



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Campus de São José do Rio Preto

Lilian Tigre Lima

José de Alencar, leitor de si mesmo

São José do Rio Preto

2022

Lilian Tigre Lima

José de Alencar, leitor de si mesmo

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor(a) em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES

Processo: 88882.180742/2018-1 (Brasil)

Processo: 88887.570231/2020-00 (França)

Orientador(a): Profa. Dra. Lúcia Granja

São José do Rio Preto
2022

Lima, Lilian Tigre.

L732j

José de Alencar, leitor de si mesmo / Lilian Tigre Lima. -- São José do Rio Preto, 2022
230 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientadora: Lúcia Granja

1. José de Alencar. 2. Recepção crítica. 3. Posteridade. 4. Glória. I.
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Lilian Tigre Lima

José de Alencar, leitor de si mesmo

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor(a) em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES

Processo: 88882.180742/2018-1 (Brasil)

Processo: 88887.570231/2020-00 (França)

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Lúcia Granja
UNESP – Universidade Estadual Paulista
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas
Orientadora

Prof. Dr. Marcelo Almeida Peloggio
UFC – Universidade Federal do Ceará

Prof^a. Dr^a. Valéria Cristina Bezerra
UFG – Universidade Federal de Goiás

Prof^a. Dr^a. Mirhiane Mendes de Abreu
UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Jefferson Cano
UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

São José do Rio Preto
27 de julho de 2022

*Aos meus pais,
com gratidão e amor*

Agradecimentos

Esta tese de doutorado não é somente uma “história” da recepção crítica da obra de José de Alencar, é também uma história de incertezas, desafios e persistência. É por isso que registro, aqui, a minha gratidão, em primeiro lugar, a Deus, por iluminar e colocar em meu caminho pessoas que, direta ou indiretamente, ajudaram a escrever essas páginas.

Sou imensamente grata aos meus pais, Adriana Tigre Lima e Secundino de Jesus Lima, assim como aos meus irmãos, aos meus avós maternos e paternos (*in memoriam*), à minha sobrinha e a todos os meus tios e primos, pelo amor incondicional e por toda sustentação que me deram ao longo desse percurso.

Agradeço à querida Profa. Dra. Lúcia Granja, pela orientação na realização desse trabalho, pela amizade de quase uma década e pela generosidade com que me auxiliou em cada etapa da minha trajetória acadêmica, da iniciação científica até o doutorado;

À Profa. Dra. Sandra Assunção, à Profa. Dra. Graça dos Santos, ambas da Université Paris Nanterre, e ao Prof. Dr. Antoine Lilti, da École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS, pelo acolhimento em Paris e por toda contribuição à minha pesquisa;

Aos professores membros da banca de defesa, Prof. Dr. Marcelo Peloggio, Profa. Dra. Valéria Cristina Bezerra, Profa. Dra. Mirhiane Mendes de Abreu e Prof. Dr. Jefferson Cano, pelas leituras cuidadosas e pelas riquíssimas contribuições para o aprimoramento deste trabalho;

À Profa. Dra. Norma Wimmer, à Profa. Dra. Priscila Renata Gimenez e à Profa. Dra. Juliana Maia de Queiroz, por toda contribuição à minha formação e por terem gentilmente aceitado compor a banca de defesa na condição de suplentes;

Ao meu namorado Benoît Esparza, pela presença diária, ainda que nem sempre física, e aos seus pais, Annick Esparza e Charly Esparza, pelo apoio e incentivo. *Merci!*

Agradeço, igualmente, aos meus amigos, Guilherme Louzada, Luísa Ferrari, Vânia Prates, William Taccone, Sarah Minaré, Patrícia Aguiar, Tatiana Francischini, Fernando Germinatti, Anthony Faustino, Yoko Okubo, Fábio Souza e a todos os demais colegas que fiz dentro e fora da universidade, no Brasil e na França, pelas conversas, pelas mensagens generosas, por cada ocasião juntos;

Aos demais amigos e colegas da academia, em especial, ao Lucas de Castro Marques, à Adriana Aparecida de Jesus Reis, ao Moisés Baldissera da Silva e à Tainan Garcia Carvalho, pelos diálogos e informações gentilmente compartilhadas;

Às minhas vizinhas da “Moradia Marilei”, que me acolheram e me fizeram companhia nos meses de conclusão deste trabalho, fazendo com que meus dias fossem mais alegres e menos solitários;

À Universidade Estadual Paulista – UNESP, “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – IBILCE, aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras, aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, da Biblioteca e da Seção Técnica de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão – STAEPE.

Por fim, agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pelo apoio financeiro concedido para a realização deste trabalho, no Brasil – Processo: 88882.180742/2018-1 (bolsa no país) – e na França – Processo: 88887.570231/2020-00 (bolsa CAPES PrInt – Doutorado Sanduíche no Exterior).

Quando se mostra a possibilidade de abrir uma carreira brilhante a todo aquele que Deus marcou com o selo da inteligência, para ser como o Assuero da civilização, caminhando sempre e sempre para o futuro, sem parar diante da indiferença do presente; o homem que tem uma pena deve fazer dela um alvião e cavar o alicerce do edifício que os bons filhos erguerão à glória de sua pátria.

(Trecho da carta aberta de José de Alencar a Francisco Otaviano, publicada no *Correio Mercantil*, em 7 de novembro de 1857).

RESUMO

Nesta tese de doutorado, buscamos revisitar a história da recepção crítica da obra de José de Alencar, tendo o olhar direcionado não para as leituras que outros fizeram sobre essa ficção, mas para a leitura que o literato deixou sobre si mesmo. Assim, sem pretender fazer deste estudo uma abordagem linear e exaustiva da avaliação que os livros de Alencar receberam ao longo dos séculos XIX e XX, nosso intuito foi debater, a partir das polêmicas e dos demais textos de natureza crítica, as “ações” do escritor em favor da própria recepção futura. Entre outros aspectos, analisamos de que maneira Alencar, em especial aquele da maturidade (1871-1877), ao apresentar-se como leitor de modelos pouco aproximados de sua obra por seus contemporâneos, parece induzir a crítica a “aceitar” essa vinculação, lançando os holofotes para outras imagens de si como escritor. Tratou-se, pois, de considerar o pensamento crítico de José de Alencar (MARTINