gosto* como capacidade de apreensão e discernimento para o belo, relativiza a prerrogativa do crítico consagrado como juiz absoluto da obra literária. Parece, assim, indicar que o centro da atividade crítica está na pluralidade de perspectivas da apreensão sensível, numa noção mais livre que difere da atividade dogmática do juiz da arte. Ou seja, rebatendo as acusações de Porto-Alegre, mas sempre se dirigindo ao auditório com o auxílio da apóstrofe “meu amigo”, Alencar se filia ao objetivo romântico de sensibilizar o leitor e, assim, talhar o seu espírito por meio da arte e para a arte, como uma espécie de “educação estética”, isto é, do desenvolvimento pleno das capacidades intelectuais e sensíveis do homem a partir de uma “disposição lúdica” suscitada pelo belo, em que razão e sensibilidade se fundem e permitem ao homem reconstruir-se em toda a sua potencialidade e reanimar sua “liberdade estética”⁴⁵. Apresenta suas reflexões de modo claro e didático, utilizando-se de exemplos objetivos e fala do “instinto do belo”:

⁴⁵ Faço referência à “liberdade estética” propugnada por Schiller. Em *A educação estética do homem numa série de cartas*, na carta XIX, Schiller afirma: “O impulso sensível desperta com a experiência da vida (pelo começar do indivíduo) e o racional com a experiência da lei (pelo começar da personalidade), e somente agora, após os dois terem-se tornado existentes, está erigida a sua humanidade. Até que isso aconteça tudo nele se faz segundo a lei da necessidade; agora, porém, é abandonado pela mão da natureza, e passa a ser questão sua afirmar a humanidade que ela estruturara e revelara nele. Pois tão logo

Pois bem, meu amigo, eu que, como todo o homem, posso admirar a flor e preferir a violeta com o seu perfume à rosa em toda a sua esplendida beleza; eu que posso achar mais lindo o pôr do sol em uma tarde de estio do que o arraiar da alvorada, sou incompetente para julgar conforme o meu gosto uma criação humana!

[...]

Quando vejo uma perspectiva que não me agrada, ou porque o horizonte se acanha, ou porque os tons são carregados; quando acho monótono e triste o lugar onde o arvoredo não tem vida e animação, ninguém me contesta com a louca pretensão de que vá traçar uma perspectiva mais bela do que a da natureza, e criar um vale mais pitoresco.

Entretanto, se guiado pelo sentimento e por este *instinto do belo* que Deus deu a todo o homem, digo que um poema não me satisfaz por falta de harmonia na forma e de elevação na ideia, clamam imediatamente contra mim, exigindo os meus títulos e brasões de literato, afim de concederem-me a faculdade de poder ter uma opinião! (ALENCAR, 1953, p. 42-43, grifo nosso).

Assim, se defende de Araújo Porto-Alegre, mas sem se afastar do público, pois mantém a estratégia retórica da “falsa modéstia”, anunciada desde a primeira carta, conforme discorreremos acima:

Precisava fazer sentir isto, para que não pensem que, tomando a liberdade de escrever as impressões boas ou más que me despertou a literatura do poema do Sr. Magalhães, arroguei-me por este fato os foros de erudito e de literato; ao contrário, reconhecendo-me incompetente para professar ideias sobre a arte a poesia, procurei sempre autorizar-me com o exemplo dos mestres (ALENCAR, 1953, p. 43).

Percebe-se que já nessa época o escritor não desprezava o público e colocava em discussão a necessidade da crítica de se dirigir a um público empírico, questionando os limites impostos por uma arte estritamente erudita. A leitura do poema *A Confederação dos Tamoios* a um público seletto e palaciano revelou o funcionamento do campo literário aquela época. Como já registrado, o caso de Magalhães expõe que houve no

os dois impulsos fundamentais e opostos ajam nele, perdem ambos seu constrangimento, a oposição de suas necessidade dá origem à *liberdade*” (SCHILLER, 1990, p. 103). Segundo Márcio Suzuki, o sentido de “liberdade estética” exposto na citação é *sui generis*, é aquele de “natureza mista”: “Para evitar mal-entendidos, lembro que a liberdade de que falo não é aquela encontrada necessariamente no homem enquanto inteligência, liberdade esta que não lhe pode ser dada nem tomada; falo daquela que se funda em sua natureza mista. Quando age exclusivamente pela razão, o homem prova uma liberdade da primeira espécie; quando age racionalmente nos limites da matéria e materialmente, sob leis da razão, prova uma liberdade da segunda espécie. A segunda pode ser explicada somente por uma possibilidade natural da primeira” (SUZUKI in SCHILLER, 1990, p. 103).

campo literário o questionamento da sua obra literária, considerando como um dos argumentos o escritor ser próximo ao Imperador e aclamado por outros eruditos. Esse séquito falava para si mesmo e desprezava a participação do público, uma vez que a poesia era vista como produção de alto valor simbólico e sua popularização era sinônimo de desprestígio. Alencar, certamente, entendeu que o público seria um importante legitimador tanto das suas críticas – neste caso em menor grau, pois o público especializado ainda era muito restrito, mas já extrapolava os limites palacianos –, quanto dos romances a serem publicados. Por isso, sua atividade coincidiu também com a ampliação desse público e o tornou o seu principal aliado e a ele se manteve fiel até nos momentos em que sua literatura foi desprestigiada justamente por ser um escritor popular⁴⁶. Vale lembrar que todas as suas primeiras publicações ocorreram nos jornais da época e foi com *O guarani* que pela primeira vez na história cultural do país um escritor brasileiro era lido avidamente pelas massas.

2.5.1 *Outro velho literato*

Para Campato Júnior, logo no início da primeira carta, é possível perceber que Alencar prepara o seu discurso, indica o assunto a ser tratado e faz a primeira tentativa de conquista do auditório, formado pelos leitores do *Diário do Rio de Janeiro* que acompanham a polêmica e que, por sua vez, têm um perfil muito particular. Seriam leitores com nível intelectual e cultural elevado, interessados pelas discussões em torno da arte, especialmente, pela autonomia da literatura brasileira em relação às literaturas europeias e “tomado[s] de certa dose de antilusitanismo” (CAMPATO JÚNIOR, 2003, p. 119). Contudo, vale ressaltar, as cartas alencarinhas podem ter sido alvo de interesse de outros perfis que não o padrão de leitor do jornal, visto que teve o cuidado de ser didático na formulação das suas críticas. Escolher o gênero epistolar faz parte da estratégia alencarina de se aproximar do seu público-leitor, e o uso da apóstrofe só reforça a comunhão entre eles.

O destinatário das cartas seria um amigo íntimo, que exerce a editoria/direção do jornal em que elas são publicadas, mas, ao mesmo tempo, esse amigo é o próprio leitor do jornal, visado com essa estratégia retórica de aproximação efetiva – afetiva também – e

⁴⁶ Veremos essa questão com mais profundidade na análise do prefácio “Benção Paterna”, no terceiro caderno.

convencimento. Por meio desse artifício, Ig-Alencar cria uma relação muito próxima entre ele e seu leitor, num jogo entre o real e o ficcional. O uso da apóstrofe, então, é um recurso para influenciar o auditório. Como afirma Campato Junior, um dos dividendos retóricos com o uso da apóstrofe é “o tom da amizade a envolver a relação entre o orador e o próprio auditório real, e que ameniza o clima grave e solene do discurso de crítica literária, aproximando-se de uma conversa entre velhos e bons conhecidos [...]” (CAMPATO JUNIOR, 2003, p. 122). O artifício alencarino acaba resultando numa “fusão psicológica”, numa “relação imaginária” (CAMPATO JUNIOR, 2003, p. 122). Além do mais, como toda relação de amizade, Ig. quer mostrar que a opinião do “seu amigo” é importante para a continuidade da sua crítica, mostrando-se preocupado com a recepção das suas ideias, pedindo desculpas, fazendo retratações, valorizando e confiando no auditório. Ig põe o auditório em pé de igualdade consigo (CAMPATO JUNIOR, 2003, p. 129), conforme notamos em algumas passagens: “Não o desejo mais fatigar n’esta primeira carta; desculpe o tom familiar em que é escrita” (ALENCAR, 1953, p. 08) “Talvez ainda se lembre, meu amigo das nossas longas conversas de outr’ora” (ALENCAR, 1953, p. 07); “Perdão, meu bom amigo” (ALENCAR, 1953, p. 25); “Concluirei esta, meu amigo, pedindo-lhe que me desculpe os voos que tomei” (ALENCAR, 1953, p. 29).

Mas afinal, quem é Ig., o remetente das cartas? Qual a intenção de José de Alencar ao se esconder por trás da figura de um velho? No final da última carta, o escritor dá sinais de uma possível especulação sobre a identidade de Ig. que ocorria no campo literário: “sei que confundirão o meu pseudônimo com muitos outros, e quiseram descobrir nele pessoas muito dignas, e que por minha causa tiveram de sofrer injúrias imerecidas” (ALENCAR, 1953, p. 64). As especulações não chegaram ao nome de José de Alencar, talvez, porque a vasta erudição de Ig. não combinaria com o espírito de um jovem. Araújo Porto-Alegre, em uma de suas cartas, chegara a afirmar que “O Sr. Ig...é o Sr. Ômega” (CASTELLO, 1953, p. 80) e fazia parte de uma “quadrilha literária” que buscava conquistar indevidamente um nome (CASTELLO, 1953, p.81). Veja-se como, até pelos termos usados, trata-se mesmo de tomada de posição num campo de batalha, em uma manifestação “bélica”, de luta pela legitimação de hegemonia no campo literário.

Sabemos que fora dos limites do discurso quem escreve as cartas é José de Alencar; contudo, dentro dos limites do discurso temos um outro sujeito. Ig. não pode ser confundido com José de Alencar, ainda que as ideias expostas nas missivas sejam assumidas pelo escritor a partir do momento em que revela ser ele quem as escreveu. Ig. pode ser visto como um recurso inventivo à encenação e, desse modo, à mobilização de argumentos e ideias por meio da criação de fatos, digressões e estados de ânimo, os quais aparecem no texto para persuadir o leitor. O próprio Alencar rememorou, em um dos ensaios da polêmica com Nabuco, o caráter fantasioso do *velho literato*: “O escritor que assinava-se Ig. representou na imprensa, não minha pessoa, mas um crítico a quem se atribuíam fatos de pura fantasia para aumentar o mistério em que se envolvia o pretenso velho literato” (ALENCAR, 1965d, p.178).

Para Campato Junior, o pseudônimo, na verdade, seria um heterônimo, pois Ig. tem sua existência meramente textual e apresenta uma biografia que não é a mesma de Alencar (CAMPATO JUNIOR, 2003, p. 297). Ig é a imagem de um intelectual romântico brasileiro, com uma suposta carreira intelectual consolidada, é um velho melancólico e nostálgico que, ao escrever, é invadido por “reminiscências de bons tempos”:

Talvez ainda se lembre, meu amigo das nossas longas conversas de outr’ora, quando sentados no canto do meu terraço, ao cair de uma bela tarde, com os olhos engolfados no azul profundo do horizonte, falávamos de poesia, de arte, de beleza, e sobretudo das cenas majestosas da natureza da nossa terra (ALENCAR, 1953, p. 17).

Retardei mais do que devia esta carta: o culpado foi S. João, o santo alegre e folgazão, que me fez voltar ao nosso tempo da juventude, àquele tempo em que, mais ingênuos ou mais tolos do que hoje, julgávamos que os livros de sorte e os olhos de mulher, ou vice-versa, falavam a verdade (ALENCAR, 1953, p. 23).

Ig., afastado da mundanidade da Corte carioca e recluso na natureza, escreve suas cartas:

Não repare também se alguma vez fui demasiadamente severo em julgar a beleza de algumas descrições. Como sabe, vivo aqui retirado n’uma casinha de campo, que o meu amigo conhece; sou o verdadeiro tipo do anacoreta do século dezenove, que lê o jornal pela manhã, e à noite joga o seu voltarete.

O resto do tempo leio; mas não leio no livro dos homens, e sim no livro da natureza, onde todos os dias encontro um novo pensamento, uma nova criação.

O sol, que para os homens da cidade é sempre o mesmo astro, que de manhã acorda os preguiçosos, às duas dá sombra às calçadas das ruas, e às cinco diz que chegou a hora do passeio, para mim, para o meu pequeno mundo, formado por uma casinha, um fio d'água e algumas árvores, é outro bem diferente.

Cada um dos seus raios, é um poema, cada uma das centelhas de sua luz é uma poesia brilhante, cada um dos instantes de sua carreira é um ciclo em que a imaginação percorre outros mundos, outras eras remotas e desconhecidas.

Já vê pois que tenho razão de ser difícil em matéria de beleza plástica, e mesmo de metrificação: o ouvido habituado ao frouxo roçar das árvores, ao murmurejo das ondas, aos ciclos das brisas, a essas *folhas de rosa* de harmonia, não pode sofrer certos versos com a mesma indolência do ouvido acostumado ao rodar das seges e ao burburinho das ruas.

Adeus, meu amigo. Domingo lhe mandarei uma segunda carta (ALENCAR, 1953, p. 08-09, grifo do autor).

A personalidade literária de Ig. se assemelha a *Sênio* quando pensamos nas características da misantropia tão própria ao intelectual romântico. Ambos se aproximam da visão de que, como já salientado no primeiro caderno, a senectude é um estágio da vida que impõe autoridade, sabedoria e respeito. Através de Ig, Alencar quer se fazer ouvir e, mesmo, se igualar à envergadura intelectual de Gonçalves de Magalhães, Monte Alverne, d. Pedro II e todos os agentes que legislavam dentro desse sistema social, talvez mesmo reivindicando poder superá-los na argumentação. Apresentando-se sem a máscara da ancianidade, provavelmente as suas ideias não ecoariam, justamente por não ter suficiente capital simbólico reunido até ali. Já *Sênio* quer reafirmar a sua envergadura intelectual e exigir o direito de poder publicar os seus romances de acordo com o projeto literário que esboçou e que a partir de então revisava, em um contexto no qual seu credo estético é alvo de duras críticas. Ig. é artifício para Alencar se inserir no campo literário; *Sênio* é conservação da legislação alencarina no campo e asseveração do direito ao lugar nele conquistado.

2.5.2. *Pensamento nômade*

As missivas de Ig., como já falamos, expõem as primeiras reflexões literárias do escritor, a gênese de uma estética, a poética alencarina em gestação, as quais ficam mais evidentes se relacionarmos as cartas a outros textos da perigrafia alencarina, visando enriquecer, em um jogo intertextual, a compreensão do seu projeto e mesmo da obra literária. As cartas expõem também o sistema da reflexão e os movimentos da alma do

escritor romântico, as *maneiras espirituais*, conformando, assim, o nomadismo da sua escrita e do seu pensamento. Em muitos momentos, Ig. pede desculpas ao seu “amigo” pelas digressões, marcadas por devaneios acerca da natureza brasileira, do índio americano, do conceito de poesia romântica entre outros, os quais podem ser considerados como exercícios de escrita, verdadeiros rascunhos de um estilo.

Esse “borboletear”, além de configurar um artifício para fundamentar sua crítica, expõe também a filiação romântica do escritor em formação e combinam um conjunto moderno de preceitos da crítica literária: “Concluirei esta [carta], meu amigo, pedindo-lhe que me desculpe os voos que tomei remontando-me ao verdadeiro espírito da poesia moderna tal como descrevem Chateaubriand e Lamartine (ALENCAR, 1953, p. 29-30); ou ainda: “Desculpe-me, meu amigo, ia quase esquecendo-me que a minha obrigação é ler, e não escrever; o dito por não dito: risque essas duas comparações que acabei de esboçar, e que de certo não valem a do poeta apesar de não a compreender” (ALENCAR, 1953, p. 22). Voos, devaneios, arabescos que fazem parte do *imperativo da romantização*, o que torna o estilo algo superior aos limites impostos pelo gênero. Nas palavras de Schlegel: “Todos os retóricos modernos são unânimes em não aceitar nenhum gênero no estilo; isso é estranho e prova o imperativo da romantização” (SCHLEGEL, 2016, p. 169). *Imperativo da romantização* que o alçou à condição de crítico literário e, por outro lado, foi argumento conteste dos seus adversários. Nas polêmicas nas quais se envolveu, posteriormente, na década de 1870 – lembre-se a polêmica com Nabuco –, vê-se que essa crítica literária poética foi alvo de incisivas críticas por parte dos seus contendores, dando lugar a uma crítica literária mais objetiva e cientificista e que teve como fundamental representante Silvio Romero.

Sobre a escolha do gênero epistolográfico, as *Cartas sobre a Confederação sobre os Tamoios* devem ser compreendidas não apenas como um gênero em si, mas o amálgama de outros gêneros: carta, tratado poético, crítica literária, ensaio, artigo, folhetim. Devido ao caráter sinuoso que viabiliza numerosos aspectos do ofício de escrever, o gênero carta pode ser compreendido como um espaço literário de criação de textos híbridos, como um laboratório de experimentação das produções das mais variadas, em que o autor, muitas vezes, busca inventar um estilo a partir da maleabilidade das fronteiras desse gênero. Segundo Júlio Castañon Guimarães,

pode-se falar, em relação à carta, da “instabilidade de suas formas”, “dessa forma sempre em movimento”, do “caráter essencialmente híbrido do gênero” e de “gênero de fronteira”. Desse modo, devido a esse efetivo caráter maleável, são muitas as direções em que se podem buscar leituras e conexões para as cartas (GUIMARÃES, 2004, p. 11).

Guimarães, inclusive, cita como exemplo, algumas das obras de Alencar, em que o autor, para expor publicamente questões relativas à literatura, abarca a esfera da intimidade para vir a público, destacando que o suporte textual pode deslocar as fronteiras do gênero:

Associadas a esse tipo de utilização do termo carta, estariam as cartas escritas efetivamente para um destinatário particular, mas veiculadas publicamente pela imprensa. Ou ainda, cartas dirigidas a um destinatário particular e a ele de fato enviadas, mas escritas de tal forma a constituírem um ensaio sobre determinado assunto, de modo que posteriormente, com sua reunião e publicação, assumem praticamente a forma de um ensaio. Lembrem-se casos como *as Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, publicadas em jornal por José de Alencar, sob pseudônimo; as cartas também de José de Alencar enviadas a Joaquim Serra e publicadas inicialmente em jornal pelo destinatário e depois em volume com o título *O nosso cancionero*, já que trata de literatura popular; as cartas trocadas entre José de Alencar e Machado de Assis sobre Castro Alves e veiculadas em jornal. Nessa aproximação com a crônica e mesmo a crítica, eliminando-se a circunscrição do privado, não deixa de chamar a atenção o fato de muitas edições de cartas reunirem estas em volumes que enfeixam também texto que ficam nesse âmbito de associações (GUIMARÃES, 2004, p. 17).

Brigitte Diaz, em *O gênero epistolar ou o pensamento nômade* (2016), também toca no tema da maleabilidade dos gêneros, afirmando que a carta pode se tornar “fórum intelectual, tribuna política, ateliê das obras em andamento” (DIAZ, 2016, p. 72), mas, sobretudo, ligação com a escrita, uma vez que o destinatário, seja ele quem for, é apenas um intermediário entre o remetente e a escrita. Escrever uma carta é colocar para fora o caos do pensamento, é sistematizar uma reflexão, é devolver para si um saber que se constrói no ato mesmo da escrita em uma relação dialógica virtualizada em contato com o mundo.

Para Valéria De Marco, as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* são escritas sob “o movimento ágil e fluente do processo vivo da relação entre o texto literário e o crítico” (DE MARCO, 1986, p. 14) e, por isso, “não apresentam as ideias do autor organizadas com lógica expositiva” (DE MARCO, 1986, p. 14), o que, todavia, não

interfere na solidez da sua crítica, mesmo que “esparsas e assistemáticas, sobre o épico, a poesia e a atividade da crítica, sendo que estas questões convergem para a discussão do caráter nacional da literatura” (DE MARCO, 1986, p. 14).

Ig., ainda se utilizando das estratégias de retórica, a partir do jogo entre a dimensão intelectual e a dimensão da intimidade, questiona se a carta seria o espaço mais propício às especulações intelectuais: “Não o desejo mais fatigar n’esta primeira carta; desculpe o tom familiar em que é escrita; e se quiser publicar não lhe dê por forma alguma os foros de artigo. O estilo epistolar presta-se pouco à gravidade e erudição de uma crítica de imprensa” (ALENCAR, 1953, p. 08); ou: “Esquecia-me, meu amigo, agradecer-lhe as honras de folhetim que deu a estas minhas cartas: elas não o merecem; mas, como vão protegidas pela sua folha, talvez achem indulgência para a minha franqueza um pouco brusca” (ALENCAR, 1953, p. 16).

Nas citações, o autor parece remeter ao problema do estatuto literariamente respeitável da carta, questão que perdura como problema até hoje na atividade crítica. Nas palavras de Brigitte Diaz, é um eterno tema de debates que saiu do “purgatório crítico no qual nossa modernidade o havia trancafiado” (ALENCAR, 1953, p. 13) em direção à “relativa reabilitação literária” (ALENCAR, 1953, p. 14), apesar das desconfianças e das acusações de ser um “gênero ruim”.

Desde o século XVI, o valor da carta na bolsa de valores oscila, de acordo com os pressupostos estéticos das teorias literárias. No século XVII, foi considerada um “estilo médio”, “inocente”, “ingênuo” ou “familiar”, “sem nenhum ornamento nem outro artifício a não ser o dos discursos comuns” (JACOB *apud* DIAZ, 2016, p. 15-16) para ser considerada, no fim do século, como “espelho da alma”, a exposição da subjetividade do sujeito que as escreve e que se divorcia de vez da tradição eloquente. Livre, portanto, para “permitir escrever ‘à sua maneira’” (DIAZ, 2016, p. 22). No século XVIII, a autora afirma que a carta se torna “instrumento pedagógico para inculcar nas moças os bons costumes da sociedade” (DIAZ, 2016, p. 32), embora como instrumento de civilidade fundado na circulação de uma pretensa palavra livre, “mas que, na verdade, permanece sob alta vigilância” (DIAZ, 2016, p. 32).

A partir do século XIX, com a revolução das formas propostas pelo romantismo que embarça as fronteiras do literário, a carta ganha novo fôlego nos estudos literários ao se colocar como espaço de discussão e germinação de um projeto e “como modelo

literário vem de fato a ser mais fecunda na prosa, do que há diversos exemplos já antes do modernismo” (GUIMARÃES, 2004, p. 13). Por isso, pode-se considerar a carta como um “gênero infiel a si mesmo”, nas palavras de Diaz, com formas e funções diversas nas jornadas dos escritores. Para a autora, a carta sempre foi um instrumento de dissidência:

Falar da carta em geral, portanto, leva forçosamente a aproximações errôneas do olhar crítico. Incapazes de atribuir uma essência estável a esse gênero infiel a si mesmo, as teorias da carta tentaram circunscrevê-lo em redes de oposição binárias: eloquência/naturalidade; socialidade/intimidade; masculino/feminino; superfície/profundidade; leveza/pensamento; literário/comum; comunicação/fechamento sobre si... Ora, as grandes correspondências são as que, precisamente, abalam esses paradigmas redutores e mostram que a carta foi, e desde muito tempo, o instrumento privilegiado de uma escrita da dissidência; que foi sempre o veículo de predileção do que se chamará aqui de pensamento nômade – pensamento de si, da cidade ou da literatura – que não pode satisfazer-se com espaços fechados genéricos habitualmente reservados para ele; memórias, romance, poesia, panfletos... Além de sua capacidade para inventar novos procedimentos de escrita de si, outras modalidades, a carta, sempre de namoro com o espaço literário – alternativamente conivente ou dissidente, excluída ou integrada – contribui igualmente para repensar, ao longo de sua história, a própria noção de literatura (DIAZ, 2016, p. 70).

Queremos observar, muito brevemente, que, além das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, Alencar fez diferentes usos do gênero epistolográfico ao longo da sua carreira, inclusive como modelo literário nos romances⁴⁷. Como já referido por Júlio Castañon Guimarães, o escritor escreveu “O nosso cancioneiro” (1874) – um conjunto de cartas a Joaquim Serra – e a carta aberta a Machado de Assis; mas, além dessas, Alencar escreveu outras cartas emblemáticas, as quais podem ser adicionadas ao rol das cartas que tratam da elaboração de um projeto estético, como a “Carta ao Dr. Jaguaribe” (1865), um documento sobre a gênese de *Iracema*, o laboratório do romance; e a autobiografia literária *Como e porque sou romancista* (1873), as quais podem ser

⁴⁷ Lembramos os romances *Cinco minutos* e *Diva*. O primeiro é uma carta do narrador enviada à prima, contando a história de como conheceu e casou com Carlota. Várias outras cartas aparecem no romance. No final, ficamos sabendo, de fato, que a história é contada realmente por carta: “Adeus, minha prima. Carlota impacienta-se, porque há muitas horas que lhe escrevo; não quero que ela tenha ciúmes desta carta e que me prive de enviá-la. Minas, 12 de agosto” (ALENCAR, 1951d, p. 76). Já *Diva* seria um conjunto de cartas escritas por Amaral, personagem do romance, e enviado a Paulo, personagem de *Lucíola*, que, por sua vez, envia à senhora G.M. o manuscrito do amigo junto a uma outra carta na qual apresenta as origens desse “perfil de mulher”, configurando, portanto, uma espécie de palimpsesto epistolográfico.

adicionadas ao rol das cartas que tratam da elaboração de um projeto estético. Defendemos que tal autobiografia literária foi escrita em carta para criar condições favoráveis para montar o inventário de memórias do romancista, no qual convergem o mundo do escritor e o da intimidade. Parece ser a exposição mais inteiriça do projeto literário alencarino no que se refere ao romance – o prólogo aos seus romances – e, sincronicamente, essa introspecção biográfica permite escutar a voz do autor de forma mais íntima, como um “grito da alma”, em que traçamos algumas linhas do homem – um “ego-documento” (DIAZ, 2016, p. 89): “O que é uma carta, senão alguns movimentos de uma alma, alguns instantes de uma vida, capturados pelo próprio sujeito e fixados no papel?” (LANSON *apud* DIAZ, 2016, p. 37).

Há também as famosas *Cartas de Erasmo*, que podem ser consideradas como a “tribuna de onde propagava seus credos” (DIAZ, 2016, p. 67), com o objetivo explícito de um agir político sobre o país, escrevendo abertamente ao Imperador: “Proponho-me, senhor, a dizer-vos a verdade inteira a respeito do país, sobre os homens, como sobre as cousas; e quero enunciá-la em público, ante a nação, para que ela saiba que enfim já não a ignorais e se regozije com a esperança do pronto remédio ao povo (ALENCAR, 1960, p. 1052); e ao povo: “Vou falar ao povo brasileiro e proferir verdades que ele nunca ouviu, nem de seus ditadores, nem de seus tribunos” (ALENCAR, 1960, p. 1132). Segundo Diaz, “A carta aberta, militante, política, revela aos olhos de todos o sonho que sustenta toda prática epistolar: a de um *dizer* que seria também um *fazer* (DIAZ, 2016, p. 68). A intenção de Alencar de criar um discurso dirigido à sociedade fica mais evidente se observamos que as *Cartas de Erasmo*, já pelo título, fazem referência ao teólogo e filósofo humanista Erasmo de Roterdão, que

[...] em seu *De conscribendis spistolis* [...] concedia ao gênero epistolar um único e paradoxal limite, o do infinito. À infinitude dos assuntos dos quais a carta pode tratar, “não menos numerosos do que os mundos de Demócrito”, respondem, segundo ele, as formas que ela empresta, “não menos numerosas do que os grãos de areia do deserto da Líbia” (DIAZ, 2016, p. 50).

2.6. *Zeitgeist indianista*

Além da argumentação e das estratégias retóricas de que se vale José de Alencar na disputa por um lugar ao sol no espaço literário brasileiro, discutimos as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* como uma ação crítico-literária que efetivamente cindiu a hegemonia do nacionalismo de Gonçalves de Magalhães e dos intelectuais em seu entorno, agitando a vida literária da década de 1850. O escritor argumentou que *A Confederação dos Tamoios* não teria méritos estéticos suficientes para ser alçada à condição de “epopeia nacional”, pois apresentava problemas na sua composição, na falta de representatividade poética da natureza física e dos povos originários do Brasil. Simultaneamente, o autor de *Sonhos d’ouro* apresentava seu projeto estético cujo programa de nacionalização inaugurava uma nova compreensão dos gêneros literários ao sugerir o romance como expressão poética adequada para representar o imaginário brasileiro. Na década de 1870, veremos que o romance se tornou um gênero de prestígio, consolidado, assim como o escritor foi reportado e criticado pelos inúmeros romances que publicou.

A polêmica expõe, também, que uma das contradições de Magalhães⁴⁸ está em não executar as ideias reformadoras que pregou no *Ensaio sobre a História da Literatura no Brasil*, cujo programa de nacionalização das letras está mais próximo das cartas de Alencar do que do próprio poema épico, especialmente em relação ao indianismo. Diante disso, consideramos o texto, de um lado, marco teórico inaugural que incitou a intelectualidade a romper com a herança – clássica e lusitana – que se julgava impedir o progresso das nossas letras, uma vez que ecoava as orientações crítico-teóricas de Alexandre Herculano, Almeida Garret e Ferdinand Denis e também as revolucionárias ideias da modernidade literária. De outro, o texto converte-se em instrumento para auxiliar o desmonte da própria imagem do arauto das letras, visto que o escritor, ao publicar *A Confederação dos Tamoios*, não cumpriu aquilo que teorizou.

⁴⁸ Se nos afastarmos um pouco das discussões a respeito dos méritos estéticos d’*A Confederação dos Tamoios* exigidos pela época, poderemos reavaliá-la, segundo Danilo José Zioni Ferretti, no texto *A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão* (2015), como um “exercício de escrita da nação e sua história” (FERRETTI, 2015, p. 172), com o indígena como um elemento que extrapola o âmbito literário. O autor propõe questionar a obra a partir das “relações da poesia épica menos com outros gêneros literários e mais com esse outro saber que é a história” (FERRETTI, 2015, p. 173). Essa relação, inclusive, esteve em evidência no século XIX, com o projeto de construção de uma história nacional e unificada, promovido, por exemplo, pela revista *Niterói*, como já citamos, e pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB), criado em 1838.

O manifesto inaugural romântico de Gonçalves de Magalhães⁴⁹ trata da problemática da história da literatura brasileira na perspectiva evolucionista-organicista da literatura, considerando os aspectos individuais das ideias e do pensamento em determinado momento histórico, algo alinhado às novas concepções sobre a crítica e a história literária, postas, então, como ciências que participam do estudo das civilizações. Como afirma Antonio Soares Amora, Magalhães “procurava chamar outros espíritos à aceitação de uma filosofia da história da literatura brasileira” (AMORA, 1977, p. 103). Antonio Candido fala de uma “cartada” com a fusão medíocre do “complexo Schlegel-Staël-Humboldt-Chateaubriand-Denis” (CANDIDO, 2007, p. 331).

As falhas e ausências apontadas por Alencar n’A *Confederação dos Tamoios* não eram esperadas daquele que introduziu o índio como ser naturalmente poético, filiado ao vasto éden tropical de uma natureza pródiga, particularíssima e ainda não explorada por nossa tradição cultural. Foi Magalhães quem tornou visível esse vínculo orgânico e mesmo panteísta entre índio e natureza para inaugurar uma tradição mítica e histórica capaz de favorecer o surgimento de uma poesia nova e moldar a nossa ideia de nação. A representação poética da natureza, dos povos primitivos e dos nossos costumes seria o caminho para se atingir a “alta missão”: a da nacionalização da nossa literatura. Veja-se no trecho a seguir como Gonçalves de Magalhães indica, romanticamente, a natureza brasileira associada ao indígena:

Este imenso e rico país da América, debaixo do mais belo céu situado, cortado de tão pujantes rios, que sobre leitos de ouro e pedras preciosas rolam suas águas caudalosas; este vasto terreno revestido de eternas matas, onde o ar está sempre embalsamado

⁴⁹ Com base no livro *O pensamento filosófico de Gonçalves de Magalhães*, de António Braz Teixeira, pode-se afirmar que o *Discurso sobre a História da Literatura do Brasil* faz parte do primeiro estágio especulativo do percurso intelectual de Magalhães: “corresponde, o primeiro, aos seus escritos de juventude, publicados no período compreendido entre 1836 e 1844, e referente, o segundo, à fase de maturidade do filósofo, iniciada com a sua obra capital *Factos do espírito humano* (1858) e pelo conjunto de ensaios e reflexões reunidos sob o modesto título de *Comentários e pensamentos* (1880) (TEIXEIRA, 1994, p. 19) Ainda segundo Teixeira, o ensaio manifesta “evidente entusiasmo pelo ‘espírito eclético que domina o nosso século’” (TEIXEIRA, 1994, p.23), o qual pode ser resumido pelas seguintes palavras: “Na verdade, de acordo com o pensamento de harmonia que essencialmente era o seu, tal como a crença é um reflexo da razão no meio da nossa ignorância, também a fé não só não exclui o conhecimento científico, como mais resplandece quando a Filosofia a confirma (TEIXEIRA, 1994, p. 40).

com o perfume de tão peregrinas flores, que em chuveiros se despençam dos verdes dosséis pelo entrelaçamento formados dos ramos de mil espécies; estes desertos, remansos, onde se anuncia a vida pela voz solitária da cascata, que se despenha, por este doce murmúrio das auras, que se embalançam nas folhas das palmeiras, por esta harmonia grave e melancólica das aves e dos quadrúpedes; este vasto Éden separado por enormíssimas montanhas sempre esmaltadas de verdura, em cujo tope, colocado, se crê o homem no espaço, mais chegado ao céu que à terra, e debaixo de seus pés vendo desnover-se as nuvens, roncar as tormentas e disparar o raio; com tão felizes disposições da Natureza o Brasil necessariamente inspirar devera seus primeiros habitantes; os Brasileiros músicos e poetas nascer deviam. Quem o duvida? Eles o foram, eles ainda o são. Por alguns escritos antigos sabemos que várias tribos índias pelo talento da música e da Poesia se avantajavam. Entre todas, os Tamoios, que mais perto das costas habitavam, eram também os mais talentosos; em suas festas, e por ocasião de combates, inspirados pelas cenas, que os torneavam, guerreiros hinos improvisavam, com que acendiam a coragem nas almas dos combatentes ou cantavam em coros alternados de música e dança hinos herdados dos seus maiores (MAGALHÃES, 2014, p. 105).

Ao apontar o indígena – sua idade de ouro, tradições, musicalidade e hinário – como um dos principais vértices da representação poética do Brasil, ainda que “quase desaparecido da superfície da terra” e com tão poucos documentos que registrem sua cultura, Magalhães se aproxima de Ferdinand Denis, que por sua vez teve “influência lateral de Madame de Staël e (possivelmente através dela) Schlegel” (CANDIDO, 2007, p. 637). Da escritora francesa, devido à sua visão de que a literatura tem relação estreita, quase determinista, com a sociedade e do filósofo alemão pela ideia de que cada nação cria uma literatura conformada ao gênio do povo. Em outras palavras, percebe-se que a crítica importada por Magalhães passa a considerar os aspectos intrínsecos e extrínsecos das obras literárias – herança deixada por Winckelmann, Lessing e Herder (MEDEIROS, 2018, p. 17). No *Resumo da história literária do Brasil*, de Ferdinand Denis, há passagem semelhante à de Magalhães citada acima:

A sua idade das fábulas misteriosas e poéticas serão os séculos em que viveram os povos que exterminamos e que nos surpreendem por sua coragem, e que retemperaram talvez as nações saídas do Velho Mundo: a recordação de sua grandeza selvagem cumulará a alma de orgulho, suas crenças religiosas animarão os desertos; os cantos poéticos, conservados por algumas nações, embelezarão as florestas. O maravilhoso, tão necessário à poesia, encontrar-se-á nos antigos costumes desses povos, como na força incompreensível de uma natureza constantemente mutável em seus fenômenos: se essa natureza

da América é mais esplendorosa que a da Europa, que terão, portanto, de inferior aos heróis dos tempos fabulosos da Grécia esses homens de quem não se podia arrancar um só lamento, em meio a horríveis suplícios, e que pediam novos tormentos a seus inimigos, porque os tormentos tornam a glória maior? (DENIS, 2017, p. 259-260).

A crítica de Denis está alinhavada à premissa romântica da qual a poesia tem origem no povo, da tradição popular à forma erudita, exprimindo as condições particulares e o espírito nacional. No caso do Brasil, então, a contribuição de Denis foi apontar que a criação literária deveria emanar dos povos primitivos – leia-se dos povos originários – e da sua força poética. Diante disso, o francês indica ao poeta brasileiro a natureza da América como fonte de pensamentos poéticos originais à representação artística e favorável ao “desenvolvimento do gênio”. Antes, porém, inicia o *Resumo* afirmando que a época de “manter os americanos em sujeição, por meio de laços políticos e da ignorância” já passou (DENIS, 2017, p. 258). O Brasil, depois de tomar emprestados de sua antiga metrópole os “débeis raios de sua velha glória literária”, agora, na sua juventude, gozando da liberdade das suas recentes instituições, teria plena consciência de que a terra poderia lhe conceder inspirações poéticas próprias.

Assemelhando-se às orientações crítico-literárias sugeridas nos textos de Denis e Magalhães, Alencar deixa entrever na sua crítica que o poeta deve buscar o estilo clássico para reelaborá-lo à luz da poesia moderna e, assim, assimilar nossos símbolos poéticos. Na sétima carta, o autor afirma que os *Nibelungen*, os cantos de Ossian, a *Ilíada* assim como outras obras antigas nasceram da tradição popular, “e que ao despontar da civilização foram a pouco e pouco revestindo-se de imagens poéticas, até que a arte deu-lhes a forma e o acabado de uma obra literária” (ALENCAR, 1953, p. 55). Ao criticar o descuido de Magalhães na representação das tradições indígenas, o autor de *Ubirajara* afirma que esperava encontrar no livro “as lendas que já vão ficando esquecidas, e que lhes desse algum toque de poesia” (ALENCAR, 1953, p. 55). E continua, em um resumo que parece ser a “Fábula” que escrevera no início da epopeia inacabada *Os filhos de Tupã*, de 1863:

A teogonia indígena, mesmo imperfeita como era, ou como chegou ao nosso conhecimento, dava matéria para lindos episódios; esse deus do trovão, que manifestava a sua cólera lançando o raio; esse grande dilúvio, que cobriu os píncaros elevados dos Andes; essas lutas de raças conquistadoras, que se haviam substituído umas as outras; tudo isto posto na boca de

um pajé, e n'essa linguagem primitiva da natureza, havia de ter algum encanto (ALENCAR, 1953, p. 56).

A crítica, portanto, parece relacionar a literatura ao aparato ideológico do seu contexto histórico, apresentando uma noção de filiação literária, pois mesmo buscando obras e autores de outros tempos e lugares, Alencar entende que cada manifestação literária é um organismo total de uma época e uma nação, algo que remete ao “espírito da época”, ao “espírito da nação”, teorizado por Herder. A mesma ideia encontramos no ensaio de Magalhães quando este reconhece a relação poética entre a natureza brasileira e o índio; e também em Denis quando indica que a “recordação” das “fábulas misteriosas e poéticas” seria matéria para a nossa literatura romântica – conforme vimos nas citações anteriores.

Para comprovar que Alencar estava seguindo essas orientações, como um tipo de *Einfühlen* – ou seja, um artista dotado de discernimento histórico e imaginativo – gostaríamos de lembrar a seção “Fábula”, além do “Plano e notas”, do poema *Os filhos de Tupã*, nos quais buscou compreender as tradições e a cosmogonia indígenas e, assim, seguir o vértice romântico de originalidade poética. Mas já que a obra foi abandonada por não comportar “certa flexibilidade de expressão” (ALENCAR, 1951c, p. 181), parece que o autor transplantou a “larva do pensamento” contida na cosmogonia para a trilogia indianista, como por exemplo, a lenda do Tamandaré descrita no final de *O guarani*. Vamos ao trecho da epopeia inacabada:

Então Tupã viu que a raça ia extinguir-se antes do tempo, lembrou-se que era seu pai, escolheu aquele onde estava o melhor sangue de Tupi, e mandou a chuva que ele viesse ao cimo dos Andes: – Filho melhor de Tupi, eu vou mandar a chuva cair para cobrir a terra e matar a tua raça rebelde; mas como não é tempo que ela entre no meu seio donde saiu, tu salvarás o sangue de Tupi para com ele de novo gerar os povos. Vai, toma a primeira virgem que teus olhos virem, e recolhe com ela ao olho da palmeira; tu serás aquele que ficará depois da chuva. Por isto te chamarão T'amanaré (ALENCAR, 1960b, p. 558).

Tudo nos leva a crer que, desde os tempos da polêmica, Alencar já esboçava a sua ficção indianista. Comparando a citação anterior ao trecho da “Fábula” acima parece ficar evidente que já na época das *Cartas* Alencar perscrutava as ruínas do mundo mítico indígena. Enquanto não encontrava o gênero ideal, o crítico ia fundamentando a sua teoria. O plano indianista, inclusive, foi algo que atravessou a carreira literária do

escritor, embora só tenha sido concluído em 1874, com *Ubirajara*, já na *velhice literária*.

Orientadas pela moderna pena do *Kunstkritiker* – o crítico de arte –, as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* é um marco teórico na consolidação da mudança de paradigmas nos critérios de avaliação da arte que ocorria no Brasil, além de documento fundamental para se compreender a série literária brasileira. Aproximando-se das obras dos antigos, Alencar buscou para a literatura brasileira uma expressão literária em que coubesse um novo núcleo mitológico – vale lembrar da *nova mitologia* de Schlegel. Além do mais, a crítica alencarina mostrou estar ciente das leis que regem o desenvolvimento da arte: o autor entendeu que as obras de arte, a partir da modernidade literária, deviam ser compreendidas não por meio de princípios estáticos e padrões atemporais aplicados a todos os homens, a todos os lugares e a todos os tempos, mas a partir de uma análise dos propósitos e do uso próprio de símbolos que pertençam, exclusivamente, a um povo, a uma civilização, a um período e a um lugar, com as suas próprias chances de perfeição estética. Isso fica claro ao denegar o gênero épico e sugerir o romance como forma literária para representar o indianismo e outras especificidades locais. Alencar acreditava que a ampliação do nosso horizonte estético é consequência de nossa visão histórica; ou nas palavras do teórico Erich Auerbach, “de que as obras de arte dos diferentes povos e períodos, assim como suas formas gerais de vida, devem ser compreendidas como produtos de condições peculiares variáveis, e julgadas de acordo com seu próprio desenvolvimento” (AUERBACH, 2012, p. 341). Em outras palavras, Alencar acreditava que cabe ao escritor brasileiro buscar um ponto de vista, uma forma de sentir, pensar e atuar próprios e, a partir disso, criar seu próprio ideal coletivo, o qual só poderá ser compreendido e julgado de acordo com os termos de sua própria norma de pensamento e valor, e não os de outras culturas, como a portuguesa ou a francesa, e nem de uma avaliação impessoal e universal – tal ideia fica bem evidente no prefácio “Benção Paterna”. Por isso, vê-se também a investigação do autor para tentar resolver o problema estético do seu tempo para posterior execução. Um exemplo de desempenho do discernimento histórico e imaginativo alencarino que emerge da tradição, memória, linguagem assinaladas nas *Cartas* são os seus romances indianistas, como temos falado até aqui, os quais foram a expressão estética encontrada para particularizar o passado brasileiro. De outro modo, a busca por expressões estéticas foi uma constante no projeto alencarino. Vejam-se os textos sobre a peças *As asas de*

um anjo (1860)⁵⁰ que mostram a “necessidade de encontrar caminhos para que a arte pudesse representar a realidade social do cotidiano daquele Rio de Janeiro em que vivia Alencar” (DE MARCO, 1986, p. 31). Dessa vez, o teatro e os chamados romances urbanos seriam as manifestações artísticas ideais.

Parece que esse entendimento das leis do desenvolvimento da arte alarga o seu horizonte de atuação na representação da alma e dos espaços brasileiros. Isso fica evidente no prefácio “Benção Paterna” – que abordaremos no próximo caderno –, quando afirma que, além do indianismo, o escritor brasileiro deve estar atento a outras influências – em suas palavras, “as nacionalidades adventícias” – que conformam a cultura brasileira.

Ainda sobre as reflexões em torno da busca de uma expressão estética que pudesse abarcar o universo indiano, criando, assim, uma literatura nacional, afirma na *Carta ao Dr. Jaguaribe* que antes de criar o romance *Iracema*, foi esboçando uma obra com pretensões de poema. Provavelmente ele está se referindo ao poema *Os filhos de Tupã*. Para ele, “desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem. Digo, instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura [...]” (ALENCAR, 1951c, p. 178). Seguindo o raciocínio do crítico, parece que entre a publicação das *Cartas* e o romance *Iracema* o autor amadureceu sua solução estética, preferindo a prosa ao verso. Algo que já estava sugerido nas *Cartas*, como mostramos acima, com “algumas interrogativas e negativas utilizadas para discutir o problema” (DE MARCO, 1986, p. 40), que se concretiza com afirmações mais contundentes feitas nove anos depois da polêmica na *Carta ao Dr. Jaguaribe*.

Nesse percurso, no qual o crítico se consolida a partir dos feitos do romancista, é interessante notar que Alencar compreendeu que para resolver os problemas estéticos do seu tempo, era preciso estar alinhado às leis do desenvolvimento da arte. No momento da publicação das *Cartas*, o autor reconhece o indianismo como valor intrínseco da sua época, mas ainda não tem certeza qual seria a forma estética ideal para isso. Somente depois de muita pesquisa, estudo, leitura e meditação sobre as tradições indígenas, como assinala na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, além da tentativa fracassada de *Os Filhos de Tupã*,

⁵⁰ Na primeira edição da comédia encontramos dois textos: um de 29 de novembro de 1859; e outro de 22 de junho de 1858, publicado, originalmente, no *Diário do Rio de Janeiro*, após a peça ser censurada pela polícia.

a solução encontrada por Alencar é a escolha de uma forma literária que, em suas palavras, “me parece ter algum atrativo, [...] embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto” (ALENCAR, 1951c, p. 181). Em outras palavras, o autor cria um gênero totalmente novo, um poema em prosa: “Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra prima” (MACHADO DE ASSIS, 1959a, p. 83). Moderno como era, Alencar segue a intuição romântica proposta no programa do primeiro romantismo alemão, movido pelo “imperativo romântico” que “exige a mistura de todos os gêneros poéticos” (SCHLEGEL, 2016, p. 166). No romance da virgem tabajara, Alencar parece fundir a objetividade dos antigos com a reflexividade dos modernos. Seria, então, *Iracema* também um idílio amoroso, nos termos da *Poesia ingênua e sentimental*, de Friedrich Schiller, uma espécie de poesia sentimental, na qual Alencar expressa poeticamente um mundo inocente e feliz, a “idade infantil da humanidade” (SCHILLER, 1991, p. 83), quer dizer, a idade de ouro brasileira, que logo é fragmentada pela interferência da cultura, revelando a artificialidade em forma de ideia poética. Isto é, a ambiência mítica vai perdendo força ao longo do romance; a índia tabajara abandona sua condição divina de *Virgem dos lábios de mel*, de portadora do segredo da jurema; Iracema perde o elo de inocência ao se entregar a Martin. O romance seria o limiar entre a historicidade de *O guarani* e o mitológico de *Ubirajara* – a representação tropical da modernidade em desencanto, pois *tudo passa sobre a terra*.

2.6. *Antinomias, querelas*

Dissemos, anteriormente, que as elaborações crítico-teóricas de Almeida Garrett, Alexandre Herculano e Ferdinand Denis contribuíram para a conformação de um ambiente intelectual favorável para o surgimento de uma literatura nova, indicando aos nossos escritores o rumo poético à construção literária de uma ideia de Brasil. Houve, então, um tumulto nacionalista que iniciou um inventário das coisas brasileiras, mostrando que tínhamos elementos suficientes para criar algo totalmente próprio e inovador. Nesse cenário, destaca-se o papel de Gonçalves de Magalhães como introdutor e teórico dessas ideias.

O próximo passo, então, era criar formas de representação para expor os traços singulares de uma nação que ainda não possuía uma imagem de si e que desejava diferenciar-se perante outras nações do Ocidente. Dessa vez, podemos citar o indianismo de Gonçalves Dias⁵¹. Contudo, faltava ainda uma expressão adequada para configurar as singularidades brasileiras; faltava uma representação do nosso passado que tivesse como referência a arte da cultura helênica, mas que não fosse imitação, pois todo conteúdo deve sugerir uma forma, ou em outras palavras, um novo conteúdo deve sugerir uma nova forma. Portanto, a tarefa dos nossos escritores era “encontrar uma expressão para o que nunca foi expresso” (STIRNIMANN, 1994, p. 20). Diante disso, considera-se a polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* como ponto de inflexão no ajuste da literatura brasileira à modernidade literária das ideias dos primeiros românticos que chegavam por um navio francês.

⁵¹ No Prefácio dos *Primeiros Cantos* de (1846), uma década antes da polêmica, Gonçalves Dias também apresenta sua ideia de poesia baseada nas caras ideias do romantismo. Logo nas primeiras linhas, o poeta avisa que menosprezou as “regras da mera convenção” e que suas poesias “não têm unidade de pensamento entre si” porque foram compostas a partir das impressões dos diferentes espaços, graças à “vida isolada” e afastada da “arena política”, que lhe permitiu dar vazão à alma no momento de determinação da elaboração literária, semelhante ao que sugere Alencar no seu projeto estético-literário, ao mencionar que, para exercer a atividade de poeta, o escritor deveria esquecer suas ideias de homem civilizado e ser guiado por uma espécie de inspiração divina. O escritor do poema “O canto do guerreiro” afirma: “Não têm unidade de pensamento entre si, porque foram compostas em épocas diversas – debaixo de céu diverso – e sob a influência de impressões momentâneas. [...] Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano - o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão – cobrir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir” (DIAS, 1846, p. 06).

Na historiografia romântica, vê-se o papel quase exclusivo da França na formação do pensamento brasileiro, minimizando as contribuições alemãs, e também inglesas, as quais são anteriores à difusão do movimento romântico na França (SOUZA *apud* MEDEIROS, 2018, p. 11). Quando, então, falamos aqui do pensamento moderno que circunda os nossos historiadores da literatura, críticos e escritores, estamos falando também da revolução modernizante promovida pelo romantismo alemão que preparou terreno para o surgimento de outros romantismos, como uma “epidemia espiritual”, nas palavras de Octavio Paz (PAZ, 1984, p. 84).

A *Querelle des Anciens et des Modernes* importada para a Alemanha resultou na consciência histórica da antinomia entre as épocas da poesia, o que foi decisivo para definir as fronteiras entre o clássico e o romântico, distinção essa proposta por Goethe e Schiller e, logo, difundida globalmente pelos irmãos Schlegel (MEDEIROS, 2018, p. 43). Segundo Constantino Luz de Medeiros:

[...] uma das premissas mais importantes do pensamento crítico-literário de Friedrich Schlegel é a que remete à necessidade do conhecimento histórico das épocas da poesia, ou seja, a certeza de que não seria possível conhecer a poesia dos modernos sem contemplar a dos antigos, e que esse saber deveria ser a base da formação do homem. Herança dos escritos de Johann Joachim Winckelmann, a consciência histórica sobre as épocas da poesia fundamenta a teoria de literatura dos românticos [...] (MEDEIROS, 2018, p. 37).

Diante disso, acredita-se que esse entendimento da distinção entre a poesia dos antigos e a dos modernos é um dos pontos de apoio da teoria da literatura exposta nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Essa percepção é o que fundamentou as missivas contrárias à epopeia de Magalhães, combinando o conhecimento do mundo antigo, seu estilo, suas formas literárias, sua mitologia às proposições do que deveria ser a *poesia nova* que teorizava, em especial, sugerindo a mistura de gêneros como uma característica da literatura moderna, o que para Friedrich Schlegel, em um primeiro momento, fora algo negativo e, logo mais, se tornara traço positivo e fundamental do romantismo.

A solução encontrada por Alencar foi o romance, gênero de unificação do moderno ao antigo. Na segunda missiva, o escritor afirma que “Escreveríamos um poema, mas não

um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso” (ALENCAR, 1953, p. 17).

Acredita-se que a atividade de Ferdinand Denis ressoa tais ideias e auxilia na compreensão da postura crítica do nosso romantismo fundante e na construção do imaginário nacional brasileiro da primeira metade do século XIX, em especial, na compreensão das ideias alencarinas expostas nas missivas. Segundo Antonio Soares Amora, o autor trazia em suas ideias o espírito do *entusiasmo* que Mme. de Staël sublinhara nos alemães e nos povos românticos.

Denis escreveu seu *Resumo da História literária de Portugal e do Brasil*, sob a influência muito próxima e fortemente sugestiva das obras de Ginguéné, de Bouterwek, de Sismonde de Sismondi, de Mme de Staël, todas elas empenhadas em revelar, aos ainda inflexíveis defensores da literatura clássica ortodoxa, que no caso fora o Classicismo francês, a existência de outras expressões literárias, igualmente válidas pelo que tinham produzido de grandes obras ou pela possibilidade de as produzir (AMORA, 1977, p. 64).

Antonio Candido observa, por exemplo, que a correlação entre a crítica de Denis e a “jovem teoria romântica” de Chateaubriand, Madame de Staël, August Schlegel e Sismonde de Sismondi (CANDIDO, 2007, p. 635) originou a nossa crítica romântica. Da lista de Candido, August Schlegel pode ser considerado como o intermediário das primeiras ideias românticas, uma vez que foi o responsável, junto ao seu irmão Friedrich Schlegel, pelo surgimento da história literária moderna. Tais ideias chegam ao Brasil por meio de Mme. de Staël, sobretudo, devido ao livro *Da Alemanha* (1813)⁵², publicado em um contexto no qual o neoclassicismo deixa de ser o carro chefe da

⁵² *Da Alemanha* é um livro composto por heterogêneas partes. É livro de viagem, é a descrição da nação germânica, é os rascunhos de uma sociologia, é crítica literária. Traz resumos e comentários de livros, trechos traduzidos de outros, descrições das paisagens naturais e das cidades por onde passou a escritora, apresenta os costumes locais e esboça caracteres de vários escritores e artistas germânicos. Livro que se constitui, justamente, entre a percepção romântica da vastidão do mundo auxiliada pela filosofia alemã e a mudança de paradigmas no gosto francês. Staël vai aos estados alemães e mantém contato com as ideias filosóficas gestadas àquele instante: conheceu em Metz Charles Villers, o qual a instrui sobre a filosofia de Kant; no inverno de 1803-1804, Goethe e Schiller e um mundo germânico filosófico-literário se abre graças a leitura de obras traduzidas para o francês na segunda metade do século XVIII, dos pré-românticos e de autores como Voss e Klopstock; por correspondências, mantém o contato com Schiller e suas ideias sobre a poesia ingênua e sentimental, talvez, resulta daí sua concepção emocional de poesia e resistência ao culto de Goethe; em Berlim, trava conhecimento com Fichte e August Schlegel, este vai para Coppet, onde ela passa a entreter-se com literatura; em 1806-1807, Friedrich Schlegel lecionou-lhe filosofia alemã.

cosmovisão artística⁵³ e permite a penetração das ideias românticas que vinham sendo gestadas pelos pré-românticos e românticos. Cooperando para a mudança do cenário, destacam-se as *Conferências de Berlim*⁵⁴ (1801) e as *Conferências de Viena* (1806)⁵⁵, de August Schlegel, as quais foram responsáveis pela popularização da antinomia clássico/romântico.

O destaque à figura de Staël é fundamental para a compreensão de como foi possível a propagação das ideias românticas no “velho continente” e no “novo mundo”, uma vez que a mulher mais famosa do século XIX na Europa foi a responsável por introduzir o romantismo na França – país que, depois do domínio do jugo português, teve influência determinante na vida espiritual brasileira no período que estamos estudando. A autora é também considerada a representante emblemática na circulação das ideias românticas originárias. Segundo R. Wellek, “no mundo latino, na Inglaterra, e na América do Norte, o papel intermediário de Madame de Staël foi decisivo” (WELLEK, 1967, p. 126). Por isso, acredita-se que um dos veículos de penetração das ideias do primeiro romantismo alemão de renovação das formas discursivas da teoria, da crítica e da história em intelectuais de diversos países foi mediada culturalmente pela publicação de *Da Alemanha*.

O ano decisivo foi 1813: publicou-se em maio e junho daquele ano *De la literatura du midi de l'Europe*, de Sismonde de Sismondi. Em outubro, o *De l'Allemagne*, de Madame de Staël foi finalmente publicado em Londres, embora estivesse pronto para impressão em 1810. Em dezembro de 1813, apareceu em tradução de *Madame Necker* de Saussure, prima de Madame de Staël, o *Cours de littérature dramatique*, de A. W. Schlegel. Mais importante ainda, *De l'Allemagne* foi reimpresso em Paris, em maio de 1814. Todas essas obras, não precisamos demonstrá-lo, irradiam de um centro. Coppet e Sismondi, Bouterwek e Madame de Staël dependem, no que se refere ao conceito de “romântico”, definitivamente de Schlegel (WELLEK, 1967, p. 126).

⁵³ René Wellek, no capítulo dedicado à Madame de Staël e a Chateaubriand do livro *História da crítica moderna*, afirma que o neoclassicismo se manteve na França por mais tempo do que qualquer outro país Europeu, mesmo após a Revolução Francesa, e que foi somente depois da queda de Napoleão, o qual manteve o “credo neoclássico”, que essas bases sofreram uma reviravolta (WELLEK, 1967, p. 193).

⁵⁴ Também intitulada *Conferências sobre literatura bela e arte*, essas conferências foram realizadas em Berlim em 1801 e foram publicadas com o nome de *A Doutrina da arte* (MEDEIROS, 2018, p. 51).

⁵⁵ Também intitulada *Conferências sobre arte dramática e literatura*, foram publicadas em 1809. (MEDEIROS, 2018, p. 51).

Vale lembrar, rapidamente, as *Conferências* ministradas por August como a origem da importante formulação: “romântico-clássico é associado à antítese de orgânico-mecânico e plástico-pinturesco” (WELLEK, 1967, p. 125). Assim, a significação lata do termo *Romantiker* passa da Alemanha para outros países, espalhando-se para todas as direções, inclusive, para o Brasil. (WELLEK, 1967, p. 126).

As teorias dos irmãos Schlegel sobre as épocas da poesia, formuladas a partir do pensamento histórico de Winckelmann, distinguiu o clássico do romântico, a poesia antiga da moderna, relacionando a poesia romântica ao progressivo e ao cristão. Na “Apresentação” do livro *Doutrina da arte*, de August Schlegel, o tradutor da obra Marco Werle afirma que o pensamento histórico de Winckelmann fundamentou a distinção entre os antigos e os modernos, e permitiu que o romantismo alcançasse a percepção de dois blocos da história da arte: o clássico e o romântico. Segundo Werle: “O romantismo então surge no interior da história como o resultado de um longo esforço de pensamento estético antigo e moderno, que não pretende romper com a tradição, mas antes redimensiona-la no quadro da capacidade criativa humana” (WERLE, 2014, p. 11). Há uma mudança na compreensão da arte, uma vez que o mundo artístico dos antigos deixa de ser o “todo” para ser “parte” da história literária. Portanto, as características de manifestação do subjetivo e da reflexão passam a ser vistas como uma potencialidade da poesia dos modernos. Vale ressaltar o livro *Poesia ingênua e sentimental*, de Schiller, como obra que influenciou esse modo de compreensão dos irmãos Schlegel. Segundo Constantino Luz de Medeiros, o livro *Sobre o estudo da poesia grega*, de Schlegel, “pode ser considerado como uma das primeiras tentativas de se estabelecer uma clara distinção entre as épocas da literatura, diferenciando a poesia objetiva dos antigos da poesia *interessante* dos modernos” (MEDEIROS, 2018a, p. 10), uma vez que o pensador romântico quer

[...] encontrar para a poesia (literatura) dos modernos a mesma solução que Winckelmann havia encontrado para a arte dos antigos, a saber, descrever não apenas sua trajetória histórica e as fases de sua realização, mas deduzir dessa história as características e problemas presentes, assim como a trajetória futura da literatura (MEDEIROS, 2018a, p. 11).

As concepções renovadoras nos estudos dedicados à poesia e à arte formuladas por Herder e com o “eco do pensamento de Vico” (WELLEK, 1967, p. 164) chegaram à

crítica literária de Staël, uma vez que entendeu as diferentes épocas da poesia e caracterizou o gosto antigo advindo da identificação do homem com a natureza, e o gosto moderno do próprio coração e das próprias memórias para a composição da obra de arte – a reflexão citada acima. Os antigos teriam uma “alma corpórea” e os modernos “o hábito da autorreflexão constante”; a poesia do primeiro seria “pura como a arte”, a do segundo, “faz verter mais lágrimas”; ou ainda, uma literatura que nasce de uma cultura pagã, e outra, de uma cultura cristã⁵⁶, conforme podemos notar em *O gênio do Cristianismo* (1800), de Chateaubriand. Entre os modernos, a literatura clássica é uma “literatura transplantada”, ou em outras palavras, a literatura romântica, ou como diz, cavalheiresca, é nativa, resultado das nossas instituições e da nossa religião (STAËL, 2016, p. 183). No capítulo “Da poesia clássica e da poesia romântica”, afirma

Há nos poemas épicos, e nas tragédias dos antigos, um gênero de simplicidade que diz respeito ao fato de que os homens daquela época estavam identificados com a natureza [...]. O homem, por refletir pouco, colocava sempre a ação de sua alma no exterior; a própria consciência era figurada por objetos exteriores, e as tochas das Fúrias agitavam os remorsos sobre a cabeça dos culpados. O acontecimento era tudo na Antiguidade, o caráter tem mais lugar nos tempos modernos; e a reflexão inquieta, que com frequência nos devora como o abutre de Prometeu, seria semelhante apenas à loucura, em meio às relações claras e marcadas existentes no estado civil e social dos antigos (STAËL, 2016, p. 182).

Staël critica os artistas que imitam os antigos, pautando-se nas regras severas do gosto, conformando-se às leis de outro tempo para criarem suas obras de arte; mas pontua que a nossa circunstância histórico-filosófica é bem diversa daquelas das obras clássicas. Por isso, a autora afirma que, por mais perfeitas e acabadas que sejam essas criações artísticas, “raramente são populares, pois no presente não se referem a nada que seja nacional” (STAËL, 2016, p.183).

Vê-se, portanto, ressonâncias do *Voksgeist*, de Herder, digamos, do “espírito do povo cristão”, pois a autora fecha o capítulo afirmando que a poesia romântica é “susceptível de ser aperfeiçoada, pois tendo suas raízes em nosso próprio solo, é a única que poderia

⁵⁶ Madame de Staël afirma: “A poesia clássica deve passar pelas lembranças do paganismo para chegar até nós; a poesia dos germânicos pertence à era cristã das belas-artes: ela se serve de nossas impressões pessoais para comover: o gênio que a inspira dirige-se diretamente ao nosso coração e parece evocar nossa própria vida como um fantasma, o mais poderoso e o mais terrível de todos” (STAËL, 2016, p. 184).

crescer e reviver; ela exprime nossa religião, recorda nossa história; sua origem é antiga, mas não da Antiguidade” (STAËL, 2016, p.184).

Em outro capítulo, intitulado “Herder”, mesmo que não deixe explícito o papel fundamental do crítico para os rumos do movimento romântico, tem consciência dos escritos de Herder sob a ótica da história, da literatura e da teologia (STAËL, 2016, p. 407) e também dos estudos que Herder dedicou à Antiguidade e às línguas, reconhecendo a imaginação como o seu “supremo grau” quando penetra no “gênio dos tempos mais recônditos”. Ela ainda afirma: “parece que passeamos em meio ao mundo antigo com um poeta historiador, que toca as ruínas com sua bengala, e reconstrói aos nossos olhos os edifícios derrubados” (STAËL, 2016, p. 407), mas ela mesma não vai muito além da cosmovisão de uma crítica atmosférica.

Ao considerarmos que a antinomia antigo e moderno mediada por escritores como, por exemplo, Bouterwek, Mme. de Stäel e Sismonde de Sismondi, “irradia” do centro intelectual francês à Europa e ao “novo mundo”, entenderemos o papel revolucionário do termo “romântico” e das suas teorias poéticas como parte da proposta de tentar esclarecer a pendência entre o romantismo global, alemão, e a situação americana. O termo, então, guarda em sua essência o caráter multifacetado e de intensa renovação formal aliado às mudanças políticas, históricas e culturais de cada povo, ou seja, sua flexibilidade é o que há de mais moderno, aquilo que nos lembra a proposição de Herder na qual delimita a arte de acordo com o tempo histórico e as características da nação.

Nesse sentido, também, toda e qualquer tentativa de reduzir o romantismo a certas características únicas significa cair no perigo de empobrecer o movimento. Por seu caráter multifacetado e de intensa renovação formal, deve-se considerar que não houve apenas um romantismo, mas multiformes movimentos de renovação literária que acompanham mudanças políticas, históricas e culturais, uma vez que, em cada nação, o espírito global romântico se manifestou de forma distinta:

Tanto na Europa quanto nas Américas, esse movimento de vastas proporções adaptou-se às circunstâncias locais, respondendo às circunstâncias, respondendo às necessidades encontradas dentro do

espírito de cada povo. O Romantismo seria, em suma, um movimento artístico multifacetado e altamente flexível, e é nessas características que reside sua modernidade, já que, ao invés de obedecer a padrões estabelecidos, procura dialogar com as questões mais urgentes encontradas em seu percurso por diferentes nacionalidades, criando um trânsito ininterrupto entre configuração social e expressão artística (WERKEMA, 2012, p. 22).

Nos diferentes territórios, então, as bases românticas foram se adaptando de acordo com o “espírito de cada povo”, e, apesar de certos ideais comuns, o romantismo se amoldou às condições particulares de cada país em que se manifestou, o que colabora para a definição fugidia do movimento; ou de outra forma, para um pensamento crítico que nasce do (des)ajuste entre as referências intelectuais estrangeiras e a situação sociocultural de um país, no caso, o Brasil.

Mas há uma confusão quanto ao seu significado e representatividade nos estudos literários, por não se ter uma consciência plena acerca da sua variedade de habilidades, ou mesmo pela complexidade de compreensão enquanto fenômeno. Por isso mesmo, levantando a polêmica acerca dos *romantismos tardios*, Andreia Werkema afirma que as manifestações tardias desse movimento sofrem a acusação de acriticidade, o que, então, abre a discussão sobre tais manifestações enquanto campo fértil para o estudo da estética como um todo.

Explicando melhor. O termo *romantismo tardio* aparece n’*Os filhos do barro* (1984), de Octavio Paz, e é direcionado principalmente às ex-colônias americanas. São designadas dessa forma pelo seu suposto distanciamento do ideário-crítico original do movimento, como “reflexo de um reflexo” (PAZ, 1984, p. 113), o que pode diminuir ou subestimar as riquezas e singularidades de cada país que acolheu tais ideias, principalmente, anulando as especificidades da América Latina e suas faculdades reflexionantes. No livro *Macário, ou o drama romântico de Alvares de Azevedo* (2012), Werkema desloca a concepção negativa e conclama o romantismo brasileiro à polêmica. Portanto, falar em romantismo brasileiro convida o agrupamento de palavras como nacionalismo, indianismo e natureza. Por outro lado, entende-se, então, as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* como marco teórico da nossa modernidade que problematiza a pendência entre a crítica de arte dos primeiros românticos alemães e a situação americana e, por isso, pode-se agrupar novas palavras ao nosso movimento

romântico: modernidade artística, crítica de arte, filosofia das formas, nova mitologia, autorreflexão, ironia, formas do Eu, romance.

Deve-se retirar, então, a pecha ao termo “tardio” e considerá-lo um tipo de característica própria na compreensão do movimento dentro e fora do projeto da modernidade literária e mesmo na compreensão da contemporaneidade, pensando as realidades latinoamericanas e seu protagonismo intelectual no cenário global. Isto é, fala-se da importação da crítica do “velho mundo”, mas, notadamente, o que temos defendido aqui é que houve todo um pensamento construído na crítica brasileira a partir dessa modernidade, que, por sua vez, abriu caminho para o nosso romantismo fundar um projeto, quer dizer, projetos de literatura diferentes entre si. Veja-se por exemplo o projeto de Álvares de Azevedo, em especial, o drama *Macário*, que é, em linhas gerais, o oposto do projeto de afirmação de uma nação proposto por Alencar. Contudo, os textos críticos-literários e literários de ambos escritores têm algo em comum: um projeto romântico que questiona as formas literárias e sugere a reflexividade e a criticidade tão caras ao romantismo, “cujo acentuado caráter metalinguístico torna o seu objetivo antes de tudo o da reflexão sobre si mesmo – suas formas, suas repercussões na história literária (WERKEMA, 2012, p. 12). Nas palavras de Werkema, um romantismo “crítico-experimental” (WERKEMA, 2012, p. 23).

Caderno 3

PREFÁCIO “BENÇÃO PATERNA” (1872)

Ingrato país que é este. Ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça por abrir caminho ao futuro, ou o abatem pela indiferença mal encetou a jornada, ou se ele alcançou, não a meta, mas um pouso adiantado, o motejam, apelidando-lhe a musa de industrial.

Prefácio “Benção Paterna”

3.1. Breve comentário

Após os dissabores na vida política que marcaram o ano de 1870, José de Alencar intensifica sua ação no campo da literatura com ânimo renovado. Ainda assim não separa completamente a sua atividade literária dos debates da política imperial. Ao usar a máscara de *Sênio*, incrementou o seu estilo literário com a voz que ia sendo abafada na tribuna da Câmara dos Deputados, em meio aos debates calorosos em torno da Lei do Ventre Livre, que se estenderam até sua aprovação em 28 de setembro de 1871.

Em uma das sessões da Câmara, em 05 de agosto de 1871, Alencar denunciou a existência de um “cofre secreto” que financiava jornais para defender o governo imperial. O escritor argumentava que estava “convencido de que, se faltasse ao gabinete o apoio dessa imprensa artificial, se emudecessem as vozes do tesouro que o defendem; ele, abandonado pelos votos que o sustentam e pela confiança da Coroa, seria obrigado a deixar o Poder imediatamente” (ALENCAR, 1977b, p. 630). Para ele, o gabinete tinha convocado a pena de um estrangeiro para “deprimir caracteres políticos deste país” (ALENCAR, 1977b, p. 631) e por trás do chefe do Conselho de Ministros, o Visconde do Rio Branco, estava a sombra do Imperador d. Pedro II, apesar deste estar, naquele momento, viajando pela Europa e pelo Oriente Médio. O estrangeiro seria o português José Feliciano de Castilho, a quem Alencar teria lançado a injúria de “gralha imunda” (MENEZES, 1977, p. 289).

Castilho, sob a máscara de Cincinato, estava à frente do jornal *Questões do dia*, criado em agosto de 1871, o qual “tinha a finalidade de rebater os argumentos contrários à libertação dos filhos de escravos, levantados na Câmara pelos membros da minoria do partido conservador, além de defender d. Pedro II da acusação de interferir indevidamente nos negócios do Estado” (MARTINS, 2019, p. 01). Alencar, desde a primeira publicação, foi escolhido como o principal contraposto de Cincinato. Logo, as *Questões do dia* foram convertidas num “verdadeiro libelo” contra o escritor cearense (MARTINS, 2019, p. 01).

Essas circunstâncias, portanto, encaminharam o escritor ao isolamento político e o tornaram na década de 1870 o “inimigo do rei” (Cf. LIRA NETO, 2006, p. 295). A seguir, veremos que os artigos do periódico *Questões do dia* e a reação de Alencar mostram como as fronteiras entre o campo político e o literário não estavam bem

definidas, o que acabou engendrando a *velhice literária* do escritor, isto é, do escritor-deputado.

Diante desse amálgama, decerto, de um espírito contraditório, pode-se dizer que o “sucesso do romancista e o conservadorismo do Deputado, que veementemente combatia a Lei do Ventre Livre, incomodavam muita gente” (DE MARCO, 1986, p. 46). Entende-se que as ideias conservadoras do político foi rastilho para a campanha difamatória de Castilho e Távora atacar a estética revolucionária do romance de *Sênio*, sobretudo pela combinação de gêneros e pelas inovações na língua portuguesa. Tentava-se minar, a um só tempo, o político e o escritor. Mas, se Alencar se posicionou contra a Lei do Ventre Livre e, dessa forma, maculou seu nome na história do pensamento brasileiro. Por outro lado, contribuiu para que esse mesmo pensamento pudesse se formar livremente, consolidando a modernidade literária brasileira.

3.2. 1870: década decisiva

Cincinato, como já se disse, era Castilho e publicou cartas discorrendo sobre as contradições políticas do escritor e os “modernismos Seniaes” (CINCINATO, 1871, p. 12). A referência a essas últimas cartas não poderia deixar de ser feita, muito embora não tratarmos delas nesta tese porque as *Cartas a Cincinato*, de Franklin Távora⁵⁷, sob pseudônimo de Semprônio, são mais apropriadas à discussão crítica a respeito do “limbo” em que se encontrava o romantismo (de Alencar), além de expor traços da “nova crítica” literária da década de 1870. Tais cartas foram publicadas entre os meses de setembro de 1871 e de fevereiro de 1872, no jornal *Questões do dia*.

As missivas de Semprônio foram divididas em duas séries: a primeira, publicada entre 14 de setembro e 12 de outubro de 1871, com oito cartas sobre *O Gaúcho*, tratado como um “livreco” de “descrição minguada e caricata dos pampas” (TÁVORA, 2011, p. 105), em que o “autor nacional afasta-se, enquanto os estrangeiros se aproximam da verdade das coisas” (TÁVORA, 2011, p. 91); a segunda, publicada entre 13 de dezembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872, é composta por uma introdução, intitulada “Epístola à parte” e por treze cartas sobre *Iracema*, obra considerada “mais pareci[d]a com um

⁵⁷ Segundo Raimundo Menezes, Artur Mota divulgou a versão de que Távora é levado nas *Cartas* pelo despeito, pois, ao lançar o livro *Índios do Jaguaribe* (1862), o escritor teria pedido a Alencar um parecer sobre a obra. Contudo, Távora ficou sabendo por intermédio de um amigo que Alencar dissera: “Esses índios precisam ser descasacados” (MENEZES, 1977, p. 299). A partir daí teria principiado a mágoa. Antonio Edmilson Martins Rodrigues, em *José de Alencar: o poeta armado do século XIX* (2001) confirma a versão. Já Lira Neto, apoiado na versão de Araripe Junior, não cita o comentário atribuído a Alencar, mas confirma que o escritor “cometera a indelicadeza de deixar de enviar uma carta de agradecimento pelo recebimento do volume, bem como remeter algum comentário, ainda que breve, sobre a obra” (LIRA NETO, 2006, p. 316). Há um artigo publicado na edição do dia 15 de outubro de 1872 do *Diário do Rio de Janeiro* – após as *Cartas a Cincinato* e o prefácio “Benção Paterna” –, intitulado “O Sancho Pança em letras e tetras”, assinado por B., o qual, segundo Valéria Cristina Bezerra, seria José de Alencar (BEZERRA, 2018, p. 113). O texto é uma crítica negativa aos *Índios do Jaguaribe*, que teve sua segunda edição publicada em 1870. Apesar de B. referir-se, ironicamente, a Távora como “Anônimo” em vários momentos do texto, o mais interessante é observar a referência a Sancho Pança, o fiel escudeiro de Dom Quixote: “Chega-nos do Recife a notícia de que um Sancho Pança acaba de armar-se em cavaleiro andante, para arremeter contra a literatura dos bufarinheiros da Corte, com a mesma galhardia do amo a bater os moinhos de vento”. O trecho parece sugerir, então, que Távora seguia as orientações de outra pessoa, ou seja, de Feliciano Castilho, como indicara Silvio Romero (ROMERO, 1980, p. 1486). No texto encontramos ainda várias hostilidades, dentre elas, Alencar acusava Távora de copiar passagem de *O guarani*: “Uf!...Que chocalhar de cacarés e ferralhas! Nessa descrição do rio Jaguaribe, o crítico mais invejoso do que o trovão, tentou, como em outros pontos que indicaremos, plagiar o autor do *Guarani* na descrição do Paquequer e do Paraíba, mas arrebitou como uma rã” (p. 02). Franklin Távora escreveu duas réplicas (25 e 27 de novembro de 1872): “Venho responder ao Sr. J. de Alencar que com o título acima, apareceu embuçado em uma inicial – B – no *Diário do Rio* de 15 passado. Aquilo não é uma análise literária senão uma diabrete indecente e insultuosa de pena molhada em bilis” (ALENCAR, 1872, p. 02).

catálogo de zoologia e de botânica cearense, do que com uma obra de arte” (TÁVORA, 2011, p. 186), uma cópia imperfeita de *Atala* (1801) e *René* (1802), de Chateaubriand, com “guerreiros [que] falam uma linguagem débil, esmorecida e flácida” (TÁVORA, 2011, p. 52). Veja-se o trecho abaixo:

Estas nossas conjecturas não são arbitrárias. Depreendem-se das palavras repassadas de angústia, de acerba descrença que precedem a *Pata da gazela*, e se repetem *ipsis verbis* no *Gaúcho*, e talvez se reproduzam ainda *ipsis virgulis* no *Til*, pomposamente anunciado e com antecedência aplaudido como um primor. Dir-se-ia que o autor, persistindo em não desligar das obras tão solene e significativa confiança, quer fazer crer que o sopro, que acaba de lhe crestar as mais íntimas e pulcras ilusões da fantasia, desceu-lhe deveras certo de uma vez para sempre os mais esplêndidos e agigantados castelos! Mas se o *Gaúcho* exprime o ponto extremo, a *Iracema* [...] é, pelo contrário, o ponto de partida da queda do astro, que descamba em queda rápida para o ocaso, quando não espargia ainda luz suficiente para que se presumisse ter já chegado ao zênite (TÁVORA, 2011, p. 128).

Os artigos de Távora confrontam o prestígio literário de *Sênio*, ali, já presente no gosto popular e no “mercado de impressos de diferentes países da Europa e nos Estados Unidos” (BEZERRA, 2018, p. 177). Alencar possuía o crédito da “opinião pública” – um indicador fundamental do valor do escritor naquilo que Pascale Casanova (2002) chamou de “bolsa de valores literários”. Seu capital literário atingia os valores considerados pela historiadora francesa, isto é, “repousa[va] em juízos e representações”, e era confirmado pelo “grau de reconhecimento que lhe é outorgado e de sua legitimidade” (CASANOVA, 2002, p. 31) frente às letras brasileiras. Na *velhice literária*, observa-se um empenho substancial do escritor em inscrever a literatura brasileira no padrão global de produção, sobretudo os seus romances como representações do Brasil, de modo que sua criação literária fosse entendida e bem recebida tanto pelos brasileiros quanto pelos estrangeiros.

Nesse contexto, as *Cartas a Cincinato* iniciam outro debate acerca da literatura brasileira, em que o projeto romântico alencarino é contestado brutalmente. Um duelo de grupos opostos de escritores que divergiam na intenção de estabelecer formas de representar o Brasil como nação. Formava-se, também, uma nova geração poética⁵⁸. As

⁵⁸ Sobre o assunto, Machado de Assis pulicou na *Revista Brasileira* o texto “A nova geração”, publicado em 1879. Diz o crítico literário: “A nova geração chasqueia às vezes do romantismo. Não se pode exigir

críticas de Távora sinalizavam que ocorria uma mudança estrutural nas ideias estéticas do campo literário; portanto, para reestruturá-lo, nada melhor do que se contrapor ao consolidado credo estético romântico, isto é, buscar o seu representante máximo como contraponto, aquele, nas palavras de Távora, que inaugurou uma escola e expediu “encíclicas literárias” de cunho autoritário e dogmático (TÁVORA, 2011, p. 146-149).

A ocasião comprova, então, que o propósito de Alencar ao escolher o subscrito *Sênio* foi alcançado, uma vez que o conjunto das *Cartas a Cincinato* são também a exposição das supostas falhas do “ilustre” escritor, como podemos ver na segunda missiva, da primeira série, em que Távora reconhece a autoridade de *Sênio*, mas lhe recusa qualquer tipo de idolatria, pois, para evitar prejuízos às letras pátrias, é necessário apontar as faltas daqueles com “reputação feita e perfeita”, julgar a obra pelo valor da própria obra e não “por ser ela escrita por quem fora” (TÁVORA, 2011, p. 49): “E então! Pois também cá pela república das letras havemos de ter *oráculos indiscutíveis, autoridades dogmáticas?*” (TÁVORA, 2011, p. 50, grifos do autor).

Por mais que Alencar tenha tido o cuidado de criar uma imagem autoral em torno de si e cercar o caminho livre dos seus textos com paratextos, o subscrito *Sênio* gerou no campo literário outros significados que fortaleceram a opinião de que havia um descompasso entre a sua literatura e as novas ideias nascidas na década de 1870. Por isso, as cartas de Semprônio projetaram no campo a quimera de que o subscrito *Sênio* representaria a decadência literária de um escritor que teria produzido “abortos literários” e pertenceria ao “baixo império das letras” (TÁVORA, 2011, p. 135): “Eis-nos na atualidade. O escritor tem chegado à fase mais coruscante e mais elevada do seu império de vaidade e anomalia; isto é, tem atingido o período decisivo da mais formal decadência” (TÁVORA, 2011, p. 134), pois as “faculdades criadoras estão embotadas e corrompidas; José de Alencar está *Sênio*” (TÁVORA, 2011, p. 138).

Por outro lado, entendendo a polêmica como instrumento de mobilização do pensamento, o embate tornou-se um duelo de forças antagônicas reestruturantes do credo estético e da crítica literária. Contudo, o escritor não entrou diretamente na

da extrema juventude a exata ponderação das coisas; não há impor a reflexão ao entusiasmo. De outra sorte, essa geração teria advertido que a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou; alguma coisa entre e fica no pecúlio do espírito humano. Mais do que ninguém, estava ela obrigada a não ver no romantismo um simples interregno, um brilhante pesadelo, um efeito sem causa, mas alguma coisa mais que, se não deu tudo o que prometia, deixa quanto basta para legitimá-lo. Morre porque é mortal” (MACHADO DE ASSIS, 1959, p. 180-181).

contenda, como ocorreu, por exemplo, na posterior polêmica com Joaquim Nabuco, em 1875. Mesmo assim, as cartas geraram uma movimentação intelectual e como resposta não só às *Cartas a Cincinato*, mas às mudanças que ocorriam no campo literário e à situação da literatura brasileira em contexto internacional, *Sênio* escreveu o famoso prefácio “Benção Paterna”, de que trataremos na próxima seção.

Esse duelo mostrou que havia uma discussão sobre as inovações formais do romance conduzidas por Alencar e o lugar que a sua literatura ocupava, bem como a problematização da importação dos modelos estrangeiros. No prefácio de Alencar vê-se a preocupação de inserção da literatura tanto em dimensão localista quanto em dimensão global, pois, como defende Valéria Cristina Bezerra: “O âmbito literário brasileiro da época exprimia as duas exigências, pedindo que as obras participassem de um padrão literário geral, mas também que contemplassem aspectos eminentemente locais (BEZERRA, 2018, p. 104). A autora identificou na crítica brasileira um movimento simultâneo de aproximação e separação da produção brasileira em relação à estrangeira como forma de alcançar o prestígio da literatura nacional e, sobretudo de sua inserção no conjunto das literaturas nacionais, isto é, na república mundial das letras. (BEZERRA, p. 2018, p.119).

Como mostramos nas reflexões sobre *Como e porque sou romancista*, o escritor em posição dialógica com a crítica, quer dizer, na posição de ataque e autodefesa, buscou situar sua obra ora aproximando-a, ora distinguindo-a das produções estrangeiras. Filiou sua produção literária a Balzac, Cooper, Chateaubriand, entre outros escritores da literatura moderna ocidental. No entanto, distinguia-a, ao afirmar que o seu mestre foi a exuberância da natureza brasileira. Crítica que ele já havia sugerido nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, quando demonstrou entendimento da distinção entre a produção dos antigos e dos modernos, fundamentando suas críticas ao mostrar que a epopeia de Magalhães nem estava à altura dos clássicos, nem tampouco dialogava com os modelos estrangeiros da literatura moderna produzida na república das letras.

Quando o crítico encontra o romancista, ou seja, quando Alencar realiza as ideias estéticas propostas nos paratextos, notamos que a recepção crítica alencarina recorre também aos escritores estrangeiros para avaliar os seus romances, positiva e negativamente, como é o caso, por exemplo das comparações entre *Iracema* e *Atala*, de Chateaubriand; ou ainda entre *Lucíola* e *A dama das Camélias*, de Alexandre Dumas.

Nesse sentido, ao tentar colocar a literatura brasileira no mesmo patamar da francesa, iniciou-se um processo de organização no espaço nacional – e, de outro modo, no internacional – na busca da autonomia, uma vez que, no universo literário do século XIX, a França era o país com poder de jurisdição devido ser o menos nacional e, por isso, legislador de valor da literatura universal. Para Pascale Casanova: “Sendo o campo literário francês o mais ‘avançado’ na emergência desse fenômeno, tomar-se-á assim ao mesmo tempo um modelo e um recurso para os escritores de todos os outros campos que aspiram à autonomia” (CASANOVA, 2002, p. 114). Pode-se perceber que a argumentação das *Cartas a Cincinato* buscava deslegitimar o lugar do escritor na literatura tanto em relação à série literária brasileira, quanto às produções estrangeiras. De um lado, as *Cartas* fazem críticas à representação literária romântica do caráter nacional; e de outro, alegam uma suposta defasagem dos romances alencarinos em relação aos modelos da literatura estrangeira.

Na segunda carta, da primeira série, Semprônio expõe sua ideia de crítica literária como “uma caçada ou colheita de erros” (TÁVORA, 2011, p. 13). Em alguns momentos, parece querer reduzir a relevância literária de *Sênio* e, assim, abrir caminho para poder lançar no campo novas interpretações da realidade. Para Silvio Romero (1980), as cartas de Semprônio têm seu valor literário, mas é da opinião de que é “um erro da parte do romancista de *O Matuto* o haver se juntado ao intrigante português, que, no debate, era movido por empreitada política dos desafetos de Alencar, de um lado, e de outro, por patriotada lusa, desejosa de deprimir a primeira figura literária brasileira do tempo” (ROMERO, 1980, p. 1486). Nas palavras do autor de *História da literatura brasileira*, Castilho era “um pedante togado que nos desnordeou à farta”; e Távora “residia então no Recife, donde enviava as suas cartas, e não estava bem a par das tramoias de José Feliciano” (ROMERO, 1980, p. 1486). Para Eduardo Martins (2011), Távora não é “o detrator de José de Alencar” como Lúcia Miguel Pereira (s/d) referiu-se, mas

[...] um crítico contundente, por vezes injusto, mas, em todo caso, um escritor que explora habilmente a polêmica como meio de conquistar a atenção dos leitores e de se autopromover, assim como era comum no período e assim como o próprio Alencar fizera com relação a Gonçalves de Magalhães” (MARTINS, 2011, p. 34).

Além do mais, o julgamento crítico partia de uma nova escala de valores, expondo as mudanças estéticas que pairavam na década de 1870, ou como afirma Dante Moreira

Leite, nessa época “já se notam sintomas de transformação na maneira de interpretar a vida brasileira” (LEITE, 2002, p. 236), com uma crítica literária que contestava os conceitos de originalidade, gênio e imaginação, tão caros a Alencar e ao romantismo, e que buscava uma análise mais objetiva da realidade. Para Wilson Martins, em *História da inteligência brasileira*, as *Cartas* “são um documento expressivo do choque de gerações em 1871-1872, na medida mesmo em que contestavam o patriarcado literário de Alencar” (MARTINS, 1977, p. 370). Antonio Candido assim comenta as críticas de Távora:

Com efeito, se nos esforçarmos, lendo as *Cartas*, para afastar a ganga polêmica e fixar o conteúdo crítico, sentimos que os motivos principais de Távora eram a tomada de posição contra um certo tipo de literatura – e nisto reside hoje o seu interesse. Elas representam o início da fase final do romantismo, quando já se ia desejando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. Távora censura n’*O Gaúcho* a falta de fidelidade à vida rio-grandense, o abuso das situações pouco naturais, a idealização dos tipos; [...] As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente (CANDIDO, 2007, p. 678-679).

O argumento principal de Semprônio é a ideia de que Alencar seria um escritor de gabinete, pois não observou as paisagens das regiões e os tipos humanos dos seus romances e abusou da imaginação, caindo em erros e desacertos. Eduardo Martins observa que uma das principais fontes teóricas das *Cartas a Cincinato* são os *Études sur la littérature et les mœurs*, de Philarète Chasles, do qual utilizou o conceito de imaginação como “memória idealizada” (CHASLES *apud* MARTINS, 2019, p. 02). Veja-se o que Távora afirma a respeito de *Sênio*:

[...] *Sênio* tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cair em frequentes inexatidões, que se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela.

Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito *O Gaúcho*? A literatura é uma religião, e tem direito de merecer tais sacrifícios de seus sinceros cultores. Não nos teria então talvez dado esses esboços de fisionomia fria, de cútis contraditória, concepções híbridas, a título de figuras esculturais e legendárias da campanha. Muita razão tinha Balzac: não fundava ação nenhum em lugar que não conhecesse (TÁVORA, 2011, p. 53).

A partir do pensamento de Philarète Chasles, Távora expõe uma ideia de imaginação diferente da liberdade criadora do romantismo, pois não concordava com a criação de novos elementos e aproximava-se da imaginação como “reprodução” dos elementos observados para se alcançar o belo. Em suas palavras, “não há criação; reproduzir, imitar, eis quanto nos cabe”. Para ele, *Sênio*, “à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação; despreza a fonte, onde muita gente tem bebido, mas que é inesgotável, e onde há muito licor intacto” (TÁVORA, 2011, p. 52). Nesse caso, o modelo convocado à comparação é a literatura do norte-americano James Fenimore Cooper e a analogia ao daguerreótipo:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro; porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo.

Não escrevia um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do *eu* e do *não eu*, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com exatidão daguerreotípica (TÁVORA, 2011, p. 51).

A originalidade seria o motivo da decadência de Alencar, pois sua linguagem “é dolente e lânguida” (TÁVORA, 2011, p. 52), com mania de “querer a todo transe passar por filólogo [...]” (TÁVORA, 2011, p. 57). Postura contrária à argumentação alencarina exposta nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, com críticas às imagens convencionais, às “belezas de pensamento”, à falta de originalidade e inspiração nas descrições da paisagem brasileira, como mostramos no caderno anterior. Lado a lado, romantismo e realismo expõem, então, uma diferença na atitude diante da interpretação da realidade. Nesse conflito, o realismo se define em oposição aos escritores anteriores, pois, com o domínio da ciência na literatura e na crítica literária, os pressupostos românticos se tornaram insuficientes à arte que emergia. Portanto, a crítica ao lirismo de *Iracema* explicitou que a literatura brasileira buscava uma expressão mais próxima do cotidiano, uma linguagem mais “rasteira”, objetiva e fria. Ou ainda, as missivas de Távora mostram que a metacrítica romântica foi sendo substituída por uma crítica literária dominada pelo cientificismo, que teve Silvio Romero como influência predominante durante muito tempo.

Por isso, segundo Távora, *Sênio* não teria direito de introduzir na língua portuguesa termos novos: “A neologismomania pulula e palpita a cada página” (TÁVORA, 2011,

p. 112): “Sênio tem mania das notas. Não há volume, dentre os últimos que assinalam sua precoce decadência literária, que não seja acompanhado de alguns desses enxertos, que na maioria só servem para desabonar o autor (TÁVORA, 2011, p. 56); *Sênio* também “não escreve para explorar o sentimento. Preocupado inteiramente com enfeites, com os arrebiques, com as exterioridades de inadmissível estilo, pouco se importa com pintar ou não a vida” (TÁVORA, 2011, p. 100).

A defesa da observação da realidade e a representação daguerreotípica não significariam que o escritor deveria esmiuçar todos os detalhes da realidade. Távora afirmava que *Iracema* parece um “catálogo de zoologia e de botânica cearense”, pois “o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal” (TÁVORA, 2011, p. 185). As considerações de Távora – e da sua própria ideia de literatura – se baseiam em “um livro precioso, intitulado – *A ciência do belo* – por Lévêque” (TÁVORA, 2011, p. 186), do qual destaca um trecho para embasar a sua crítica: “Se o romancista não é senão o arrolador (*greffier*) da vida de todos os dias, quero antes a vida em si mesma, que é viva, e onde me não demorarei com a vista senão sobre o que me interessar” (LÉVÊQUE *apud* TÁVORA, 2011, p. 186).

Para Eduardo Martins, a argumentação de Távora expressa um recuo em relação à inovação alencarina: de um lado, veem-se elementos críticos antirromânticos; de outro, as missivas “permanecem fiéis a uma ideia bastante tradicional do romance, concebido como gênero edificante, que visa à beleza ideal e à educação dos leitores” (MARTINS, 2019, p. 07). Dessa forma, a inovação dos romances de Alencar não era bem recebida por Távora. Na verdade, a mistura dos gêneros promovida por Alencar problematizava a classificação de suas obras e confrontava a fonte teórica de caracterização do romance de Charles Lévêque. Como fica evidente na primeira carta sobre *O Gaúcho*:

Por isso, para toda a ordem e clareza de ideias, reduzo a questão ao dilema: ou *O Gaúcho* pretende as honras de um romance de costumes, ou satisfaz-se com o ser de mera fantasia.

No primeiro caso, protesto. Longe disso, *O Gaúcho* é desnaturado, falsíssimo, apócrifo.

[...]

No segundo, há de permitir-nos Sênio a franqueza de lhe declararmos que sua fantasia é das mais tristes, porque importa uma corrupção do sentimento natural e racional, o rebaixamento vivo e indecoroso da espécie.

Raciocinemos (TÁVORA, 2011, p. 46-47).

Távora toma *O Gaúcho* como um romance de costumes para, na última carta da série, afirmar que “não pode pretender as honras de romance de costumes, fim a que aliás aspira” (TÁVORA, 2011, p. 108). Em seguida, para mostrar que é possível escrever romances sem faltar com a realidade, convoca alguns escritores estrangeiros para contrapor aos romances de *Sênio*, tais como John Crevecoeur, Washington Irving, novamente Cooper, Walter Scott, Chateaubriand, B. Saint-Pierre, Balzac, Alexandre Herculano. Na mesma carta, ainda sobre *O Gaúcho*, critica o elemento fantástico inserido no texto, a saber, a capacidade de o cavalo entender a linguagem do personagem Manuel Canho: “querer fazer o homem entendido em seus mais recônditos fenômenos psíquicos pelos cavalos, e de entendê-los igualmente” (TÁVORA, 2011, p. 113); para afirmar em seguida que

[...] *O Gaúcho* não é um romance de fantasia, nem pensa em tal, desde que localiza a sua ação num teatro verdadeiro, e nela pretende oferecer a fotografia dos costumes de uma sociedade conhecida e contemporânea, dando às pessoas e às coisas seus próprios nomes. *O Gaúcho* pretendia ser de costumes, mas depravou-se na aberração (TÁVORA, 2011, p. 115).

Isso, segundo Wilson Martins, quebraria o decoro, que, por sua vez, é “altamente operacional na leitura que Távora faz dos romances alencarinos”, mesmo que esse conceito não seja anunciado em momento algum (MARTINS, 2011, p. 26). Nesse ponto, utilizando os conceitos de decoro, verossimilhança e gênero como balizas, a crítica de Távora se aproxima das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, pois ambos os escritores tiveram influência da retórica oitocentista. No caso de Távora, ou mesmo Castilho, o cientificismo era apenas retórico e estratégia para contestar o programa de Alencar, pois nas suas produções literárias nenhum dos dois saíram do romantismo. Antonio Candido observa o “Caráter simétrico” entre Alencar e Távora:

Como Alencar fizera em relação a Magalhães Távora o censura por não ter cumprido um programa que não se propusera; censura-lhe igualmente não estar à altura da realidade que pinta, por falta de vigor e de informação. Nos artigos sobre *Iracema*, esmiúça implacavelmente erros históricos, fantasias sintáticas, impropriedades etnográficas, negando ao autor (como o Alencar nas *Cartas*) o direito à imaginação (CANDIDO, 2007, p. 679).

Na carta em que se ocupa com a descrição dos pampas⁵⁹ de *O Gaúcho*, Távora critica a comparação entre a fúria do furacão e o potro, lembrando do preceito que Alencar condenou nas *Cartas* de 1856, quando, na sétima missiva, afirmou que faltou a Magalhães estudo da história natural ao escolher a andorinha como símbolo da liberdade selvagem no Brasil (ALENCAR, 1953, p. 56). Távora afirma:

[...] estranha J. de Alencar ao poeta G. de Magalhães o haver “à águia dos Alpes, ao cisne da Grécia, ao condor dos Andes, oposto por parte do Brasil a andorinha, ave de todos os países”. Pois bem: *Sênio* compara o furacão das savanas com o potro! Como assim se amesquinha um dos mais majestosos fenômenos da natureza americana?! Quem dissera que *Sênio* reproduzira o preceito que devia condená-lo hoje? (TÁVORA, 2011, p. 73).

Para o crítico, Alencar fez carreira graças à polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*. Em outras cartas, afirmou que o escritor mesmo após demolir “duas grandes colunas do nosso modesto templo das letras” (TÁVORA, 2011, p. 163), no caso Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias, não conseguiu realizar uma composição à altura da poesia nacional no que se refere à observação da natureza brasileira, pois inventou uma poesia e uma língua sem se apoiar na “letra ou espírito da história”: “A poesia de um povo não se inventa a mero arbítrio” (TÁVORA, 2011, p. 161). Reconheceu *O guarani* como “obra destinada a dar o padrão da poesia *verdadeiramente brasileira*” (TÁVORA, 2011, p. 138, grifos do autor), mas *Iracema* seria uma composição artificial, com esbanjamento de imaginação e longe da verdade, pois as ideias sobre a poesia brasileira discutidas na “Carta ao Dr. Jaguaribe” saíram do seu “gabinete de improvisador”. Compara-o a Gonçalves Dias, que diferentemente de Alencar percorreu “o Brasil do sul ao norte, penetrando nas entranhas das tribos do

⁵⁹ No capítulo “Alencar e os pampas, uma possibilidade de olhares cruzados entre Brasil e Argentina no século XIX” do livro *José de Alencar: sou americano para o que der e vier* (2016), Wesley Roberto Cândido afirma que em *O gaúcho* Alencar lida com um espaço internacional que engloba o Brasil, Uruguai e Argentina. Segundo ele, “O fato de o romance [...] se dedicar a um local e um tipo internacional, ou seja, pertencente a pelo menos três culturas distintas dentro do continente americano, faz do trabalho de Alencar um material muito importante dos primeiros registros de um sentimento de americanidade no movimento literário romântico brasileiro, de forma que o romancista pode ser considerado o primeiro literato, com consciência de seu papel fundador de uma literatura identitária, a se dedicar ao espaço das fronteiras, às fraturas que há na formação das identidades americanas, pois nesse espaço de negociação das identidades e culturas Alencar se vê às voltas com o problema de definir quem é o gaúcho brasileiro, optando por heroizá-lo em detrimento dos outros (argentinos e uruguaios), que dividem o mesmo espaço do pampa e que estão separados apenas por fronteiras político-ideológicas que dividem os países dessa porção sul-americana (CÂNDIDO, 2016, p. 113).

Ceará, do Maranhão, do Pará, do Amazonas, atravessando rio caudalosos, margens ínvias, estudando costumes e dialetos vários, colhendo mil notícias e tradições [...]” (TÁVORA, 2011, p. 159). Távora, no que se refere aos costumes e tradições indígenas, teve como fonte das suas críticas o livro *Brasil e Oceania*, de Gonçalves Dias.

Assim como Alencar fizera com Magalhães ao apontar, por exemplo, a “inexatidão histórica sobre o território habitado pelos tamoios” (ALENCAR, 1953, p. 12), Távora mostra erros nas informações históricas ao observar que, pelo “Argumento histórico” de *Iracema*, Martim aos seis anos de idade foi feito oficial e acompanhou Pero Coelho ao Ceará (TÁVORA, 2011, p. 197), o que, do seu ponto de vista crítico e histórico-literário, seria inverossímil.

Sobre os embasamentos históricos dos seus livros e a conjugação entre a imaginação e a história, Alencar, nas próprias missivas de 1856, já sugeria que um poema é a reconstrução de uma geração que desapareceu para apresentá-la à posteridade e atribuía ao gênio criador, à imaginação e à palavra a capacidade de o poeta exprimir pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes de uma época inteira, ou seja, “a história viva, animada, brilhante como o drama” (ALENCAR, 1953, p. 33-34). Em outro de seus paratextos, no artigo “O teatro brasileiro. A propósito do Jesuíta”, de 1875, o escritor volta à questão mostrando como traçava as fronteiras entre imaginação e história:

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem o direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história (ALENCAR, 1965f, p. 29).

O escritor afirmava que para compor o *Jesuíta* fez uma excursão na história pátria em busca de um fato que inspirasse a criação do drama, mas não o achou. Criou-o, então, da imaginação e filiou-o à história. Para ele, a imaginação deve recriar os acontecimentos que ficaram na penumbra da história. Algo que se estende também aos seus romances, como vimos com *Iracema*, ou ainda, *O guarani*, *As minas de prata* e *Guerra dos Mascates*. Aliás, essa é uma das características mais explícitas do seu projeto literário. Távora contestou a recriação de um passado. Em suas palavras, e com sentido negativo, Alencar “quer fazer também uma nova história”: “Temos, pois, este grande serviço mais a agradecer ao Sr. Alencar: o ir explicando e completando *por serdes vós quem sois a*

história pátria, no que ela tiver de duvidoso ou pouco preciso” (TÁVORA, 2011, p. 171, grifo do autor).

3.3. *Prefácio de mira giratória*

Como já dito, as disputas que ocorriam no campo literário estimulavam ações reestruturantes do pensamento, dos valores estéticos e do capital simbólico que regia os escritores e suas obras. Tomadas de posição que estão inseridas numa história e que constroem sentido se estiverem também relacionadas entre si, pois, ao agir de acordo com as regras de funcionamento do campo, o escritor acumula capital simbólico suficiente para sedimentar um lugar de prestígio.

É o caso de Alencar, que mudou de atuação ao longo dos mais de vinte anos de carreira e fez diferentes usos da literatura para projetar no campo literário ideias, normas e valores que pudessem coadunar a sua engenharia literária em curso e as exigências do campo. Na década de 1870, apoiando-se nesse capital, o escritor recusou as novas imposições que estruturavam o campo literário e viu sua obra ser objeto de análise da crítica, que demonstrou energia semelhante às aguerridas missivas de Ig.. Contudo, estamos abordando um campo literário em processo de autonomização em que as fronteiras entre o literário e o político, por exemplo, não estavam bem definidas. Deve-se lembrar que a má recepção das obras de Alencar estava relacionada também aos embates políticos, o que, de início, pode ter confundido as ações do escritor perante à reconfiguração do campo, levando-o a pensar, tão somente, que as críticas eram parte de uma campanha para difamá-lo. Entretanto, logo percebeu que os tempos sinalizavam profundas transformações na sociedade e na literatura, o que, na sua visão, poderia ameaçar a continuidade do seu projeto literário e a permanência da sua literatura na posteridade.

A criação de *Sênio* como um subscrito para agir no campo literário assim como os ensaios críticos-literários dessa “outra idade de autor” não garantiam proteção ao seu credo estético-literário, principalmente na contemporaneidade, mas cumpria a função de vincular sua literatura a um projeto consistente. Era conturbado o cenário do escritor no campo literário. A campanha de “milícia” formada por Cincinato e Semprônio o atingiu profundamente. Para ganhar sobrevida, armou-se da sua autoridade e de uma artilharia de penas amigas na imprensa.

Parte dessa atuação intelectual, em que o princípio da polêmica conclamava outras vozes, tinha os jornais da época como principal espaço de debate e propagação de

ideias. Neles, participava, não só Alencar, mas uma plêiade de escritores pertencentes a uma elite intelectual. Constituíam, nas palavras de Ángel Rama ao analisar a vida intelectual da América Latina, uma *cidade letrada*⁶⁰, que, mesmo produzindo um pensamento opositor e independente, era ainda regida pelo lema colonial “Bom rei e mau governo”, pois “só se atacava [a] tradicional concentração de poder de forma tangencial” (RAMA, 2015, p. 43), ou seja, a subordinação da imprensa à elite econômica mostrava que havia interferências nas atividades intelectuais que manejavam os debates. Uma ambiguidade, pois, apesar da aparência de liberdade e autonomia, a arte de oposição encaminha-se para se tornar objeto lucrativo de especulação.

Como alternativa, as contendas também se estenderam para os entornos do texto literário, nos paratextos, atendendo, de um lado, à situação contemporânea de reconfiguração das convenções da escrita e, de outro, à posteridade devido ao seu caráter de utilidade documental e intelectual da configuração de determinado projeto literário, tornando as ideias e os debates menos fugidios e mais permanentes enquanto patrimônio crítico-literário. Nesse caso, a polêmica, ao colocar no centro dos debates escritores e/ou obras, atualizava como ferramenta a funcionalidade paratextual, que, acompanhando o princípio da originalidade iniciado por Rousseau (GENETTE, 2009, p. 178), torna-se uma zona de transição, sobretudo de *transação*, ou, em outras palavras,

lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público, a serviço, bem ou mal compreendido e acabado, de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados (GENETTE, 2009, p. 10).

No caso das cartas de Cincinato e Semprônio, José de Alencar nunca respondera diretamente aos detratores, o que soa estranho, posto que o escritor é conhecido pela sua

⁶⁰ O termo *cidade letrada* se insere aqui para mostrar que no centro de toda cidade, ou ainda, subjacente ao campo literário, encontramos uma cidade invisível composta por intelectuais e articulada à esfera de poder e à ideologia dominante. Alguns desses intelectuais ora justificam o poder, ora atuam por meio da palavra contra ele. A *cidade letrada* “compunha o anel protetor do poder e o executor de suas ordens: uma plêiade de religiosos, administradores, educadores, profissionais, escritores e múltiplos servidores intelectuais. Todos os que manejavam a pena estavam estreitamente associados às funções do poder e compunham o que Georg Friederici entendeu como um país modelo de funcionalismo e burocracia. Desde sua consolidação, no último terço do século XVI, essa equipe mostrou dimensões desmesuradas, que não se adequavam ao reduzido número de alfabetizados aos quais podia chegar sua palavra escrita e nem sequer às suas obrigações específicas, e ocupou simultaneamente um elevado nível dentro da sociedade, obtendo, portanto, uma parte nada desprezível de seu abundante excedente econômico” (RAMA, 2015, p. 25-26).

face de polemista. Talvez, as inconstâncias do debate político o tenham ocupado e não lhe permitiram replicar os artigos que saíam periodicamente. No prefácio “Benção paterna”, do romance *Sonhos d’ouro*, contudo, criativamente, respondeu às críticas, voltou-se ao mercado livreiro e aos leitores. Pode-se dizer que o escritor buscou redefinir o lugar do debate literário para atender à necessidade de disputa discursiva dentro do campo, uma vez que, como escritor comercial, seria possível atingir um número considerável de leitores. Aliás, o uso numeroso de paratextos também se tornou uma característica marcante da sua personalidade literária.

O prefácio é iniciado sob a forma de um afável diálogo entre *Sênio*, o destinador pseudoautoral (GENETTE, 2009, p. 161) que, do lugar de “pai da literatura brasileira”, fala ao “pobre livrinho”, o destinatário-relé, que se interpõe entre o autor e o leitor, permitindo a coexistência de mensagens a destinatários coletivos e simbólicos. Por isso, o texto é uma resposta ativa aos censores Castilho e Távora e um modo mais elegante de participar da “polêmica”. Nele, Alencar se defende da acusação de “fabricante de livros” interessado apenas no “lucro sórdido” (Cf. ARARIPE JÚNIOR, 1960):

Não faltará quem te acuse de filho de certa musa industrial, que nesse dizer tão novo, por aí anda a fabricar romances e dramas aos feixes.
Musa industrial no Brasil!
Se já houve deidade mitológica, é sem dúvida essa de que tive primeira notícia, lendo um artigo bibliográfico.
Não consta que alguém já vivesse nesta abençoada terra do produto de obras literárias. E nosso atraso provém disso mesmo e não daquele que se vai desacreditando de antemão (ALENCAR, 1951b, p. 29).

Irônico, bem-humorado, às vezes cético e amargurado, discorreu sobre as relações do romance e do mercado livreiro da sua época. É um texto que mira o leitor, mas, possivelmente devido ao alto grau de erudição, quer atingir, sobretudo os críticos contemporâneos e salvaguardar seu conteúdo à posteridade. Aspecto interessante é que o prefácio não é uma apresentação específica do romance *Sonhos d’ouro*, mas da obra alencarina publicada até então. Não aborda os principais temas e nem a forma do romance que seria lido. Também não há uma direta provocação de expectativas no leitor ou orientação de leitura, como acontece na maioria dos prefácios. Ainda assim, o texto cumpre a dupla função de tornar presente tanto o livro publicado quanto os outros romances, garantindo sua recepção, ou ainda, reconfigurando a recepção daqueles já publicados, como se o escritor estivesse reorganizando sua estante de livros por datas,

temas e fases. Dessa forma, podemos afirmar ser um prefácio predominantemente explicativo, no qual o escritor se faz de “cicerone de sua obra” (GENETTE, 2009, p. 195).

O texto ganhou notabilidade perante a crítica justamente devido ao caráter revisionista e crítico que Alencar faz da própria obra, reforçando os pontos essenciais do seu projeto literário. O “livrinho”, que faz parte do conjunto de romances que narra a saga da “gestação lenta do povo americano”, torna-se interlocutor do patriarca, que, por sua vez, olha a própria obra e também faz a crítica da crítica do seu tempo. Além do mais, o texto tem importância fundamental devido à exposição sistemática do seu projeto literário, que, como veremos mais à frente, de um lado, criou uma imagem positiva do Brasil e forjou símbolos nacionais que perduram até hoje; e de outro, em certa medida, uniformizou o imaginário de um país continental, contribuindo, assim, para que a ideologia dominante mascarasse os problemas imediatos do país.

Pode-se entender a importância do prefácio a partir de três “temas do porquê” relacionados entre si, os quais remontam a outros textos de Alencar: a defesa do ofício do escritor na formação da literatura nacional e sua submissão à divisão do trabalho; o esboço do perfil dos críticos do seu tempo e o seu papel na formação do gosto; e a apresentação e justificativa do projeto literário alencarino. Não há, propriamente, uma novidade temática. De algum modo, as pilastras do seu projeto literário são retomadas, mas, dessa vez, reforçadas em um americanismo totalizador que visa preencher as lacunas regionais e históricas do território continental brasileiro. Contudo, ainda que reforçando suas ideias iniciais, nota-se uma mudança de perspectiva: *Sênio* substitui o viés indianista por um universalista. O critério de nacionalização não é mais o índio, mas os grupos adventícios, os quais comporiam um projeto civilizatório para dar fisionomia ao Brasil, ou seja, a nacionalização não vem de um nacionalismo, mas de um cosmopolitismo.

Acredita-se que esse movimento de ajuste do seu projeto acontece, muitas vezes, devido ao fecundo conflito de ideias, o que mostra que Alencar de modo algum era um crítico dogmático e de ideias rígidas. Elaborar uma teoria da literatura romântica brasileira foi uma constante na sua atividade. Ação gestada desde os tempos de estudante de Direito, com o intuitivo ensaio literário *O estilo na literatura brasileira* (1850). No ensaio, pode-se ver o interesse pelos temas nacionais, principalmente a exposição de algumas

ideias que permaneceram no seu projeto literário maduro e que foram alvo dos críticos, como é o caso da criação de uma língua literária distinta e independente da portuguesa, a valorização da musicalidade da língua falada no Brasil e o gosto pela frase sonora e ritmada. A partir da antinomia antigo e moderno, concentra-se em traçar alguns pontos da “expressão de estilo” do quinhentismo – ou antigo – e do romântico, ressaltando, especialmente, a relação entre a língua portuguesa e as “ideias [que] caminham delirantes, varias, e desvairadas” (ALENCAR, 1986, p. 203), sem explicitar uma nítida diferença entre a literatura brasileira e a portuguesa, mas já com o olhar do historicismo estético sobre a literatura e propondo timidamente a “expressão indígena” como pigmento diferenciador. O jovem Alencar estava se definindo em meio às ideias do romantismo paulistano, Tateando as mudanças de paradigma que ocorriam na literatura e na crítica. Analisando os textos publicados nos *Ensaio Literários* de São Paulo, José Quintão de Oliveira afirma que:

Explicita-se nesses textos de aprendizado o interesse pelos temas nacionais, sejam da natureza ou histórico-sociais. Deve ser apontado no ensaio de 1850 a questão da língua literária nacional em seu nascedouro; a busca do diálogo com os clássicos da literatura de língua portuguesa sem que isso redunde em desprezo pelos escritores da atualidade. Muito ao contrário, aliás, propõe o jovem Alencar uma fruição dupla, são os clássicos e os modernos fontes de prazer estético e exemplos a serem emulados. São parte de uma trajetória precocemente iniciada, tudo indica que guiada por um objetivo definido – tornar-se o primeiro grande escritor brasileiro (OLIVEIRA, 2016, p. 632).

Portanto, colacionando os textos do estudante com os da estreia crítico-literária – leia-se as missivas de Ig. – e, sobretudo, com os da *velhice literária*, verifica-se que desde as primeiras investidas intelectuais o escritor tinha o objetivo de ocupar o campo literário e lutar pela hegemonia discursiva no seu interior. O percurso e os embates do escritor dentro do campo filigranaram o seu projeto literário, como é o caso da crítica *divinatória* pautada na antinomia antigo e moderno, que resultou na modernização do romance, e da mudança na concepção de língua (um dos temas do próximo caderno), comprovando, assim, que seus artigos crítico-literários fazem parte de um todo, de um conjunto que aponta para a tomada de consciência de um pensamento dinâmico que se consolida na *velhice*. Pelo caráter documental das continuidades e descontinuidades de um projeto, esses textos tornaram-se artilharia tanto para o escritor reforçar a sua

imagem de prestígio quanto para seus contendores o demolirem. Sobretudo, parecem apresentar o percurso do crítico ao encontro do romancista, perfil literário exposto sistematicamente por Alencar, com o objetivo de comunicar ao campo literário sua colaboração na ascensão do romance brasileiro e, assim, justificar a manutenção do seu nome.

Após investigar e eleger o romance como forma literária que julgava ideal para expressar nossas especificidades, o escritor, mesmo produzindo outros gêneros literários, se consolidou no campo como romancista⁶¹. Nesse contexto, diante das críticas de modernização, saiu em defesa do romance, tentando alçá-lo à posição de prestígio diante do “público dilatado”, da popularidade mercadológica que o fixou como gênero literário de qualidade inferior. Como afirma Vítor Manuel, um “público tão dilatado, cuja maioria não possuía evidentemente a necessária educação literária, atuou negativamente na qualidade dessa copiosa produção romanesca” (AGUIAR E SILVA, 1979, p. 258). Por isso, o escritor arrazoar a favor do lugar de excelência da forma romanesca na representação poética da vida brasileira, ideia que foi, inclusive, expressa em *Como e porque sou romancista*:

[...] o romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento; e que os simples mortais não podem ousar, pois arriscam-se a derreter-lhes o sol, como a Ícaro, as penas de cisnes grudadas com cera (ALENCAR, 1951e, p. 61).

⁶¹ Vale a pena destacar o prólogo da primeira edição do romance *O guarani* – que possivelmente foi retirado pelo escritor nas edições seguintes – para contrapor à autoconfiança de *Sênio* como romancista consolidado. No trecho, o narrador – que é o mesmo de *Cinco minutos* – se cerca de justificativas e de uma falsa modéstia para proteger-se de possíveis deslizes na execução da forma romanesca, afirmando que não se julga “habilitado a escrever um romance”. Segue a citação: “Minha prima. — Gostou da minha história, e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo de literatura. Engana-se; quando se conta aquilo que nos impressionou profundamente, o coração é que fala; quando se exprime aquilo que outros sentiram ou podem sentir, fala a memória ou a imaginação. Esta pode errar, pode exagerar-se; o coração é sempre verdadeiro, não diz senão o que sentiu; e o sentimento, qualquer que ele seja, tem a sua beleza. Assim, não me julgo habilitado a escrever um romance, apesar de já ter feito um com a minha vida. Entretanto, para satisfazê-la, quero aproveitar as minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito que encontrei em um armário desta casa, quando a comprei. Estava abandonado e quase todo estragado pela umidade e pelo cupim, esse roedor eterno, que antes do dilúvio já se havia agarrado à arca de Noé, e pode assim escapar ao cataclisma. Previno-lhe que encontrará cenas que não são comuns atualmente, não as condene à primeira leitura, antes de ver as outras que as explicam. Envio-lhe a primeira parte do meu manuscrito, que eu e Carlota temos decifrado nos longos serões das nossas noites de inverno, em que escurece aqui às cinco horas. Adeus. Minas, 12 de dezembro” (ALENCAR, 2018, p. 20).

Com seus romances enraizados no mercado livreiro devido ao valor específico que acumulou no espaço literário nacional e que, àquela altura, se expandia para o espaço internacional, mostrou ter consciência de que a popularidade “é um fardo e bem pesado” (ALENCAR, 1951e, p. 55), pois, como mostram Marisa Lajolo e Regina Zilberman, “o sucesso de tantas de suas obras não tinha sido poupado do escárnio por parte de grupos de intelectuais brasileiros [...]” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 80). Uma contradição diante do escritor, pois, de um lado, precisava valorizar a criatividade do seu trabalho e o lugar de *gênio* criador e, de outro, assegurar o título de proprietário da mercadoria livro. Na autobiografia se queixou:

Muita gente acredita que eu me estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acredita-lo, imputam-me isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça.
Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para quê? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência! (ALENCAR, 1951e, p. 74).

Em 1870, o contrato entre Baptiste Louis Garnier e Alencar, segundo Araripe Júnior, uma “deplorabilíssima miséria!”, incentivou a publicação das reedições e dos romances que estavam guardados na gaveta da sua escrivaninha. Diz, na autobiografia literária: “Ao cabo de vinte e dois anos de gleba na imprensa, achei afinal um editor, o S. B. Garnier, que espontaneamente ofereceu-me um contrato vantajoso em meados de 1870”. (ALENCAR, 1951e, p. 73). No livro *A literatura brasileira em cenário internacional: um estudo do caso de José de Alencar* (2018), Valéria Cristina Bezerra apresenta novas informações sobre a remuneração que o escritor recebera após a assinatura do contrato com o Garnier, deixando bem claro o patamar inédito a que chegou um escritor brasileiro:

O valor de 2:000\$000 (dois contos de reis), equivalente ao salário anual de um médico ou advogado (Lajolo; Zilberman, 2009, p. 321), não foi tudo que Alencar recebeu da algibeira de Garnier nesse ano de 1872. *Sonhos d’ouro* foi cedido por 1:600\$000 (um conto e seiscentos mil reis), de ‘conformidade com o novo contrato’. Ou seja, apenas no ano de 1872, segundo os documentos de que dispomos hoje, Alencar recebeu um total de 3:600\$000 (três contos e seiscentos mil réis), quantidade superior ao subsídio anual de um deputado, por exemplo. Entre 1870 e 1876, Alencar recebeu a vultosa soma de 10:500\$000 (10 contos e quinhentos réis) para a publicação pela livraria Garnier de 13 títulos de sua autoria. O valor pode ter sido ainda maior, visto

que não dispomos de documentos relativos à venda de *A pata da gazela*, *O tronco do ipê*, *Ubirajara*, *Senhora*, dentre outras obras de Alencar publicadas pela editora. Com esse valor, Alencar poderia comprar, por exemplo, duas casas com chácara (num tempo em que poucos tinham sua casa própria) e ainda sobraria um bom troco (BEZERRA, 2018, p. 33).

Vê-se, portanto, que dez contos e quinhentos réis não é uma “deplorabilíssima miséria”, como supôs Araripe Junior, ainda mais em um contexto precário de impressão e circulação de livros nacionais. Chama a atenção também o valor que Alencar recebera apenas pela publicação do “livrinho” *Sonhos d’ouro*. Aliás, o escritor reconhece a “vantagem” do contrato e o seu “pouso adiantado”. Sua carreira pareceu acompanhar o desenvolvimento do comércio do livro no Rio de Janeiro, e sua participação tanto jornalística quanto literária foi fundamental para o próprio desenvolvimento da imprensa e das letras. As reivindicações de Alencar são novas porque a imprensa e o mercado livreiro estavam no seu nascedouro. À medida que vai consolidando a sua carreira, vai se deparando com obstáculos, refletindo sobre essas novas demandas e tentando resolvê-las, pois são suas, mas também as de seus contemporâneos e, assim, como afirmara, colaborava diretamente para o desenvolvimento da vida literária e com os escritores que virão.

Um contrato vantajoso com um livreiro da envergadura de Garnier representava a autonomia econômica do escritor, pois, de algum modo, rompia com a dependência da imprensa para a publicação de folhetins e vendas de livros. Vale lembrar do período em que Alencar foi redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro*, jornal que passava por problemas financeiros. O escritor publicara o romance *Cinco minutos* em folhetim e ofereceu aos assinantes “um mimo de festa”, um exemplar do livro, como contou em *Como e porque sou romancista* (ALENCAR, 1951e, p. 67), o que mostra a interdependência entre literatura e imprensa na década de 1850. Como observa Bezerra, *Cinco minutos* (1856), *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), *O guarani* (1857), *Rio de Janeiro: Verso e reverso* (1857) e *A noite de São João* (1860) foram impressos na Empresa Tipográfica Nacional do Diário (BEZERRA, 2018, p. 26). A autora afirma que, a partir dos anos 1860 e intensificado na década de 1870, nota-se um aquecimento do mercado, com “maior produtividade dos escritores nacionais e [...] incremento da imprensa, com a ampliação do número de periódicos e da produção livresca” (BEZERRA, 2018, p. 17). Entre os anos 1856 e 1877, pode-se verificar

também o crescimento de tipografias no Rio, com aproximadamente 100 estabelecimentos em atividade, sendo que metade chegou a atuar ao mesmo tempo (BEZERRA, 2018, p. 17).

Na primeira metade do século XIX, era a imprensa que bancava a literatura, principalmente com o folhetim, pois dava visibilidade ao escritor que ainda não era conhecido por um público leitor. O papel de Alencar foi subverter essa relação, de certa maneira, pois o seu nome enquanto “marca” foi utilizado tanto pelo mercado livreiro, no caso de Garnier, quanto pelos periódicos como *A República*, que publicou em folhetim o romance *Til* em busca de assinantes. Pode-se dizer, então, que a contribuição intelectual do escritor beneficiou a imprensa, assim como a imprensa o beneficiou, tendo as páginas e a tipografia do *Diário* como suportes na popularização entre os leitores dos seus primeiros trabalhos e, sobretudo, com a boa recepção crítica do seu teatro que, como gênero legitimador da atividade literária na década de 1860, primeiro o inseriu como nome promissor para a literatura nacional, seguido pelo romance, que só emplacaria prestigiosamente na década de 1860 (BEZERRA, 2012, p. 16).

Do lugar de romancista, Alencar argumentava que ajudava a vulgarizar o conhecimento para seus leitores e reservava o direito de exercer sua opinião de escritor, como afirmou em “Questão filológica” (1874): “No Brasil, onde escrevo, [...] para o nosso povo a quem dedico o fruto de minhas tarefas, acredito ter conquistado em vinte anos de assíduo trabalho, o nome de escritor e o direito de ter em assuntos literários uma opinião respeitada (ALENCAR, 1960c, p. 953). O escritor parece ter sido um dos primeiros a reforçar a necessidade da literatura para instrução de um povo, ou para usar as palavras de Antonio Candido, como um “bem incompressível” a garantir o progresso espiritual do país.

O romance, sem dúvida, vulgarizou determinados temas, pois, à época, tornou acessível ao público leitor a história nacional, os costumes brasileiros, as regiões longínquas, a cor local. Por outro lado, o romance foi dado como aliado da moralidade, agradando e instruindo o público, opinião corroborada, inclusive por Machado de Assis, pois, para ele: “Aprecia-se muito a leitura superficial e palhenta, do mal travado e bem acidentado romance, mas não passa daí o pecúlio literário do povo (MACHADO DE ASSIS, 1938, p. 47).

Essa popularização do romance não foi vista com bons olhos pela crítica literária contemporânea, pois a questão levantada não era exatamente sobre a “riqueza honestamente ganha pelo nobre trabalho”, mas partia dos mecanismos de autonomização do campo literário no qual Alencar estava inserido, o que significa dizer que, para manter-se em elevada posição, o escritor deveria atender aos critérios específicos do julgamento dos autores, ou seja, obedecer inversamente à hierarquia do sucesso comercial (BORDIEU, 1996, p. 133). O prefácio se insere nesse contexto e mostra que Alencar estava ciente que a popularidade dos seus romances foi critério de desprestígio perante a crítica especializada, contrastando certo elitismo em um país de escassos leitores e maioria analfabeta:

Dá-te por advertido pois, livrinho; e, se não quiser incorrer na pecha, passando por um produto de fábrica, já sabes o meio. É não caíres no gosto da pouca gente que lê, e deixares-te ficar bem sossegado, gravemente envolvo em uma crosta de pó, à espera do dente da traça ou da mão do taberneiro que te há de transformar em cartucho para embrulhar cominhos (ALENCAR, 1951b, p. 30).

Pode-se dizer que a década de 1870 é a fase do descrédito e da desestabilização da obra de Alencar. As críticas de Castilho, Távora e Nabuco ilustram a tentativa de mudança no modo como era vista a literatura nacional tanto pela crítica, quanto pelos leitores. Tentava-se operar uma transformação no campo literário e por isso, além de atacar o escritor representante, era necessário redefinir os parâmetros da crítica e o perfil do público leitor. Távora chegou a depreciar os leitores alencarinos, chamando-os de “incautos”, ingênuos, fáceis de iludir:

Hoje em dia entre nós, o candidato a gênio deve fazer versos escabrosos e horripilantes, comédias híbridas, discursos tímidos, anasarcos, romances loucos. O que se exige de mais peso, é certo aparente arranjo na estrutura para iludir os incautos, e poder, impune e libérrima, cabecear à vontade a ideia mais paradoxal. Os romances, repassados de sabor local, adubados do mais fino sal ático, sensatos, naturais, moralizadores, que são uma fiel fotografia da nossa sociedade, esses com que cada dia nos dota a pena habilíssima de Macedo, não são da iguaria, que mais gratifica o paladar. E o Brasil tem um patriarca e uma literatura! O que o Brasil infelizmente tem é um baixo império das letras. Isto sim (TÁVORA, 2011, p. 134-135).

Para Távora, as inovações dos romances alencarinos eram formas de entretenimento para iludir leitores menos habilidosos. Como afirmou, julgava o “chefe” da literatura

brasileira como um gênio que “cria a torto e a direito” (TÁVORA, 2011, p. 134). Seus romances são escritos para um leitor já determinado, para um público cativo e adorador. Em razão disso, considerava o caráter literário das suas obras inferior. Távora não tem nenhum receio de associar esse leitor a “um baixo império das letras”. Como ele mesmo afirmou: “Semprônio não diz estas coisas aos presentes; tem a pretensão de escrever para o futuro” (TÁVORA, 2011, p. 267). Mesmo assim, não deixa de considerar os “espíritos independentes e desinteressados” coetâneos. Essa projeção para o futuro é uma estratégia retórica para destacar a suposta mediocridade dos leitores e críticos contemporâneos de Alencar.

Associar a obra de Alencar a leitores e críticos de nível de compreensão rudimentar configurava-se uma maneira de desvalorizar a sua obra e de provocar a cisão no gosto do público coetâneo. Para que o desprestígio de sua obra fosse ainda mais efetivo, era necessário relacioná-la às massas e ao interesse pelo lucro [...] (BEZERRA, 2012, p. 79).

Na atuação de Nabuco também houve intenção de desprestigiar Alencar e seu leitor, visando à reformulação da literatura nacional. Contudo, para ele, o leitor da década de 1870 seria mais ilustrado e instruído, diferente daquele de vinte anos antes, com pouca capacidade de discernimento. Nabuco retoma o mesmo argumento de Távora ao desqualificar o leitor alencarino, com a intenção de elevar o romance à categoria de obra de arte, uma vez que o prestígio do gênero dependia da qualidade intelectual do seu público. Um romance acolhido pelas massas, portanto, não poderia ser considerado como obra de arte.

Em “Benção Paterna”, Alencar argumentou que a crítica deve perder o costume de exigir de cada romance publicado um poema: “Em um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro [...]” (ALENCAR, 1951b, p. 32). Para ele, o romance é o gênero da época, satisfaz os novos costumes e hábitos da modernidade: “És o livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência” (ALENCAR, 1951b, p. 31). Em outras palavras, fica evidente que o escritor percebeu que o desconcerto entre o desenvolvimento espiritual e o mundo material é também assimilado pelo romance. O desafio do escritor, então, é se colocar enquanto profissional nesses novos tempos para a literatura sem perder de vista a qualidade; é escrever “no meio desse turbilhão” para um

público que consome bens culturais mais rapidamente: “Quantas cousas esplêndidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de toda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?” (ALENCAR, 1951b, p. 32). O escritor afaga o seu público leitor e faz a crítica da crítica:

Estes volumes são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigo de longos anos e leitor indulgente, que apesar de todas as intrigas que lhe andam a fazer de mim, tem seu fraco por essas sensaborias (ALENCAR, 1951b, p. 32).

É interessante notar que Alencar expressa estar consciente da hierarquia entre os gêneros segundo o critério comercial (romance e poema) e o critério de prestígio (poema e romance). O romance garantia lucros consideráveis em comparação à poesia se se estendesse seu público para além do círculo literário e do mundo da corte, podendo, ainda, com ele tornar-se escritor independente financeiramente sem recorrer à imprensa. Diante da conversão dos lucros simbólicos em lucros econômicos, parece haver um esforço do escritor em se colocar entre aqueles que defendem a “arte pela arte” e os que defendem a arte “comercial” dentro de um mundo econômico invertido – “aqueles que nele entram têm interesse no desinteresse” (BORDIEU, 1996, p. 245) –, pois o que estava em jogo era o próprio lugar de artista que ocupava. Somente um verdadeiro e desinteressado artista poderia legislar sobre o campo literário, e o escritor contestava esse mecanismo de legitimação do campo.

Nesse período, os debates foram intensos, principalmente em torno das cartas de Semprônio e Cincinato, e estimulou uma série de artigos na imprensa tanto a favor quanto contra Alencar, os quais discutiam a qualidade do seu leitor como um dos critérios de legitimação da sua literatura. Valéria Bezerra fez um levantamento das críticas paralelas à polêmica entre os anos 1871 e 1875 e observou que:

A recepção crítica das obras de José de Alencar a partir de 1870 revela a repercussão que as opiniões de Távora e Nabuco alcançaram na imprensa, dá a medida de valor que essas obras receberam nesse período, o que contribui para a análise das imagens de leitores apresentadas nesse contexto e lança luzes sobre a forma como as Histórias Literárias do século XX se referiram ao romancista, com a sobrevivência (ou não) de alguns julgamentos (BEZERRA, 2012, p. 94-95).

Dentre os textos críticos elencados pela pesquisadora, destacamos as missivas do pseudoautor Aristóteles de Água Choca, as quais apareceram no periódico *Questões do Dia* logo em seguida aos artigos de Semprônio, dando continuidade à campanha de demolição da obra de Alencar. Em 03 de março de 1872, Aristóteles de Água Choca publicara a primeira de nove cartas, que tinha como alvo *Cinco minutos*. O objetivo era mostrar como o romance foi recebido pelos moradores da vila de Água Choca, província de São Paulo.

Aristóteles declarou que não conhecia a obra de Alencar, de quem passou a ter notícia após as leituras dos artigos das *Questões do Dia* na casa do vigário da cidade. Foi o religioso quem emprestou alguns exemplares da obra alencarina. Nas cartas, para contestar o posto de escritor mais lido do Brasil, o crítico faz questão de ressaltar que os leitores da cidade não conheciam a obra de Alencar. Sobre *Cinco minutos*, afirmou que o romance não atendia às exigências de um leitor que buscasse instrução, seguindo a mesma linha de Franklin Távora. Por outro lado, se contradiz ao reconhecer a existência de leitoras interessadas nos romances alencarinos, chegando a afirmar, por uma fala do padre, que “tudo quanto tal escritor lança ao papel, é heterodoxo e cheio de perigos para as leitoras, a quem não podem ser subtraídas suas obras (ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA *apud* BEZERRA, 2012, p. 108-109). Como ministrava aulas de português a adultos da cidade, resolveu fazer a leitura coletiva de trechos do romance nas suas aulas para que os alunos os avaliassem. As nove cartas relatam a reação do auditório. A intenção do crítico, a todo momento, é ridicularizar Alencar por meio dos deboches com que os leitores comentavam os seus romances. Segundo Bezerra, o crítico “manteve a mesma estratégia de associar a obra de Alencar a leitores mais despreparados em oposição aos homens que detinham alguma instrução ou ilustração, que não seriam “ludibriados” pelos livros do romancista” (BEZERRA, 2012, p. 210).

Ainda sobre a recepção crítica da época, note-se o artigo laudatório de Salvador Mendonça, amigo de Alencar, publicado em 31 de dezembro de 1872, no jornal *A República*, intitulado “*O Tronco do Ipê: romance brasileiro por Sênio*”. No texto, Mendonça queixa-se do gosto literário, que, nas suas palavras, “anda entre nós muito deturpado”: “Páginas, e muitas páginas, recheadas de tipos ou repulsivos ou impossíveis, ora cobertos de feios andrajos, ora enfronhados em roupas estrangeiras,

todos a manifestarem a absoluta ausência do engenho criador, e a decadência do espírito nacional [...]”. Para ele, o motivo desse gosto deturpado entre os leitores seria justamente o mercado editorial, escritores e editores, que visavam apenas o lucro. No caso de Alencar, Mendonça afirma que o compromisso do escritor é estritamente artístico, pois as páginas do romance “valem preciosas telas”, evidenciam o “observador profundo” e o “talento do paisagista”. Mendonça quis contrastar à “musa industrial” expressa por Távora, delimitando o perfil do público leitor de Alencar, “que deixava de ser qualificado como interessado em obras que lhe proporcionassem lazer fácil e passatempo e passava a ser caracterizado como especializado [...] (BEZERRA, 2012, p. 100). Ainda segundo o crítico, os romances de Alencar eternizavam as imagens da natureza, eram “obras d’arte que não de passar de geração em geração como representantes de uma época literária e iniciadoras do romance nacional”. No mesmo artigo, cita um “romano degenerado, incapaz de salvar a pátria”, no caso, José Feliciano de Castilho:

Em que pese a um Cincinato que por aí anda sem espada e sem charrua, romano degenerado, incapaz de salvar a pátria ou de lavar as modestas jeiras de seu patrimônio, o poeta que com maior brilho há até hoje inscrito o nome em nossos anais literários é, sem contestação razoável, José de Alencar (MENDONÇA, 1872, p. 01)

Além das críticas mencionadas, a obra de Alencar foi objeto de análise de outras assonantes e dissonantes⁶², o que ajuda a relativizar a afirmação do escritor de que suas obras não tiveram crítica (Cf. ARARIPE JÚNIOR, 1960). Nota-se que muitos de seus

⁶² Na seção “Críticas paralelas às polêmicas (1871-1875): o desprestígio do leitor de Alencar”, Valéria Cristina Bezerra mostra que houve uma intensa recepção crítica das obras de Alencar. Além da crítica de Salvador Mendonça e de Aristóteles de Água Choca, foram publicados no dia 17 de outubro de 1871, no *Diário do Rio de Janeiro*, cinco artigos, sob pseudônimo V., que defendia Alencar do “rasteiro papelucho” dos panfletos de Semprônio e Cincinato. Em 1872, após a publicação do *Til* em livro, saiu outra crítica favorável na *Reforma – órgão democrático*, afirmando que o escritor possuía uma obra variada que contemplava o “brasileirismo”. Luiz Guimarães Junior publicou um artigo sobre o *Til* e *Ressureição*, de Machado de Assis, os quais são analisados sob critérios diferentes: o primeiro foi analisado a partir do critério da escola romântica, e o segundo, do critério da geração de 1870. Em 1875, Guimarães publicou também um texto comentando a edição *Ao correr da pena*, organizada por José Maria Vaz Pinto Coelho. Fernando Castiço publicou uma crítica favorável ao romance *Sonhos d’ouro* ainda em 1872. No mesmo ano, Tobias Barreto publicou um artigo analisando as condições do romance no Brasil e seu principal representante, relando que as condições espirituais do país produziam romances débeis e pouco inspiradores. Para ele, Alencar fez sucesso na literatura devido à ignorância do seu público, oriundo de um meio cultural precário. Araripe Junior, no jornal *Constituição*, publicou, entre outubro de 1872 e março de 1873, três cartas a Juvenal Galeno intituladas “O livro de Semprônio: a propósito dos *Sonhos d’Ouro* de J. de Alencar e publicações provocadas pelo Roceiro Cincinato.” (BEZERRA, 2012).

livros tiveram forte aceitação pelos críticos, pois, para ocupar o lugar de influência na literatura nacional, precisou da boa recepção para legitimá-lo. Assim, entramos brevemente na análise da relação entre o prefácio “Benção Paterna e a crítica, entendendo que o escritor expôs sua visão da crítica da época e revisou os critérios críticos utilizados para avaliar sua obra ao longo da sua carreira.

Sênio, performaticamente, preparou o “livrinho” às críticas que poderiam surgir, prevenindo-o daquilo que definiu ser “uma casta de gente, que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo” (ALENCAR, 1951b, p. 30). A partir de então, aponta os vários modos como o livro recém-publicado, ou qualquer outro, poderia ser recebido: uns se caracterizariam por pertencerem à seita da contrariedade, exigindo sempre o contrário do que é apresentado; outros, “com soberbo gesto de enfado, aborrecido[s] como anda[m] de dar notícia de tantos livros de um e mesmo autor” (ALENCAR, 1951b, p. 30); há aqueles que esmagarão as obras “com augusto e tenebroso silêncio, [...] não dando sequer a notícia de teu aparecimento” (ALENCAR, 1951b, p. 31); e ainda os que louvarão com muitos elogios e aplausos. Para esses últimos, chegando a citar os amigos Joaquim Serra, Salvador Mendonça e Luiz Guimarães, “pede encarecidamente que se abstenham” para que o “livrinho” não seja “alvo das iras que os encômios costumam levantar” (ALENCAR, 1951b, p. 31). Ao recusar todos esses tipos de crítica, *Sênio* informa para qual tipo de crítica dá atenção: “É para aquela crítica sisuda que te quero eu preparar com meu conselho, livrinho, ensinando-te como te hás de defender das censuras que te aguardam” (ALENCAR, 1951b, p. 31). Segundo ele, os críticos sisudos versarão sobre o *peso* e a *cor* do livro. O primeiro critério estaria relacionado ao lugar do romance entre a produção coetânea; e o segundo, ao “matiz brasileiro”.

Nesse sentido, a iniciativa de expor os diversos perfis de críticos do seu tempo é um modo que o escritor encontrou para tecer a crítica da própria crítica e, assim, subverter as relações entre crítica, livro e escritor, uma vez que ele pôs em evidência o próprio estatuto da crítica, contestando a sua autonomia e sugerindo que os críticos contemporâneos estariam exercendo sua função de modo parcial.

O prefácio, ao mesmo tempo que revisita as obras do escritor, ilustra a sua ação e reação à recepção da sua obra tanto pelos leitores quanto pela crítica, como já mostrado. O tom é do pai pesaroso pela recepção e que não quer largar o “livrinho” aos barões da imprensa e nem aos “abegões”; mas também do pai dócil e confiante da

contemporaneidade de seu filho. Defende seu projeto literário em tom de despedida ao “livrinho” que narra a história dos encontros e desencontros de Ricardo e Guida por um Rio de Janeiro estetizado a partir da antinomia natureza e cultura.

A personalidade literária expressa a ironia aguçada, os bastidores do processo de criação e a exibição de sabedoria como estratégias retóricas fundamentais para tentar vencer o debate e desacreditar os seus contendores. Junta-se a isso como cartada final a reflexão sobre a literatura brasileira com a apresentação de um programa traçado cuidadosamente para orientar sua obra, como trataremos mais à frente. É uma nova situação que o escritor buscou configurar no campo literário, mostrando que seus romances estavam vinculados a uma base intelectual sólida e desvinculando-se de uma literatura estritamente mercantil. Apesar disso, as críticas a sua literatura continuaram, pois uma nova ideia de literatura se instalava, e o deputado enfrentava os adversários políticos. Como afirmara Machado de Assis: “A discussão literária no nosso país é uma espécie de *steplechase*, que se organiza de quando em quando” (MACHADO DE ASSIS, 1959a, p. 72).

Maria Cecília Boechat, no livro *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica* (2003), relativiza a opinião do escritor e fala de uma “lógica da conspiração” por parte de Alencar, desde a publicação de *Cinco minutos*, seu primeiro romance, em que o escritor reconhecia a aceitação por parte do público e um “pretencioso desdém da roda literária” e dos jornais. Para ela, naquele tempo, o livro era objeto pouco acessível à maioria da população devido ao seu alto preço, “as livrarias são poucas”, por isso, a sugestão de Alencar de fracasso comercial de *O guarani* não se sustentaria, uma vez que “o prazo de dois anos para o esgotamento de uma edição não significa, assim, exatamente um fracasso comercial”, pois “a indústria editorial está dando ainda seus primeiros passos” (BOECHAT, 2003, p. 20). Por outro lado, a imprensa acompanharia a lógica do mercado, e o escritor, na época da publicação integral de *O guarani*, não teria feito a publicidade de seus livros como fez, por exemplo, do poema de Magalhães, graças à polêmica literária iniciada no *Diário*. Boechat acredita numa resistência em relação às obras do escritor:

A acusação de “silêncio” da crítica, por sua vez, também revela-se uma tese de difícil sustentação. O próprio Alencar ofereceria outro perfil dessa relação no conjunto de sua perigrafia textual. Seus prólogos, e prefácios, posfácios e pós-escritos formam, na verdade,

um roteiro possível de um intenso diálogo, mostrando que de forma alguma a crítica lhe foi indiferente. E o que o conjunto desses textos – sem desconsiderar o tom excessivamente queixoso de *Como e porque sou romancista* – acaba por sugerir não é a existência propriamente de uma “conspiração do silêncio e da indiferença” ou “do despeito”, mas do que chamaremos de “resistência” por parte da crítica (BOECHAT, 2003, p. 22).

Na perigrafia textual alencarina há o aparecimento de um destinatário-relé para que a reflexão aconteça; caso contrário, o texto não teria dialogicidade, o movimento de vai e volta que o escritor cria para dar sentido às suas reflexões, mesmo que consideremos como algo apenas fantasioso. A depender do tipo do prefácio, Alencar esboçava o perfil do destinatário, como é o caso da “Carta ao Dr. Jaguaribe”, em que o escritor escreve para o primo erudito objetivando atingir não qualquer leitor, mas o leitor bastante instruído, de mesmo grau de erudição do primo. Isso faz parte de uma estratégia para *Iracema* ter uma boa recepção crítica em um contexto em que, até então, seus primeiros romances não tiveram tal recepção, diferentemente de suas peças teatrais, por exemplo.

Concorda-se, aqui, com a teoria da “lógica da conspiração” levantada por Maria Cecília Boechat; contudo, gostaríamos de acrescentar outros pontos que determinam o papel da crítica e, portanto, de alguma maneira, justificam o estilo individual de Alencar e sua procura por prestígio, por reconhecimento, não só entre os leitores, mas entre os ilustrados e o círculo de intelectuais. No caso da década de 1870, a recepção crítica das obras do escritor é bem diversa. Junto à teoria da conspiração alencarina e sua vitimização, podemos considerar também a crítica insipiente, a crítica pouco preparada ainda em estágio de formação e a crítica feita expressamente para demolir. Durante sua trajetória, ele teria experimentado todos os tipos de julgamento.

O escritor foi atingindo, além disso, pelos reflexos da sua atividade política em uma imprensa cujos responsáveis pelos jornais podiam coincidir com personalidades políticas, como é o caso dos ataques do Barão de Cotegipe, que estava à frente do *Diário do Rio de Janeiro*, no ano de 1869, quando Alencar era Ministro da Justiça e passava por uma série de desentendimentos no gabinete Dezesesseis de Julho. Os conchavos e as trocas de favores rondavam o universo literário brasileiro (MARQUES, 2017, p. 25). No campo literário existiam forças encomiásticas oriundas do campo político, que utilizavam a máquina do Estado para financiar os jornais da época e, assim, agirem conforme os interesses políticos.

Em 1871, o escritor, no discurso parlamentar sobre a subvenção à imprensa, dentre tantas críticas, denunciou a “existência de penas de aluguel no Império”, de uma imprensa clandestina criada com recursos do Tesouro para “fabricar uma falsa opinião e por esse meio iludir a Maioria”; ou melhor, denunciou aquilo que chamou de “pena estrangeira” para macular a imagem dos que se colocavam contra o Gabinete 7 de março (ALENCAR, 1977b, p. 630). A ocasião, já nos reportamos, se referia aos artigos publicados no *Questões do dia*.

Nesse contexto, um dos maiores elogios a *Sonhos d'ouro* veio do jornal *A Nação – jornal político, comercial e litterario*, periódico conservador que tinha Padre Pinto de Campos, um dos redatores da Lei do Ventre Livre, e, por isso mesmo, desafeto de Alencar, como um dos dirigentes. O texto da edição de 09 de setembro de 1872, assinado por Argasilau, o pseudônimo adotado pelo jornalista João Juvêncio Ferreira de Aguiar, também diretor do jornal, dizia que o romance era “primoroso e fluente”, “singelo e perfumado” como “as flores que brotam nas campinas aquecidas pelo raio ardente do sol”. Sobre o *velho literato*, o texto ainda diz que:

Sênio, o romancista inspirado, que sob tal pseudônimo oculta uma das mais brilhantes glórias literárias, acaba de mimosear as letras pátrias com mais um livro, que é um primor, e que tem por título – *Sonhos de Ouro*.

Cingindo a tríplice coroa de dramaturgo, poeta e romancista, Sênio não descansa (referência, artigo de jornal, dúvida) (AGUIAR *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 311).

Raimundo Magalhães Júnior observou o incômodo que a crítica elogiosa causou tanto no Padre Pinto Campos, quanto no chefe do Conselho de Ministros, o Visconde do Rio Branco. Campos, em uma carta enviada ao Visconde do Rio Branco, lamentou o episódio:

Meu caro Sr. Visconde – Na menor circunstância vejo pronunciada tendência para a dissolução!

Há dias pediu-me V. Exa. que eu alcançasse do Conselheiro Castilho algum subsídio para o nosso jornal. Não obstante perceber-lhe desgastes da situação, tinha toda a esperança de resolvê-lo dentro em breve a dar-nos o valioso concurso. Esta esperança, porém, desvaneceu-se hoje, com a leitura do folhetim, que acabo de ler no nosso jornal de ontem, que, sendo a mais complexa apologia às *miçangas romanescas* de José de Alencar, é, ao mesmo tempo, uma bofetada na face do referido Castilho, que, no ano passado, quando

éramos cobertos de sacarmos ridículos de José de Alencar, saía a campo para esmagá-lo sob o mesmo aspecto por que é hoje levado às nuvens por um jornal conservador! (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 311-312).

Em outra carta, agora enviada ao Ministro do Império, no caso o conselheiro João Alfredo Correia de Oliveira, o Visconde do Rio Branco concordou: “É uma verdadeira desgraça que o Aguiar não tome a sério a sua posição de jornalista. E o pior é que [...] já lhe acabou o dinheiro. Veja se o chama à razão, mas creio que nos fará perder tudo, quanto à imprensa” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 312). Portanto, as cartas confirmavam as denúncias feitas por Alencar da existência de “penas de aluguel no Império”.

Em 1868, numa carta enviada a Machado de Assis e publicada no *Correio Mercantil*, Alencar escrevia que uma boa crítica era fundamental para a inserção de um escritor e sua obra no campo literário. Trata-se de uma correspondência que tem como tema a apresentação do jovem Castro Alves, escritor ainda desconhecido no Rio de Janeiro. O chamado poeta dos escravos procurou Alencar para lhe apresentar a peça *Gonzaga ou A revolução de Minas* (1867) e receber uma possível recepção positiva do drama. Na carta, entre tantos elogios, Alencar afirmou ser o escritor baiano “um discípulo de Vitor Hugo, na arquitetura do drama, como no colorido da ideia. O poema pertence à mesma escola do ideal; o estilo tem os mesmos toques brilhantes” (ALENCAR, 1977, p. 58). A exuberância da poesia seria o defeito, mas com os anos viria a sobriedade e a virtude do talento.

A carta mostra a contradição do funcionamento do campo. Não bastava apenas uma boa crítica para se inserir no campo literário, mas também quem a escreveria, pois, ao escolher Alencar, Castro Alves expõe um mecanismo comum do campo literário, que é a busca de um escritor reputado para lhe abrir caminho, independentemente da qualidade da obra. A carta de foro íntimo, direcionada a um confidente real que influencia a própria escrita, torna público “por cima do ombro” de um terceiro, que o jovem poeta Castro Alves está no Rio de Janeiro com um drama promissor. Por outro lado, expõe o funcionamento do campo literário como uma rede imbricada de relações:

Castro Alves, munido de uma carta do senador baiano Fernandes da Cunha, visita José de Alencar, que, por sua vez, escreve uma carta a Machado de Assis – amigo, crítico da sua obra e “primeiro crítico brasileiro” – encaminhando Castro Alves. A carta busca legitimar não só Castro Alves, mas também o próprio Machado, pois Alencar o considerava “o único de nossos modernos escritores, que se dedicou sinceramente à cultura dessa difícil ciência que se chama crítica” e, em seguida, apresenta os três ciclos pelos quais um escritor, assim como ele, deveria passar: a decepção, a indiferença e a glória.

Seja o Virgílio do jovem Dante, conduza-o pelos ínvios caminhos por onde se vai à decepção, à indiferença e finalmente à glória, que são os três círculos máximos da divina comédia do talento (ALENCAR, 1977, p. 59-60).

Machado respondeu à missiva lisonjeado com as palavras de Alencar – “uma carta que vale um diploma” (MACHADO DE ASSIS, 2012, p. 156). – e discorreu sobre a importância da crítica ser uma instituição independente para assentar uma análise literária imparcial:

Se a magnitude da tarefa era de assombrar espíritos mais robustos, outro risco havia: e a este já não era a inteligência que se expunha, era o caráter. Compreende V. Exa. que, onde a crítica não é instituição formada e assentada, a análise literária tem de lutar contra esse entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo. Não raro se originam ódios onde era natural travarem-se afetos. Desfiguram-se os intentos da crítica, atribui-se à inveja o que vem da imparcialidade; chama-se antipatia o que é consciência. Fosse esse, porém, o único obstáculo, estou convencido que ele não pesaria no ânimo de quem põe acima do interesse pessoal o interesse perpétuo da sociedade, porque a boa fama das musas o é também (MACHADO DE ASSIS, 2012, p. 157).

O trecho é bastante interessante para compreender as complexas relações do campo literário àquela época. Chama a atenção a parte em que Machado fala de uma luta contra o “entranhado amor paternal que faz dos nossos filhos as mais belas crianças do mundo”. Anos depois, Alencar publicaria justamente o prefácio sob título “Benção paterna”, dócil com seus filhos e irônico com sua crítica, contudo, resiliente diante da impossível unanimidade crítica que incessantemente buscava. A missiva da década de

1860 já documentava a inserção plena do escritor no campo e as reclamações de suposta indiferença, que, por sua vez, fora confirmada por Machado:

Quanto a V. Exa., respirando nos degraus da nossa Tijuca o hausto puro e vivificante da natureza, vai meditando, sem dúvida, em outras obras-primas com que nos há de vir surpreender cá embaixo. Deve fazê-lo sem temor. Contra a conspiração da indiferença, tem V. Exa. um aliado invencível: é a conspiração da posteridade (MACHADO DE ASSIS, 2012, p. 162).

Considerando a trajetória do escritor, acreditamos que a crítica nunca foi totalmente indiferente à sua produção⁶³. Machado de Assis, responsável por ter avaliado muitas de suas obras, afirmou, por exemplo, que “o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública” (MACHADO DE ASSIS, 1959a, p. 83). De fato, o romance teve boa aceitação, pois

Correspondendo com os anseios da elite letrada, *Iracema* proporcionou a Alencar a consagração. Foi a partir de então que se passou a considerar a permanência de sua obra para a posteridade. Talvez a associação pela crítica desse romance com a representação de leitor estudioso, erudito, não fosse gratuita, casual, já que esse leitor atribuiria à obra maior credibilidade (BEZERRA, 2012, p. 52).

Com estratégias para interferir no campo literário, o escritor conseguia ter êxito nas disputas da hegemonia discursiva em um cenário em que o estatuto do romance se

⁶³ Na década de 1860, quando Alencar se consolida no campo literário, sua obra, contrariamente, teve recepção crítica: *O Futuro*, 15 de dezembro de 1862, de Machado de Assis (Sobre *As Minas de Prata*); *Semana Ilustrada*, 17 de abril de 1864, anônimo (sobre *Diva*); *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), 17 de abril de 1864, Sileno (Machado de Assis) (sobre *Lucíola e Diva*); *Diário do Rio de Janeiro*, sem data, Henrique César Muzzio (sobre *Diva*); *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de abril de 1864, Parte Literária (sobre *Diva*); *Jornal do Comércio*, 22 de setembro de 1865 (sobre *Iracema*); *Revista Literária*, “*Iracema*, por J. de Alencar” Juan Vicente Gonzalez, Caracas, 1865 (sobre *Iracema*); *Jornal do Comércio*, 26 de setembro de 1865, anônimo (sobre *Iracema*); *Crônica Fluminense*, 30 de setembro de 1865 (sobre *Iracema*); *Jornal do Comércio*, 3 de novembro de 1865, Luiz Francisco da Veiga (sobre *Iracema*); *Diário do Rio de Janeiro*, 9 de janeiro de 1866, “Semana Literária”, Machado de Assis (sobre *Iracema*); *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866, “José de Alencar: *Iracema*”, Machado de Assis (sobre *Iracema*); *Anuario do Archivo Pittoresco*, n. 25, janeiro de 1866, “Letras e Artes”, Pinheiro Chagas (sobre *Iracema*); *Archivo Pittoresco*, v. IX, p.p. 244-246, 1866, Inocência Francisco da Silva (sobre vários romances); *Archivo Litterario de São Paulo*, março-abril de 1866, “*Iracema*: Lenda do Ceará – rápida notícia”, Don Rodrigo y Mendonza (sobre *Iracema*); *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1866, “Folhetim”, Joaquim Serra (sobre *Iracema*); *Correio Mercantil*, 24 de fevereiro de 1867, Ferreira de Menezes (sobre *Diva*); *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*” José Inácio Gomes Ferreira de Menezes; *Novos ensaios críticos*, 1868, M. Pinheiro Chagas, p.p.213-224 (sobre *Iracema*); *Liberal de Minas*, 5 de março de 1869, Salomé de Queiroga (sobre *Iracema*); *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de novembro de 1869, seção “A Pedidos” (sobre o escritor); *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de outubro de 1869, Francisco Fernando Costa Ferraz (sobre o escritor); *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de novembro de 1869, Francisco Fernando Costa Ferraz (sobre o escritor);

transmutava de gênero inferior para gênero de prestígio. Contudo, com a expansão do círculo de escritores e do mercado livreiro, Alencar torna-se o contraposto das mudanças. Ocupando o alto posto da literatura, o escritor quis sublinhá-lo. Na largada de uma tradição de ruptura, “Benção paterna” se insere como sintoma da preocupação em permanecer na posteridade, lançando uma leitura cosmopolita da literatura nacional, cuja forma literária seria o romance, que permitiria a fusão entre as coisas brasileiras e a cultura estrangeira que se inseria no país. Com tudo isso o escritor mirava, não só o campo literário brasileiro, mas também abrir caminho para a internacionalização da literatura do seu país, situando o seu projeto literário como uma palheta de cores nacionais e divulgando a existência de uma literatura nacional independente. Em outras palavras, a ambição do escritor não é ser apenas o chefe da moderna literatura brasileira, mas o seu representante máximo em cenário global, resultando, possivelmente, no fim da querela nacional em torno do seu nome.

Nas décadas posteriores, haveria um processo lento de canonização do escritor. Surgiria em 1883 o Centro Literário José de Alencar com a *Revista Literária*, que dedicaria um número inteiro ao escritor como forma de desfazer as críticas demolidoras. O *Perfil literário de José de Alencar* (1882), de Araripe Junior, contaminado pela lógica naturalista, pode ser considerado como o único estudo sistemático sobre a obra do escritor até aquele momento no século XIX, dando o tom de como a obra de Alencar seria recebida pelos historiadores da literatura no século seguinte. Apareceu também a *História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvio Romero, reconhecendo a relevância do escritor para a autonomia das letras brasileiras. Como afirma Agripino Grieco, “o certo é que os contemporâneos, em presença dos seus trabalhos de estreia, não compreenderam logo estar chegando com Alencar um dos primeiros prosadores do Brasil” (GRIECO, 1951, p. 12). Por outro lado, como resultado das iniciativas de escritores, como do próprio Alencar, de historiadores, editores e tradutores, a literatura brasileira teve boa inserção em cenário estrangeiro ainda nas últimas décadas do século XIX, o que mostra a consolidação das nossas letras numa república mundial. Ainda que as obras traduzidas tenham sido aquelas que representavam o índio e a natureza exótica do “novo mundo”, sobretudo os romances indianistas, dos quais o mais popular foi *O guarani*, excluindo, portanto, aquelas que retratavam os costumes da sociedade contemporânea, a obra de Alencar tornou-se uma espécie de vitrine do Brasil em países

como Itália, Alemanha, Inglaterra, Estados Unidos, Portugal e, com alguma resistência, na França (Cf. BEZERRA, 2018).

3.4. Operário da literatura

A institucionalização do ofício de escritor e a falta de profissionalização nas letras foram questões abordadas em muito dos textos de Alencar, chamando a atenção para problemas que iriam perdurar até o século seguinte devido à falta de estrutura socioeconômica que pudesse mudar tal situação (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 63). Vez ou outra, o escritor reclamava dos valores e das vendas dos livros, da falta de incentivo financeiro para as edições, das condições precárias das tipografias e de outras funções técnicas como revisão, edição e impressão do livro, cujas atividades não eram reconhecidas como profissão. Logo no início de “Benção Paterna” tratou do atraso das letras, afirmando que é impossível o escritor brasileiro viver da remuneração da sua atividade literária. Segundo ele, as boas condições do trabalho do escritor estariam relacionadas ao desenvolvimento do pensamento, da crítica e da própria literatura e isso permitiria o aparecimento dos “verdadeiros intuítos literários”. Veja-se o trecho abaixo:

Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas aí buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades.
É nesse tempo que hão de aparecer os verdadeiros intuítos literários; e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas minguadas, babujar na literatura.
Então com certeza se não há de buscar o crítico literário, entre os abegões bezerro de ouro, que passaram a vida a cevá-lo, e com isso cuidam lá no seu bestunto que se fizeram barões da imprensa (ALENCAR, 1951b, p. 30).

Em *Como e porque sou romancista*, falou da “má influência” da arte tipográfica na sua carreira. Custeou e editou *Iracema* por conta própria: “Fui obrigado a editá-lo por minha conta, e não andei mal inspirado pois antes de dois anos a edição extinguiu-se”, conta (ALENCAR, 1951e, p. 73). *Lucíola*, um dos perfis de mulher, também passou pelo crivo do Alencar-editor: “editei por minha conta e com maior sigilo. Talvez não me animasse a esse cometimento, se a venda da 2ª e 3ª edição ao sr. Garnier, não me alentasse a confiança, provendo-me de recursos para os gastos da impressão” (ALENCAR, 1951e, p. 71).

O Alencar editor de livros parece ser uma faceta que pouco interessa à crítica e quase passa despercebida; contudo, fica evidente a versatilidade do escritor no trabalho com o impresso, que vai desde a criação em si até à impressão final e revisão de provas: “Se eu

tivesse fortuna de achar bem montadas com hábeis revisores, meus livros sairiam mais corretos; a atenção e tempo por mim despendidos em rever, e mal, provas truncadas, seriam melhor aproveitados em compor outra obra” (ALENCAR, 1951e, p. 72-73). Por outro lado, também fica evidente a precarização do mercado editorial. Lajolo e Zilberman avaliam que “escritores e intelectuais no papel de editores foi uma das soluções buscadas para sanar a carência de meios de divulgação do trabalho literário” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2011, p. 69). Uma parte considerável dos livros de Alencar sairia com erratas devido aos problemas tipográficos, o que, inclusive deu munição aos críticos ao estilo e à “língua brasileira” que a sua literatura representava. No “Pós-escrito da segunda edição de *Iracema*”, de outubro de 1870, o escritor discorreu sobre as inovações e incertezas ortográficas da língua e, preocupado com o estilo do texto, resolveu fazer algumas observações sobre as incorreções da primeira edição do romance da índia tabajara.

Sai esta edição escoimada de alguns defeitos que na primeira abundaram; porém, a respeito de erros de imprensa sem dúvida mais incorreta.

Nossas tipografias em geral não têm bons revisores; e o autor é o mais impróprio para esse árduo mister.

Inteiramente preocupado da ideia ou do estilo, pouca atenção lhe sobra para dar à parte ortográfica do livro. Além de que muitas vezes o pensamento profundamente gravado na memória, não deixa perceber no papel as infidelidades de sua reprodução

A incerteza que reina sobre a ortografia da língua portuguesa, achaque herdado do latim, ainda mais concorre para a incorreção dos livros. Sucede muitas vezes que o autor, para não multiplicar emendas nas provas, aceita um sistema adotado pelo compositor, que, entretanto, logo depois o altera e substitui por outro.

[...]

Nesta segunda edição há de o leitor encontrar exemplos de todas as faltas a que me refiro, sem contar o número não pequeno das que devem correr exclusivamente por conta da inadvertência do compositor (ALENCAR, 1951n, p. 183).

A partir do trecho, fica expressa a complexidade da impressão de um livro àquela época. Contudo, o que nos interessa destacar é que o acúmulo de função seria um dos motivos dos problemas ortográficos dos livros de Alencar, evidenciando a vaidade de “inventor de um “escritor tarefeiro”, lidando com as transformações impostas pelo capitalismo,

que destrói a aura⁶⁴ mágica em torno da criação artística, ligando-a a procedimentos corriqueiros do processo técnico-artesanal de um livro, visando à sua reprodutibilidade; ou de outra maneira, tornando o livro objeto mais acessível às massas modernas na sua ânsia de “ficar mais próximo”. De outro modo, revela a postura de um escritor lidando com o capitalismo, que, por sua vez, se instaura na literatura e reduz os problemas autênticos da arte à técnica de escrever (LUKÁCS, 2010a, p. 235-236). No texto “Questão filológica” (1874), o escritor novamente se queixa, dessa vez, exigindo o reconhecimento da especialização do revisor:

Se a tipografia tem recebido notável impulso nestes últimos tempos, da revisão, que é sua arte complementar, não existe mais do que o embrião; nem podemos razoavelmente esperar que tão cedo se desenvolva esse ramo, quiçá o mais difícil, da reprodução múltipla do pensamento.

Para o cargo de revisor, fazer-se mister além da atenção calma e paciente, e do espírito minucioso e escrutador, uma cópia de conhecimentos que não chega à erudição, mas forma por assim dizer uma tintura dela ou talvez melhor um índice.

[...]

Só quando por um lado as multidões ilustradas obstruírem as carreiras abertas atualmente a qualquer tênue instrução; e por outro a vasta circulação das obras permitir aos editores remunerar vantajosamente a laboriosa tarefa da correção das provas, teremos revisores dignos deste nome, que prestem aos autores tão importantes serviços como em Europa (ALENCAR, 1960c, p. 956-957).

O escritor relaciona os problemas gramaticais dos seus livros à atividade do revisor, que, muitas vezes, não acompanha as inovações da língua ou peca pelo descuido devido às incertezas da ortografia portuguesa, o que resulta numa “variedade de sistema” e isso acaba interferindo no estilo e no projeto de uma língua brasileira. Para evitar “os mais grosseiros pasteis”, afirma que resolvera enviar à tipografia “um elenco das particularidades” da sua ortografia.

Entretanto nunca obtive salvar uma frase análoga, das veleidades gramaticais dos revisores, que iam por sua conta inserindo o verbo *ser*

⁶⁴ Para pensar o romance e seus movimentos de massa, faço referência ao texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de Walter Benjamin. Segundo ele, a obra de arte ao ser reproduzida perde a sua autenticidade, o aqui e o agora, sua existência única: “o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura (BENJAMIN, 1987, p. 168). A aura seria, portanto, uma imagem única, composta por elementos espaciais e temporais: “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra entre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1987, p. 169).

onde não era chamado; e transformando uma forma elegante num dizer chato. Também é frequente a intrusão do *de* nesta frase cujo *é*; que eu não pude salvar da enxertia n’*O Garatuja*.

Acudirão decerto os meus críticos, passados e futuros, que ao autor do livro cumpre esmondar todo esse joio de seu livro; e dar vazão não só às próprias falhas como aos enganos dos tipógrafos e aos descuidos do revisor (ALENCAR, 1960c, p. 958-959).

No caso de Alencar, que buscava consolidar uma “língua brasileira”, percebe-se que, em certa medida, a situação do escritor no século XIX interferia na execução de seu projeto literário, pois, como vimos, teve que agir para justificar o que era objeto de criação de uma língua literária e o que era apenas erro tipográfico. Contudo, o que é mais central nesse problema é que o romancista expôs uma mudança que se operava na figura do escritor e do crítico relacionada à divisão capitalista do trabalho que se ensaiava na década de 1870 diante das transformações socioeconômicas⁶⁵. Nesse período, percebem-se inovações nos modelos políticos, no regime de trabalho, na literatura e nas teorias científicas, ou seja, um campo intelectual mais diversificado e amadurecido se apresenta, que, de alguma maneira, rompeu com a hegemonia das instituições ligadas a um “monarca ilustrado” e centralizador a uma forte oligarquia local (SCHWARCZ, 2005, p. 23-24). Veja-se o que Lilia Moritz Schwarcz nos diz sobre a cena intelectual do Segundo Reinado:

Com efeito, durante o segundo reinado era visível o amadurecimento de grupos intelectuais distintos. As formações eram diversas, as aspirações profissionais variavam de função das particularidades de cada especialização, assim como tornava-se mais difícil a definição de

⁶⁵ A década de 1870 é marcada das mudanças políticas, econômicas e sociais que ocorreriam no Brasil até o final do século XIX. Uma série de circunstâncias iria reanimar as atividades industriais, no fim da década de 1870. A Guerra do Paraguai (1865-1870) configuraria uma força militar específica e profissional para atender o conflito com Solano López, consolidando o Exército como uma instituição local separada da “força da elite” que era a Guarda Nacional (SODRÉ, 1968, p. 272-273; SCHWARCZ, 2015, p. 370). O Brasil gastara mais de 600 mil contos de réis, agravando sua situação financeira e tornando-se mais dependente da Inglaterra. Com o alto custo das incursões militares, o governo, com as finanças desequilibradas, aumentara a emissão de moeda não conversível e os empréstimos externos, o que resultou em dificuldades da importação de produtos, invertendo os investimentos na agricultura para a indústria, o que gerou um novo *boom* industrial. A campanha abolicionista agitava o cenário. Surgiriam o Partido Republicano, a Sociedade de Libertação no Rio de Janeiro e a Sociedade Emancipadora do Elemento Servil. A Lei do Ventre Livre era aprovada em 28 de setembro de 1871, mesmo que reforçasse, ainda, um modelo gradativo da libertação dos escravizados, expressava, nas palavras de Joaquim Nabuco, a “dialética da ambiguidade”, ou seja, de um Estado que alicerçava a escravidão e, ao mesmo tempo, era o único agente que poderia derrubá-la. Contudo, o Partido Republicano preferiu se omitir das lutas abolicionistas para não perder o apoio dos fazendeiros do Oeste Paulista, os quais, a essa altura, eram os maiores produtores de café, mas tinham inexpressiva representação no Congresso.

um só perfil socioeconômico para os membros dessas instituições (SCHWARCZ, 2005, p. 23-24).

Nesse sentido, o aquecimento do mercado livreiro devido à entrada de novos leitores no cenário cultural do Brasil transformaria o escritor e o crítico em “especialistas estreitos”, para usar a expressão de Georg Lukács. Segundo o filósofo, a divisão capitalista do trabalho destruiu a “unidade dinâmica dos fenômenos da vida” e a transformou em “campos” descontínuos, deformando e amesquinhando a relação do escritor com a vida, pois retirou-lhe a universalidade e a concretude de interesses humanos, sociais, políticos e artísticos que distinguiam a literatura dos tempos do renascimento, do iluminismo e de todos os períodos de preparação das revoluções democráticas. Para ele, o escritor fez da sua interioridade uma profissão, pois

[...] transforma a literatura num fim em si mesmo, colocando polemicamente em primeiro plano sua autonomia; conseqüentemente, passam para segundo plano os grandes problemas compositivos que decorrem da exigência de figurar, de modo vasto e profundo, os traços universais e duradouros da evolução da humanidade. Em vez destes, surgem questões relativas à técnica expositiva imediata, ou seja, ao trabalho de laboratório (LUKÁCS, 2010a, p. 231-232).

As preocupações de Alencar mostram que ele estava consciente de que a economia mercantil transformava os escritores em produtores, em especialistas que deveriam se submeter à divisão capitalista do trabalho e os bens de cultura em mercadorias: “especialista da impressão, um virtuoso da imediatividade, um sismógrafo da alma” (LUKÁCS, 2010a, p. 121). Contraditoriamente, como escritor moderno, preocupava-se com o futuro da literatura em face do progresso material e contribuía para que a literatura, tudo aquilo que cerca o universo literário, bem como outras expressões artísticas, se tornassem bens cotados numa sociedade mercantilizada. O escritor, ao afirmar o seu lugar social e exigir o reconhecimento da profissão, reconhece, por um lado, ser a atividade artística cada vez mais refém da lógica capitalista, e o espaço literário ocupado pelos seus anseios e estados de ânimo relacionados à precariedade da vida, pela hipersensibilidade, pelas experiências de laboratório, os quais, objetivamente, não têm importância para a sociedade e nem para o desenvolvimento artístico (LUKÁCS, 2010a, p. 235). Por outro, demonstra a consciência das contingências a que está submetido o intelectual que só existe na medida em que é lido, em que se insere no circuito econômico que estrutura a sociedade.

Nesse sentido, preocupado com a propriedade literária e o trabalho intelectual, apresentou na Câmara dos Deputados um projeto de lei de propriedade literária no Brasil, que, mesmo não sendo aprovado, reforçou a sua colaboração na busca do reconhecimento da profissão do escritor. Segundo o deputado José Avelino: “Vendo seus direitos violados no Brasil e no exterior, José de Alencar procurou se defender, dando início na imprensa a uma campanha, da qual encontramos um vestígio luminoso em um projeto apresentado na Câmara dos deputados” (AVELINO *apud* BEZERRA, 2018, p. 56). Para Rodrigo Camargo Godoi (2017), a iniciativa estaria relacionada à polêmica sobre os direitos autorais para realizar a peça inspirada em *O guarani* e na ópera de Carlos Gomes. Embate que ficaria conhecido como a “Questão Guarani”. Segundo Bezerra, a iniciativa de Alencar não deu muito resultado, pois já havia uma lei em torno da propriedade em geral que servia para os casos de direitos autorais; contudo, esta lei não considerava as especificidades do caso (BEZERRA, 2018, p. 56).

A propriedade literária defendida por Alencar⁶⁶ era baseada na individualidade do escritor como fundamento na caracterização da autoria, assim como a obra também deveria possuir individualidade, baseada no título, na forma e na contextura do texto.

Art. 2º. A reprodução pública da essência ou substância da obra literária e artística por qualquer modo ou processo, incluída a exibição ou representação, só pode ser feita pelo autor e seus sucessores, ou em virtude de cessão dos mesmos, provada por escritura pública.

Consiste a essência ou substância da obra:

- 1º. No título, quando esse for da invenção do autor por sua originalidade, ou novidade da combinação.
- 2º. Na forma, a qual para o livro e a música se resume na frase e estilo; e para as artes plásticas no desenho e atitude.
- 3º. Na contextura e plano da obra, desde que sejam de criação própria (ALENCAR, 1875, p. 01).

⁶⁶ No texto “Os fundamentos da propriedade literária por José de Alencar” (2012), Valéria Augusti afirma: “Em 7 de julho de 1875, o já renomado romancista José de Alencar apresentava à Câmara dos Deputados projeto de lei acerca da propriedade literária. Essa iniciativa de trato legal da matéria já tivera pelo menos dois antecedentes nos projetos de lei dos deputados Aprígio Guimarães, apresentado à mesma Câmara no ano de 1856 e de Gavião Peixoto, no ano seguinte. Nenhum deles obtivera sucesso com a empreitada, ainda que se acumulassem queixas de escritores brasileiros e estrangeiros acerca da contrafação de suas obras, seja em formato livro, seja na imprensa periódica. O projeto de lei de José de Alencar, diferentemente daqueles de seus antecessores, compunha-se de duas partes principais: uma primeira, em que elencava os artigos que lhe eram constitutivos, num total de quatorze; e uma segunda, dividida, por sua vez, em seis partes, a que denominara, no conjunto, ‘Fundamento do projecto’. Essa segunda parte excede significativamente a primeira em termos de extensão, tendo caráter argumentativo por meio do qual expõe e defende as razões de cada um dos quatorze artigos” (AUGUSTI, 2012, p. 208-209).

No “Fundamento do projeto”, o deputado-escritor defende que a humanidade só se engrandece e se aperfeiçoa se houver a elevação da individualidade. Não se pode confiscar a liberdade do escritor e do artista, pois “sem base sólida não se levanta o edifício majestoso do progresso humano”. É garantindo o domínio da criação que, nas suas palavras, os “operários da inteligência” podem se dedicar exclusivamente à sua especialidade. É interessante notar também que o escritor estabelece claramente a relação entre individualidade e mercadoria, defendendo “o caráter sagrado da propriedade literária”⁶⁷, transmitida hereditária e infinitamente: “Não há propriedade que tenha maior cunho da individualidade do que essa que o homem tira de si, de suas faculdades, do seu trabalho” (ALENCAR, 1875, p. 01). Portanto, as faculdades intelectuais e artísticas, o pensamento em sua imaterialidade, tornam-se mercadoria e propriedade privada a partir do momento em que ganha corpo, matéria, ou seja, quando se torna livro.

As transformações que ocorriam no Brasil expandiram o universo dos escritores, que se tornaria cada vez mais heterogêneo, incomodando a elite das letras brasileiras, pois, certamente, profanaria o que ela considerava o alto posto do escritor. O exemplo de Alencar e do seu romance ilustra bem o movimento de deslegitimação promovido por essa elite. Por outro lado, deve-se lembrar que internamente havia um conflito a ser mediado, pois o próprio perfil socioeconômico do intelectual brasileiro mudava, incorporando o discurso liberal em sua retórica. “Benção Paterna” é a tentativa de mediar essa problemática, pois, pode-se dizer que Alencar estaria em um lugar de passagem, uma vez que o campo literário ainda se encontrava em processo de autonomização, migrando para uma consciência e enrijecimento. Portanto, ao mesmo tempo em que buscava a profissionalização do escritor e melhores condições socioeconômicas para o mercado livreiro, acumulando dupla, tripla função, e com isso justificando o lugar de “especialista estreito” do escritor, *Sênio* tinha a seu favor a atuação constante em outras áreas do conhecimento humano, o que o alçava à universalidade. Diante das mudanças no consumo de bens culturais, vê que o futuro da literatura brasileira e o surgimento de novos escritores dependia de condições

⁶⁷ Ver o tratado jurídico *A propriedade*, de José de Alencar, publicado postumamente em 1883 por Antonio Joaquim Ribas. Citando trecho do *Segundo tratado do governo civil* (1689), de Locke, Alencar afirma: “Locke foi talvez o primeiro escritor que reconheceu no trabalho a origem nobre e racional da propriedade [...]” (ALENCAR, 2004, p. 126).

socioeconômicas favoráveis para a criação, o que espedaçaria a arte autêntica em detrimento da sobrevivência mesma da literatura.

No caso do romance, seu estatuto de gênero inferior era reforçado porque ainda havia na crítica uma tentativa de comparação das novas formas aos gêneros clássicos, dos quais dependiam os valores e as normas de análise crítica. É em razão da negação dessa forma de ajuizar a arte que a atividade crítico-literária de Alencar foi marco teórico da nossa modernidade literária, pois sugeriu que o romance e a modernidade, forma e conteúdo, se relacionavam reciprocamente, valorizando a literatura antiga, não como todo, mas como parte da história literária. Para ele, o romance seria o gênero análogo à epopeia. Segundo Wolfgang Kayser, “À narrativa do mundo total (em tom elevado) chamámo-lhe epopeia; a narrativa do mundo particular num tom particular e feita a um leitor particular chama-se romance (KAYSER, 1985, p. 399).

Vale a pena lembrar rapidamente *A teoria do romance*, de Lukács, na qual afirma que a diferença entre epopeia e romance não se deve às intenções configuradoras, “mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração”, pois o sentido e o sujeito se tornaram problemáticos (LUKÁCS, 2010, p. 55). Para ele, “a criação de formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância” (LUKÁCS, 2010, p. 72). O herói do romance é um indivíduo épico que busca a totalidade que jamais será objetivamente alcançada e, alheio ao mundo exterior, vive as peripécias do abismo de sua alma, não movido pelo sentimento de comunidade, mas pelas suas escolhas e paixões. “O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência” (LUKÁCS, 2010, p. 91).

Somente o romance pode formalizar a complexidade da modernidade, as camadas da vida social. Essa consciência histórica, como mostramos, é a base intuitiva da crítica de Alencar e está presente com muita clareza nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, nas quais relativizou a importância do épico na literatura oitocentista. Esse é o aspecto estético-literário dissonante do romantismo de Alencar em relação ao do grupo parisiense, estritamente relacionado ao caráter político do movimento romântico. Nota-se, portanto, que a coalizão desses textos críticos-literários – *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, “Carta ao Dr. Jaguaribe”, “Benção Paterna” e *Como e*

porque sou romancista – estruturam uma teoria do romance a partir da percepção do escritor diante das contradições do desenvolvimento capitalista, mas, registre-se, percebendo o gênero a partir de suas características nacionais, dos seus dados histórico-filosóficos.

3.5. *Narrar um semióforo*

Na análise da polêmica em torno do poema *A Confederação dos Tamoios*, mostramos que houve um confronto de dois nacionalismos a partir da importação da antinomia clássico e romântico que predominou nas discussões da literatura europeia na busca de formas artísticas fundamentadas. Com uma particularidade: na querela entre o universalismo europeu e as expressões nacionais brasileiras, buscava-se abolir a imitação do Europeu e o vínculo cultural com Portugal; enquanto que na Europa a tônica era abandonar a herança clássica, sobretudo a grega.

Em linhas gerais, o eixo teórico de Magalhães e Alencar parece ser o mesmo, mas com proposições estéticas diferentes. Magalhães difundiu amplamente a matriz moderna de literatura, mas no caso da realização literária, era ainda manifesto o seu vínculo com a literatura universal, leia-se, europeia. Alencar argumentava que faltou arroubo, liberdade poética e inspiração – a concepção de belo a partir da estética romântica, ou seja, o Belo do Pensamento, Belo Físico e Belo do Sentimento, segundo Patrícia Fontineli (Cf. FONTINELI, 2013, p. 19). No caso deste escritor, para se atingir o nacionalismo era preciso celebrar, panteisticamente, a natureza e o índio, com individualidade e originalidade e, assim, figurar aquilo que não foi expresso, apresentar símbolos que ainda não foram conhecidos pela coletividade.

Dessa maneira, pensando na revolução dos gêneros proposta pelo romantismo, a crítica tecida por Alencar representa modernidade tanto no conteúdo quanto na forma, pois, para forjar uma autoimagem do brasileiro, estabeleceu símbolos para a nacionalidade nascente e os transfigurou em uma nova forma literária a partir de uma “gnosilogia”, um aporte de investigação da natureza do conhecimento na tentativa de forjar formas capazes de conciliar arte e natureza, linguagem e realidade (WELLEK, 1963, p. 194). É esse, em grosso resumo, o saldo positivo do seu nacionalismo que temos discutido até aqui.

Por outro lado, Magalhães e Alencar – e toda uma elite intelectual – estavam vinculados a um movimento ideológico “exótico”, segundo Alfredo Bosi (1988), para construção imagética do Brasil em torno de uma unidade nacional que buscava consolidar a independência política conquistada, mas, simultaneamente, conservar os privilégios de

estrato social. Esse é o aspecto negativo do nacionalismo romântico, pois, segundo Dante Moreira Leite:

O nacionalismo romântico foi, sob muitos aspectos uma forma de fuga. Em vez de voltar-se para os problemas imediatos do país e do povo, esse nacionalismo procurou o passado, procurou figuras e imagens que, do ponto de vista imediato, seriam neutras, embora não pudessem abranger todo o povo brasileiro. A imagem do índio seria, aqui, um excelente exemplo: a sua celebração não representava qualquer oposição à ordem vigente, sobretudo à escravatura. Evidentemente, essa característica não foi peculiar ao romantismo brasileiro: a busca do passado, qualquer que tenha sido a sua motivação estética, tem como resultado o afastamento dos problemas imediatos. Por isso, esse tipo de nacionalismo pode facilmente identificar-se com os movimentos políticos de direita, que utilizam os mitos do passado para impedir as modificações no presente (LEITE, 1979, p. 47).

Esse período, entre 1830 a 1880, seria marcado pelo chamado “princípio de nacionalidade”⁶⁸ e, de acordo com Marilena Chauí, regeria quando “poderia ou não haver uma nação ou um Estado-nação”, pondo como condição da nacionalidade a extensão do território e a população numerosa, vinculando nação e território (CHAUÍ, 2013, p. 159). Para isso, era preciso, uma solução imaginária de força persuasiva para apaziguar os conflitos e contradições da realidade, conservar o sentimento de comunhão e unidade e atender aos interesses de determinado grupo, isto é, aquela ideologia que acompanhou os grupos escravistas desde quando o Brasil se integrou ao mercado livre⁶⁹.

Sabe-se que a chegada da Corte no ano de 1808 representa uma mudança significativa na situação do Brasil que se desdobrou até mais ou menos o final do século. Segundo Antonio Candido, é “o acontecimento mais importante da nossa história intelectual”

⁶⁸ Com base na periodização proposta por Eric Hobsbawm em *Nações e nacionalismo desde 1780. Programa mito e realidade*, Marilena Chauí divide a invenção histórica do Estado-nação, cuja data é aproximadamente 1830, em três etapas: de 1830 a 1880, fala-se em “princípio da nacionalidade”; de 1880 a 1918, fala-se em “ideia nacional”; e de 1918 aos anos de 1950-1960, fala-se em “questão nacional” (CHAUÍ, 2013, p. 157).

⁶⁹ Lembro Alfredo Bosi, no texto *A escravidão entre dois liberalismos* (1988), no qual o pesquisador levanta algumas reflexões em torno de um possível – e, nas suas palavras, *nonsense* – “liberalismo escravocrata”. Ainda segundo Bosi, a história dessa ideologia “é a de uma aliança estratégica, flexível mas tenaz, entre as oligarquias mais antigas do açúcar nordestino e as mais novas do café no Vale do Paraíba, as firmas exportadoras, os traficantes negreiros, os parlamentares que lhes davam cobertura, e o braço militar chamado sucessivas vezes, nos anos de 1830 e 40, para debelar surtos de facções que espocavam nas províncias. Ao radicalismo impotente desses grupos opôs-se, desde o começo, o chamado *liberalismo moderado*, que exerceu, de fato, o poder tanto na fase regencial quanto nos anos iniciais do Segundo Império” (BOSI, 1988, p. 05).

(CANDIDO, 2007, p. 241). A nova situação encaminhara uma série de transformações materiais e culturais. Iniciava-se um processo de reorganização do espaço público, da homogeneização dos costumes e do fragmentado imaginário de um espaço, fundindo os “brasis” indígena, interiorano e urbano na problemática unidade imaginária invocada pelo nome “Brasil”. Como afirma Jurandir Freire Costa, no livro *Ordem médica e norma familiar*, com os efeitos da urbanização acelerada na nova sede do Império português, foi exigida da população uma série de mudanças: “secularização dos costumes, racionalização das condutas, funcionalidade nas relações pessoais, maior esfriamento das relações afetivas interpessoais” (COSTA, 1983, p. 35). Precisou-se também de “gigantesca aparelhagem montada para transformar os sujeitos em cidadãos metropolitanos” (COSTA, 1983, p. 35), formando, pouco a pouco, uma população de singularidade inegável e problemática e um espaço urbano marcado por diferenças sociais conservadas até hoje. De um lado, um aparato burocrático para o bom funcionamento administrativo, garantindo a centralização política. De outro, o “banho de civilização”, o “progresso decisivo”, como afirmou Antonio Candido (2007), que marcou a fase joanina⁷⁰, a nossa “Época das Luzes”, a nossa “Aufklärung”⁷¹, distanciando-nos um pouco da precária condição colonial – do controle, da censura e da insipiente intelectualidade que marcou esse período. Nesse contexto já é possível perceber uma busca consciente e obsessiva pelos elementos identitários em detrimento do “caráter inautêntico” da vida espiritual do Brasil⁷². Mesmo com a independência

⁷⁰ No capítulo “As condições do meio”, da *Formação da Literatura Brasileira*, Antonio Candido afirma: “Muitas das aspirações mais caras aos intelectuais brasileiros da segunda metade do século XVIII foram aqui realizadas nos primeiros anos do século XIX com apoio do próprio governo que as combatia – tanto é certo que as ideias básicas duma fase nova ‘foram subversivas antes de serem tutelares’ (Anatole France). Imprensa, periódicos, escolas superiores, debate intelectual, grandes obras públicas, contato livre com o mundo (numa palavra: a promoção das luzes) assinalam o reinado americano de D. João VI, obrigado a criar na Colônia pontos de apoio para o funcionamento das instituições. Foi a nossa Época das Luzes, produzindo algumas consequências importantes para o desenvolvimento da cultura intelectual e artística, da literatura em particular” (CANDIDO, 2007, p. 239).

⁷¹ Título de um dos capítulos da *Formação*, no qual Candido reforça o caráter ambíguo da nossa independência: “Dentro desses limites acanhados e com todos os seus percalços, ocorreu, pois, a nossa breve Época das Luzes, coincidindo muito felizmente com um momento em que a superação do estatuto colonial abriu a possibilidade para realizar os sonhos dos intelectuais. Por isso, no Brasil, a Independência foi o objetivo máximo do movimento ilustrado e sua expressão principal; por isso, nesse momento, o intelectual considerado como artista cede lugar ao intelectual considerado como pensador e mentor da sociedade, voltado para a aplicação prática das ideias” (CANDIDO, 2007, p. 249).

⁷² No conhecido texto “Nacional por subtração”, Roberto Schwarz avalia: “Brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Essa experiência tem sido um dado formador de nossa reflexão crítica desde os tempos da Independência. Ela pode ser e foi interpretada de muitas maneiras, por românticos, naturalistas, modernistas, esquerda, direita, cosmopolitas, nacionalistas etc., o que faz supor que corresponda a um

política, via-se no território uma fragmentação econômica, política e social responsável pela construção de modelos de identidade política sem o traço comum da nacionalidade.

Jurandir Freire Costa afirma:

O sentimento de “brasileirismo”, de nacionalidade brasileira recebeu um enorme impulso no século XIX. Fenômeno quase desconhecido entre as elites, ausência de nacionalismo era um reflexo do sistema colonial. Os primeiros colonos sempre se consideraram portugueses, como de fato o eram. Nada os unia à terra e à gente nativa exceto a exploração voraz das riquezas naturais. No decorrer da colonização este afastamento atenuou-se. Contudo, não conseguiu ultrapassar as ligações imediatas com o meio circunvizinho. Quando muito as relações dos primeiros povoadores com o ambiente sócio-político iam até os confins das províncias. O monopólio das decisões político-administrativas mantido por Portugal fazia com que o intercâmbio entre as regiões se tornasse quase desnecessário, quando não proibido. As grandes distâncias geográficas facilitavam ainda mais essa dispersão (COSTA, 1983, p. 37).

Em quase toda a primeira metade do século XIX vê-se um esforço da elite luso-brasileira em unificar os povos em uma só ideia, seja pelos ritos da Coroa ou pelos gritos da violência impostos às camadas populares, aos índios e aos negros; nas instituições, no controle social, na ordem familiar. Durante o instável período regencial, eclodiram ao longo da década uma série de rebeliões em diversos pontos do país, cada uma à maneira do seu contexto, cada uma com suas formações histórico-filosóficas⁷³, instaurando “pânico” nas elites regenciais, consideradas “como uma expressão mais radical do embate político travado entre dois grupos que defendiam ora a unidade nacional ora o federalismo”, apresentando o “descontentamento com a política de centralização” (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p. 224). De fato, essas rebeliões representavam as lutas de povos de identidades nacionais alternativas no âmbito do colonialismo, em um país continental como o Brasil, cheio de especificidades e povos cujas origens são tão variadas que seu caráter genuinamente tornado como multicultural, quase impossível caracterizá-lo como objetividade única.

Junta-se a isso as saídas simbólicas do poder centralizador e a representação nacional empreendidas pelo Império, como foi o caso do golpe da maioria em 1840, transformando um garoto de quatorze anos na encarnação da monarquia europeia, capaz

problema durável e de fundo. Antes de arriscar uma explicação a mais, digamos portanto que o mencionado mal-estar é um fato” (SCHWARZ, 2001, p. 29).

⁷³ Farroupilha (1835), Cabanagem (1835), Revolta dos Malês (1837), Sabinada (1837), Balaiada (1838).

de redimir a nação. Era, portanto, mais uma estratégia ritualística, inclusive, com a participação dos artistas e intelectuais brasileiros, os quais contribuíam à política de construção da nação e à consolidação da imagem madura, de certo modo, popular, do Imperador, garantindo a permanência da burguesia fundiária amparada por uma geração constitucional escravista.

É um momento em que o país assume as responsabilidades do seu destino, tentando buscar as próprias soluções políticas, sociais e culturais, isto é, a conciliação entre conservadores e liberais – segundo Roberto Schwarz, “uma comédia ideológica” –, ou a “formação do patronato político brasileiro” que, ao usurpar a soberania, nos fez reféns do estamento burocrático⁷⁴ que tornava a vida intelectual paradoxal, e aqui entende-se que as “nossas peculiaridades de nação periférica no presente do mundo cria uma situação intelectual-política de alto interesse, que contraria as divisões estabelecidas”, permitindo a reflexão ideológica, estética e social (SCHWARZ, 2012, p. 170-171).

Sob ameaça de uma fragmentação social e econômica, procurou-se um instrumento de unificação da sociedade⁷⁵. A busca pelo “caráter nacional”, sob o ponto de vista de uma construção ideológica, traçava empecilhos para o conhecimento da sociedade brasileira, mascarando a fragmentada e parcial realidade social e, ao mesmo tempo, torna-se condição essencial para a conservação do *status quo* da elite luso-brasileira. Era

⁷⁴ *Os donos de poder* (1958), de Raymundo Faoro.

⁷⁵ É interessante observar, a partir do relatório *Noções de Corografia do Brasil*, escrito por Joaquim Manuel Macedo, destinado à exposição Nacional de Viena de 1873, como, de certo modo, essa formação intelectual ajudou a instaurar essa visão unificante, fundacional. Vale ressaltar que as exposições universais tiveram grande projeção durante a segunda metade do século XIX e atuaram como verdadeiras “vitrines do progresso”. Dessa maneira, pode-se entender o relatório como um modo institucional de “mascarar” a escravidão diante do “espetacular painel de mitos” que giravam em torno do semióforo “Brasil” àquela época, sobretudo quando lembramos das pressões inglesas e do capital estrangeiro a respeito da libertação dos escravizados. No livro *A literatura brasileira*, Antônio Soares Amora afirma que “para os brasileiros que viveram no Brasil romântico e em processo de gestação nacional, a realidade da jovem e promissora pátria se consubstanciava numas tantas verdades (ou ‘mitos’, diríamos hoje, mas sem usar a palavra no seu rigoroso sentido), que tinham de ser conscientizados por todos, pois só assim se definiria e se avigoraria o sentimento patriótico” (AMORA, 1977, p. 35). Amora chama de “mitos” do Brasil romântico e seleciona oito que, para ele, merecem atenção especial, pois foram os mais presentes na consciência coletiva do brasileiro (AMORA, 1977, p. 35). São eles: a majestade e a opulência da natureza brasileira; a igualdade de todos os brasileiros; a benevolência, a hospitalidade e a grandeza do caráter do povo brasileiro. Também as grandes virtudes de nossos costumes patriarcais; as invulgares qualidades afetivas e morais da mulher brasileira; o alto padrão da civilização brasileira; o “mito” de nossa privilegiada “paz octaviana” e o “mito” da grandeza territorial do Brasil. Sobre esse último, diz Amora, “que levou os brasileiros a se orgulharem de seu país e da história que o construiu, porque o ‘vasto Império’ nacional, uno e soberano, antes de tudo se distinguia, quase sem termo de comparação, da grande maioria das nações, confinadas em pequenos e até limitadíssimos territórios, muitos deles sujeitos ainda aos perigos da desagregação e, praticamente todos, sem as imensas perspectivas de desenvolvimento que privilegiadamente tinha o Brasil” (AMORA, 1977, p. 36).

necessário, portanto, fazer o levantamento histórico-cultural do país. Por isso, é interessante trazer para a discussão o *Semióforo*, termo cunhado por Marilena Chauí para designar a comunicação entre o visível e o invisível, a saber: um acontecimento, um animal, uma pessoa, um objeto, uma camisa verde-amarelo, são retirados do seu uso ou não têm utilidade direta e imediata na vida cotidiana por serem coisas providas de significação ou valor simbólico, aptos para relacionar o visível e o invisível, “um signo vindo do passado ou dos céus, carregando uma significação com consequências presentes e futuras para os homens” (CHAUÍ, 2013, p. 153); um signo empunhado, posto à frente, para destacar que significa “alguma outra coisa e cujo valor não é medido por sua materialidade e sim por sua força simbólica” (CHAUÍ, 2013, p. 153). Em razão disso, deve ser assimilado como símbolo que celebra a unidade, como signos, decisivamente, de poder e prestígio, logo, estão na posse daqueles que detêm o poder para produzir e conservar um sistema de valores, crenças ou para produzir e conservar um aparato institucional que lhes permite dominar o meio social. Dessa forma, sob a ação do poder político, surgem o patrimônio artístico e o patrimônio histórico-geográfico da nação, o *semióforo-matriz*,

Aquele que será o lugar e o guardião dos semióforos públicos. [...] Por meio da *intelligentsia* (ou de seus intelectuais orgânicos), da escola, da biblioteca, do museu, do arquivo de documentos raros, do patrimônio histórico e geográfico e dos monumentos celebratórios, o poder político faz da nação o sujeito produtor dos semióforos nacionais e, ao mesmo tempo, o objeto do culto integrador da sociedade una e indivisa (CHAUÍ, 2013, p. 155).

Buscam-se, portanto, as raízes históricas e míticas para a constituição de um espírito nacional que certifique a nação. Como exemplo de um *semióforo-matriz*, podemos citar o Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), criado em 1838 para, segundo Marilena Chauí, instaurar o semióforo “Brasil”, traçar os primeiros impulsos de uma “historiografia nacional”, estabelecer as bases de pesquisa e a reunião de documentos relativos à história e à geografia nacional a fim de permitir a escrita da história do país, seus contornos enquanto nação, as glórias, o futuro auspicioso. O IHGB teve decisiva participação nesse processo de consolidação do imaginário nacional de uma pátria ainda carente de eventos históricos e narrativas míticas, atuando, com seu projeto político, como veículo de institucionalização da escrita da história do país e, dessa maneira, emblema dos esforços da elite luso-brasileira em transformar o Brasil em um país de

cultura moderna “estranha” e “artificial” e, assim, criar uma inversão e abstração no plano do real para a manutenção da escravidão como fator estrutural da economia brasileira. Nas palavras de Roberto Schwarz, “a convivência cotidiana e acomodada do ideário moderno e do complexo de relações sociais ligado à escravidão era um fato de estrutura, para não dizer um defeito característico da vida nacional” (SCHWARZ, 2012, p. 168). Estrutura que, esquisitamente, garantia o lugar do Brasil na divisão internacional do trabalho, isto é, “a vinculação do Brasil com a ordem burguesa, da qual o liberalismo é parte importante, se daria, para dizer o menos, de maneira pouco civilizada” (RICUPERO, 2008, p. 60).

Foi o IHGB que incentivou os primeiros esboços ou programas para se escrever, do ponto de vista científico, a História do Brasil e mediu as iniciativas culturais da época, tendo sempre a influência da figura de d. Pedro II nas suas ações. Nas palavras de Roberto Ventura,

O programa de Martius e a intervenção cultural do Imperador mostram o papel político da formação da história e da literatura, emblemas demonstrativos da originalidade da civilização luso-brasileira e da soberania e autonomia do Estado. O louvor da natureza foi central no projeto de construção nacional, ao afirmar a unidade “natural” da pátria, contra as tendências separatistas posteriores à independência. A natureza deixou de ser espaço de contemplação estética ou de projeção filosófica, para se tornar solo que integra e dá identidade às matrizes étnicas e culturais, lançadas aos trópicos pela história universal (VENTURA, 1991, p. 43)

O ofício desses intelectuais foi recordar aquilo que favorecia a unidade nacional, escrevendo as células de um imaginário que convergissem a uma unidade como no caso, a própria monarquia como mantedora da ordem e responsável por guiar o país à glória, pois o nacionalismo brasileiro estava acompanhado de nacionalismos provinciais. Portanto, segundo Régis Ramos, “veio a arte de dar tempo ao espaço” (RAMOS, 2012, p. 09), ou seja, para ser nacional, o território precisava de um tempo nacionalista, inventando uma “História do Brasil” e imaginando que tudo começou com a chegada dos portugueses. Era preciso narrar o território numa teia de nacionalismos provincianos, ou ainda, narrar a ancianidade da América, como confessou Alencar.

Nesse sentido, se “Benção paterna” expõe o caráter consistente de um projeto de literatura dedicado o quanto possível a pensar o que é ser brasileiro, também mostra que

esse mesmo projeto forma uma rede de relações imaginárias, ou seja, ajuda a criar a nação como artefato, que, com a ajuda da imprensa e do romance, se enraizou na vida cotidiana e unificou imaginariamente um país de extensões territoriais, de enormes contradições sociais e com feridas não cicatrizadas (até hoje) advindas do colonialismo e da escravidão. Do ponto de vista ideológico, homogeneidade social e cultural apenas aparente, pois ocultavam-se os problemas sociais, especialmente permitia a continuidade da escravidão como sistema essencial à produção e à existência dos senhores-de-escravos e senhores de terras como classe dominante (WEBER, 1997, p. 30), segurava o Império e os privilégios de setores expressivos das oligarquias. Nas palavras de Clovis Moura, forma-se e desenvolve-se uma *cultura da escravidão* (MOURA, 1994, p. 20). Ou ainda, como afirma Paulo Arantes:

Nunca foi tão grande o medo de insurreição de escravos e índios como naqueles tempos de turbulência em todo o sistema mundial. No caso da América portuguesa então, pode-se dizer, sem muito exagero, que a independência foi feita para melhor assegurar a continuidade da escravidão (ARANTES, 2006, p. 30).

Da necessidade de homogeneizar, “consequência da tensão gerada pelo crescimento desigual numa economia mundial unificada” (ARANTES, 2006, p. 02), buscou-se o espírito nacional como denominador comum, o qual só poderia se firmar se a distância entre os membros do Estado-Nação fosse compensada por outros meios. Assim, a imprensa e a literatura, o romance propriamente dito, tiveram papel fundamental no estabelecimento das diretrizes nacionais do Brasil oitocentista a partir de uma “coalização de leitores” e uma “coalizão de classes”, vinculando-os em uma ordem imaginária enraizada no cotidiano burguês. Sobre o “mundo imaginado dos leitores”, Paulo Arantes, retomando Walter Benjamin, fala do “sintoma da crescente degradação da experiência”:

O jornal comparece no limiar da modernidade como um sintoma da crescente degradação da experiência – enquanto capacidade de articular e comunicar conteúdos no longo curso de um aprendizado histórico: a seu ver [Walter Benjamin], já a própria composição em mosaico de uma página de jornal, cujo ponto de honra é a ausência de correlação entre as informações, é a primeira e intransponível barreira entre os acontecimentos e a experiência do leitor, apressando um pouco mais o seu lento definhamento (ARANTES, 2006, p. 34).

No rodapé dos jornais, encontramos a literatura dando sua contribuição; posteriormente o romance se consolidaria e, logo, seria o suporte essencial para formar as “comunidades imaginadas”, uma vez que consideremos a forma romanesca como instrumento de descoberta do país e de interpretação social, portanto um “sistema literário” também imaginado, que cria a simultaneidade entre os leitores com a ajuda do narrador, que os chamam a fazer parte dessa experiência individualizada do real. Atribui-se ao romance o papel de *locus* de um saber, transformando a natureza física e as mentalidades em cultura e fonte histórica devidamente fundamentada; ou seja, a narrativa assume o status de produtora de conhecimento para uma parcela significativa da população.

3.6. *Um projeto de incursão imaginativa*

“Benção Paterna” foi uma oportunidade para Alencar apresentar seu projeto literário e organizar sua obra diante do público, estruturando, de modo orgânico, uma autoimagem da literatura e uma história geral da civilização brasileira. O escritor tanto explorou a diversidade do mundo físico, quanto tentou compreender as ações humanas, mostrando que, além da riqueza natural, tínhamos uma vida interior que precisava ser compreendida. Nesse sentido, o romance foi o modo pelo qual essa história e mitologia foram interpretadas, preenchendo imaginativamente as lacunas expostas pelos fatos e fontes.

Sabe-se que Alencar foi um “historiador à sua maneira”⁷⁶, buscando nas crônicas coloniais elementos e caracteres do nosso passado que pudessem auxiliá-lo na *atividade da fantasia* como pano de fundo dos seus romances. É um modo que o escritor encontrou para aprofundar o conhecimento da natureza humana na sua comunicação, na expressão dos hábitos, das mentalidades e das linguagens dos povos, fixando uma “identidade histórica”. A crítica de Lêdo Ivo corrobora essa visão de reconstrução imaginativa do passado: “em Alencar, como em todo grande criador, o documental é utilizado para servir a uma realidade nova: a realidade estética de seus romances ou poemas em prosa” (IVO *apud* PELOGGIO, 2004, p. 84). Segundo Peloggio, a “naturalização do histórico” (a suposta relação de forças, no consórcio entre brancos e índios) e a celebração da natureza (“historicização do natural”) reforçam a visão de história de Alencar:

“E, finalmente, enunciam uma fábula que simula repetir a História”. De um lado, a história em si mesma, como expressão social ou argumento sacado das fontes; mas sobretudo como “identidade nacional”, a ser então reescrita pelo fazer literário; do outro, o mito, influenciando, como força estética e diretamente, na sensibilidade local (ou global) (PELOGGIO, 2004, p. 94).

Somente através do estudo do nosso próprio desenvolvimento é que conseguiremos descobrir como chegamos a ser o que somos. Essa era a ideia corrente no século XIX que incentivou o escritor a penetrar em outros tempos como parte de um exercício de compreensão dos estágios históricos do país, pois, dessa forma, seria possível

⁷⁶ Referência ao texto “José de Alencar: um historiador à sua maneira” (2004), de Marcelo Peloggio.

compreender o próprio contexto sócio-histórico a que o país chegara; isto é, havia todo um interesse em descobrir, descrever e explicar os aspectos e as consequências sociais do que a humanidade têm feito e sofrido (BERLIN, 1982, p. 05).

Ao organizar sistematicamente sua obra, Alencar quis ocupar o lugar de intérprete do Brasil, uma vez que, devido à diversidade de criações artísticas, sobretudo nos romances, vê-se que sua ficção assumiu o ofício de elaborar uma identidade cultural que extrapolou os limites impostos pela história oficial instituída pelo Império. Pelo seu conjunto, pode-se afirmar que a partir de Alencar o Brasil começou a se pensar como Brasil, o que revela uma contradição, pois assim como criou um repertório cultural inovador que colocou em discussão a independência cultural do país, sua literatura, ao relatar, denominar, buscar a origem, também fixou e explicou o país em conformidade com a ideologia nacionalista (HOBSBAWM, 1990), como a explicitamos acima. No prefácio, o escritor tentou esclarecer o seu sistema:

A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização? (ALENCAR, 1951b, p. 34).

Citando Alexandre Herculano, afirmou que o gênio brasileiro seria formado pela “transfusão de duas naturezas”: o “sangue” português e a “luz” americana, ou, em outras palavras, a proposta de nacionalidade de Alencar parte da miscigenação entre as mais variadas raças que transmigraram ao solo brasileiro – não só o português, o índio e o negro, mas também o francês, o inglês, o italiano entre outros – e isso incide o avanço do seu critério de nacionalidade em relação às missivas de 1856, substituindo o critério indianista por um cosmopolita. Contudo, há uma evidente preferência pelo português – a “raça ilustre” – como aquele que tem o papel de fecundar o solo virgem e impregnar-se da seiva americana⁷⁷. Algo semelhante à história regida pela “lei particular das forças diagonais”, do ensaio “Como se deve escrever a história do Brasil” (1845), do naturalista alemão Carl Friedrich von Martius, publicado pelo IHGB. Todas as três raças – a branca, a indígena e a negra – influiriam no “desenvolvimento físico, moral e

⁷⁷ No texto “Literatura de dois gumes” (1989), Antonio Candido afirma que “A nacionalidade brasileira e as suas diversas manifestações espirituais se configuraram mediante processos de imposição e transferência da cultura do conquistador, apesar da contribuição (secundária em literatura) das culturas dominadas, do índio e do africano, esta igualmente importada” (CANDIDO, 1989, p. 177).

civil da totalidade da população”, sendo a raça branca “o mais poderoso e essencial motor” (MARTIUS, 1956, p. 442) – responsável pelo seu papel civilizador, por uma miscigenação que absorveria as “raças inferiores” até a total eliminação. Para Roberto Ventura, Martius estabeleceu os contornos de um projeto historiográfico, “capaz de garantir uma identidade específica à nação em processo de construção, ao gerar o mito da democracia racial” (VENTURA, 1991, p. 42). Criava-se uma identidade para um país que não se compreendia como pertencente a uma unidade⁷⁸. Tal interpretação do Brasil impregnou os estudos brasileiros no final do século XIX e instituiu na nossa intelectualidade os preconceitos racial e social vigentes até hoje.

Vale ressaltar, contudo, não se pode dizer que Alencar via o índio e o negro como “raças inferiores”. Há uma ambiguidade no escritor em relação aos índios, pois ora os retrata em total comunhão com a natureza, como parte de um sistema panteísta (Cf. AGRELA, 2015), ora como raça nobre e superior que entrou em decadência, destacando a brutalidade da colonização. Sobre a figura do negro, o escritor não dá tanto destaque em comparação ao nativo, mas aquele não está ausente no projeto e nem é tratado em condição de inferioridade, por exemplo, nos romances *O tronco do ipê* e *O sertanejo*. Em *O tronco do ipê*, tem-se a figura de Pai Benedito, o “feiticeiro de bom coração”, como o personagem que concentra todo o mistério da trama, que, apesar da visão paternalista ao lado da preferência pela pura sinhazinha brasileira da casa-grande, é tratado de forma heroica e tem suas práticas religiosas valorizadas em detrimento dos estigmas dos brancos.

Após as problemáticas considerações sobre a natureza racial do gênio brasileiro, *Sênio* apresentou no seu prefácio uma espécie de percurso mítico e histórico da sociedade brasileira, distinguindo-o em três fases. A primitiva, ou aborígene, a fase das lendas e dos mitos, das “tradições que embalaram a infância do povo”, que corresponde a *Iracema* (1865) e, se já estivesse publicado, a *Ubirajara* (1874). A histórica seria a nossa segunda fase, a do “consórcio do povo invasor com a terra americana”, que ilustra o contato entre natureza e civilização, a formação de outros costumes e a gestação do povo americano, com término na independência. Pertencem a esse período *O guarani* e *As minas de prata*. Podem entrar aqui também os *Alfarrábios: crônicas dos tempos coloniais* (1873) e *Guerra dos Mascates* (1873-1874).

⁷⁸ Em conformidade com o ensaio de Von Martius, vejam-se também *A história geral do Brasil* (1854-1857), de Francisco Adolfo de Varnhagen, e *História da literatura brasileira* (1888), de Sílvio Romero.

Por fim, a infância da nossa literatura, com início na independência, ainda estaria em seu trajeto, em processo de construção com uma “fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência” (ALENCAR, 1951b, p. 35) e consiste na definição dos últimos traços e da formação do verdadeiro gosto nacional sob dois aspectos. O primeiro – *O tronco do ipê, Til e O Gaúcho* –, ainda que sob o efeito da rápida luz da civilização que “cambia a cor local”, conserva a “pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sinete todo brasileiro”, mesmo que se perceba o florescer da “nova cidade”. O segundo aspecto – *Lucíola, Diva, A pata da gazela e Sonhos d’ouro* – seria a “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira”, reconhecendo que a fisionomia fluminense, o carioca como um “parisiense americano” ou “ateniense dos trópicos”, àquele instante, se configuraria justamente dessa mistura de atavios, o que é comum no desenvolvimento de qualquer nação, uma vez que nenhum país evolui isolado de outros para “polir o talhe e as feições da individualidade” (ALENCAR, 1951b, p. 37). Nessa última fase, o escritor faz uma divisão entre sertão e litoral, campo e cidade, deixando evidente o alargamento da sua visão de Brasil afora dos grandes centros urbanos, pois, além de inventar o passado da nação, quis inventar o passado das províncias, explorando as suas particularidades, somando-as como partes de um todo. Nesta fase, pode-se indicar *O sertanejo* (1875) como pertencente à primeira leva de romances que “guardam intactos, ou quase, o passado” e *Senhora* (1875) e *Encarnação* (1893) como aqueles que representam reflexos da “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (ALENCAR, 1951b, p. 35-36).

Sua ficção, portanto, representaria o gênio brasileiro formado por matizes diferentes e “traços de várias nacionalidades adventícias”. Passada a fase da adolescência, o escritor prenuncia que chegará um tempo em que aparecerão grandes escritores cuja produção trará uma poesia sem os “andrajos coloniais”, ou seja, uma literatura sem os resquícios do sistema colonial ainda prevalentes. Nesse ponto, pode-se notar que o escritor mostra ter consciência da condição periférica do Brasil, o que não deixa de ser uma identidade construída na perspectiva do atraso cuja completude está projetada no futuro; o Brasil, um “país novo” cuja “grandeza ainda se realizará” (CANDIDO, 1989, p. 139).

Conhecido como escritor “paisagista”, sua obra ficcional apresentou uma possível representação espiritual do Brasil, de uma civilização que, segundo ele, estava em

percurso. Percebe-se a preocupação de Alencar em compreender as sociedades primitivas aborígenes, bem como os tempos coloniais, por meio de uma interpretação e uma incursão imaginativas pelo passado e seu tratamento estético, sem deixar de lado, por exemplo, a pesquisa etnográfica e o estudo da língua. Esse arcabouço seria a expressão coletiva dos povos primitivos e, por isso, fonte de conhecimento de hábitos, mentalidades e formas de vida.

De outro modo, o prefácio mostra que o escritor estava interessado também em compreender a sociedade contemporânea, pois, além do índio, outros povos compunham a nossa nacionalidade. O próprio *Sonhos d'ouro*, segundo o escritor, seria um romance de costumes⁷⁹ em que retratou os tipos sociais em sua dimensão psicológica, ou seja, Ricardo e Guida, os protagonistas, seriam verdadeiros produtos fluminenses⁸⁰. O que queremos dizer, portanto, é que, diante desse caráter menos indianista e mais cosmopolita que marca o projeto literário exposto em “Benção Paterna”, percebe-se que sua produção ficcional produzida na década de 1870 se empenha em compreender e traçar o “corpo” e a “alma” da nação como resultado de uma interação problemática entre o local e o universal. Viés que, possivelmente, foi aproveitado por Machado de Assis um ano depois no texto “Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade” (1873)⁸¹. É evidente o empenho do escritor em

⁷⁹ Valéria Augusti afirma que, aceito como forma literária que poderia vazar um “assunto sério”, o “romance de costumes” ganhou espaço no discurso crítico na década de 1870: “Décadas antes, quando se falava em representação da realidade nacional pelo romance, utilizava-se o termo “cor local”, que geralmente remetia à presença da paisagem brasileira na prosa de ficção. O uso do termo romance de costumes representava uma mudança de foco no olhar da crítica, que passava a valorizar nas obras o reconhecimento da multiplicidade social e cultural da nação, sem que isso, no entanto, levasse a reflexões teóricas diferentes daquelas que já haviam sido anteriormente estabelecidas pelo uso das categorias clássicas na análise de romances” (AUGUSTI, 2006, p. 108).

⁸⁰ Após a publicação do romance, a crítica rotulou seus personagens de estrangeiros. Para responder a ela, dois meses depois, *Sênio* publica mais um de seus paratextos. “No romance de costumes, e não sei se os *Sonhos d'ouro* podem levar tão alto suas pretensões, nem todas as personagens são tipos, nem todas figuram na ‘comédia social’, de que o autor aproveita um ato ou um trecho. [...] Nem Guida, nem Ricardo são tipos, mas caracteres formados pelas nossas condições sociais, idiossincrasias, como outras que aí estão se reproduzindo ao infinito, sob a influência de um concurso qualquer de circunstâncias. A diferença entre um tipo e um caráter não careço de a determinar, pois não a ignora o ilustrado crítico. O tipo é moral; o caráter é psicológico. Este só contraste basta: dá-nos ela outra importante aferição. O tipo forma-se exteriormente pelo molde social; o caráter é uma criação espontânea, que se produz internamente pelas modalidades da consciência

⁸¹ O texto de Machado de Assis lembra em muitos aspectos o prefácio “Benção Paterna”, sobretudo em relação ao “alargamento” do projeto literário de Alencar, pois, como falamos, o escritor reconheceu que a literatura brasileira é formada não só pelo elemento indiano, mas por outros matizes, pelo amálgama de certa influência estrangeira, lançando um olhar mais universalista para a literatura. Ideia que pode ter sido aproveitada por Machado, pois este expressou certa desconfiança com o localismo e mostrou ter consciência do estado da literatura brasileira, ressaltando o valor de uma tradição que buscava a independência literária, mas que ainda estava na sua “juventude literária” e que tem “certíssimo futuro”.

buscar elementos históricos e míticos que contribuam à construção do semióforo “Brasil”, contudo, essa tentativa não foi de modo algum completamente pacífica. Por mais que o escritor tente narrar um território e um espírito à nação, a experiência literária mostra que a unidade nunca se completa, pois seu projeto literário expõe fendas nessa ideia de nação. Falaremos sobre essa questão mais à frente.

A partir do projeto exposto em “Benção Paterna”, considera-se os romances alencarinos como “monumentos literários” de uma visão orgânico-nacionalista distribuída em fases, que, em face de um progresso material, que a tudo consome, pode ter fim fatalista⁸² e não providencial. O escritor propôs, literariamente, uma história orgânica e pensou a vida e a sociedade brasileiras como uma sucessão de fases, nem casual e nem mecânica, mas como estágios na procura de um sentido inteligível, como empenho do ser humano em compreender a si mesmo e a seu mundo e examinar suas faculdades para viver nele. Sua ideia de progresso é a de refinamento contínuo da intelectualidade humana e não estaria estritamente relacionada ao progresso material, pois, para o escritor, o “progresso material, para o qual reservamos o nome de civilização, é alternativo, e semelhante ao movimento de rotação. O progresso moral, a perfeição da criatura inteligente, esse é contínuo e ascendente – começado na Terra só deve terminar no seio do Criador” (ALENCAR, 2010, p. 35). Desse modo, encontramos nos últimos manuscritos de

Para ele, o “elemento indiano” faz parte da nossa literatura, mas não é elemento único: “não é lícito arredar o elemento indiano da nossa aplicação intelectual. Erro seria constituí-lo um exclusivo patrimônio da literatura brasileira; erro igual fora certamente a sua absoluta exclusão. [...] Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal, não se limitam os nossos escritores a essa só fonte de inspiração” (MACHADO DE ASSIS, 1959b, p. 132-133). Em seguida afirma que é errônea a opinião de que só se deve reconhecer o espírito nacional nas obras que tratam do assunto local, pois, assim, a literatura teria sua atuação limitada. Para ele: “O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (MACHADO DE ASSIS, 1959b, p. 135).

⁸² Remeto-me ao fatalismo de suas proposições filosóficas de *Antiguidade da América*: “O nosso planeta, com exceção apenas das regiões austrais inabitáveis, acha-se ao menos em sua generalidade explorado e conhecido. Desdobrou-se toda a imensa tela que Deus fez para a cena do progresso humano. Mais alguns séculos e as populações invadirão as regiões agora desertas; as cidades dilatadas em impérios; os impérios aglomerados nos continentes. De onde sairá a seiva para nutrição desse mundo espantoso? De uma terra, sufocada pelas construções humanas, esterilizada pelos detritos da matéria mal consumida e por conseguinte não assimilada? Como poderia esse planeta inávido prestar-se à rápida e vigorosa elaboração que demandasse o imenso consumo de seus produtos? A intervenção divina é infalível. Outrora manifestou-se pelo dilúvio; chegará a vez da combustão” (ALENCAR, 2010, p. 39).

Alencar uma teoria da filosofia da história cíclica que pode esclarecer alguns pontos do seu projeto literário.

Nasce, cresce e morre o homem; o povo se forma, desenvolve e extingue. Não podem portanto eximir-se a essa natureza alterna as civilizações que representam a substância dos povos e dos indivíduos. Um olhar lançado pela história divisa bem salientes os cumes das várias civilizações que têm dominado o mundo: o Egito, a Índia, Grécia, Roma, Bizâncio, Veneza, a Arábia. Entre essas eminências, porém, existem depressões profundas, nas quais o progresso material se abate a um ponto de fazer recear pelo futuro da humanidade. A invasão dos bárbaros no começo da Média Idade, por mais próxima, desenha perfeitamente tais síncope da humanidade (ALENCAR, 2010, p. 36)

O trecho lembra a *Ciência Nova* (1725), de Vico⁸³, em que o filósofo italiano afirmava que as cidades humanas passavam fatalmente por fases distintas de desenvolvimento ao longo dos tempos, e também, de algum modo, antecipa Oswald Spengler⁸⁴, que em *A decadência do Ocidente* (1924) sugeriu que a história dos homens se desenvolveria em ciclos, uma vez que desde sempre várias civilizações na sua ascensão e queda, evoluíam em mais alto grau em relação às anteriores. Para Alencar:

Cada ciclo máximo da existência do nosso globo é o desempenho de longa tarefa; ao cabo dela apreze realizada alguma porção da obra sublime da perfectibilidade humana. Talvez se espedacem os instrumentos, os povos que nela trabalharam; o produto permanece (ALENCAR, 2010, p. 32).

⁸³ No livro *Ciência Nova*, Vico descreve que as civilizações passam por um *ricorso* com três fases: a divina, a heroica, a humana ou racional. Destaco o trecho do livro *Ciência Nova*: “Na noite da densa escuridade que envolve as mais primitivas origens da história humana, tão remotas de nós mesmos, brilha inquestionavelmente a eterna e inexaurível luz da verdade, mostrando-nos que o mundo da sociedade civil tem sido realmente criado pelos homens, e que seus princípios devem, portanto, ser encontrados dentro das transformações da nossa própria mente humana. Seja quem for que reflita sobre isto, não pode senão estranhar-se de que os filósofos tenham dedicado todas as suas energias ao estudo do mundo da natureza, o qual, visto Deus tê-lo criado, somente Ele conhece, e tenham negligenciado o estudo do mundo das nações ou mundo civil que, por ter sido criado pelos homens, eles podem chegar a conhecer (VICO *apud* BERLIN, 1982, p. 39).

⁸⁴ Para Oswald Spengler, o imperialismo é um símbolo típico do fim: “Quero convencer meus leitores de que o Imperialismo é símbolo típico do final. Produz petrificações como os impérios egípcio, chinês, romano, ou como os mundos da Índia e do Islã, petrificações que ainda perduram por séculos e mesmo milênios, passando das mãos de um conquistador às de outro, corpos mortos, amorfos, desanimados, matéria gasta de uma grande história. O imperialismo é civilização pura. Assumir essa forma de existência é o destino inalterável do Ocidente (SPENGLER *apud* SILVA, 2011, p. 88).

Ou seja, “para a conquista de cada ideia consome ele milhões de individualidades; o reconhecimento de um direito custa uma multidão de povos” (ALENCAR, 2010, p.42). Segundo Alceu Amoroso Lima, para “Alencar, a natureza supera a técnica e a evolução multilinear ou recorrente domina a evolução monolinar e progressiva” (LIMA, 1965, p. 66).

Como exemplo da literatura como incursão imaginativa pelo passado, podemos destacar do projeto literário a trilogia indianista: *O guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874), progressão histórica que sugere uma regressão cronológica e, portanto, uma concepção cíclica da história, possivelmente, da idade divina à idade humana. Com a publicação de *Ubirajara*, o escritor encerraria, ciclicamente, o indianismo e sua concepção integralista do Brasil. Ubirajara, o protagonista nativo, vive em um mundo edênico, pré-cabralino, sem nenhum contato com outra raça, “em uma especificidade cósmica” (LIMA, 1965, p. 46). O índio está em busca de uma identidade, de um nome, mas sua trajetória se dá a todo instante em trânsito permanente, numa estrutura ficcional de margem, que nada define, pois “concentra-se no processo de tornar-se, no devir” (ROCHA, 2015, p. 38). A história do povo americano tem continuidade em solução moderna.

Em *Iracema* o ambiente mítico é perturbado pelo elemento civilizador e narra o consórcio entre a raça indígena e o branco europeu, os quais gestam o primeiro cearense, brasileiro, americano – Moacir. Sob o lirismo do idílio amoroso, tem-se a história da renúncia de uma cultura, o abandono de um povo às margens da Lagoa de Mecejana e a brutalidade da colonização; o sacrifício da mãe em razão da vida do seu filho, a fundação de uma nacionalidade que navega sobre frágil embarcação na imensidão de um mar revoltado, criando uma tensão entre mar e um iminente naufrágio. Uma “nacionalidade a título precário”, que se dá também em outros romances do escritor como *O guarani* e *A viúva* – que percebemos também em *Ubirajara*: “Água, terra, existência, solidão são elementos de uma trama cultural e identitária que se encontra com a metáfora náutica do naufrágio e sua rede de ramificações, também na ficção brasileira da fundação, no século XIX e em pleno romantismo nacional” (HELENA, 2016, p. 143).

Personagens que estão “na iminência do abismo” (HELENA, 2006, p. 86), como é o caso também de personagens de *O guarani* e a localização da casa de D. Antônio de

Mariz. O romance, estória que ocorreria entre os séculos XVI e XVII, reconstitui o período colonial, a vida luso-brasileira e a confluência das raças (índio, negro e branco). Romance de “gradações infinitas” (ROCHA, 2015, p. 40): é a natureza em uma ordem de “vassalo e tributário”; D. Antônio de Mariz entre o domínio espanhol e a fidelidade às tradições portuguesas; os matizes da origem da cultura brasileira expressos na relação entre brancos e índios em diferentes posições – D. Antônio de Mariz/Loredano, Álvaro, Aires Gomes/os aventureiros, Peri/Aimorés, D. Antônio/Isabel. A fala de Peri, ainda, pode expressar, no nível da enunciação, a ideologia da dominação, da posse, valores implícitos resultantes da sua época, mesmo que, no nível do enunciado, Alencar queira defender o índio (Cf. WALTY; CURY, 1999).

Por outro lado, no epílogo do romance, na parte denominada “A catástrofe” – isto é, “a hecatombe” para lembrar de *Antiguidade da América* –, Peri e Ceci, no cume da palmeira, navegam em meio ao que pode ser a releitura do dilúvio da lenda de Tamandaré, essa já citada na “Fábula” da epopeia inacabada *Os filhos de Tupã*. Um enlace da estória ao mito: “Foi longe, bem longe dos tempos de agora. As águas caíram, e começaram a cobrir toda a terra. Os homens subiram ao alto dos montes; um só ficou na várzea com sua esposa” (ALENCAR, 1951j, p. 538). Enquanto o índio narra, o mito inunda as últimas páginas do romance: “— Meu Deus!... Peri!...”, murmurou Ceci. O índio deixa de ser o vassalo para assumir a posição de senhor do seu próprio destino. Ir à “taba dos brancos”, ir ao Rio de Janeiro à procura dos parentes de Ceci, não é opção. “Luta terrível, espantosa, louca, esvairada: luta da vida contra a matéria; luta do homem contra a terra; luta da força contra a imobilidade” (ALENCAR, 1951j, p. 540). A hecatombe rompe as hierarquias e gradações, expressando a condição precária da fundação da nossa nacionalidade. Seria, portanto, a trilogia indianista uma “Era” imaginativa de nossa história, lançando a hipótese do repovoamento do continente americano, do “novo mundo”, o retorno da origem pelo fim. Se há futuro, este é incerto.

Nos manuscritos autógrafos *Antiguidade da América* e *A raça primogênita* (2010), José de Alencar tratou o problema do gênero humano a partir de cogitações sobre o surgimento do homem americano, assim como a sua provável extinção. Nos escritos

inusitados, percebe-se que ciência e religião, história e mitologia não permaneceram inalteráveis no seu pensamento. O escritor chegou a afirmar que o berço da humanidade foi a América, e o Adão do texto bíblico, o índio, o tronco da raça americana. Tais manuscritos foram os últimos textos escritos por Alencar e revelam o pensamento antropológico, filosófico e religioso que está diluído em toda a sua obra, reforçando a ideia de que o escritor teve uma “consciência clara de fazer uma obra cíclica, que abrangesse todos os matizes da vida individual e coletiva, nacional e cósmica” (LIMA, 1965, p. 41).

O escritor propôs uma periodização da história do Brasil, a qual chamou de “primeira era”, que iria de 1500 a 1822, dividida em cinco períodos cronológicos: 1º Brasil colônia – 1500 a 1549; 2º Brasil Estado – 1549 a 1640; 3º Brasil principado – 1640 a 1742; 4º Brasil principado – 1742 a 1815; 5º Brasil reino – a 1815 a 1822. Cada um desses períodos representaria “a faceta do prisma histórico do Brasil”, e “a gestação de um povo em suas múltiplas relações – a respeito da vida política e civil, do progresso moral e material” (ALENCAR, 2010, p. 24). A chegada dos portugueses, então, seria o acontecimento que dividiria a fase primitiva da histórica. Faz essa separação entre mitologia e história também no prefácio “Benção Paterna”, como vimos. Os indígenas alencarinos, portanto, não fariam parte da História do Brasil, uma vez que a sua cultura era considerada como um estágio pré-histórico desse semióforo “Brasil”. A civilização brasileira passa a ter curso com a presença dos colonizadores. Os acontecimentos anteriores à invasão portuguesa não pertenceriam à nossa história, mas, por serem o embrião do Brasil, o “arcabouço da pátria”, também não poderiam ser esquecidos, sendo somente possível resgatá-los por meio da mitologia – a “história desvanecida” –, pois “restam unicamente raras e esparsas tradições, envoltas de fábulas, que a imaginação dos vários povos lhes foi incrustado” (ALENCAR, 2010, p. 37).

Não penetra a história naquelas eras esquecidas, das quais se houve, já não restam documentos; evite porém rejeitá-las absolutamente por somenos e fúteis. A mitologia é a história desvanecida e confusa pela grande longitude. O povo que não a possui é como o enjeitado, órfão de tradições e privado de família.

Deve pois a história do Brasil ser precedida de uma introdução, onde se colija com a precisa clareza quanto existe a respeito das antiguidades brasileiras (ALENCAR, 2010, p. 25).

As reflexões a respeito das antiguidades brasileiras fazem parte de uma reconstrução imaginativa a partir das cogitações mitológicas. No texto “O homem pré-histórico na América”, o escritor afirma que “não tem pretensão à ciência” e, talvez se referindo aos manuscritos, que desejaria escrever um “devaneio arqueológico”:

Eis uma utopia, que lisonjeia ao nosso patriotismo, e sobre a qual se eu tivesse tempo escreveria um devaneio arqueológico, só pelo malicioso prazer de mostrar aos antiquários que a imaginação pode reproduzir o mundo pré-histórico da mesma forma e com o mesmo fundamento que eles o fazem. Suas musas são a analogia e a experiência: seriam também as minhas. A diferença está em que eles trabalham sobre um crânio ou um granito, enquanto que eu prefiro estudar o grande túmulo que se chama a história, e onde se encontra o esqueleto, não de um indivíduo, mas da humanidade. Faltam a esse esqueleto alguns ossos antediluvianos; mas é tão fácil supri-los, como na carcaça dos fósseis (ALENCAR, 2010, p. 79-80).

No trecho, o escritor faz questão de alfinetar os críticos ao confiar na faculdade da imaginação como forma de narrar o passado, reconstruir as ruínas e “alguns ossos antediluvianos” do “grande túmulo que se chama a história”. Tal visão tem, sem dúvida, seus pontos de ressonância com o historicismo de Giambattista Vico e Herder⁸⁵, nomes importantes que valorizaram o conhecimento histórico⁸⁶ como modo de compreensão das ideias de outras épocas e povos, não a partir dos indivíduos, mas da vida das

⁸⁵ Para uma compreensão mais sistemática do pensamento de Vico e Herder foi utilizado o livro *Vico e Herder* (1982), de Isaiah Berlin, nome de referência nos estudos sobre a filosofia da história dos autores citados. Consultamos as obras dos autores: *Princípios de (uma) ciência nova: acerca da natureza comum das nações* (1984), de Vico; *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade* (1995), de Herder.

⁸⁶ As teses de Vico, sem dúvida, tiveram papel fundamental para alterar a história do pensamento, pois valorizaram as ciências humanas em detrimento das ciências naturais. De acordo com as suas proposições, aos homens cabe o conhecimento do mundo dos homens, criado por ele mesmo; enquanto o conhecimento da natureza, criada por Deus, é prerrogativa sua – *il mondo dela natura*. Todas as manifestações possíveis do pensamento e as formas de vida humana devem ser encontradas nas potencialidades da mente humana, mesmo as mais distantes e estranhas no tempo e no espaço, uma vez que elas são expressões do nosso próprio espírito humano – *modificazioni della nostra medesima mente umana*. Antes mesmo da publicação do seu fundamental trabalho, a Ciência Nova, Vico publicou *Sobre o método de estudos de nosso tempo* (1709), no qual torna públicas as suas opiniões anticartesianas – o núcleo metodológico que sustentará sua filosofia – e discute sobre qual o melhor método para o estudo e a pesquisa: o dos antigos ou o dos modernos? Delineou as fronteiras entre as ciências naturais e as ciências humanas, já que na sua época as humanidades possuíam o status secundário e subalterno, bem como o desprestígio científico. O autor critica a utilização dos métodos das ciências naturais no estudo dos problemas humanos. A partir da sua oposição ao desprezo cartesiano pela história fundamentado por Descartes, reivindica um território próprio às humanidades. É dele o princípio *verum ipsum factum* – “só o feito é verdadeiro” –, ou seja, só posso conhecer ou demonstrar logicamente o que foi feito por mim. Defende também a união entre a erudição filológica e histórica e o conhecimento abstrato e o dedutivo. A filosofia não deve isolar-se no plano das puras abstrações lógicas; ao contrário, deve penetrar no campo consistente das criações culturais humanas.

comunidades. As criações dos homens – leis, instituições, religiões, rituais, obras de arte, linguagem, canções, normas de conduta entre outros – não são produtos artificiais, mas formas naturais de autoexpressão ou comunicação⁸⁷.

Segundo Vico, existem três fontes confiáveis do conhecimento do homem: a linguagem, a mitologia e a arqueologia. Fontes que espelhariam diretamente as variadas formas em que as realidades ou os problemas espirituais, econômicos e sociais eram refratados nas mentes dos antepassados (BERLIN, 1982, p. 62). Nesse sentido, o conhecimento histórico permitiria entender o percurso da atividade humana, tornando-se elemento da biografia de um sujeito, grupo ou país. Vico compreendia a história como um processo gradual de humanização do homem e este é o ponto interessante de suas ideias, uma vez que valoriza a ciências humanas em detrimento das ciências naturais. Proposições que seriam amplamente difundidas pelos românticos alemães e se tornariam balizas para a formação dos estados nacionais, quando pensamos numa escrita biográfica das nações. Conforme Isaiah Berlin:

Se não estudarmos as origens, nunca chegaremos a saber a quais problemas o pensamento ou comportamento dos nossos ancestrais davam contínua resposta e, visto que suas respostas modelavam fundamentalmente, não somente a eles, mas também a nós, não teremos possibilidade de compreendermos a nós mesmo, a não ser que sigamos a pista do nosso próprio crescimento até chegar a nossas origens” (BERLIN, 1982, p. 47-48).

Nessa perspectiva, a busca da origem seria um modo de solucionar os problemas do presente e de *autocompreensão coletiva*. O projeto histórico-literário de Alencar estaria justamente atendendo esse caráter de “exsudação” do passado e reconstrução imaginativa; contudo, como vimos acima, para o escritor a História do Brasil começaria a partir da chegada dos portugueses, logo, pode-se afirmar que estava atendendo às diretrizes ideológicas da sua época, pois fixou um ponto de origem da nação,

⁸⁷ Conforme Isaiah Berlin: “Ninguém tem salientado a importância do tratamento histórico abrangente mais vigorosa ou veementemente que Vico; ninguém tem arguido mais eloquente e convicentemente que Herder, explicando que as ideias e pontos de vista somente podem ser compreendidos adequadamente em termos genéticos e históricos, como expressões do estágio particular do desenvolvimento contínuo da sociedade na qual se originam” (BERLIN, 1982, p. 06).

ênfatizando o papel do colonizador na implantação da civilização no suposto berço do mundo⁸⁸.

Foi Herder que antecipou o conceito organicista de nação assimilado pelo romantismo, reunindo as concepções sobre a dinâmica da evolução da história e a relação intrínseca do processo histórico com o fenômeno linguístico⁸⁹ (BERLIN, 1982; CHAÚÍ, 1996; LEITE, 1979). O *Volkgeist* – o “espírito do povo” –, seria a própria fonte da nacionalidade e produto da atividade de revelação na função de selecionar, organizar e interpretar o passado e idealizar o futuro. O “espírito do povo” não é constituído pelo conjunto das vontades individuais, mas por uma fusão orgânica e racionalmente inexplicável enquanto ponto de encontro de forças irracionais. É um princípio criativo singular das diversas manifestações da vida de cada povo como também das instituições políticas e sociais, dos valores políticos dotados de capacidade normativa em consonância com o próprio espírito do povo e não de valores absolutos e universais. O processo histórico é posto como âmbito de realização dos diversos espíritos nacionais. Aspecto importante do irracionalismo dessa teoria seria a preservação das particularidades culturais – tradições, línguas e costumes – dos diferentes grupos étnicos

⁸⁸ No manuscrito Alencar afirma: “Por um como o pressentimento do passado, semelhante à profecia de Vieira, penso que o Brasil é o berço da humanidade” (ALENCAR, 2010, p. 13). Alencar se refere ao livro *História do futuro ou do Quinto Império do Mundo e as Esperanças de Portugal*, de padre Antônio Vieira, que, segundo Marilena Chauí, mostrava o Brasil como um feito português dentro de um plano divino da construção judaico-cristã da História. Segundo Chauí: “O Brasil, achamento português, entra na História pela porta providencial, que tenderá a ser a versão da classe dominante, segundo a qual nossa história já está escrita, faltando apenas o agente que deverá concretizá-la ou completá-la no tempo” (CHAÚÍ, 2013, p. 215).

⁸⁹ Para René Wellek, Herder é o primeiro historiador moderno que formulou o ideal de uma história literária universal, definiu métodos e esboçou o perfil do seu desenvolvimento, uma vez que “suscitou, sem dúvida, muitos dos problemas da história literária, e sugeriu o que devia ser feito e as questões que deveriam ser respondidas. A história literária deve traçar ‘as origens, o desenvolvimento, as mudanças e o declínio [da literatura] de acordo com os diferentes estilos das regiões, épocas e poetas’. ‘Como é que o espírito da literatura mudou nas diferentes línguas em que entrou? O que tomou ele de todos os lugares e regiões que deixou?... Que espécie de coisa se originou da mistura e fermentação de tão diverso material?’” (WELLEK, 1967, p. 170). O exame das teses sobre a natureza, o desenvolvimento dos estudos humanos, a relação entre a história e a cultura aproximam Vico e Herder, os precursores do historicismo romântico. Os dois pensadores [...] perceberam, Herder mais vivamente que Vico, que a tarefa de integrar dados discrepantes e interpretações de eventos, movimentos e situações, e de sintetizar esse material tão heterogêneo em uma imagem coerente, exige dotes muito diferentes dos requeridos pelos métodos racionais de pesquisa ou formulação e verificação de hipóteses específicas, sendo principalmente necessário possuir a capacidade de inspirar vida nos ossos sepultados no cemitério do passado; é preciso estar dotado de uma imaginação criativa (BERLIN, 1982, p. 16).

contra uma tendência de uniformização. Por outro lado, entende-se que, propondo que as instituições são criações do “espírito do povo”, há um engessamento das mesmas e a negação da ação política que vise a transformação, o que acaba se tornando instrumento ideológico na defesa de instituições conservadoras e dos interesses da classe dominante.

Isaiah Berlin delimita três temas que considera fundamentais para entender o pensamento de Herder: o populismo, o expressionismo e pluralismo. Por ora, nos interessa aqui a ideia do populismo, isto é, “a crença na importância de pertencer a um grupo ou uma cultura”, para mostrar que seu sentimento nacional não era político, mas que foi apropriado para fins políticos, pois distinguia patriotismo de nacionalismo⁹⁰: “Um afeiçoamento inocente à família, à linguagem, à própria cidade ou ao próprio país e suas tradições, não devem ser condenados” (HERDER *apud* BERLIN, 1982, p. 143). Em linhas gerais, Herder fez duras críticas ao imperialismo como responsável por subjugar uma comunidade por outra, denunciou a brutalidade do domínio colonial, tanto antigo quanto moderno e fez críticas ao Estado, pois tudo que ele tem dado são contradições, conquistas e desumanização: “Que prazer existe em ser uma cega roda dentada em uma máquina?” (BERLIN, 1982, p. 144). Portanto, percebe-se que sua ideia de nação é diferente da do Estado-nação, cujo caráter centralizador, coercitivo e conquistador diferia de uma concepção mais orgânica das sociedades, que seriam

⁹⁰ Segundo Orlando Marcondes Ferreira Neto (2018), Nação e Estado têm papéis antagônicos na concepção de Herder, ainda que a ideologia do estado-nacional se aproprie de algumas de suas ideias. A nação de Herder está baseada em uma pluralidade de “nações e “povos” no sentido cultural. A nação é compreendida por Herder num sentido “cultural”, próximo do que denominamos hoje como étnico-anropológico, designando “povos” que compartilham de uma língua e uma cultura comuns; um significado parecido ao que conferimos ao termo quando nos referimos aos “povos” e “nações” indígenas, por exemplo. Segundo Ferreira Neto: “Além disso, seu conceito de nação é distinto do Estado-nação, com o qual estamos mais habituados. Diferença que se torna oposição conflituosa quando ele se refere ao Estado europeu moderno, monárquico, centralizado e militarizado, a serviço de uma ordem colonial e mercantil. Essa distinção entre Estado e nação é fundamental para compreender o seu pensamento político nas décadas de 1760 e 1770, no sentido em que Herder defende a existência das “nações”, segundo ele, ameaçadas pelo poder violento e ilegítimo do Estado. Nesse sentido, os estudos herderianos possibilitam o aprofundamento das discussões atuais a respeito da relação entre as identidades étnicas, culturais e de gênero e as formas tradicionais de identidade política e cidadania cristalizadas no Estado. Desde o último decênio do século XX, há um interesse crescente pela obra de Herder, motivado pela associação de seu nome a alguns temas-chave da “pós-modernidade”, principalmente a problemática da diversidade cultural, do multiculturalismo e do relativismo cultural (FINKIELKRAUT, 1989, p. 15-21; HICKS, 2001, p. 132-135; WHITE, 2005, p. 166-169). Mais recentemente, a discussão a respeito da suposta falência do Estado nacional, da cidadania e dos modos de reconhecimento político no Estado tem dado margem a um ressurgimento de Herder no âmbito dos debates a respeito das alternativas políticas que encontram lugar na atuação das minorias. Esse debate é salutar, no sentido que a antítese herderiana entre Estado e nação curto-circuita as análises típicas da ciência política e da sociologia clássica que universalizam uma forma particular de nação, cristalizada no Estado, tomado como tipo ideal de organização política; oposto a formas inferiores, que invariavelmente são os modelos não ocidentais e não europeus, considerados atrasados, subdesenvolvidos ou até mesmo apolíticos (MAUSS, 2013, p. 68; LAÏDI, 2000, p. 152)” (FERREIRA NETO, 2018, p. 17-18).

criadas naturalmente: “A natureza cria as nações e não os Estados” (BERLIN, 1982, p. 144). De qualquer modo, o conceito moderno de nação (Cf. RENAN, 1997) como uma entidade política e cultural que se forma a partir de um conjunto de elementos identitários deve muito ao pensamento estético e político de Herder. Segundo Isaiah Berlin,

A fama de Herder é devida ao fato dele ser o pai das noções relacionadas com o nacionalismo, o historicismo e o *Völkgeist*, bem como o líder da romântica revolta contra o classicismo, o racionalismo e a fé na onipotência do método científico [...]. Herder mantinha que qualquer atividade, situação, período histórico ou civilização estava dotado de um caráter exclusivamente próprio, de forma que a tentativa de reduzir estes fenômenos a combinações de elementos uniformes, e descrevê-los ou analisá-los em termos de regras universais tendia, precisamente, a obliterar as diferenças cruciais que constituíam a qualidade específica da matéria em estudo, tanto no âmbito da natureza quanto no da história (BERLIN, 1982, p. 133).

No âmbito do colonialismo, as teorias de Herder estimularam os territórios dominados politicamente a criarem o seu próprio caminho para combater os países metropolitanos, pois mostrava que cada época e cada nação possuíam suas próprias singularidades, sua própria cultura e valor em relação às outras. O próprio Herder afirmava que o domínio colonial das populações nativas, dos povos antigos e, mesmo, os mais modernos, era moralmente abominável e um crime contra a humanidade. Constrói-se muralhas para dividir imaginariamente um mundo que está totalmente entrelaçado em infinitas variedades de relações. Contudo, suas contribuições favoreceram uma ideologia tipicamente burguesa, capaz de “unir” o povo para o estabelecimento do liberalismo econômico, como falamos acima. No nosso caso, salvaguardados os aspectos positivos de uma expressão criadora, o nacionalismo, devidamente apropriado pelo Estado, tornou-se uma justificativa ideológica da elite escravocrata para apaziguar as classes sociais, que, por diversas razões, já estavam em conflitos. Portanto, há contradição no impulso do levantamento histórico-cultural de uma nação. A função de selecionar, organizar e interpretar o passado estaria atravessada por uma ideologia que coloca a nação como sujeito da história, escondendo que esta mesma nação, na verdade, é uma construção imaginária empreendida por setores dominantes.

As ideias herderianas são caras para a própria renovação do gosto literário por meio das peculiaridades regionais, nacionais e individuais. Herder formulou a teoria da “poesia

popular”, ou seja, toda nação enquanto organismo vivo tem o seu “gênio” guardado nas tradições populares. Segundo Berlin, o expressionismo enquanto tema herderiano expressa que as obras dos homens não são criações separadas dos seus criadores, pois são parte de um funcionamento dinâmico de comunicação entre os seres humanos, os quais estão unidos pelas tradições e memórias comuns, entrelaçadas pela linguagem (BERLIN, 1982, p. 149-153). A arte e a literatura, então, são expressões diretas da vida⁹¹.

Pascale Casanova fala de uma “revolução herderiana”, do “efeito Herder”, que ampliou o espaço literário e contestou a hegemonia francesa, uma vez que transformou as regras do jogo literário internacional ao inserir “novas” literaturas (CASANOVA, 2002, p. 101). A urgência de uma literatura nacional estava vinculada intrinsecamente à criação da nação, ou seja, as exigências da nova literatura assumiriam formas nacionais, criando uma reciprocidade entre literatura e política, cuja origem teórica está em Herder. Segundo Casanova:

[...] ele põe em funcionamento uma matriz teórica que permitirá ao conjunto dos territórios dominados politicamente inventar sua própria solução para lutar contra sua dependência. Instaurando um vínculo necessário entre nação e língua, autoriza todos os povos ainda não reconhecidos política e culturalmente a reivindicar uma existência (literária e política) na igualdade (CASANOVA, 2002, p. 101).

Essas ideias logo chegaram ao Brasil por intermédio de um navio francês⁹², indicando, como se sabe, o índio e a natureza como fontes míticas, históricas e culturais para serem

⁹¹ Antes das teses sobre Homero de Friedrich August Wolf, de 1795, Vico já havia descoberto o “verdadeiro Homero” para ilustrar o seu conceito de gênio popular. Homero seria um todo social tão real quanto um homem concreto – um mito, um “personagem poético” –, simbolizando os rapsodos ou cantores populares que musicavam os feitos heroicos pelas cidades gregas. Na publicação *Vico* (1997), Peter Burke afirma que “Vico também observou que os costumes descritos na *Odisseia* eram mais refinados do que os da *Iliada*. Esta discrepância forçou-o à conclusão de que “os dois poemas foram compostos e compilados por várias mãos em épocas sucessivas” (N2.804). Estavam separados por centenas de anos. Assim, depois de escrever durante anos sobre “Homero” como uma pessoa, Vico mudou de posição e sugeriu, como o fizera D’Aubignac, que o poeta era um mito; não um indivíduo histórico, mas sim “uma ideia ou um caráter heroico” dos gregos. Ele não se projetou acima do povo grego, mas, pelo contrário, estava “perdido na multidão” (N2.873, 882) (BURKE, 1997, p. 62). Para Auerbach, Vico antecipou a teoria romântica de poesia popular épica como produto do “espírito do povo” – o *Voksgeist* herderiano –, teoria que impulsionou a investigação filológica durante o século XIX. Segundo o autor de *Mimesis*: “É fácil mostrar que Vico, muito antes de Herder e dos românticos, descobriu o mais fértil dos conceitos estéticos proclamados por eles, o conceito do “espírito do povo”. Ele foi o primeiro a tentar provar que a poesia primitiva não é obra de artistas individuais, mas criação de toda a sociedade primitiva cujos membros eram poetas por sua natureza (AUERBACH, 2012, p. 353).

⁹² Tratamos o tema no caderno anterior, mostrando como o historicismo estético foi importante para a modernização das letras brasileiras a partir da polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios*.

incorporadas à consciência nacional e permitindo a reivindicação de uma literatura própria. Para se opor aos portugueses, o índio se tornou o representante épico de um passado lendário que, em sua ambiguidade, inseria uma imagem positiva e mistificava a consciência nacional. Exploravam-se novas regiões, povos e culturas, instituindo uma nova literatura, mas vangloriava-se o passado de uma suposta coletividade e apagava-se as contradições do presente. Nas palavras de Dante Moreira Leite,

[...] o índio foi, no romantismo, uma imagem do passado e, portanto, não apresentava nenhuma ameaça à ordem vigente, sobretudo à escravatura. [...]; o índio contemporâneo que, no século XIX como agora, se arrastava na miséria e na semiescavidão não constituía um tema literário (LEITE, 2002, p. 226).

Para Leite, a ideia de que o índio não se ajusta à escravidão justificou a escravidão do negro, pois o espírito livre e a bravura do nativo não eram compatíveis com o cativo, ideia que iria ser abordada, inclusive por Gilberto Freyre. Como representantes do nacionalismo romântico, Leite elege os romances *O guarani* e *Iracema*, destacando naquele a criação da idade média brasileira como forma de atender às exigências da época e dar conteúdo histórico ao nacionalismo e fundar a nação no ambiente do mito. Nas palavras de Doris Sommer, os *national romances* deram corpo ao projeto americano de remoção do cenário dos acontecimentos do presente para um passado, resolvendo simbolicamente conflitos culturais permanentes. Essas narrativas consolidaram um modelo cultural que transformava inimigos em aliados. Para ela, a trilogia indianista seria um projeto cultural pacificador que ajudou a dirimir as contradições entre as regiões e os interesses econômicos, organizando as instituições públicas, sobretudo o Estado-nação: “Alencar construiu um romance para preencher um vazio, enchendo-o de projetos futuros” (SOMMER, 2004, p. 196).

3.7. *Paisagens e arestas multiculturais*

Ao explorarmos as ideias de Vico e Herder foi nosso objetivo mostrar que elas foram fundamentais para a valorização das coisas feitas pela humanidade; para fazer notar o discurso histórico, seja qual for o ponto de vista, para a compreensão do mundo e do próprio homem. Uma forma de autocompreensão coletiva que teve a literatura como instrumento de propagação de um imaginário. Para Vico, os poetas falam por mentiras – *per mendacia* –, falam por uma linguagem poética baseada no *verum e factum* e no *verum e fictum*, dando origem à verdade por meio da literatura, da ficção, da atividade da fantasia e do simbólico. A literatura seria o espaço de compreensão do mundo. Como falamos, esse aparato mítico foi instrumento racional de legitimação da sociedade brasileira do século XIX, que, por sua vez, pode ser visto como uma ambivalência do romantismo:

Dentro de alguns anos os mesmos intelectuais descobrirão na mitologia o suporte ideológico dessa inversão de tendência que os levará para posições conservadoras, quando não a tornarem-se inclusivamente paladinos da restauração. Isso acontecerá de fato a partir de uma autêntica subversão do conceito de mito e do abandono de perspectivas cuja plena originalidade só muito mais tarde será reconhecida (GIVONE, 1995, p. 212).

Se os mitos foram instrumentalizados, ganhando contornos opressores e mistificadores, deve-se lembrar da posição filosófica do romantismo como abertura em direção ao ato estético propriamente, a saber, “é a poesia que, na razão, exprime a sua natureza originariamente mítica. E é o mito que na poesia a si próprio se renova” (GIVONE, 1995, p. 209). Essa outra compreensão mítica que está mais alinhada à sua capacidade de variação foi recuperada pelo *Mythos-Debatte* iniciado na década de 1970 por H. Blumenberg, O. Marquard e M. Frank, os quais repensaram a contribuição romântica para a história da modernidade (GIVONE, 1995, p. 210).

Dessa forma, pode-se reavaliar a literatura de Alencar a partir da ideia da beleza, na perspectiva da filosofia da arte, ou seja, a literatura é a unidade de todas as ideias, é *a potência do vir à luz*. Acredita-se mais no mau uso da incursão mítica e imaginativa do que propriamente nas ideias em si, uma vez que, como fizeram Hegel, Hölderlin e Schelling (Cf. BORNHEIM, 2008), queremos propor o “bom uso dos mitos”, que seria

o da sua dimensão estética: “a mitologia é arte: enquanto exposição ao jogo da aparência que não se refere a uma ordem metafísica do ser, mas exclusivamente à interpretação das formas, o mito é produção de sentido no plano estético” (GIVONE, 1995, p. 211). A arte, então, realiza em uma dimensão objetiva, o amálgama entre a natureza e o espírito, entre a inteligência inconsciente e cega e a inteligência consciente e livre (VIZIOLI, 2008, p. 140).

Ernst Cassirer lembra que em Hegel o mito está numa relação estreita e necessária com a tarefa universal da fenomenologia do espírito (CASSIRER, 2004, p. 05). Veja-se o que Cassirer fala sobre a investigação filosófica dos conteúdos da consciência mítica⁹³:

A interpretação alegórica do mundo mítico é substituída por Schelling pela interpretação “tautegórica” – ou seja, por uma interpretação que considera as figuras míticas como produtos autônomos do espírito, que devem ser compreendidos a partir de si mesmos, de um princípio específico que lhes dá sentido e forma (CASSIRER, 2004, p. 18).

Ou seja, o mito aparece como um conhecimento autônomo que não pode ser medido por escalas de valores e de realidades estranhas e trazidas de fora. É salvo filosoficamente e posto como uma etapa do saber: “O mito torna-se problema da filosofia na medida em que nele se exprime uma direção originária do *espírito*, um modo autônomo de configuração da *consciência* (CASSIRER, 2004, p. 17).

Na intenção de explorar as regiões e os tempos do país, a obra de Alencar acabou se tornando um grande painel que reúne imagens, paisagens, cenas da vida brasileira oitocentista, representações de tipos brasileiros e reconstrução imaginativa do passado. Um painel que é um mapa, uma cartografia que começou com pequenos esboços de

⁹³ Em *A filosofia das formas simbólicas* (2004), Ernst Cassirer lembra de Giambattista Vico como o fundador da moderna filosofia da linguagem e também como fundador de uma filosofia da mitologia fundamentalmente nova. “O verdadeiro e genuíno conceito de unidade do espírito apresenta-se, para ele, na tríade de linguagem, arte e mito. Mas essa ideia de Vico é elevada à total certeza e clareza sistemáticas apenas na fundamentação da ciência do espírito realizada na filosofia do Romantismo. Aqui também a poesia romântica e a filosofia romântica preparam-se mutuamente o caminho: talvez Schelling tenha seguido um estímulo espiritual de Hölderlin, quando, no primeiro esboço de um sistema do espírito objetivo do ‘monoteísmo da razão’ e do ‘politeísmo da imaginação’, quando exige uma ‘mitologia da razão’” (CASSIRER, 2004, p. 17).

regiões longínquas sem aparente vínculo entre si e ganhou proporções continentais; mas uma cartografia inacabada.

Cada vez mais, regiões e épocas foram exploradas, rabiscadas pela pena do escritor, e logo o setentrional e o meridional de um território estavam vinculados racionalmente à uma ilusória unidade. O escritor deu forma aos “mundos” criados pelos homens com o objetivo de compreensão espiritual do país: narrou, atribuiu nomes ao desconhecido, organizou o caos em torno do mito. Desencantou o aparato mítico e sua natureza abstrusa – e aqui nos referimos à *Dialética do esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer. De outro modo, no âmbito estritamente artístico, naquele em que a arte entra em ação quando o saber desampara o homem (ADORNO; HORKHEIMER, 1969, p. 32), os romances de Alencar desestabilizam a uniformidade estabelecida pelo “esclarecimento” do discurso autoral presente nos paratextos, além de propor uma fratura no caráter ideológico do seu projeto.

Em outras palavras, queremos ressaltar a força estética do projeto do escritor, pois ele criou um mundo de sombras, de formas, sons, cores e visões, os quais suscitam a livre fantasia, o jogo da imaginação. É isto que consideramos como o *conteúdo* autêntico da sua literatura. Nas palavras de Hegel, a “tarefa e finalidade da arte [é] trazer ao nosso sentido, ao nosso sentimento e entusiasmo tudo o que possui um lugar no espírito humano” (HEGEL, 2001, p. 66).

Acredita-se, no entanto, que há uma contradição interna no projeto de *Sênio*, uma vez que encontramos, além das possibilidades mistificadoras, o belo enquanto experiência artística, pois o seu projeto literário constitui um grande painel que parece ter a forma de um mapa continental, que, visto sob a lente biconvexa de uma lupa, se constitui como unidade feita a retalhos multiculturais dispersos. São cenas, se formos falar dos quadros amplos da natureza, que movem nossos sentimentos, causam temor, compaixão, prazer, comoção, encanto sedutor. Cenas que expõem sujeitos que, se conterrâneos, são também forasteiros a uma ideia de Brasil que não os engloba; personagens que pelas voltas e letargias interiores produzem no espírito a *verdade* e que podem evidenciar o desacordo de suas vidas, a busca incessante por um lugar:

Tematiza-se e problematiza-se, nas narrativas de Alencar, a diferença que importa ao pacto social do Estado-nação recém-formado: a sutil distinção entre os que podem ocupar domínios e fundar cultura e

civilização – os que atribuem o valor de mercado, sem serem mercadorias –, e aqueles que, pertencendo à terra, são condenados ao silêncio, à exclusão, à solidão. Diferentemente de como tem sido lido, o romance de Alencar narra, com maestria, os vazios e fraturas sob os quais se engendram os estigmas de nossas marcas identitárias (HELENA, 2006, p. 88).

Nesse sentido, encontramos nos romances do escritor uma galeria de personagens desolados, desajustados a essa ideia de Brasil, sujeitos à procura de afeto. O caso mais emblemático é *Iracema*, que tem o seu destino interrompido. Morre para fundar a nacionalidade brasileira. Contudo, antes de ser enterrada ao pé do coqueiro, já temos o prenúncio do abandono, ou melhor, do vazio de uma modernidade construída sobre ruínas. No capítulo XXVI, a índia, inquieta, segue o rastro de Martim, que foi em expedição militar. Ao chegar à beira do lago, encontra uma flecha fincada no chão com um goiamum trespassado: “– Ele manda que Iracema ande para trás [...]”, lamenta. A cena foi representada pelo pintor José Maria de Medeiros. Iracema, solitária, espera a volta de Martim, até entrar em um estado de profunda melancolia, que se desdobra até o fim da narrativa. Trocara a lagoa da beleza para se desalojar, ali, às margens da lagoa de Mecejana. Não tem casa, não tem lar. Não pode seguir; nem pode voltar. Imóvel. O sentido da vida foi perdido e só resta à índia viver os seus estados de ânimo. É o tempo da desventura, uma página da solidão e do abandono:

Desde então à hora do banho, em vez de buscar a lagoa da beleza, onde outrora tanto gostara de nadar, caminhava para aquela, que vira seu esposo abandoná-la. Sentava-se junto à flecha, até que descia a noite; então recolhia à cabana.

Tão rápida partia de manhã, como lenta voltava à tarde. Os mesmos guerreiros que a tinham visto alegre nas águas da Porangaba, agora encontrando-a triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio da Mecejana, que significa a abandonada (ALENCAR, 1951g, p. 132).

Mas não é só Iracema que habita a solidão. Só para citar, compõem também essa galeria de personagens solitários Isabel, de *O guarani*; Arnaldo e Jó, de *O sertanejo*; Ivo, de “O garatuja”. No caso deste último, vê-se que Alencar buscou dar voz a quem estava na margem da nação. Interesse pela tradição popular que é outra das características acentuadas no projeto de *Sênio* e que está expresso em “O nosso cancionero” (1874). No texto Alencar mostra seu interesse pela poesia popular do Ceará e reproduz versos da cultura oral cearense que resgatou em viagem ao estado. O escritor foi direto às

fontes orais: em busca do Dr. Filipe José Ferreira para despertar os ecos adormecidos da canção popular *Boi Espaço*, publicou os versos da rapsódia popular *O rabicho da Geralda*, que aparece no romance *O sertanejo*. Neste ponto, deve-se ressaltar que Alencar indica uma nova fonte à literatura brasileira: “encontrar a expressão estética adequada para tratar do homem dos interiores do Brasil agrícola. E o caminho delineado indica a pesquisa como procedimento ideal” (DE MARCO, 1986, p. 59). Lembrem-se aqui dos incentivos de Vico e Herder aos estudos das coisas e dos feitos humanos, a saber, das humanidades. Aliás, vale lembrar aqui do “pluralismo” herderiano: “a crença, não apenas na simples multiplicidade, mas também na incomensurabilidade dos valores das diferentes culturas e sociedades” (BERLIN, 1982, p. 140). Em outras palavras, é possível perceber que o projeto alencarino comporta em si mesmo diferenças, que, por sua vez, podem ser intensificadas pela experiência estética, pelo repouso no belo, no gosto subjetivo e particular.

Ao conceber o seu projeto a partir de uma mistura de culturas e etnias, com certa textura da realidade brasileira, Alencar, na década de 1870, procurou dar voz ao povo por meio da sua ficção, pois “não há mais puro santuário da história, do que seja o povo” (ALENCAR, 1951, p. 130), afirma o narrador de *Alfarrábios*. Alencar volta-se à entidade do povo, a saber, busca a tradição popular, sobretudo explorando os registros de oralidade que guardariam representações de uma coletividade que vai além da escrita da história oficial instituída pelo Império, pois, ao conferir voz às manifestações populares e religiosas, questionava a escrita da História empreendida pelo IHGB na consolidação dos grandes nomes e dos grandes acontecimentos na memória coletiva da nação. Portanto, se o escritor ajudou a instituir até certo ponto uma História que atendesse aos interesses de determinada classe, ele também desacomodou a hegemonia cultural de uma ideologia, contestando a sua representação do coletivo. Em outras palavras, o projeto literário do escritor mira a multiculturalidade ao ficcionalizar um sistema de crenças populares que contradiz e, mesmo, subverte a própria ideologia do “caráter nacional” que ajudou a balizar. Podemos dar como exemplo os *Alfarrábios*: crônicas dos tempos coloniais: “O Garatuja”, “O Ermitão da Glória” e “Alma de Lázaro” como textos que exploram um universo não oficial e mesmo marginalizado dos personagens, colocando-os no eixo central da sua ficção. Em “O Garatuja”, temos Ivo, conhecido por Garatuja, o artista caricaturista como o instigador das movimentações sociais e interventor artístico-político que forma as condições favoráveis ao motim de

uma população que está revoltada com as arbitrariedades do prelado. O personagem articula o campo do erudito com o popular ao utilizar o elemento cômico dos seus desenhos como síntese da consciência do povo para desestabilizar as autoridades eclesiásticas. A crônica tem como ponto de partida a história narrada por um velho que o escritor encontrou no Passeio Público do Rio de Janeiro, “um homem que vira dois séculos, e talvez se prepara para o terceiro” (ALENCAR, 1987, p. 04), ou seja, o escritor ficcionalmente se apropria de uma cultura oral. Senta no banco da praça, ao lado do velho, puxa uma conversa amena e o conquista. Já o “Ermitão da Glória” é vazado em tom mais lendário e destaca a cultura dos marinheiros e o culto à Nossa Senhora da Glória. A partir de histórias populares de cunho religioso, da oralidade dos personagens-peregrinos, o escritor conta como foi construída a Igreja da Igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro. A última crônica, a “Alma de Lázaro”, tem tons grotescos e conta a história de um leproso, com dois momentos narrativos condensados em gêneros distintos: o primeiro, é o relato de um velho pescador ao narrador – um estudante da academia de Olinda em busca de inspiração para escrever um romance, que pode ser confundido com o próprio Alencar; e no outro momento, o narrador dá voz ao “Diário do leproso (1752)” que foi desenterrado nas ruínas do Convento do Carmo a pedido do estudante. Dessa forma, recria um suposto imaginário popular em torno de um homem leproso que assusta a população da cidade. Pelo diário de Lázaro, constrói-se uma trama melancólica, soturna, do sofrimento do personagem e sua relação com a sociedade que o marginaliza e não o acolhe.

Marginalidade expressa, ainda, de modo revolucionário ao colocar como protagonista uma prostituta cortesã em *Lucíola*. E aqui vale transcrever o “quadro social” da popular festa de N. S. da Glória do Outeiro descrito pelo narrador:

Para um provinciano recém-chegado à corte, que melhor festa do que ver passar-lhe pelos olhos, à doce luz da tarde, uma parte da população desta grande cidade, com os seus vários matizes e infinitas gradações?

Todas as raças, desde o caucasiano sem mescla até o africano puro; todas as posições, desde as ilustrações da política, da fortuna ou do talento, até o proletário humilde e desconhecido; todas as profissões, desde o banqueiro até o mendigo; finalmente, todos os tipos grotescos da sociedade brasileira, desde a arrogante nulidade até a vil lisonja, desfilaram em face de mim, roçando a seda e a casimira pela baeta ou pelo algodão, misturando os perfumes delicados \{as impuras

exalações, o fumo cromático do havana às acres baforadas do cigarro de palha.

É uma festa filosófica essa festa da Glória! Aprendi mais naquela meia hora de observação do que nos cinco anos que acabava de desperdiçar em Olinda com uma prodigalidade verdadeiramente brasileira (ALENCAR, 1951h, p. 25-26).

A cena, inclusive, foi retomada por Manuel Bandeira, em texto do livro *Crônicas da província do Brasil*, em que o escritor afirmou que “onde o brasileiro mais sente nos olhos o gosto do Brasil é decerto quando fica parado num pátio de igreja em dia de festa de Nossa Senhora. [...] a democracia sincera da gente de toda cor que se mistura”. Afirma Bandeira que naqueles tempos só havia duas solenidades religiosas a sustentar a tradição na cidade do Rio de Janeiro: a festa da Penha e a festa da Glória. Contudo, a mais brasileira, “mais tradicional, mais poética, incomparavelmente, é a festa da Nossa Senhora da Glória”: “Lembro-me bem do largo da Glória e da praia da Lapa da minha meninice: um desenho de Debret. Todas as mudanças vieram realçar ainda mais a graça ingênua da igreja” (BANDEIRA, 2006, p. 80). Assim como Alencar, Bandeira observa o cunho de comunhão democrática, pois era a festa da Glória a um tempo popular e aristocrática. É nesse panorama social da solenidade que surge Lucíola em “laivos de tão ingênua castidade”, mostrando o dinheiro como mediador dos sentimentos, e a mulher que não pode ocupar outro papel social, pois a realidade parece desvelar outras camadas e nem tudo é como parece. Paulo pergunta ao amigo: “– Quem é esta senhora?; sarcasticamente, responde Sá: – Não é uma senhora, Paulo! É uma mulher bonita. Queres conhecê-la?” (ALENCAR, 1951h, p. 26).

Caderno 4

AO CORRER DA PENA (1874)

Frutas da estação: abacaxis, figos e laranjas seletas, rivalizando com as maçãs, peras e uvas de importação, ornavam principalmente a refeição meridiana que os costumes estrangeiros substituíram à nossa brasileira merenda da tarde, usada pelos bons avós.

Senhora

4.1. *Abrindo a pasta de velho papelão*

Em 2017, o professor Wilton José Marques trouxe a lume oito crônicas inéditas de José de Alencar que não foram publicadas na edição de *Ao Correr da pena* (1874), coligida e organizada pelo Dr. José Maria Vaz Pinto Coelho, com autorização do escritor. Num texto intitulado *O enigma dos folhetins* (2017), Marques elenca algumas hipóteses sobre os motivos desses oito folhetins não terem sido incluídos na edição de *Ao correr da pena*. A primeira hipótese seria que Pinto Coelho não teve acesso aos referidos números faltantes do *Correio Mercantil* e/ou, talvez, por conta própria, teria deliberadamente excluído os textos. A segunda hipótese gira em torno da exclusão feita pelo próprio Alencar, que se desdobra em outro problema: quais os supostos motivos que levaram a retirada dos oito folhetins?

A primeira hipótese, a de exclusão por parte do editor, é logo refutada por Marques, uma vez que o número de folhetins excluídos é razoavelmente alto e, dentre eles, existe uma sequência temporal de quatro números seguidos e nenhuma menção à exclusão sem a anuência do autor. Para Marques, a segunda hipótese é a mais provável, com um indício encontrado na própria edição de 1874: a reprodução de uma carta de Alencar enviada a Pinto Coelho, no início do marcante ano de 1873, autorizando a publicação dos folhetins:

Não é uma licença que envio a V.; mas sim os meus cordiais e sinceros agradecimentos pela honra que me faz dando outra vez à lume, coligidos em livro, os folhetins que outrora na minha puerícia literária, escrevi para o *Correio Mercantil*. Será para mim um grande prazer, encontrar-me com esses filhos da minha musa inexperiente, aos quais não vejo desde que os soltei aos quatro ventos da imprensa periódica.

Se for possível que eu reveja a prova desses folhetins escritos de momento, terei muita correção a fazer; não podendo ser irão na sua primitiva lição, e servirão para avaliar-se do que o autor porventura perdeu ou ganhou em estilo e inspiração (ALENCAR, 1874, p. XLVII).

O trecho revela o que temos entendido até aqui sobre *a velhice literária* e a experiência político-literária que sintetiza *Sênio*, a saber: um olhar retrospectivo e revisionista da própria obra, por meio do qual o escritor busca fazer o cotejo entre o pensamento filho de “musa inexperiente” contido na “puerícia literária” e o da *velhice literária*, no sentido de uma autoavaliação e “muita correção a fazer”, mostrando a determinação de

um projeto e o percurso de si mesmo enquanto escritor; além de comprovar o rigor e o juízo severo de *Sênio* em relação ao campo literário e consigo mesmo.

O rigor do escritor com a própria obra pode ser parte da performance em torno da construção do *ethos* e *pathos* de *Sênio*, mesmo que, na prática, Alencar não tenha conseguido fazer a revisão de cada crônica e por isso os textos vão “na sua primitiva lição” para que se possa avaliar o percurso de seu estilo e imaginação, como pontuou. Entretanto, *Sênio* retirou oito textos que, pela ausência, já revelam de imediato a ação do escritor em moldar seu projeto e imagem diante do campo literário. Ao fazer a leitura dos textos, então, percebemos que houve uma atuação direta em preservar a coerência do seu projeto e das ideias, conforme veremos um pouco mais à frente neste caderno.

Vale a pena, embora muito brevemente, explorarmos a materialidade da edição de *Ao Correr da pena*, pois o trabalho editorial de Pinto Coelho pode reforçar algumas evidências em torno do subscrito *Sênio*, bem como do trabalho do escritor na preservação da sua imagem de “chefe da moderna literatura”. A *zona*, ou seja, o caráter espacial e material da edição mostra um conjunto peritextual – a folha de rosto, a epígrafe, a compilação dos estudos críticos sobre a obra alencarina, a “Declaração” junta à reprodução de uma carta de Alencar ao próprio editor – que tem como objetivo apresentar e reforçar ao público e ao campo literário a envergadura literária de José de Alencar. Na folha de rosto, o escritor é apresentado como “Conselheiro”: “AO CORRER DA PENA pelo CONSELHEIRO JOSÉ DE ALENCAR publicado com permissão do AUTOR por JOSÉ MARIA VAZ PINTO COELHO”. Mas o que chama mais atenção é a epígrafe da edição: um diálogo entre José de Alencar e Pereira da Silva, que ocorrera na discussão do Voto de Graças, na Câmara dos Deputados, no ano de 1869. Alencar estava nos anos em que a “alta política” arrebatou-lhe às letras para só a elas restitui-lo em 1870, conforme escreveu na autobiografia literária: “Tão vivas eram as saudades dos meus borrões, que apenas despedi a pasta auriverde dos negócios de estado, fui tirar da gaveta onde a havia escondido, a outra pasta de velho papelão, todo rabiscado, que era então a arca do meu tesouro” (ALENCAR, 1951e, p. 78). O diálogo, pouco antes da “troca de pastas” e em um momento conturbado da sua vida política que culminaria na fissura do projeto literário do escritor, no estilo dos romances e na sua atuação social, mostra a importância que Alencar conferia ao ofício de escritor como um título ao custo de muito trabalho, mas que, ao mesmo tempo, lhe dava grande

satisfação e alguns dos momentos mais felizes da sua vida, o que, em parte, justificaria, o empenho de *Sênio*, na cruzada para defender a sua posição de escritor e da própria obra, a única atividade que parecia agradar o seu espírito. Vamos à citação:

O Sr. José de Alencar: – Satisfazia-se com os louros de sua nobre profissão, com os louros de sua nobre carreira literária, dessa carreira, senhores, da qual eu confesso que tenho saudade, porque a ela devo as mais vivas satisfações e alguns dos momentos mais felizes da minha vida.

Sirva isto de resposta àqueles que as vezes pretendem ferir-me, lançando-me como remoque a lembrança de meus trabalhos literários.

O Sr. Pereira da Silva: – É o maior elogio que lhe podem fazer. (Apoiados)

O Sr. José de Alencar: – Não tenho grandes títulos, mas de todos aqueles que possa um dia merecer, nenhum prezarei mais do que o de escritor... (Apoiados)

O Sr. Pereira da Silva: – E tem toda razão.

O Sr. José de Alencar: – porque, senhores, este título eu adquiri por meu trabalho (Apoiados) (ALENCAR, 1874, p. V).

A epígrafe é, aparentemente, um “gesto mudo”, mas, simultaneamente, um comentário direto da posição do escritor no campo literário, pois ressalta o seu “compromisso desinteressado”, de longa data, com a literatura, em uma rara manifestação pública de valorização da literatura na tribuna da Câmara dos Deputados, contrapondo, em teor moralizante, o “nobre trabalho” do escritor à atividade parlamentar que atentava mais aos interesses pessoais do que coletivo, pois em uma prática cada vez mais comum de compras de títulos e brasões de nobreza – os títulos nobiliárquicos – *Sênio* quer o de escritor. Vê-se também que a literatura se torna uma bandeira de disputas, pois, de um lado, ao trazer a literatura para o campo político, para o Parlamento, quer o reconhecimento de sua atividade de escritor como profissão e não apenas como passatempo ou, pejorativamente, como seus adversários da Câmara chamavam os seus romances, “miçangas”, pois, como observou em “Questão filológica”, escrito no mesmo ano da publicação da edição, no Brasil as “letras, longe de serem profissão, entram ainda para muita gente no número das futilidades nocivas à reputação do homem grave” (ALENCAR, 1960c, p. 952). É o modo de mostrar a existência das demandas do campo literário àquela época, colocando a literatura como um aporte de reflexão e interpretação das questões do país e que, por isso mesmo, merece atenção dos atores políticos. Por outro lado, a bagagem literária é instrumento de legitimação da figura do intelectual, do Conselheiro do Império, do homem que acumula várias funções na sociedade. Contudo,

não se pode definir tão precisamente os limites entre os dois campos, o literário e o político, devido à miscelânea das ideias e dos agentes envolvidos. A própria publicação ressalta esse caráter ao se utilizar das escalas de valores de ambos os campos. Por isso, deve-se ressaltar, ainda, a epígrafe como um gesto oblíquo de atualização dos primeiros trabalhos literários, inserindo-os na “marca” José de Alencar, com mais força decorativa do que hermenêutica por parte do seu público (crítico).

A edição de Pinto Coelho traz também a organização de uma pequena fortuna crítica de fragmentos sobre a obra de Alencar, com textos de Francisco Octaviano (1857), Augusto Emílio Zaluar (1862), Innocencio Francisco da Silva (1866), Pinheiro Chagas (1867), Salvador de Mendonça (1868; 1871), J. C. de Moraes Carneiro (1871) e Fernando Castiço (1872). Portanto, por um lado, a edição representava e reforçava a reconhecida importância literária que àquela altura era atribuída a Alencar, formando uma frente de ação contra às críticas demolidoras que enfrentava. Por outro, ao celebrar a figura do escritor, a fortuna crítica expunha uma “confraria” alencarina que foi se configurando no decorrer da sua atividade, como podemos perceber pelos textos que cobrem os anos da sua atuação até ali. Em seguida, tem-se a “Declaração” do editor, um prefácio alógrafo à obra e que vai na mesma direção do panegírico e da rememoração “das riquezas espalhadas ao acaso, nascidas de uma inspiração caprichosa, mas viva e original, [...] que depois amadureceu com o estudo e se fortaleceu com a reflexão” (ALENCAR, 1874, p. IV). Na página seguinte, vem o trecho da carta de Alencar a Pinto Coelho, conforme citamos anteriormente.

Os folhetins de *Ao Correr da pena* são textos que antecipam os aspectos temáticos da obra literária de José de Alencar, como uma espécie de “cartão de visitas do poeta”, para usar a expressão de Guimarães Junior. Esses textos, geralmente, discorriam sobre o mundanismo da corte, os bailes, as festas, as recepções; exibia a vida teatral, fazendo críticas ao público – é o caso do *dilletanti*, quase um personagem –, à estrutura dos poucos teatros, aos atores e às peças estrangeiras exibidas, os quais foram importantes para pensar na necessidade de um teatro nacional, como abordou em um texto posterior aos tempos de folhetinista, a carta-aberta ao amigo Francisco Otaviano *A Comédia Brasileira*⁹⁴. Os folhetins tratavam também de política, evidenciando a predileção do

⁹⁴ A missiva foi publicada como carta-aberta pelo jornal *Correio Mercantil*, em 7/11/1857, e em forma de folhetim, no *Diário do Rio de Janeiro*, em 14/11/1857.

autor para os assuntos do Estado. Em outras palavras, fica evidente que na verdade o “homem político” não fora uma faceta alencarina tão estranha como ele mesmo chegou a especular rapidamente na autobiografia literária; corrigindo-se logo ao reconhecer que “saía de uma família para quem a política era uma religião e onde se haviam elaborado grandes acontecimentos de nossa história” (ALENCAR, 1951e, p. 63). Desde os primeiros textos, o escritor quer intervir na cena política imperial.

O opúsculo dos folhetins reúne temas de interesse, em sua maioria, da casta aristocrática e cortesã da sociedade brasileira do Segundo Reinado e, por isso, são importantes fontes documentais para a compreensão de uma época, sobretudo dos mecanismos de que se valiam os escritores e intelectuais. Coelho Pinto afirma na “Declaração” apensada à edição, que com eles, Alencar “abriu as portas da república das letras” (ALENCAR, 1874, p. XLVI). Ou seja, a atuação de Alencar como folhetinista foi um modo de mobilizar uma relação poderosa entre o recém-folhetinista, os escritores, os jornalistas, os membros da corte, os burgueses do Império. Sua presença nos grandes eventos, nos salões e clubes permitiu trocas, muito mais simbólicas do que propriamente financeiras, já que Alencar pertencia a uma família que circulava pelos clubes da sociedade aristocrática, mas que estava também preso a uma verdadeira “subordinação estrutural” se quisesse ter um lugar prestigioso no campo literário, mediado, principalmente por “ligações duradouras”, “afinidades de estilo de vida e de sistema de valores”. Uma união intermediada pelo “universo sutilmente hierarquizado dos salões” entre uma parte dos escritores e uma parcela da alta sociedade, orientando o patrocínio do mecenato imperial (BOURDIEU, 1996, p. 65). Veja-se o que Bourdieu fala, ainda, sobre o funcionamento dessas relações:

Na ausência de verdadeiras instâncias específicas de consagração [...], as instâncias políticas e os membros da família imperial exercem um domínio direto sobre campo literário e artístico, não apenas pelas sanções que atingem os jornais e outras publicações (processos, censura etc.), mas também por intermédio dos proveitos materiais ou simbólicos que estão em condição de distribuir (BOURDIEU, 1996, p. 65-66).

Operavam-se trocas nesses espaços cortesãos por onde o folhetinista transitava. São nos salões, teatros e clubes que os donos do poder político e financeiro impõem sua visão de mundo ao escritor e, logo, consagram-se por ocupar as páginas dos jornais de uma

“imprensa literária” com seu universo cultural privilegiado. Mas essa é uma relação ambígua, em que o artista intervém no imaginário cultural da sociedade com intenção de se valer de gratificações materiais e simbólicas.

Alencar estreou no dia 3 de setembro de 1854 no jornal liberal *Correio Mercantil* e iniciou uma das suas fases mais promissoras. Sua atividade logo se tornou uma das grandes atrações do jornal cujos textos fazem a intersecção entre o jornalismo e a literatura, com um olhar, muitas vezes, limitado ao espaço aristocrático das récitas do Teatro Provisório, dos bailes no Cassino Fluminense, aos poucos eventos de divertimento dos homens e mulheres do Império. Nota-se, muitas vezes, um idealismo mágico, devaneios pelas paisagens cariocas; outras vezes, é crítico a esses eventos, espaços e pessoas privilegiadas. Como afirma João Roberto Faria “Alencar expôs-se para seus contemporâneos, tanto na vida social, política e cultural quanto nos folhetins, com a sinceridade das suas opiniões sobre todos os assuntos comentados” (FARIA, 2004, p. XXXIII). Os folhetins também são impressões e reflexões do intelectual aspirante que deseja interferir – e interferiu – na vida prática do país, que já pensava um projeto para o país, e reunidos mostram as habilidades do escritor para tratar dos vários assuntos, narrar os eventos ou mesmo dar sua opinião impregnada de “civilidade”, opinar politicamente sobre os acalorados debates na Câmara e no Senado e sobre economia, mesmo que isso confrontasse os interesses do *Correio Mercantil* e custasse o próprio pedido de demissão. A saída de Alencar do periódico pode ser exemplo, de certa maneira, do rompimento da negociação entre o escritor e o campo de poder, uma vez que a direção do *Correio* censurou um trecho do seu último folhetim, no qual fazia críticas à especulação que se alastrava no mercado de ações.

No “saco de gatos” do “demônio inspirador dos 25 anos”, nota-se sua evolução como escritor, a liberdade de pensamento, o sonho e a fantasia, as descrições da vida urbana e da natureza, os primeiros rumores dos romances como *Cinco minutos*, *O guarani* e *Diva* e a vocação de polemista que o acompanharia até a morte. Machado afirmara que Alencar fazia “a admirável fusão do útil e do inútil” (MACHADO DE ASSIS, 1951, p. 34). Depois desse tempo no “turbilhão do mundo”, no *modus vivendi* cortesão, expôs o desejo de experimentação entre os gêneros. É em uma das derradeiras crônicas que apresenta o romance como forma ideal para sua atividade como escritor.

As crônicas de *Ao correr da pena* refletem a fisionomia e apresentam um conjunto de traços das sociabilidades do Rio de Janeiro no contexto do progresso e da modernização. São, ainda, os primeiros esboços da capital do Império depois de quase meio século da chegada da família real; representam um olhar sobre a mudança veloz do espaço público, a mudança de comportamento da família brasileira aristocrática e certa consciência espiritual em consonância com os moldes capitalistas. Segundo Roberto Faria, o posto conferiu “espaço privilegiado [...] para o folhetinista fazer-se conhecido” (FARIA, 2004, p. XVII) e logo o epíteto de *cronista social da corte carioca*.

O Rio de Janeiro – lugar onde Alencar viveu e uma das coordenadas da cartografia poética alencarina – a corte, naturalmente, privilegiada pela posição estratégica do ponto de vista econômico e militar, foi convertido como laboratório da experiência do escritor em desvelar certa psicologia da nação e desenhar um mosaico do espaço natural e urbano, pois entendemos que, pelo percurso do escritor, a cidade carioca tornou-se um personagem da sua literatura.

A compreensão imaginativa autorizava o *flâner* a devanear nas ruas da corte, capaz de “dar para cada um dos edifícios da cidade a sua crônica” (ALENCAR, 2010, p. 90), apresentando uma cidade que logo se consolidou no imaginário nacional e internacional, com os seus lugares icônicos como o Passeio Público, a Rua do Ouvidor, a Baía de Guanabara, a Praia de Botafogo, a Tijuca, entre outros. Um Rio de Janeiro que teve seu espaço público bastante alterado no final do século XIX e começo do XX e que agora só pode ser revisitado no registro do folhetinista. É o jornalista escrevendo e descrevendo a oficina do escritor cujo método de trabalho é mergulhar no tempo – esse “oceano imenso sobre o qual navega a humanidade” – e recolher as ruínas do passado em face das realidades do presente.

Como mostramos, a partir do trabalho de Wilton José Marques, é evidente a ação de José de Alencar sobre o campo literário, principalmente em relação à escolha dos folhetins que integram o opúsculo e à exclusão daqueles outros que poderiam comprometer a imagem do renovador das letras brasileiras; textos que pudessem, por

ventura, dar munção aos críticos contemporâneos que combatiam a sua literatura romântica e suas ideias.

Avaliando minuciosamente o caráter histórico-literário dos folhetins, Marques faz o cotejo do primeiro e percebe que “o texto foi literalmente corrigido em vários momentos” (MARQUES, 2017, p. 28), mas, por razões desconhecidas, Alencar não conseguiu fazer a revisão final de todos os textos, restringindo-se ao primeiro folhetim, motivado, talvez, pelas embates políticos e problemas de saúde enfrentadas no ano de 1873, conforme já explicitamos no primeiro caderno, ao cogitar os motivos da pausa abrupta na autobiografia literária.

Nesta perspectiva, e impedido acima de tudo pela doença, não seria nenhum despropósito, para corroborar a segunda hipótese levantada, conjecturar que, na impossibilidade de realizar a revisão mais criteriosa, o que implicaria, a exemplo do primeiro folhetim, em corrigir e/ou modificar os textos, o próprio José de Alencar tenha pedido ou até mesmo exigido ao editor Pinto Coelho que excluísse os oito folhetins da edição final do livro, deixando, dessa forma, que os demais textos fossem então publicação na sua “lição primitiva” (MARQUES, 2017, p. 34).

Mesmo assim, em maio retornaria à Câmara dos Deputados, participando irregularmente de algumas sessões, inclusive, tendo força para causar alguns ruídos com o contendor Gaspar da Silveira Martins, pois, por ocasião da discussão do Voto de Graças, no dia 20 do mesmo mês, foi impedido de discursar por duas vezes. Como protesto, publicou o discurso em folheto, conforme explica na advertência:

Resolvi imprimir o discurso que devia proferir na tribuna da Câmara dos Deputados, na discussão do voto de graças, cujo encerramento é um dos maiores escândalos parlamentares a que tenho assistido. – Prevalendo-me da circunstância mínima de não estar eu presente quanto me tocou a primeira vez de falar, arrebataram-me a palavra de que ainda não usei em um só debate político na presente legislatura. / Não posso afirmar que o discurso proferido textualmente como sai escrito. Transladei-o para o papel ao chegar da Câmara. Todavia é natural que o estilo se ressinta do travo da pena, a qual é sempre mais tarda do que a palavra. Em compensação meu estado de saúde não me permitia tão longo folego na tribuna. Tenho deixado de pronunciar discursos de outro valor que não há neste: e nunca fez cabedal dessas ideias abafadas ao nascedouro. Não é pois o desvanecimento da obra que moveu-me a dar corpo ao pensamento que havia de ser discurso; é somente um justo e nobre esforço contra a violência que sofreu hoje a tribuna parlamentar (MENEZES, 1977, p. 318).

Por esse tempo, entre os meses de maio e junho, publica quatro obras pela editora Garnier, como parte do “contrato vantajoso”. São textos que estavam na pasta do autor: em dois volumes, sob o título *Alfarrábios (crônicas dos tempos coloniais)*, saíram “O garatuja”, no primeiro, e “O ermitão da Glória” e “A alma de Lázaro”, no segundo. Sai também *Guerra dos Mascates*, que teve o seu primeiro volume “entrado nos prelos” em 1871, mas que atrasou dois anos por culpa do autor, como justifica em nota:

Sai tardio e já fora de sazão este primeiro volume de uma obra que podia estar a esta hora no rol dos alcaides de livraria.

Tendo entrado nos prelos em 1871, como se vê no frontispício, só agora em 1873 vem a lume, e anda assim desacompanhado de outro tomo, que lhe serve de parelha.

A culpa é do autor e ele confessa contrito (ALENCAR, 1951f, p. 146).

Retorna ao projeto para escrever o segundo volume, mas o interrompe e só retoma os manuscritos um ano depois. O romance histórico exige uma “árdua tarefa de recompor [...] os fragmentos catados nos velhos cronistas” (ALENCAR, 1951f, p. 146). Segundo o escritor, para descrever a “sociedade colonial é necessário reconstruí-la pelo mesmo processo de que usam os naturalistas com os animais antediluvianos” (ALENCAR, 1951f, p. 146). Na mesma nota, o autor, antes que o acusem, procura advertir os “enredeiros e maldizentes” contra possíveis identificações a respeito dos personagens principais, afirmando que os personagens “não são mais do que manequins da crônica, semelhantes às figuras de pau e cera em que os alfaiates e cabeleireiros põem à mostra na vidraça roupas e penteados (ALENCAR, 1951f, p. 148).

Guerra dos Mascates é um romance que teve repercussão tanto no campo literário quanto no político. A crítica sugere ser um romance *à clef*, nas palavras de Veríssimo, uma “sátira propositada” dos adversários políticos coetâneos. Araripe Junior afirma que Alencar cultivou a sátira e “sem querer talvez transformou este romance em um panfleto político” (ARARIPE JUNIOR 1980, p. 220). Mario de Alencar, nas *Páginas escolhidas*, também dá um testemunho sobre a projeção dos conflitos vivenciados pelo pai nesta fase, em especial na *Guerra dos Mascates*:

O fato histórico da *Guerra dos Mascates* é um mero pretexto para adaptar à comédia à situação política da atualidade do autor. Nos dois grupos antagonistas, mascates e nobres, representam-se os dois partidos, Conservador e Liberal. Em nota no romance, contestou o

autor, em tom de surpresa que insinuava anuência, a asseveração de terem sido personificados no livro algumas figuras do tempo. Em verdade elas aí estão, quase em retrato físico e moral, como apareciam ao romancista; e seria fácil a um contemporâneo identificá-las. [...] Os trechos escolhidos apontam particularmente à antinomia do caráter dos últimos e ao procedimento que teria Alencar, se vivesse até assistir ao exílio de D. Pedro II, ocorrido tal qual fora contado o de Castro de Caldas, e conseqüente ao seu feitio caprichoso e frouxo, predisposto a agradar a uns e outros, e de uns e outros, salvo alguns amigos, abandonado no seu infortúnio (ALENCAR, *apud* MENEZES, 1977, p. 321).

Segundo Afrânio Peixoto (1929), quem leu o romance atentamente percebe facilmente a sátira política. Um dos personagens é Carlos de Enéia, anagrama de Alencar. Capistrano de Abreu viu no poeta gago Lizardo de Albertim, Machado de Assis. Sebastião de Castro Caldas é Pedro II; o capitão Barbosa de Lima é o Visconde do Rio Branco; Simão Ribas, o almotacé, apelidado o Perereca, é José Antônio Pimenta Bueno, o Visconde e Marquês de São Vicente; o capitão ajudante Negreiros, descendente de André Vidal de Negreiros, Francisco de Paula Negreiros, é Saião Lobato; o padre João da Costa é o monsenhor Pinto de Campos (MENEZES, 1977, p. 322; PEIXOTO, 1951, p. 21). Alencar, na advertência do segundo volume do romance, volta a negar que tenha retratado personagens contemporâneos:

Quando há cerca de um ano veio a lume o primeiro tomo desta crônica, houve muito quem teimasse em ver personagens contemporâneos disfarçados nessas figuras do século passado.

Semelhante personificação, o autor não pode de modo algum admiti-la.

Os atores da comédia, que se chamou a Guerra dos Mascates, são antes de tudo históricos: ou porque os anais do tempo fazem deles especial menção, ou porque representam as ideias e os costumes da época.

[...]

Insinuações à vida privada, nunca as fez o autor, e espera que não cometerá jamais tão grande aleivosia apesar de ter sido ele muitas vezes a vítima de semelhantes emboscadas.

[...]

Carreguem-lhe pois a culpa das malignidades políticas, ainda mesmo daqueles de que não cogitou, mas deixem-lhe o direito de mover à vontade as figuras do seu teatrinho; de casá-las a jeito, e distribuir-lhes a cada um seu papel de pai, marido, filho, noivo, ou qualquer outro da comédia social.

Com isso, que é do domínio da fantasia, nada tem que ver a maledicência. (ALENCAR, 1951f, p. 151-152).

Guerra dos Mascates, por ser exemplo de romance em que notamos a projeção da velhice da alma e do corpo, isto é, a proximidade e o confronto com a morte, a melancolia, o aborrecimento, acaba projetando um novo tom às obras consideradas “senis”, afastando-as, delicadamente, dos primeiros trabalhos, conforme a opinião de Marcelo Peloggio, no texto “Apresentação – *Til*, ou as amarras do amor” (2012):

De acordo com alguns críticos, os produtos dessa ocasião seriam mais vivos, de forte intensidade passional, daí serem também conturbados, mórbidos e, por isso mesmo, mais reais e humanos. De fato, parece haver certo matiz ou tom nesses livros, de sorte que, descontadas suas qualidades estruturais, afastam-se dos primeiros trabalhos. Todavia, muito que delicado afastamento, diga-se de antemão (PELOGGIO, 2012, p. 11-12).

Peloggio faz um levantamento breve das derradeiras obras “senis”. São anos de ativa, fértil e rápida existência. *Guerra dos Mascates*, junto ao “O garatuja”, pertenceria aos trabalhos de teor satírico; *O Gaúcho*, um romance de teor sombrio e violento, exprimindo um Alencar pessimista; “O ermitão da glória”, “A alma de Lázaro” e *Encarnação* pertenceriam ao conjunto de obras “vazadas em tristeza profunda ou organizadas pelo seguimento gótico” (PELOGGIO, 2012, p. 12); *Sonhos d’ouro*, uma autobiografia de tintas ensolaradas; *Ubirajara*, o romance mais indianista da série, revelando o senso de pesquisa etnográfica e afastando-se do lirismo de *Iracema* (Cf. AGRELA, 2015); em 1875, *Senhora*, resgata a nota dramática de *Lucíola*, e *O sertanejo* levanta o painel cênico semelhante a *O guarani*. Por fim, a família de livros formada por dois traços: no primeiro, a presença de personagens com alguma deformidade – física ou mental –, com acentuado gosto pelo mórbido e pelo grotesco – é o caso de Laura d’*A pata da gazela*, e do Barão da Espera, “o aleijão da mão direita”, d’*O tronco do ipê*; e, no segundo, com o *Til*, a linguagem “por vezes desabrida ou naturalista, revelando a incomum presença de imagens sem envernizamento e a integridade com que Alencar costumava exhibir os lugares e seus tipos” (PELOGGIO, 2012, p. 12-13):

Verdade essa, em *Til*, objetivado por Brás, o epilético cretino; ou ainda pelo farrapo humano que é Zana, a demente, a viver em meio à imundície de uma casa arruinada. Nem mesmo os animais escapam aos momentos de descrição seca e desumana: são os casos da galinha sura, cujos pés foram devorados pelas ratazanas; [...] e do jumento caolho [...]

Associando esse traço à brutalidade e a à repugnância de algumas de suas cenas, levadas a cabo, em especial, pelo facínora Jão Fera, *Til*

apresenta uma composição algo bizarra, uma vez que a inteireza artística da obra reside na combinação de elementos marcadamente antagônicos (PELOGGIO, 2012, p. 13-14).

A história de *Jão Fera*, o matador de aluguel, inclusive, foi escrita – “com material próprio, fornecido pela imaginação e pela reminiscência” (ALENCAR, 1951f, p. 146) – na viagem que Alencar fizera a Minas Gerais em busca de repouso e cura. Na volta à corte, publica o romance em folhetim, estranhamente, no jornal *A República*, órgão do Clube Republicano, entre 21 de novembro de 1871 e 20 de março de 1872. Veja-se, ainda, que os romances apresentam personagens que estão às margens do projeto oficial de nação.

Possivelmente, essa foi outra forma que Alencar encontrou para revidar os ataques que vinha sofrendo de Semprônio e Cincinato. Era um explícito movimento para o público: com a publicação do seu romance no jornal, se posicionava no espaço público, informando que qualquer inimigo do Império seria um aliado seu em potencial. Nesse “namoro com os republicanos” (MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 300), *Sênio*, mais uma vez, mostrava-se independente e fazia da sua literatura um estrilo. No entanto, numa carta à redação, faz questão de reafirmar suas ideias monarquistas:

Meus ilustrados colegas.

Por minha parte, de boa vontade, convenho na cessão que lhes fez o meu editor, o Sr.

L. Garnier, de algumas folhas de lavra tosca, pois são da minha, para que v. v. as publiquem em folhetim do seu diário.

Lembrança como esta, que partindo de qualquer me lisonjearia; neste caso, vale honras, porque provém de antagonistas políticos mais propensos entre si e por natural tendência a se mostrarem severos na censura, do que pródigos no apreço.

Sinto que a estreiteza do tempo reclamado por vários trabalhos já em via de impressão, não me permita destinar-lhes outras coisas, além do ligeiro esboço de costumes que aí vai e cujo título bem indica a folga da fantasia, não apurada pelo estudo.

Não me demove a consideração de se ter sua folha consagrado à opinião adversa; embora esteja bem convencido de que há de ser o fato mui explorado pela intriga, que de antemão já me assinalou como um republicano disfarçado. Não sou, malgrado eles, que tanto se incomodam com os monarquistas da ideia; por isso empenham-se em tratar-nos de hereges.

Pese-lhes embora; sou monarquista sincero e convicto. Mas, como nunca professei o *fetichismo* da realeza, espero o triunfo para minhas ideias, da civilização do povo, nunca de sua ignorância.

Quero que o meu país seja monarquista, não pela rotina, mas por verdadeira fé nessa instituição; e, para isso, é necessário que estude as doutrinas opostas e esclareça com a livre discussão.

Se o encanto da república, a magia que exerce nos espíritos entusiastas, está, permitam-me a fraqueza, no fruto proibido: a cárie das monarquias, o que lhes rói o cerne, é a presumida infalibilidade.

Convencidos, nós os monarquistas, de que é possível atacar a cidade invencível, correremos a defender a brecha, por onde no momento do perigo hão de fugir espavoridos os gansos do Capitólio.

Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1871. – J. de Alencar (ALENCAR *apud* MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 301-302).

A carta foi publicada no jornal, que escreve, na pessoa de Quintino Bocaiúva, uma resposta reafirmando as ideias do periódico e “passando pano” ao escritor cearense:

Agradecendo tão fino obséquio, devemos acrescentar algumas palavras.

A nossa situação, como republicanos, nos obriga a manter um posto afastado, de vigilância e de hostilidade, contra os princípios e os homens que representam a ideia monárquica no nosso país.

Se, porém, como políticos achamo-nos divorciados de todos os partidos e de todas as individualidades afeiçoadas ao atual regime; como brasileiros teremos sempre orgulho e desvanecimento em prestar a devida homenagem a todos os nobres caracteres e ilustres talentos que são a glória da nossa pátria, qualquer que seja a posição política que ocupem.

Está neste caso o eminente escritor e parlamentar, cujo nome serve de título a este artigo, e que tão graciosamente acaba de autorizar a publicação de uma de suas obras inéditas nas nossas colunas.

A *República* não podia pretender maior lustre para suas páginas, nem melhor serviço aos seus assinantes, do que honrando-se com a publicação de um trabalho devido à pena de tão ilustre escritor, justamente considerado o chefe da moderna literatura brasileira.

O seu nome constitui uma glória nacional e, quaisquer que sejam os acidentes políticos que nos separem, haverá sempre da parte de todos os brasileiros para com o ilustre Sr. Alencar, um traço de união – esse traço é o da admiração imposta a todos os espíritos cultos pela inteligência privilegiada e fecunda que, a cada livro que publica, engasta uma nova gema preciosa no diadema da literatura nacional (ALENCAR *apud* MAGALHÃES JUNIOR, 1977, p. 302).

Voltando ao trabalho de Marques, encontramos um folhetim – o segundo texto de *Ao correr da pena*, publicado no *Correio Mercantil* no dia 10 de setembro de 1854 – excluído da edição de 1874, no qual Alencar enaltece a figura de George Washington, o “fundador da liberdade moderna”.

Um romance publicado em um jornal de ideias republicanas seria aceitável, uma vez que, com a publicação da carta aos editores, reafirma-se “monarquista sincero e convicto”. Agora, a publicação em 1874 de um texto da juventude flertando com ideias republicanas seria motivo suficiente a abastecer seus contendores e parece ser ousado demais, observa Marques ao conjecturar sobre os possíveis motivos da exclusão do texto. Segue a citação do folhetim:

[...] se imitasse o pensamento da fraternidade política da união Americana que vai elevar a [Georg] Washington um monumento, para o qual todos os estados da Federação devem enviar a sua pedra e o seu padrão. A estátua que há de coroar a obra será de mármore do Parthenon, oferecida pela Grécia. A inscrição é grande e sublime na sua simplicidade, digna dos Gregos e do herói Americano: “A George Washington, fundador da liberdade moderna, o país de Sólon, de Temístocles e de Péricles, pátria da liberdade antiga, como prova de admiração e respeito (ALENCAR, 2017, p. 40).

Naquele momento, como já dito, Alencar era considerado escritor popular e referência política por ter sido Conselheiro e Ministro do Império. Era convidado em muitas situações para dar sua contribuição intelectual e acadêmica, seja na discussão teórica, na divulgação da sua arte literária ou nas opiniões políticas. Lembre-se, inclusive, do periódico *O Protesto* (1877). Não à toa, foi convidado para escrever o ensaio incomum “O homem pré-histórico da América”, que deu ensejo à *Antiguidade da América* e *A raça primogênita*, que estavam sendo gestados. A literatura reverberava as ideias do político e de outras faces suas: do etnógrafo, do sociólogo, do filósofo. Portanto, cabe destacar que era visto como um pensador, um homem de ideias, que se expõe por meio da palavra e pelo forte valor biográfico que compõe os seus textos críticos-literários.

A atuação de Alencar, contudo, se alarga, segundo Valéria Cristina Bezerra, se considerarmos os agentes literários em contato com a obra do autor e os fatores do comércio dos livros, as informações surgidas revelam a “conformação de um meio literário ativo”; além de outra faceta alencarina ignorada ou menosprezada pela crítica, isto é, a internacionalização da literatura brasileira:

[...] a de um autor comprometido com a promoção de seu nome e da literatura brasileira não apenas em seu país, mas também em âmbito internacional. [...] o reconhecimento da literatura brasileira por

instâncias no exterior concorria para legitimar a literatura do Brasil diante das demais literaturas nacionais, que passavam, igualmente, por um processo de definição identitária” (BEZERRA, 2018, p. 10-11).

Sobre a participação no periódico *A República*, afirma a autora que “é possível pensar que o interesse por um escrito de Alencar fizesse parte das estratégias de busca de público para o jornal” (BEZERRA, 2018, p. 60). Mesmo liberais e depois republicanos, Quintino Bocaiuva e Salvador Mendonça – editor e proprietário – procuravam prestigiar o escritor. Ainda para a estudiosa:

[...] *A República* reforçava o discurso do prestígio do escritor e de seu sucesso junto ao público a fim de atrair a atenção do leitor para a publicação [...], a obtenção da difusão desse romance inédito pode indicar o bom relacionamento que tinham os editores do periódico junto ao escritor e ao editor [Garnier], iniciativa que possivelmente teve Salvador de Mendonça à frente. [...] A despeito das diferenças, para os redatores, o nome de Alencar impunha reconhecimento de sua atuação em prol da literatura nacional, campo que, ao ver dos dirigentes, era suprapartidário, no qual se congregaram vários escritores e críticos brasileiros, que veicularam nas páginas de *A República* suas produções e suas apreciações críticas (BEZERRA, 2018, p. 61-62).

Bezerra também evidencia que *A República* se constituiu como uma amostra da convivência entre a literatura nacional e a estrangeira nas letras brasileiras do século XIX. A seção de folhetins do periódico estreou com *O Processo dos Cesares*, do francês Charles Ernest Beulé. Também foram publicados o conto “Uma noite de Cleópatra”, de Teóphile Gautier; o romance *Francia*, de George Sand; o conto “O Gladiador”, de Méry; a novela *Lokis: o manuscrito do professor Wittembach*, de Prosper Mérimée. Em seguida, no dia 03 de novembro de 1871, o espaço destinado aos folhetins foi substituído por um anúncio do *Til*, com o subtítulo “romance brasileiro”, o que evidencia o renome de José de Alencar e sua importância em relação às produções estrangeiras que foram publicadas.

Nenhuma das obras francesas anteriormente veiculadas no folhetim desse jornal tiveram a mesma publicidade, sequer contaram com alguma nota informativa anunciando ao leitor a publicação pela folha. O fato aponta para a excepcionalidade da estratégia empregada pela *República*, anulando um espaço que poderia ser utilizado nesse dia para publicar ficção ou unido às colunas para acrescentar espaço aos artigos e às notícias, com o fim de dar destaque à obra de Alencar ou mesmo de angariar as vendas, pois, ao longo de sua atuação na folha,

Salvador Mendonça, juntamente com os demais redatores-gerentes, empenhou-se em ampliar o número de leitores por várias medidas apelativas, como oferecimento de prêmios, chamado pelos proprietários de “participação dos lucros” aos assinantes (BEZERRA, 2018, p. 59-60).

Salvador Mendonça é tido como um incentivador da literatura nacional e foi tradutor de 21 obras publicadas entre 1873 e 1876. O próprio Alencar em “Benção Paterna” reconheceu o “empenho” do crítico, ao lado de outros colegas: “Aos amigos, como Joaquim Serra, Salvador Mendonça, Luiz Guimarães, e outros benévolos camaradas; tu lhes dirás, livrinho, que te poupem a qualquer elogio” (ALENCAR, 1951b, p. 31). Valéria Cristina Bezerra afirma também que o caso d’*A República* e a atividade de Salvador Mendonça evidenciam a junção entre a literatura nacional e a estrangeira, criando um ambiente conflitivo devido à incorporação de um volume considerável de romances estrangeiros, que colaboraram com o desenvolvimento literário no Brasil, mas que geraram uma concorrência para as obras nacionais (BEZERRA, 2018, p. 11):

O discurso que os homens de letras construíram a respeito da literatura brasileira mostra as ambições quanto à promoção da produção do país entre os seus patrícios, o que, diante desse quadro disputado, necessitou de um esforço no sentido de fomentar a aceitação, leitura e valorização dos livros brasileiros pelos leitores e de evidenciar o caráter de sua especificidade em relação à literatura importada. Revela também a integração da criação literária nacional num movimento literário de caráter transnacional, do qual os homens de letras tinham consciência, a julgar pelo diálogo estabelecido com as obras e com os termos da formação literária de diferentes países (BEZERRA, 2018, p. 79).

4.2. Língua brasileira

Não é o nosso objetivo desenvolver reflexões sobre as oito crônicas que se mantiveram esquecidas pela crítica durante mais de um século. O texto “O enigma dos folhetins” já faz o levantamento dos possíveis motivos que levaram à exclusão dos oito folhetins da primeira edição organizado por Pinto Coelho. Contudo, dos oito que foram excluídos, há pelo menos dois folhetins que merecem nossa atenção, uma vez que os supostos motivos de serem excluídos da edição de 1874 só reforçam o caráter revisionista e consciencioso de *Sênio* por, explicitamente, apresentarem ideias contrárias ao seu projeto literário e ao pensamento do homem público.

Ambos os folhetins tratam da nacionalização da língua, tema que atravessa a literatura alencarina bem como a crítica literária, seja nos textos perigráficos ou nas polêmicas as quais travou ou envolveram suas obras. Marques observou que o terceiro e quarto folhetins, publicados nos dias 28 de janeiro e 04 de fevereiro de 1855, respectivamente, foram excluídos do livro sem nenhuma observação por parte do editor Pinto Coelho. Neles, Alencar trava uma polêmica com o leitor anônimo que se identificava como Monsieur de Tal.

Após a publicação do folhetim de 14 de janeiro, no qual José de Alencar comentava a expectativa da chegada do carnaval, aparece uma pequena nota nas “Publicações a pedido” do próprio *Correio Mercantil*, em que Monsieur de Tal reclamava que vários jornais do domingo tinham se excedido no uso de estrangeirismos ao falarem do carnaval, citando, inclusive a “grande promenade” usada por Alencar:

Vários jornais que falaram ontem no carnaval, parecem todos muitos desejosos de que fiquem entre nós nacionalizados no entrudo *faubourgs da gentry e da fashion, bouquets, grande promenade, confetti, mucoletti e imrovement, etc., etc.* mas não acham os Srs. Redatores que seria melhor nacionalizar primeiro a nossa língua? (DE TAL *apud* MARQUES, 2017, p. 49).

A nota foi suficiente para incomodar o escritor, e no domingo seguinte, no folhetim do dia 21 de janeiro, Alencar, discorrendo “sobre os melhoramentos do Passeio Público”, no qual se referiu à necessidade do Ministério do Império realizar obras para o “asseio e a limpeza” (ALENCAR, 2017, p. 215), ironicamente acrescenta:

Assim parece-nos que seria muito agradável e muito mais fácil, fazer correr veios de água límpida ao longo das alamedas, e construir-se nos quadros alguns repuxos e *jets d'eau*...

Ai! Lá me caiu a palavra do bico da pena. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do Correio Mercantil de segunda-feira reclama de nós este importante serviço.

Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com a tupi? Ou será dizer em português aquilo que é intraduzível, e que tem um cunho particular nas línguas estrangeiras?

Há de ser isso. Mãos à obra. Daqui em diante, em vez de se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num cortado. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre entradas, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*, e assim tudo o mais (ALENCAR, 2017, p. 217).

No dia 27 de janeiro, no sábado seguinte, Monsieur de Tal resolve treplicar e, dessa vez, se dirige diretamente ao “Ilmo. Sr. Al. Do Correr da pena”. Na “Publicações a pedido” do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, o tal leitor anônimo redigiu uma carta aberta, emitindo sua opinião sobre o problema da nacionalização da língua portuguesa, o que foi, conhecendo a personalidade alencarina, definitivo para que ele entrasse de vez no debate. Segue abaixo a carta na íntegra:

Devemos a V. S. uma resposta e portanto eis-nos no nosso posto; amanhã é domingo e V. S. tem talvez de apresentar o seu semanário ao correr da pena, e assim é preciso que eu lhe escreva algumas linhas sobre o nacionalizar a nossa língua. Pergunta V. S. se nacionalizar a nossa língua, será *misturá-la com a tupi*? Com efeito, não esperávamos de V. S. tal pergunta! Mas uma vez que mostra não saber o que é nacionalizar a nossa língua eu lhe explicarei.

NACIONALIZAR, segundo Constâncio, é um verbo ativo, que significa converter ao uso da nação, v. g. *leis, costumes, termos*.

Ora, a língua da nossa terra deve ser a portuguesa, mas infelizmente, por causa de alguns escritores de nossa época, ela está hoje tão adulterada, pela introdução de termos estrangeiros, que bem se lhe podia dar outra denominação. Na língua portuguesa falavam e escreviam Camões, Bocage, Fr. Francisco de S. Luiz, Nunes de Leão, Garret, etc., etc. falam e escrevem ainda hoje os Srs. Alexandre Herculano, João de Lemos, e outros, assim como também alguns dos nossos literatos, tais como os Srs. Salles Torres-homem, Porto-Alegre, Magalhães, etc., cujas obras se V. S. lesse e estudasse não se veria obrigado a lançar mão de palavras estrangeiras, quando escrevesse seus artigos, por não as achar correspondentes no nosso idioma. O que eu reclamo, pois, de V. S. e de outros redatores, é que nacionalizem entre nós a língua portuguesa, porque é a que se deve falar no Brasil, e que se *converta ao uso* da nação, a que pertencemos, a verdadeira língua portuguesa.

Por ventura é português – *fazer um giro*, como se lê na sua revista passada, última linha da 4ª coluna? *Jets d'eau* não é em português

repuxos? Não temos nós berlinda para *coupé*, confeitos para *confetti*? Qualquer menino de escola não dirá que *grande promanade*, em muito bom português é *grande passeio*? *Etrennes* não corresponde em português a *presentes de festas*? E neste ponto não é até nossa língua mais fértil, pois temos o termo *folar* para a festa da Páscoa e a *consoada* para a de Natal?

Procure V.S. *etrenne* no dicionário e nele achará, entre outros significados, *amêndoas*, *consoada*. Por ventura são intraduzíveis estes termos na nossa língua, para que pois introduzi-los em escritos portugueses, por que se diz, que não podem ser traduzidos? Sobre a palavra *diletanti* nada direi; V. S. é o próprio a dar-lhe o verdadeiro significado da nossa língua, isto é, amantes de música.

Não posso contudo, ao acabar de escrever este artigo, deixar de mencionar uma balda que tem alguns de nossos escritores menos experientes, isto é, quando escrevem para o público, o apresentarem muitos termos estrangeiros, para também darem a entender que são versados em muitas línguas: mas é essa uma balda que muitas vezes os deita a perder, porque frequentemente fazem uso de vocábulos cujo verdadeiro significado não sabem (DE TAL *apud* MARQUES, 2017, p. 50-51).

A resposta de Alencar viria nos dois folhetins excluídos. No primeiro, o do dia 28 de janeiro, no qual tratou sobre a descoberta da mina de ouro em Turiaçu, sugere aos autores locais que as novas obras literárias a partir de então deveriam voltar-se às “comparações clássicas da poesia antiga” ou, no costumeiro tom irônico, se agarrassem à língua tupi:

Não haverá remédio pois senão voltarem às espigas de trigo, às jubas fulvas de leão, e a todas essas outras comparações clássicas da poesia antiga. Quem não quiser estar por isso, pode agarrar-se a língua *tupi*, e achará nela uma mina ainda não explorada de imagens poéticas, uma multidão de nomes fanhosos, de frutas, de coquinhos, de bichinhos, de cipós, que devem ser de uma originalidade encantadora. Teremos então cabelos de *sabambaia*, lábios de *uricuri*, olhos de *guajiru*, *et reliqua commitante caterva* (ALENCAR, 2017, p. 103).

No fim desse folhetim, deixa o gancho para continuar a discussão da nacionalização da língua. Ainda irônico, informa que iria à Petrópolis procurar “um lugar sossegado e tranquilo para entregar-me ao estudo da *nacionalização da língua*, e assim satisfazer o correspondente do *Diário do Rio* de ontem” (ALENCAR, 2017, p. 108).

Marques chama atenção para a passagem em que Alencar anuncia aos leitores a aguardada chegada ao Rio de Janeiro do “nosso distinto poeta o Sr. Domingos José Gonçalves de Magalhães” que “atravessou os mares como Camões com o seu poema debaixo do braço, para vir oferecer à sua pátria esse fruto de seus trabalhos e de suas

inspirações” (ALENCAR, 2017, p. 106). Segundo Alencar, a epopeia *A Confederação dos Tamoios* seria lida “a um círculo de amigos e escolhidos” e se ele fosse convocado para integrar tal agremiação, iria informar os leitores as impressões que a leitura despertasse. Como não há nenhuma menção ao poema de Magalhães nos folhetins posteriores, Marques acha provável que Alencar não tenha sido convidado. De alguma maneira, isso pode ter se tornado o rastilho para o início de uma das maiores polêmicas do romantismo brasileiro e também um motivo para Alencar retirar o folhetim da edição de 1874.

No folhetim seguinte, datado de 04 de fevereiro, avisa ao leitor que voltou da sua viagem de Petrópolis e, atizado por outra nota do Monsieur de Tal, na “Publicações a pedido” do *Diário do Rio de Janeiro*, volta ao tema da nacionalização da língua. Convoca o livro *Viagens à minha terra* para mostrar que Almeida Garrett apresenta exemplos de estrangeirismos:

Que salutar conselho! Bastou-me ler o primeiro volume para conhecer que o correspondente do *Diário do Rio* tinha toda a razão, Garrett forneceu-me alguns exemplos de nacionalização da língua, que não posso deixar de apresentar aos meus leitores.

Toillete, boulevard, carroça d'ancien regime, nojento *caravanseray, demi-jour da coquete, canvassing* de umas eleições, láudano, caleche, briska, rua *faschinable*, etc., tudo isso são termos de que se serviu Garret, e que eu, obediente às lições do meu mestre, empregarei daqui em diante, sempre com o fim de nacionalizar a língua portuguesa (ALENCAR, 2017, p. 113).

Presumindo o enfado dos seus leitores acerca do tema, encerra o folhetim pedindo-lhes perdão para, logo em seguida, dar continuidade à narração dos encontros que na volta para casa tivera com alguns leitores e aproveita para, mais uma vez, cutucar o Monsieur de Tal: “– Larguei o meu dilettante, e daí a dois passos esbarrei com o turiaçu. Bravo! Como estou adiantado na nacionalização da língua! Descobri um termo *brasileiro* para substituir o de Creso, de Monte-Cristo, de nababo e de Rotschild” (ALENCAR, 2017, p. 115, grifos do autor). Depois desse folhetim, o Monsieur de Tal não voltou mais a se manifestar na imprensa.

Como se sabe, a língua tupi foi critério fundamental para a realização do projeto indianista, por isso a referência negativa e irônica é motivo evidente para a exclusão do folhetim do dia 28 de janeiro na edição de 1874. Inclusive, foi nesse ano que Alencar

publicou *Ubirajara* o terceiro romance da trilogia indianista. Em relação à exclusão do folhetim seguinte, Marques acredita, então, que o motivo esteja ligado à exclusão do anterior, no qual Alencar ainda trata o tema da nacionalização da língua, aumenta o tom da discussão com várias sacadas irônicas e o anúncio da viagem à Petrópolis para meditar sobre a questão: “José de Alencar, ao excluí-lo, também deve ter pedido a exclusão do folhetim de 4 de fevereiro, uma vez que este, sem o anterior, não faria qualquer sentido para os leitores de 1874” (MARQUES, 2017, p. 59).

Na “Carta ao Dr. Jaguaribe” (1865) – “como e por que escrevi *Iracema*” –, que serviu de posfácio ao romance, mais uma vez Alencar tratou de um dos temas fundamentais para o seu projeto de nacionalidade da literatura brasileira. Contava que, levado sob o extinto da faculdade criadora, em busca do belo artístico, encontrou a cultura indígena como fonte literária, isto é, Alencar inventou o seu tupi como “dispositivo estético”, segundo Haroldo de Campos, uma vez que formou uma imagem da sua prosódia, ritmo e fonia (CAMPOS, 2006, p. 135). Em *Iracema* Alencar realiza a arte plástica, o belo do pensamento, já teorizado nas missivas de 1856, em que a linguagem encarna as “três irmãs gêmeas” – a poesia, pintura e música –, transfigurando a ideia em imagem, que, por sua parte, tem o tupi como textura.

Nesse sentido, Alencar contribuiu, fundamentalmente, para a independência literária do Brasil no que se refere à realização de um inovador projeto literário e linguístico diante das intervenções além-mar de escritores e críticos que consideravam a nossa produção literária como fruto do cânone português. A literatura aqui produzida seria uma vertente tropical escrita em bom português, castiço e clássico. Como disse Alencar: “É tão natural o zelo da mãe que recata a filha e não lhe consente separar-se de si!” (ALENCAR, 1960a, p. 982).

O escritor afirma que no início da carreira não possuía estudos suficientes para tratar do tema da nacionalidade da literatura: “Desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena. Digo instinto, porque não tinha eu então estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura (ALENCAR, 1951c, p. 178). Com o passar do tempo e “discernindo melhor as cousas”, percebeu que as produções sobre o tema indígena não realizavam a poesia nacional do modo como vinha estudando a vida dos autóctones. Para o autor, havia dois tipos de produção: algumas pecavam

pelo excesso de termos indígenas, que quebravam a harmonia da língua portuguesa e prejudicavam a “inteligência do texto”; e outras, apesar do cuidado com o estilo e a riqueza de imagens, pecavam pela “rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas” (ALENCAR, 1951c, p. 178). Cita Gonçalves Dias como o “poeta nacional por excelência” e faz uma crítica em que reconhece suas qualidades de escritor, tais como a opulenta imaginação, o labor do verso e o conhecimento da natureza brasileira e dos costumes dos indígenas, para depois destacar que os seus selvagens falam uma linguagem clássica, na qual exprimem “ideias próprias do homem civilizado”. (ALENCAR, 1951c, p. 178-179). Para Alencar, o poeta brasileiro deve moldar a língua civilizada à “singeleza primitiva da língua bárbara”, devido a isso, o escritor cearense vê a inadequação da linguagem de Gonçalves Dias:

Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara; e não represente as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem (ALENCAR, 1951c, p. 179)

Nesse sentido, afirma aquilo que se tornou uma das bases fundamentais da sua literatura e do próprio romantismo, uma vez que coloca a prosa como o caminho para se atingir o poema, ou melhor, o poema em prosa. Segundo Paulo Franchetti, Alencar “optou pela radicalização do uso da linguagem indígena” (FRANCHETTI, 2007, p. 78). Vejamos a seguinte passagem:

O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida. É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu imagino (ALENCAR, 1951c, p. 179).

Alencar alia, então, a “investigação laboriosa” à faculdade da imaginação para realizar suas ideias a respeito da literatura nacional. Tem consciência da forma literária inovadora que é *Iracema* e deixa claro que o romance da virgem dos lábios de mel é a realização, senão de toda, pelo menos das suas principais ideias sobre a literatura

brasileira romântica, ou melhor, do amoldamento da língua portuguesa ao tupi. Para Haroldo de Campos, o maior poeta indianista foi um prosador.

Essas ideias estéticas românticas de apologia à “verdadeira” linguagem como caminho para libertação formal da poesia serão contestadas também por Nabuco na polêmica de 1875. Para ele, *O guarani* “precisa ser lido sem música para ser bem avaliado” (NABUCO, 1965c, p. 83), pois o estilo de Alencar seria uma “flauta”:

[...] escrever para o Sr. J. de Alencar é reunir sons agradáveis; o instrumento que ele toca, é o estilo. [...]

Quanto à melodia, não sei a que compare a prosa do Sr. J. de Alencar, ele já não escreve o meu nome por ser *pouco eufônico*, e altera as palavras que não lhe soam bem ao ouvido; nessas condições o seu estilo é uma verdadeira flauta. O autor de *Iracema* escreveu no postscripto a este livro: “o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior à qualquer das outras, destinadas à revelação do belo”. O Sr. J. de Alencar, sinto dizê-lo, não sabe o que é uma arte plástica: o seu estilo, o estilo como ele compreende, só tem uma regra: “ser melodioso”; ora a música não é uma arte plástica. A esse princípio da melodia na frase ele sacrifica a ideia, a expressão, o desenho, a cor (NABUCO, 1965c, p. 85).

Na mesma linha, Nabuco também acusava o escritor de copiar os romances estrangeiros: “cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição brasileira dada pelo Sr. J. de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do “sabor nativo” dos seus livros (NABUCO, 1965d, p. 135). Para ele, os índios representados por Alencar “pensam, amam e falam como se fossem amigos de René” e “de dez em dez anos ele nos dá em lendas os fragmentos do seu poema épico, os *Filhos de Tupã*” (NABUCO, 1965c, p. 84-85). Alencar contestou, afirmando que as tradições americanas deveriam ser representadas por uma “prosa numerosa”:

Quando escrevi a *Confederação dos Tamoios* entendi, e ainda tenho a mesma ideia, que nossas tradições americanas não deviam ser cantadas no verso clássico, mas em uma prosa numerosa, como a de *Iracema* e *Ubirajara*.

Não prometi, porém, poema algum, nem o tinha sequer ideado naquele tempo (ALENCAR, 1965d, p. 178).

É o que deixa sugerido na segunda carta ao afirmar que escreveria “um poema, mas não um poema épico”. Isso estava relacionado diretamente à dimensão poética da sua

linguagem literária e da visão da natureza brasileira, regidas pelo princípio de originalidade. Somente a “prosa numerosa” poderia conservar a simplicidade dos antigos e imitar o caráter plástico dos modernos (ALENCAR, 1953, p. 26), o que resultou no indianismo lírico com traços épicos, que pode ser interpretado a partir da poesia de Gonçalves Dias e do romance histórico de Alexandre Herculano (CASTELLO, 1953, p. XXX), dos estudos das principais fontes e modelos, como Chateaubriand, Walter Scott e Alexandre Dumas, os quais ajudaram a nortear os aspectos originais da nossa formação histórica e transpor literariamente aspectos da língua portuguesa falada em solo brasileiro. Nas palavras de Valéria De Marco, o escritor cearense

[...] vê as lendas indígenas como um tema privilegiado oferecido pela história brasileira porque ele abria caminho para combinação de uma especificidade nacional à modernidade contemporânea e internacional da literatura romântica, uma vez que possibilitaria a criação de uma imagem do nosso passado à sombra do cânon romântico de cultivar, por um lado, o exótico e, por outro, as tradições históricas específicas de cada país (DE MARCO, 1986, p. 21).

Na década de 1850, Alencar já estava atento às determinações da crítica purista. É o que deixa entrever em uma de suas missivas ao defender o uso poético das tradições primitivas, pois não se deveria olhar a natureza brasileira com os olhos do europeu:

De há algum tempo se tem manifestado uma certa tendência de reação contra a poesia inçada de termos indígenas, essa escola que pensa que a nacionalidade da literatura está em algumas palavras: a reação é justa, eu também a partilho, porque entendo que essa escola faz grande mal ao desenvolvimento do nosso bom gosto literário e artístico.

Mas o que não partilho, e o que acho fatal, é que essa reação se exceda; que em vez de condenar o abuso, combata a coisa em si; que em lugar de estigmatizar alguns poetastros que perdem o seu tempo a estudar o dicionário indígena, procure lançar o ridículo e a zombaria sobre a verdadeira poesia nacional.

Esses que assim procedem tem uma ideia que não posso admitir; dizem que as nossas raças primitivas eram raças décadas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que falavam era barbaras e faltas de imagens, que os termos indígenas são mal sonantes e pouco poéticos; e concluem d’aqui que devemos ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu, exprimi-la com a frase do homem civilizado, e senti-la como o indivíduo que vive no doce *confortable* (ALENCAR, 1953, p. 27).

É justamente esse ideal de poesia nacional que foi atacado fortemente por seus contendores. Assim como apontou Franklin Távora, Nabuco também chegou a afirmar que Alencar “nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos” (NABUCO, 1965f, p. 209) e que a natureza americana retratada em seus romances é um “monótono sussurro” copiada dos livros e manuais de botânica (NABUCO, 1965f, p. 210). Afirma que ele “não se conhece ainda a si mesmo, como escritor” (NABUCO, 1965f, p. 209). Em alguns momentos, Nabuco tenta reproduzir episódios das narrativas alencarinhas para mostrar incongruências, invencionices filológicas, falta de estudo, verdade e observação. Veja-se o que ele diz sobre *O guarani*:

O guarani como romance, é uma obra de pequeno valor. Não há nele um só tipo nobre; os costumes dos primeiros colonos não foram estudados; o assalto dos aimorés, que se deixam bater por alguns aventureiros, não está nem mesmo contado; para que essa peça que tinha D. Antônio de Mariz, se ela não servia para a defesa? A topografia não convém à ação. [...]

A prosa eufônica, sonora e melodiosa, mesmo a do Sr. J. de Alencar, não basta para fazer viver uma obra, a que falta a verdade, o movimento, a poesia, a observação, a lógica, e algumas vezes o que é muito grave, o senso comum; e por isso eu receio que o *Guarani* fique sendo no futuro, apenas um libreto (NABUCO, 1965c, p. 90-91).

Nabuco também discordou da concepção alencarina de distinção entre a língua falada no Brasil e em Portugal, acusando-o de criar uma língua nova que só serve para quem inventa e que “[...] só pode ser falada por ele e por um ou outro índio do Amazonas” (NABUCO, 1965b, p. 70). Para contestar o programa alencarino, retoma o prefácio “Benção Paterna”, mostrando que, imbuído de uma cultura tão cosmopolita, não compreendeu as inovações alencarinhas de uma linguagem poética “brasileira” como recurso para a experiência estética:

São precisos porém séculos para que se venha a falar no Brasil uma língua diversa da portuguesa; o Sr. J. de Alencar deseja encurtar esse prazo, e quer era por si só criar uma língua nacional, que se possa adaptar aos nossos órgãos da fala; ele mesmo o diz em um de seus romances, *Sonhos d'ouro*, “o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado”, para falar o seu jargão: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jaboticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito o povo que sorve o figo, a pera, o damasco e nêspera?” (NABUCO, 1965e, p. 190-191).

Parte da crítica de Nabuco, como se sabe, retoma algumas questões levantadas por Franklin Távora nas *Cartas a Cincinato*, tais como o abuso da imaginação, a falta de observação da realidade, o uso excessivo de neologismos e a imitação de escritores estrangeiros. Vendo a sua filiação romântica e o “característico” da sua literatura serem refutados em público, *Sênio* se coloca na condição de “melhor crítico de mim mesmo” e sai em defesa daquilo que ajudou a instaurar e que podemos chamar de *poesia nova*, fundada a partir do estudo das imagens da natureza brasileira, das tradições e costumes indígenas e mesmo do amálgama das “várias nacionalidades adventícias”. A ideia central de Alencar no prefácio ao romance *Sonhos d’ouro* e retomada na polêmica é que a língua falada no Brasil se distanciava daquela falada em Portugal devido aos processos sociais comuns a um país que foi colônia por considerável período e que sofreu influxos de outras nações. Para ele, o indianismo teve papel significativo para a independência literária do Brasil frente a Portugal.

Em “O estilo na literatura brasileira” (1850), Alencar entendia o estilo “como uma caixa de ressonância: o bom estilo seria aquele que conseguisse extrair do automatismo da língua uma multiplicidade de movimentos que pudesse reproduzir adequadamente a multiplicidade do pensamento e a diversidade de sentimentos (DE MARCO, 1986, p. 10). No ensaio, já aponta para a musicalidade, para a representação de uma fala e dicção brasileiras como características fundamentais do seu estilo. Mais tarde, Alencar voltou a discutir essas questões estilísticas imbuído de arsenal teórico quando atacou a linguagem grosseira e o verso rígido de Magalhães; ou em outras palavras, o escritor se recusou ao “português de Corte” (CAMPOS, 2006, p. 140).

O conhecimento da língua indígena está ligado ao fator de individualidade que faz a língua portuguesa falada aqui no Brasil seguir um rumo próprio, numa concepção dinâmica que acompanha e reflete a destinação da nação. As línguas se alteram com a mudança de meio e por isso o nosso modo de falar diverge da língua falada em Portugal. O autor encontrou forte resistência da crítica tradicional, ligada ainda a um conceito purista do uso da língua, sem relação à dinâmica da vida. Lembrem-se das críticas de Pinheiro Chagas, Antônio Henriques Leal, do caso das cartas de Cincinato e fica evidente o motivo da exclusão dos folhetins de estreia.

O “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*” (1870) foi uma resposta às críticas recebidas relativas ao estilo individual, à linguagem e à concepção da obra, referindo-se nominalmente a Pinheiro Chagas e Henriques Leal. Segundo Haroldo de Campos, o texto “é, quase tanto como os Manifestos Modernistas de Oswald, uma peça aguerrida de combate poético e de reivindicação de liberdade de invenção (CAMPOS, 2006, p. 130), o que foi determinante para os rumos poéticos da literatura brasileira. Nele, reforçava a opinião de que a língua é um produto dinâmico, uma criação dos homens, que, por pertencer a um tempo e a um lugar, pode apresentar características próprias dentro de um estágio do desenvolvimento social. Uma posição evidentemente evolucionista, que valoriza o conhecimento da filologia, sobretudo reconhece a autonomia espiritual do Brasil a partir da sua língua:

Quando povos de uma raça habitam a mesma região, a independência política só por si forma sua individualidade. Mas se esses povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se também, a separação nas ideias, nos sentimentos, nos costumes e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais (ALENCAR, 1951n, p. 192).

O autor reitera suas opiniões em matéria de gramática que lhe têm valido a reputação de inovador, mas também a pecha de escritor incorreto e descuidado (ALENCAR, 1951n, p. 190). Para ele, “poucos darão mais, se não tanta importância à forma do que eu; pois entendo que o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo” (ALENCAR, 1951n, p. 190). Sobre esse assunto, afirma que tratará numa “pequena obra que tenho em mãos, e na qual me propus a fazer um estudo sobre a índole da língua portuguesa, seu desenvolvimento e futuro, considerando especialmente a tão cansada questão do estilo clássico” (ALENCAR, 1951n, p. 190). O texto a que se refere pode ser um dos manuscritos dos ensaios teóricos inacabados que esboçou: “Gramática — projeto” ou “Questão filológica” (incompleto – 1874).

Manuel Bandeira lembra que José de Alencar foi “furiosamente atacado pelos gramáticos do tempo” (BANDEIRA, 2006, p. 46) por sua insubmissão e posicionamento, de certo modo, político a favor do “abrasileiramento” da língua portuguesa. É o que podemos ver, por exemplo, na crítica de Pinheiro Chagas em “Literatura Brasileira – José de Alencar: *Iracema*, lenda do Ceará”, do livro *Novos*

ensaios críticos, de 1867, em que elogiou “o pintor entusiasta das paisagens natais” de *Iracema*, mas acusou de tornar brasileira a língua portuguesa. Pinheiro Chagas vê as inovações linguísticas dos escritores brasileiros como uma insubordinação gramatical.

É a opinião também de Almeida Garrett no seu “Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa” (1826), no qual considera a literatura brasileira como patrimônio português e brasileiro, mas aponta incorreções de estilo no poema *O Uruguai*. Do mesmo modo faz Alexandre Herculano em “Futuro literário de Portugal e Brasil” (1847) ao notar “imperfeições de língua” em os *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias. É oportuno lembrar da crítica de Gama e Castro, de 1842, em que negou a existência de uma literatura brasileira, pois “a literatura não toma o nome da terra, toma o nome da língua (CASTRO *apud* PELOGGIO, 2008, p. 120). Veja-se o que diz Pinheiro Chagas em *Novos ensaios críticos* a respeito do “defeito” dos livros brasileiros:

[...] o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais (CHAGAS, 1867, p. 221)

No “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*”, Alencar se defende da opinião de Pinheiro Chagas, criticando seu posicionamento imutável da língua:

Na opinião do Sr. Pinheiro Chagas, a gramática e um padrão inalterável, a que o escritor se há de submeter rigorosamente. Só o povo tem a força transformar uma língua, modificar sua índole, criar novas formas de dizer. Apoiado na opinião de Max Muller, o ilustrado crítico sustenta que a Filologia é uma ciência natural ou física, regida por leis invariáveis como a rotação dos astros (ALENCAR, 1951n, p. 191).

O escritor recebeu também elogios e acusações de Henriques Leal em dois artigos que depois foram reunidos nas *Locubrações*: “É pena que talento tão superior não se aplique ao estudo da língua, com mais interesse e sem prevenções. Porém, quanto a sua linguagem e estilo são descuidados e por vezes desiguais e frouxos” (LEAL, 1965, p. 208). Leal respondeu ao “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*” com censuras mais contundentes às inovações de Alencar, afirmando que existia uma “falsa doutrina de que a língua é outra no Brasil”, conforme citação:

Não posso, contudo, deixar de insurgir-me contra a falsa doutrina de que a língua é outra no Brasil e que convém transformá-la para que se torne independente. [...] Não nego que a língua portuguesa, riquíssima até a sua idade de ouro, não tenha acompanhado daí em diante os progressos da humanidade, e que há suma dificuldade em exprimir hodiernamente coisas aliás vulgares e de uso comum. Para dizer o que hoje se passa, para explicar as ideias do século, os sentimentos desta civilização, é forçoso inovar-se, e para isto, ser um gênio, profundamente lido e preparado nas línguas mortas e atuais, como Garrett ou outros que tenham bases sólidas e fundas como ele (LEAL, 1965, p. 213).

Nesse caso, Henriques Leal concorda com a ideia de progresso das línguas, com a necessidade de inovar, mas advoga que essas transformações ocorressem de maneira lenta e gradual. E aqui sua opinião é semelhante à de Joaquim Nabuco. A questão que se coloca, portanto, é a definição do estilo e a criação de uma linguagem literária que não visa transformar a língua, mas enriquecê-la, formar uma espécie de “estilo nacional”, ou seja, criar uma expressão linguística que possa refletir o espírito nacional, o temperamento, o caráter, a sensibilidade, um modo de ser em comunidade (MELO, 1951, p. 43). Vale citar algumas palavras do estudo de Gladstone Chaves de Melo a respeito da importância de José de Alencar na fundação de uma língua literária independente:

É importantíssimo este papel de Alencar de ter sido o primeiro que acenou para a existência de uma diversidade de espíritos entre Portugal e Brasil, fundada na diversidade de formação nacional. De ter sido o primeiro que advogou a adoção dos modismos brasileiros, que defendeu a liberdade de expressão brasileira, enfrentando embora as fúrias de puristas e reacionários que queriam bitolar a língua e os escritores pelos seus gostos ou pelos antigos padrões, tornados eternos (MELO, 1951, p. 34-35).

Iracema é marco da ousadia e risco literário, de caráter experimental, amalgamando ideias que vinham sendo gestadas desde as *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, em que já sugeria a língua como instrumento e veículo da obra literária (BECHARA, 1979, p. 41), enriquecendo-a no Brasil de sua época. Para Alencar, o dialeto brasileiro já era diferente do dialeto português e por isso defendeu a emancipação da língua falada do Brasil daquela falada em Portugal assim como da própria literatura e da arte. Gladstone Chaves de Melo fala que Alencar “escreveu em *língua* portuguesa com *estilo* brasileiro” (MELO, 1951, p. 40). A distinção dava mais liberdade aos escritores

inventarem um estilo e desvincular-se, se necessário, das gramatiquices. A “insurreição contra a gramática” é certamente é sua contribuição revolucionária, o que levou Haroldo de Campos a chamar-lhe de “subversivo” porque sua “revolução filológica” tem fundo popular. Em outras palavras, Alencar optou pela língua “errada” do povo, pois ela, verdadeiramente, representa a cultura brasileira. Segundo Campos, o escritor

[...] se comporta como um tradutor que aspirasse à radicalidade, ‘estranhando’ o português canônico e ‘verocêntrico’ – língua da dominação da ex-metrópole – ao influxo do paradigma tupi, por ele idealizado como uma língua edênica, de nomeação adâmica, em estado de primeiridade icônica, auroral (CAMPOS, 2006, p. 132).

Em carta enviada aos redatores da revista *Lux*, em 1874, Alencar diz que os legisladores da língua são os brasileiros, insurgindo-se contra a “tirania literária”:

Nós os brasileiros temos descurado inteiramente o máximo assunto da nacionalidade de nossa literatura; e por uma timidez censurável nos deixamos governar pela *férula do pedagogismo português que pretende o monopólio da ciência e polimento de nossa língua*.

Eu insurgi-me contra essa tirania literária; e não por acinte, senão por *uma natural impulsão do gênio brasileiro*, que eu sinto em mim e no país que me cerca, tão outro do português, embora seu irmão carnal pela origem e pela língua.

Coloquem-se ao lado um do outro, dois exemplares das várias classes portuguesas e brasileiras, desde a base até o cimo da sociedade. Ao cabo de uma hora de prática e de observação, não há quem não os distinga perfeitamente. Eles se destacam por suas excelências e defeitos recíprocos, assim como pelos seus ridículos e cacoetes próprios.

Ora a teima em negar o fato que se impõe, a pretensão de *destruir a realidade para substituí-la por uma convenção impossível sob o nome de classicismo*, é a insana tarefa de Sísifo. Rolem os puristas, que o não são porque há muitas feras no tal purismo; rolem a pedra, quantas vezes queiram, que ela há de retroceder e tornar ao chão: onde a colocou a revolução dos tempos e o progresso da humanidade.

[...]

Somos nós, é o Brasil, quem deve fazer a lei sobre a sua língua, o seu gosto, a sua arte e a sua literatura. Essa autonomia, que não exclui a lição dos mestres antigos e modernos, é não só um direito, mas um dever (ALENCAR, 2012f, p. 136, grifo nosso).

Em “O nosso cancionero”, sob o espírito da polêmica, expõe a mesma opinião contra a “esquadria dessa cousa chamada vernaculidade”: “Uns certos profundíssimos filólogos negam-nos, a nós brasileiros, o direito de legislar sobre a língua que falamos” (ALENCAR, 1960a, p. 965). Ou ainda: “Nós os brasileiros, apesar de orçarmos já por

mais de dez milhões de habitantes, havemos de receber a senha de nossos irmãos, que não passam de um terço daquele algarismo!” (ALENCAR, 1960a, p. 965). Para Alencar, a imaginação americana não deve moldar-se às formas europeias, pois a “realidade insurge-se contra a teoria”; a individualidade de um povo jovem em consonância ao influxo da civilização não pode ser dominada pelas “teias de umas regrinhas mofentas” (ALENCAR, 1960a, p. 966). Nunca falou em inventar uma “língua brasileira, mas, sim, em “dialeto brasileiro”, ou, conforme trecho de “O nosso cancionero”, “abrasileiramento”:

[...] os povoadores do Brasil, e após eles seus descendentes, estão criando por todo este vasto Império um vocabulário, novo, à proporção das necessidades de sua vida americana, tão outra da vida europeia.

Nós, os escritores nacionais se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua, com os termos ou locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos.

Não é somente no vocabulário, mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abrasileirando o instrumento das ideias (ALENCAR, 1960a, p. 966).

Entende-se, portanto, que apresenta uma perspectiva dinâmica tanto da literatura quanto da língua, deixando evidente que seu projeto literário tinha a intenção de instaurar a autonomia espiritual do Brasil, pois a submissão aos puristas portugueses anularia a individualidade linguística e cultural do Brasil. Ao alargar o projeto literário, lançando-se a uma compreensão mais cosmopolita da cultura e literatura brasileiras, *Sênio* entende a linguagem como atividade dinâmica que reflete a “mentalidade” de determinado povo, espaço e período.

As transformações sociais da década de 1870 mostravam a insuficiência de um projeto estritamente indianista, pois outras culturas se inseriam no corpo social do país e, portanto, a estrutura linguística ia se alterando, criando outras conexões orgânicas com determinados tipos da estrutura social e política, assimilando outras palavras, em alguns casos, palavras estrangeiras, bem como seus usos. Como afirmou ironicamente no “Pós-escrito de Diva”, o escritor que “abrasileirou” a língua portuguesa “gosta do progresso em tudo, até mesmo na língua que fala” (ALENCAR, 1951o, p. 311). O gênio pode criar uma língua, uma arte, mas não pode retroceder; “a língua é instrumento do

espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve” (ALENCAR, 1951o, p. 311).

O tema da língua literária foi preocupação constante do escritor e está presente na maioria das produções crítico-literárias de Alencar: nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856); no “Prefácio à segunda edição de *O guarani*” (1864); na “Carta do Dr. Jaguaribe” (1865); no “Pós-escrito de *Diva*” (1865); no “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*” (1870); no prefácio “Benção Paterna”; em “O nosso cancionário” (1874); e em “Questão filológica” (1874). Em “Benção Paterna”, inclusive, texto crítico-literário que marca uma fase revisionista e de posicionamento de um projeto literário, como temos falado, encontramos a defesa de uma língua literária brasileira como uma “grande questão”; leia-se, como um bom motivo para ajustar uma *querelle*:

Eis uma grande questão, que por aí anda mui intrincada e de todo ponto desnorteada, apesar de tão simples e fácil que é. Lá uns gênios em Portugal, compadecendo-se de nossa penúria, tomaram a si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira.

[...]

Resignemo-nos. Este grande Império, a quem a Providência rasga infindos horizontes, é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu; há de contentar-se com a manjerona, apesar de ali estarem rescendendo na balsa a baunilha, o cacto e o sassafrás.

Os oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil (ALENCAR, 1951b, p. 33-34).

A citação é mais uma daquelas passagens em que o escritor busca “dialogar”, “cutucar”, com boas doses de ironia, os seus contendores, que, por sinal, seriam aqueles que estão do outro lado do Atlântico, conforme explicitou em “Questão filológica”:

Meu verdadeiro contendor não é o senhor Dr. Leal, mas a literatura portuguesa, que tomada de um zelo excessivo pretende por todos os meios impor-se ao Império americano. [...] Contra essa corte formidável pelo talento, pelo número e pela intolerância, arco eu e só: um simples curioso em literatura, e esse único (ALENCAR, 1960c, p. 940).

O fato é que o projeto linguístico encabeçado por José de Alencar incomodou muita gente, os portugueses castiços, a elite intelectual e até os adversários políticos. Essa querela o acompanhou desde os primeiros ensaios críticos-literários, até mesmo depois

de sua morte. Ao longo deste trabalho, viu-se que a questão do “abrasileiramento” da língua portuguesa – e por que não falar de uma língua brasileira? – esteve presente na crítica dos seus principais contendores. Contudo, quase nenhum deles compreendeu a importância da revolução filológica insistentemente debatida por Alencar. Talvez, o próprio escritor não tenha compreendido a dimensão do seu legado à posteridade.

A pesquisa em busca de uma forma de expressão e a criação de uma língua literária nacional foram aberturas para a liberdade criadora, que não seria possível se o purismo da língua portuguesa fosse conservado. O que nos faz concluir que, nesta questão, o papel de Alencar foi inquestionavelmente fundamental para a literatura brasileira. Seu projeto linguístico não se limitava a incorporar o tupi na língua portuguesa, mas a reatualizar a língua conforme a expressão da identidade em dado momento histórico-filosófico, privilegiando a dinâmica do “falar brasileiro”, como podemos ver, por exemplo, no prefácio “Benção Paterna”, em que mostra a íntima relação entre a *língua* – conjunto de palavras partilhadas por um povo – e a *língua* – órgão que degusta os sabores e é responsável pela emissão dos sons: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pera, o damasco e a nêspere?” (ALENCAR, 1951b, p. 38). A citação, portanto, reforça que Alencar entendia que o jeito de falar do brasileiro – a nossa sensualidade e ritmo – era diferente do português, porque influenciado por outras culturas, pelo clima, pela terra, reiterando a singularidade da nossa identidade linguística e cultural, uma vez que a língua, refletindo o *zeitgeist* de uma época, reflete, igualmente, a nacionalidade do nosso pensamento, do nosso espírito. Esse foi o passo decisivo para alcançarmos a independência intelectual, o sustentáculo de uma literatura promissora.

Considerações finais

Agora que estamos nas páginas finais, é chegado o momento do fechamento desta tese. Fechamento que é também inacabamento. Nosso objetivo foi buscar compreender a *velhice literária* de José de Alencar como o período em que o escritor atuou em diversas frentes do conhecimento. Procuramos lançar luz sobre sua produção, sugerindo relações entre sua obra e outras áreas que extrapolam o espaço das *belles-lettres*, no sentido de enriquecer o debate sobre a criação literária e mesmo revelar camadas pouco conhecidas da produção de José de Alencar e sobre sua relação com a intelectualidade brasileira sua contemporânea.

Buscou-se mostrar nesta tese que os últimos anos de José de Alencar são caracterizados por produção ficcional copiosa, assim como por intensa produção crítico-literária, jornalística-panfletária e antropológica-filosófica. O que este trabalho põe em evidência é que os últimos anos de vida do escritor representaram um dos períodos mais curiosos e férteis da sua atividade intelectual. Neste sentido, a tese procurou expor sua discordância com as críticas feitas a José de Alencar por seus contemporâneos.

Silvio Romero (1980), por exemplo, defendeu que a atividade de Alencar poderia ser dividida em duas fases – antes (1852-1868) e depois (1868-1877) de assumir o cargo no Ministério da Justiça, sendo a primeira de pujança e a segunda de declínio. Araripe Junior (1980), influenciado pelas concepções literárias de H. Taine, também dividiu a obra alencarina em duas fases – a primeira de verdadeira inspiração e originalidade, e a segunda de decadência, repetição e cópia pálida de si mesmo. Defendemos, no entanto, que a “velhice literária” é justamente a fase em que o escritor revisitou sua trajetória, o que lhe possibilitou apresentar conscientemente seu projeto cultural e literário diante do público. Mais do que simplesmente visitar sua produção, José de Alencar, nos seus últimos textos, deu continuidade ao seu projeto de interpretação do Brasil, buscando legislar a favor da sua permanência no campo literário e, de outro modo, colaborando na institucionalização da literatura brasileira como um “bem incompressível” (Cf. CANDIDO, 1988), o que para nós é visto como ato político a favor da literatura e do desenvolvimento espiritual do país.

Para alcançar os propósitos referidos na introdução, exploramos os seus textos críticos-literários publicados durante essa “outra idade de autor”, a saber, os paratextos, postos como o *limiar* (Borges), a *franja do texto* (Philippe Lejeune), a *zona de transação* (Gérard Genette), mas, sobretudo, um lugar privilegiado de pragmática, de promoção de

estratégias e ações sobre o público, visando um melhor acolhimento do texto, influenciando a opinião e projetando sua obra para o futuro. Nesse sentido, percebemos que, para atingir seus objetivos derradeiros, José de Alencar foi um mestre na encenação de subjetividades e na experimentação de gêneros. Inventou o subscrito *Sênio*, em que retomou a si mesmo como ponto de inflexão, e sistematizou sua memória crítico-literária transfigurando-a em teoria da literatura. Projetou e preservou no campo literário da década de 1870 a imagem de “chefe da moderna literatura”, com o auxílio de uma discursividade que concentrou as ideias de sabedoria, prudência e autoridade de um intelectual de mente inquieta e independente.

O surgimento de *Sênio* a partir da publicação do romance *A pata da gazela* em 1870, como tivemos a intenção de mostrar ao longo da tese, representou uma mudança de atuação do intelectual, resultado da imbricação entre o político e o escritor. Não se pode, contudo, a partir desse momento, falar em “morte” ou “desaparecimento” do autor, uma vez que *Sênio* se materializa pela/na palavra e é a encenação de uma subjetividade que, a um só tempo, busca o sentido da vida e expressa criticidade e consciência literária. Isto é, pode-se dizer que o subscrito é uma construção complexa que ultrapassa os limites do texto e transita as bordas do ficcional, do biográfico, do histórico e do cultural; logo, *Sênio* é um autor-ator no cenário discursivo. Sobre o assunto, vale a pena lembrar de algumas palavras de Eneida Maria de Souza:

Encenação de subjetividade do sujeito crítico, se justifica pela presença do autor não mais como ausente do texto, mas na condição de ator e de representante do intelectual no meio acadêmico e social. Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural (SOUZA, 2002, p. 110).

Neste trabalho ficou evidente, ainda, que José de Alencar foi um formador do campo literário, atuando, conscientemente, para garantir a liberdade criadora do escritor brasileiro, pois os seus textos também apresentam reflexões sobre as fragilidades e as potencialidades do campo literário, que, segundo ele, ainda estava em formação e precisava se consolidar como uma instituição autônoma e com suas próprias leis e valores. *Sênio* sabia que pertencia a uma geração de intelectuais formadores com muito trabalho a fazer, reconhecendo suas limitações e precariedades.

Ademais, esta pesquisa mostrou que o espírito da polêmica emulou criativamente a consciência literária e a produção do folhetinista, do romancista e do teatrólogo, só para citar algumas de suas verves. Se estamos considerando o escritor como um intelectual multifacetado, é porque entendemos que o motor da sua atividade foi a polêmica como forma filosófica de estímulo das ideias e do progresso do espírito para o assentamento da modernidade, rompendo de vez com o sistema intelectual antigo. Devemos lembrar, ainda, que, de certo modo, Alencar transferiu para solo brasileiro o *modus operandi* da *querelle* dos europeus – deve-se resgatar aqui a *Querelle des Anciens et des Modernes* – aquilo que podemos dizer ser uma antessala da crítica, uma vez que, além da evidente função de fomentar o debate entre determinados círculos letrados em busca de um aprendizado e de implementar a “revolução” contínua das ideias na república das letras, o escritor atuou por meio das suas paixões e da presença solar de sua personalidade e também por meio do espírito da rivalidade entre um panteão de concorrentes, tendo como consequência a formação e a ampliação do público, bem como dos gostos.

Os textos críticos-literários alencarinos são carregados de força retórica e dramática que mobiliza tanto o próprio escritor quanto o seu auditório – leitores e críticos. Texto e palavra têm força persuasiva; é ação e mobilização no campo intelectual. Deve-se lembrar, então, que José de Alencar desenvolveu o seu projeto literário e cultural, especialmente devido ao seu espírito de polemista, que o fez protagonizar duelos críticos-literários que expressam as principais ideias do escritor.

As *Cartas sobre Confederação dos Tamoios* (1856), a “Carta ao Dr. Jaguaribe” (1865) e o “Pós-escrito de Diva” (1865) são exemplos de textos com discussões fundamentais sobre a literatura brasileira oitocentista, sobre a (re)criação de gêneros literários, os quais são retomados e retrabalhados teoricamente por *Sênio* e dão lastro aos seus textos derradeiros: em *Como e porque sou romancista* (1873/1893) vê-se as ruínas e as sombras do mundo da memória de *Sênio*, de onde moldou a imagem do romancista e intelectual que dedicou a vida à literatura; no prefácio “Benção Paterna” (1872), elaborou as respostas às críticas demolidoras, tomando para si o lugar de *artista das massas*. Produziu também o “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*” (1870), “Questão filológica” (1874) e “O nosso cancionero” (1874), que auxiliaram a compreensão do seu pensamento.

Percebendo, ainda, a precariedade de estudos sobre determinados temas do projeto alencarino – e, vale dizer, diante da ausência de estudos de maior corpo sobre esses textos –, esta tese deles pretendeu novas abordagens e um estudo crítico-literário intertextual da obra paratextual alencarina. Sem esgotá-los, estudamos a autobiografia literária e intelectual, realizamos um estudo crítico do relevante prefácio “Benção paterna” e exploramos os motivos da exclusão de alguns folhetins da primeira edição de *Ao correr da pena* (1874), revelando a sistematização tardia de um plano encabeçado pelo vaidoso *Sênio*.

A produção assinada com o pseudônimo apresenta uma reflexão criativa, reflexiva, revisionista e sistemática da obra de Alencar e das suas ideias relativas à nomeação e à valorização das manifestações brasileiras, à existência de uma literatura brasileira original e independente e em percurso de internacionalização. Nessa produção, como procuramos mostrar, flagra-se a indicação de uma identidade menos nacional e mais cosmopolita, embora esteja presente, como um projeto a que o escritor foi fiel durante toda a vida, o “abrasileiramento” da língua portuguesa como legado de uma língua literária dinâmica e livre.

Sobre a fundação de uma “língua brasileira” é oportuno dizer, ainda, que desejamos dar continuidade ao estudo desse projeto linguístico encabeçado por Alencar e sua repercussão na série literária, sobretudo pela crença na possibilidade de abrir um diálogo entre o romantismo e o modernismo, isto é, pensar em Mário de Andrade como o “precursor” de José de Alencar, tomando de forma proposital e anacronicamente a palavra no sentido a ela conferido por Borges no famoso texto *Kafka e seus precursores* (Cf. BORGES, 2000). Mário de Andrade creditava na potencialidade artística que foi a insurreição alencarina contra a gramática enrijecida da língua portuguesa. Problema crítico-teórico que não foi devidamente reconhecido pelos contemporâneos do escritor cearense. Talvez, nem ele mesmo tenha compreendido a amplitude do valor da sua contribuição como intelectual brasileiro.

Pode-se considerar Alencar como expoente do projeto linguístico de um português falado em terra tropical-brasileira, projeto radicalmente renovador que foi amenizado, tão logo, pelos parnasianos, que valorizavam a gramática lusa. Coube ao modernismo, a Mário de Andrade, o reconhecimento de José de Alencar como o “patrono santo da língua brasileira” (Cf. PROENÇA, 1955), expresso na dedicatória da rapsódia

Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Se a dedicatória no livro finalmente editado é dirigida apenas a Paulo Prado, nos manuscritos aparece junto ao autor de *Retrato do Brasil* o nome de Alencar: “A Paulo Prado, a José de Alencar, pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu” (ANDRADE, 1997, p. 02).

Alencar tem aí patenteados sua relevância e sua referência para os estudos da nossa identidade linguística, tão caros aos modernistas, em especial a Mário de Andrade. Cavalcanti Proença fala que a originalidade poética de *Iracema*, seu estilo e ritmo são motivos que tornam Alencar parte da tríade de escritores que renovaram a linguagem literária no Brasil. Ao seu lado, estariam Mário de Andrade e Guimarães Rosa (Cf. PROENÇA, 1971).

Foi de um relampejo dessa presença estelar que também se expuseram as arestas do homem. Nas suas cartas endereçadas ao futuro, *Sênio* estimulou a curiosidade do leitor, como uma voz que avidamente quer ser ouvida. Por isso, e como se viu, *Sênio* escreveu porque gostava de criar conflitos, gostava do embate. Sua voz gerou incômodos e revelou os percalços de uma velhice melancólica, com manias de reflexão. Situação em que inventa um outro que não consegue identificar claramente. Confunde-se a ele, tornando-se um velho propenso à criação artística, ao devaneio nascedouro do mundo da memória, das ruínas, do apego ao passado, da conformação com a proximidade da morte – um dramático mundo de desilusões e agonias, mas revelador do incomensurável valor artístico-literário do escritor.

Faz-se velho quem aprende muitas coisas ao longo dos dias.

Bibliografia

José de Alencar

ALENCAR, José de. A propriedade literária (projeto de lei apresentado à Câmara dos Deputados). Sessão de 1875. *Annaes do Parlamento Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & C., 1875. Vol. III. Disponível em: <https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/30959>.

Alfarrábios. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. Vol. XIII.

_____. *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010.

_____. *Ao correr da pena*. José Maria Vaz Pinto Coelho (Org.). São Paulo: Typ. Allemã – Travessa do Commercio, 1874.

_____. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Ao correr da pena* (folhetins inéditos). Estabelecimento de texto e introdução de Wilton José Marques. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

_____. *A propriedade*. Ed. Fac-similar. Brasília: Senado Federal, 2004.

_____. Às quintas. I. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 55-64.

_____. Às quintas. II. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965a, p. 77-81.

_____. Às quintas. III. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965b, p. 93-101.

_____. Às quintas. IV. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965c, p. 115-127.

_____. Às quintas. VI. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965d, p. 165-179.

_____. Às quintas. VII. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965e, p. 193-205.

_____. Benção paterna. In: *Sonhos d'ouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951b. Vol. XI, p. 29-38.

_____. Carta a Américo Guimarães, 15 set. 1873. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. "*Há muito tempo que não te escrevo...*": reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012, p. 52.

_____. Carta a Leonel de Alencar, 09 dez. 1873. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. "*Há muito tempo que não te escrevo...*": reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012a, p. 52-53.

_____. Carta a Machado de Assis, 18 fev. 1868. In: MENEZES, Raimundo de. *Cartas e Documentos de José de Alencar*. Introdução e organização de Raimundo de Menezes. 2ª Ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1977, p. 55-60.

_____. Carta a Paulino Nogueira, 05 jul. 1873. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. "*Há muito tempo que não te escrevo...*": reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012b, p. 51.

_____. Carta a Paulino Nogueira, 10 dez. 1873. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. "*Há muito tempo que não te escrevo...*": reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012c, p. 53.

_____. Carta a Salvador Mendonça, 25 mar. 1873. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. "*Há muito tempo que não te escrevo...*": reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012d, p. 360.

_____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: *Iracema – Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951c. Vol. VIII, p. 177-182.

_____. Carta ao Visconde do Rio Branco, 06 set. 1973. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. *“Há muito tempo que não te escrevo...”*: reunião da correspondência alencariana (edição anotada). Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012e, p. 49.

_____. Carta aos Redatores da revista Lux, 26 nov. 1874. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. *“Há muito tempo que não te escrevo...”*: reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012f, p. 136.

_____. Cartas de Erasmo. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. Vol. IV, p. 1049-1183.

_____. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, de José de Alencar. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – seção de publicações, 1953, p. 03-64.

_____. *Cinco minutos – A viuvinha – A pata da gazela – encarnação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951d. Vol. II.

_____. *Como e porque sou romancista*. In: *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951e. Vol. I, p. 47-74.

_____. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Perfis parlamentares 1. Câmara dos Deputados: Brasília, 1977b.

_____. *Guerra dos Mascates*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951f. Vol. XIV.

_____. *Iracema – Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951g. Vol. VIII.

_____. *Lucíola – Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951h. Vol. IV.

_____. O estylo na literatura brasileira. In: DE MARCO, Valéria. *O Império da cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 201-204.

_____. *O Gaúcho*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951i. Vol. IX.

_____. *O garatuja*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

_____. *O guarani*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951j. Vol. I e II.

_____. O Guarani. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 19 abr. 1874. Publicações a pedido, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=364568_06&pagfis=8447.

_____. O homem pré-histórico na América. In: *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010b, p. 71-80.

_____. O nosso cancioneiro. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960a. Vol. IV, p. 961-983.

_____. *O Protesto*. Rio de Janeiro: Imprensa industrial, 1877c. Vol. I-1 a vol. I-5.

_____. Os filhos de Tupã. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960b. v. IV, p. 557-606.

_____. Questão filológica. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960c. Vol. IV, p. 939-961.

_____. O reino social. In: *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010c, p. 81-88.

_____. O Rio de Janeiro – Prólogo. In: *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010d, p. 89-108.

_____. *O sertanejo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951l. Vol. XVI.

_____. O teatro brasileiro: a propósito do Jesuíta. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965f, p. 21-42.

_____. *O tronco do ipê*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951m. Vol. X.

_____. Prefácio da primeira edição. In: _____. *O guarani*. Rio de Janeiro: OBLIQ, 2018.

_____. Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*. In: _____. *Iracema – Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951n. Vol. VIII, p. 183-205.

_____. Pós-escrito de *Diva*. In: _____. *Lucíola – Diva*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951o. Vol. IV, p. 311-315.

_____. O Sancho Pança em letras e tetras. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 15 out. 1872. Publicações a pedido, p. 01.

_____. Sem resposta. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965g, p. 219.

_____. *Senhora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951p. Vol. XV.

_____. *Systema representativo*. Edição fac-similar. Brasília: Senado Federal, 1997.

_____. *Til*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951q. Vol. XII.

Sobre José de Alencar

AGRELA, Rodrigo Vieira Ávila de. *A ordem panteísta no indianismo de José de Alencar: uma incursão estético-filosófica*. 131f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras (FALE), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.

AGUIAR, Flávio. *Manifesto em defesa de José de Alencar e Gonçalves Dias*. Disponível em: <https://www.redebrasilatual.com.br/blogs/blog-do-velho-mundo/2019/01/manifesto-em-defesa-de-jose-de-alencar-e-goncalves-dias/>. Acesso em 10 de agosto de 2020.

ARARIPE JÚNIOR, T. A. A crítica. In: *Obra Completa de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960. Vol. III.

_____. *Luizinha; Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: _____. *A Literatura no Brasil: Era romântica*. Direção Afrânio Coutinho e codireção Eduardo de Faria Coutinho. 6ª ed. Rio de Janeiro: São Paulo: Global, 2002, p. 231-321.

AUGUSTI, Valéria. Os fundamentos da propriedade literária por José de Alencar. *Todas as Letras*. São Paulo, v. 14, n. 1, p. 209-216, 2012.

_____. *Trajéórias da Consagração: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista*. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Estudos da Linhagem (IEL), Unicamp, Campinas, 2006.

BARBIERI, Ivo. *Iracema. Contemporâneo da Posteridade*. São Paulo: É Realizações, 2013.

BECHARA, Evanildo. José de Alencar e a chamada língua brasileira. *Revista de Letras*, vol. 1, n. 3, p. 38-54, 1979.

BEZERRA, Valéria Cristina. *A literatura brasileira em: cenário internacional: um estudo do caso de José de Alencar*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

_____. A recepção crítica de José de Alencar: a avaliação de seus romances e a representação de seus leitores. 250f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Estudos da Linhagem (IEL), Unicamp, Campinas, 2012.

BROCA, Brito. O drama político de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 1039-1047. Vol. IV.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: o Romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da colonização*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-193.

CÂMARA CASCUDO, Luis da. O Folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. Vol. IV.

CAMPATO JÚNIOR, João Adalberto. *Retórica e literatura: O Alencar polemista nas Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Scortecci, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueologia de vanguarda. In: _____. *Metalinguagem e outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 127-145.

CANDIDO, Antônio. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. 2ª ed. São Paulo: Pontes, 2005, p. 05-09.

CÂNDIDO, Roberto Weslei. *José de Alencar: sou americano para o que der e vier*. Maringá: Eduem, 2016.

CARVALHO, Dayana Façanha. *Política e escravidão em O tronco do ipê, de José de Alencar: o surgimento de Sênio e os debates em torno da emancipação, 1870-1871*. 222f. Dissertação. (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2014.

CASASANTA, Mário. Alencar – um formador de brasileiros. In: ALENCAR, José de. *Alfarrábios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. Vol. XIII.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidades (1500-1960)*. 1ª ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004. Vol. 2.

_____. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo – seção de publicações, 1953.

CHAGAS, Pinheiro. “Literatura brasileira, José de Alencar”. In: _____. *Ensaaios críticos*. Porto: Em casa de viúva Moré – Editora, 1867, p. 212-257.

CINCINATO, Lucio Quinto [pseud.] CASTILHO, José Feliciano de. *Questões do Dia: observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lucio Quinto Cincinato*. Rio de Janeiro: Imparcial, 1871. T. I.

COELHO, José Maria Vaz Pinto. Os críticos do Sr. José de Alencar. In: _____. *Ao correr da pena*. José Maria Vaz Pinto Coelho (Org.). São Paulo: Typ. Allemã – Travessa do Commercio, 1874.

COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.

DE MARCO, Valéria. *O Império da cortesã – Lucíola: um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

FARIA, João Roberto. Introdução: o Rio de Janeiro em 1854 e 1855. In: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. XI-XXXIX.

FERRETTI, Danilo José Zioni. *A Confederação dos Tamoios como escrita da história nacional e da escravidão*. *História da Historiografia*, Ouro Preto, n. 17 abr. p. 171-191, 2015.

FONTINELI, Patrícia Rodrigues. *Pensamento, natureza, sentimento: A análise do belo em José de Alencar*. 136f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada). – Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

FRANCHETTI, Paulo. O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia. In: *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

GADELHA, Dariana Paula Silva. *José de Alencar e Machado de Assis: um possível diálogo realista*. 132f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Departamento de Literatura, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2013.

GARMES, Kátia Mendes. *O terrível amolador: romantismo e política em José de Alencar*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2004.

GODOI, Rodrigo Camargo de. José de Alencar e os embates em torno da Propriedade Literária no Rio de Janeiro (1856-1875). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 30, n. 62, set./dez. p. 573-596, 2017.

GRIECO, Agrippino. Alencar. In: Alencar, José de. *Iracema – Ubirajara*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. Vol. VIII.

_____. Poetas e prosadores do Brasil. In: ALENCAR, José de. *Romances ilustrados de José de Alencar – O guarani, Iracema e Ubirajara*. 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília, INL, 1977. V. VII.

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

_____. *Náufragos da esperança: a literatura na época da incerteza*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2016.

LEAL, Antônio Henriques. A literatura brasileira contemporânea. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965, p. 208-209.

LIMA, Alceu Amoroso. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965, p. 35-72.

LIRA NETO. *O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar, ou, A mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil*. São Paulo: Globo, 2006.

LYRA, Pedro. *O real no poético – II; textos de jornalismo literário*. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, Instituto Nacional do Livro, 1986.

MACHADO DE ASSIS. A estátua de José de Alencar. *Páginas recolhidas*. Livraria Garnier: Rio de Janeiro, 1899, p. 125-131.

_____. A nova geração. In: MACHADO DE ASSIS. *Crítica Literária*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo: Editora Mérito S.A., 1959, p. 180-244. Obras completas de Machado de Assis: Vol. 29.

_____. Carta a José de Alencar, 29 fev. 1868. In: PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. *“Há muito tempo que não te escrevo...”*: reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação. (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012, p. 156-162.

_____. Iracema, de José de Alencar. In: MACHADO DE ASSIS. *Crítica Literária*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. 29. São Paulo: Editora Mérito S.A., 1959a, p. 72-83. Obras completas de Machado de Assis: Vol. 29.

_____. Literatura Brasileira – Instinto de Nacionalidade. In: MACHADO DE ASSIS. *Crítica Literária*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo: Editora Mérito S.A., 1959b, p. 129-149. Obras completas de Machado de Assis: Vol. 29.

_____. O guarani, de José de Alencar. In: MACHADO DE ASSIS. *Crítica Literária*. Cotejada e revista por Henrique de Campos. São Paulo: Editora Mérito S.A., 1959c, p. 326-334. Obras completas de Machado de Assis: Vol. 29.

MAGALHÃES JÚNIOR, *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.

MARQUES, Wilton José. O enigma dos folhetins. In: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena* (folhetins inéditos). Estabelecimento de texto e introdução de Wilton José Marques. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*: José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: Eduel, 2005.

_____. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*: estudos críticos por Semprônio. Organização, fixação do texto, apresentação e notas de Eduardo Vieira Martins. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

_____. Nabuco e Alencar. *O Eixo e a Roda*: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 19, n. 2, dez. p. 15-32, 2010.

_____. *Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato*. Disponível em: https://abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/070/EDUARDO_MARTINS.pdf. Acesso em: 10 de dezembro de 2019.

MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a "língua brasileira"*. In: _____. *Senhora*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 11-88. Vol. XV.

MENDONÇA, Salvador. *O Tronco do Ipê*: romance brasileiro por Sênio. *A República*. Rio de Janeiro, 31 dez. 1871.

MENEZES, Raimundo de. *Cartas e Documentos de José de Alencar*. Introdução e organização de Raimundo de Menezes. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1977.

_____. *José de Alencar*: literato e político. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977a.

NABUCO, Joaquim. Aos domingos. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965, p. 43-50.

_____. Aos domingos I. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965b, p. 67-76.

_____. Aos domingos II. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965c, p. 83-91.

_____. Aos domingos II. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965d, p. 129-139.

_____. Aos domingos VI. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965e, p. 181-192.

_____. Aos domingos VII. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965f, p. 207-218.

_____. *Minha formação*. vol. XX. São Paulo: W. M. Jackson, 1948.

_____. O Jesuíta. In: COUTINHO, Afrânio. (Org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965g, p. 15-19.

OLIVEIRA, José Quintão de. Apresentação de um jovem escritor José de Alencar nos ensaios literários. *Remate dos males*, Campinas, v. 2 n. 2, jul./dez. p. 625-645, 2016.

PEIXOTO, Afrânio. José de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates*. Vol. XIV. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951.

PELOGGIO, Marcelo. A intuição geral do mundo: Alencar e Chardin. In: ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e A raça primogênita*. Edição, apresentação e notas de Marcelo Peloggio. Fortaleza: Edições UFC, 2010, p. 131-153.

_____. Apresentação – *O guarani*: romance nacional de fato e de direito. In: ALENCAR, José de. *O guarani*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012, p. 09-18.

_____. Apresentação – *Til*, ou as amarras do amor. In: ALENCAR, José de. *Til*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012a, p. 11-34.

_____. José de Alencar e a crítica realista. *Terra roxa e outras terras* – Revista de estudos literários, v.16, set. p. 05-14, 2009.

_____. José de Alencar e as visões de Brasil. 234 f. Tese (Doutorado). Curso de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

_____. José de Alencar: um historiador à sua maneira. *Alea*, v. 6, n. 1, jan./jun. 2004.

PELOGGIO, Marcelo; SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. José de Alencar, educador. *Notandum*. São Paulo/Porto, ano XVIII, n. 37, jan./abr. p. 99-112. 2015.

PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. *“Há muito tempo que não te escrevo...”*: reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2012.

PORTO, Walter Costa. José de Alencar e o voto. In: ALENCAR, José de. *O sistema representativo*. Introdução de Walter Costa Porto. Edição fac-símile. Brasília: Senado Federal, 1997, p. 05-26.

QUEIROZ, Rachel. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Perfis parlamentares 1. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977, p. 11-15.

RAMOS, Danielle Cristina Mendes Pereira. *Mar à vista: olhares sobre o Romantismo de José de Alencar*. Curitiba: Editora CRV, 2014.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. *O fato e a fábula: o Ceará na escrita da história*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2012.

ROCHA, João Cezar de Castro. José de Alencar e um projeto de Brasil. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (Orgs.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza, Edições UFC, 2015, p. 29-45.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: _____. *Vale quanto pesa; ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 89-115.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Organização, fixação do texto, apresentação e notas de Eduardo Vieira Martins. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1979.

Geral

ABRAMS, M.H. *O espelho e a lâmpada*. Teoria romântica e tradição crítica. Trad. Alzira Vieira Alegro. São Paulo: Edirora Unesp, 2010.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. 3ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Cultrix, 1977. v. II.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica. Coordenadora Telê Porto Ancona Lopez. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997. (Colección Archivos: 6).

ARANTES, Paulo. Nação e Reflexão. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin; CARA, Salete de Almeida (Orgs.). *Moderno de nascença: figurações críticas do Brasil*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2006, p. 25-44.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

AUGUSTI, Valéria. Os fundamentos da propriedade literária por José de Alencar. *Todas as letras*, v. 14, n. 1, 2012.

AUERBACH, Erich. Vico e o historicismo estético. In: _____. *Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. 2ª Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p. 341-357.

AURELL, Jaume. Textos autobiográficos como fontes historiográficas: relendo Fernand Braudel e Anne Kriegel. *História*, São Paulo, v. 33, n.1, jan./jun. p. 340-364, 2014.

BACZKO, B. *O homem romântico*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1995.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Tradução de Susana Kampff Lages e Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. vol. 1. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1987. Obras Escolhidas: Vol. 1.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BERLIN, Isaiah. *Vico e Herder*. Tradução de Juan Antonio Gili Sobrinho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BOBBIO, Norberto. *O Tempo da Memória: de Senectude e outros escritos autobiográficos*. Tradução de Daniela Versiani. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Borges, oral & sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Kafka e seus precursores. In: *Outras inquisições (1952). Obras completas*. São Paulo: Globo, 1999, pp. 96-98. Vol. 2.

BORNHEIM, Gerd. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 239-260.

BOSI, Alfredo. A Escravidão entre dois Liberalismos. *Revista Estudos Avançados*, São Paulo, USP, v. 2. n. 3, set./dez. p. 04-39, 1988.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 239-256.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BURKE, Peter. *Vico*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. *Educação pela noite e outros ensaios*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e Sociedade*. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.

_____. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011, p. 171-193.

- CATANI, Afrânio Mendes et al (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASSIRER, Ernst. *O pensamento mítico*. Tradução de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. [A filosofia das formas simbólicas v. II].
- CEIA, Carlos. Antetexto. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/antetexto/>. Acesso em 20 de março de 2020.
- CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis, historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CHAUÍ, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. Organizador André Rocha. Belo Horizonte: Autêntica editora; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2013.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Cato Maior seu De Senectude: Catão, o velho ou diálogo sobre a velhice*. Introdução, tradução e notas de Marino Kury. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1998.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- COUTINHO, Afrânio. *Impertinências*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990.
- _____. *Literatura brasileira: origens e unidade 1500-1960*. São Paulo/Rio de Janeiro: EDUSP, 2004.
- COUTINHO, Afrânio (direção). *Literatura no Brasil: Era Romântica*. São Paulo: Global, 2002.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). *História dos índios no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria de Cultura, 1992.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história literária do Brasil. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Na aurora da literatura brasileira: olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação (1805-1885)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2017.

DIAS, Gonçalves. *Primeiros cantos*. Rio de Janeiro: Typographia universal de Laemmert, 1846.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. Tradução de Brigitte Hervot e Sandra Ferreira. São Paulo: Edusp, 2016.

DICIONÁRIO BIBLIOGRÁFICO BRASILEIRO. Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/P%C3%A1gina:Diccionario_Bibliographico_Brazileiro_v3.pdf/19. Acesso em 06 de setembro de 2020.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe nos últimos anos de sua vida (1823-1832)*. Coordenação da série e tradução de Mario Luiz Frungillo. São Paulo: Unesp, 2016.

FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. 3 ed. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

FARIA, Ernesto. *Dicionário Escolar latino-português*. Curitiba: Fae, 1967.

FERRAZ, Sérgio Eduardo. *A dinâmica política do Império: instabilidade, gabinetes e Câmara dos Deputados (1840-1889)*. Revista de Sociologia e Política, v. 25, n. 62, p. 63-91, jun. 2017.

FERREIRA NETO, Orlando Marcondes. *O pensamento histórico do jovem Herder: crítica ao Esclarecimento e a formação da nação (1765-1774)*. 254f. Tese (doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), USP, São Paulo, 2018.

FICHTE, Johann. *O destino do erudito*. Tradução e organização de Ricardo Barbosa. São Paulo: Hedra, 2014.

FIKER, Raul. *Vico, o precursor*. São Paulo: Moderna, 1994.

FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

CHATEAUBRIAND, François-René de. A melancolia romântica. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A Estética Romântica: textos doutrinários*. Tradução de Maria Antônia Simões Nunes (textos alemães, espanhóis, franceses e ingleses); Duílio Colombine (textos italianos). São Paulo: Atlas, 1992.

GIVONE, Sérgio. O intelectual. In: BACZKO, B. (Org.). *O homem romântico*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1995, p. 197-223.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *De minha vida: poesia e verdade*. Tradução, apresentação e notas de Mauricio Mendonça Cardozo. São Paulo: Unesp, 2017.

GUIDIN, Márcia Lígia. *Armário de vidro: Velhice em Machado de Assis*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2001.

GUIMARÃES, Júlio Castañón. *Contrapontos: notas sobre correspondência no modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2004.

GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HERDER, Johann Gottfried. *Também uma filosofia da história para a formação da humanidade: uma contribuição a muitas contribuições do século*. Lisboa: Edições Antígona, 1995.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001. Vol. 1.

HOBBSAWM, Eric J. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Tradução de Maria Celia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUGO, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. Tradução, apresentação e notas de Jorge Bastos. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 7ª ed. Coimbra: Armênio Amado, Editora, 1985.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. São Paulo: Ática, 2009.

LEAL, Henriques Mendes. *Locubrações*. Lisboa: Typografia Castro Irmão, 1874.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1979.

_____. *O caráter nacional brasileiro: História de uma ideologia*. 6ª ed. São Paulo: Unesp, 2002.

LUKÁCS, Georg. O romance como epopeia burguesa. In: CHASIN, J. (Org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes, p. 87-117.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2010.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010a.

MACEDO, Joaquim Manuel. *Noções de Corografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Typographia Franco-Americana, 1873. Vol. I e II.

MACHADO DE ASSIS. Novidades da semana 15 de maio de 1864. _____. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Edições W. M. Jackson, 1938.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a História da Literatura do Brasil. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org). *Historiografia da Literatura Brasileira: textos fundadores (1825-1888)*. Vol. I e II. Rio de Janeiro: Caetés, 2014, p. 90-108.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira: 1897-1914*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977. Vol. III.

MARTIUS, C. F. P. von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista de História da América*, n. 42, p. 433-458, 1956.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A invenção da modernidade literária: Friedrich Schlegel e o romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. O antigo e o moderno em Friedrich Schlegel. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018a.

MIGUEL PEREIRA, Lúcia. *História da literatura brasileira: prosa de ficção. De 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1988.

MOURA, Clovis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Editora Anita, 1994.

NUNES, Benedito. A Visão Romântica. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 51-74.

PAZ, Octavio. *Os Filhos do Barro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

PETIT, Michèle. *A arte de ler: ou como resistir à adversidade*. Tradução de Arthur Bueno e Camila Boldrini. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.

RAMA, Ángel. *A cidade das letras*. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

RENAN, Ernest. *O que é uma nação?* Rio de Janeiro: Cadernos de Pós da UERJ, 1997.

RICUPERO, Bernardo. Da formação à forma. Ainda as “ideias fora do lugar”. *Revista Lua Nova*, São Paulo, n. 73. p. 189-197, 2008.

ROCHA, João Cezar de Castro. *Crítica literária: em busca do tempo perdido*. Chapecó: Argos, 2011.

ROMERO, Silvio. *Cantos do fim do século*. Rio de Janeiro: Typographia fluminense, 1878.

História da literatura brasileira. 7ª ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1980.

ROUSSEAU, J.J. *Os devaneios do caminhante solitário*. Tradução, introdução e notas de Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1986.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Rocco, 2000.

SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1927.

SCHLEGEL, August. *Doutrina da arte*. Apresentação, tradução e notas Marcos Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014.

SCHLEGEL, Friedrich. *Sobre o estudo da poesia grega*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros. São Paulo: Iluminuras, 2018.

_____. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): seguido de Conversa sobre poesia*. Tradução e notas de Constantino Luz de Medeiros e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. *Do Sublime ao trágico*. Tradução de Pedro Sússekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-190*. São Paulo: Companhia das Letras,

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

_____. O nacional por subtração. In: _____. *A foice e o martelo*. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A redescoberta do idealismo mágico. In: BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993, p. 09-14.

SILVA, Leandro Assunção da. *História, filosofia e espaços: a ideia do ocidente em Oswald Spengler*. Natal: EDUFRN, 2011.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Tradução de Gláucia Remate Gonçalves e Eliana Lourenço. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Formação histórica do Brasil*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1968.

SOUZA, Maria Eneida de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Roberto Acízelo de (Org). *Historiografia da Literatura Brasileira: textos fundadores (1825-1888)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2014. Vol. I e II.

SOUZA, Roberto Acízelo de (Org). *Na aurora da literatura brasileira: olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação (1805-1885)*. Rio de Janeiro: Caetés, 2017.

_____. O indianismo e a busca da identidade brasileira: influxos europeus e raízes nacionais. In: *Revista Versatele*, vol. 7, jul/dez. p. 287-316, 2019.

STAËL, Madame de. *Da Alemanha*. Tradução e apresentação de Edmir Míssio. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 09-26.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SUZUKI, Márcio. Apresentação. In: SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 07-40.

TEIXEIRA, António Braz. *O pensamento filosófico de Gonçalves de Magalhães*. Lisboa: Instituto de Filosofia Luso-Brasileira, 1994.

TORRINHA, Francisco. *Dicionário latino português*. Porto: Junta Nacional de Educação, 1942.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova (acerca da natureza comum das nações)*. Seleção, tradução e notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

VIZZIOLI, Paulo. O Sentimento e a Razão nas Poéticas e na Poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLOBUEF, Karin. *A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

WEBER, João Hernesto. Os “precursores”, o Resumo programático e paradigmático de Ferdinand Denis e o nacionalismo romântico. In: _____. *A nação e o paraíso: A construção da nacionalidade na historiográfica literária brasileira*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

WELLEK, René. *Conceitos de crítica*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Editora Cultrix, 1963.

_____. *História Moderna da Crítica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1967. Vol. II.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

WERLE, Marco Aurélio. Apresentação. In: SCHLEGEL, August. *Doutrina da arte*. Apresentação, tradução e notas Marcos Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2014, p. 09-19.

WALTY, Ivete Lara Camargo; GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. Ruffato: um escritor e um projeto de nação. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n. 51, p. 41-63, mai/ago. 2017.

WALTY, Ivete Lara Camargos; CURY, Maria Zilda Ferreira. *Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem*. Belo Horizonte: Dimensão, 1999.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário: história da literatura brasileira*. Tradução, posfácio e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1955.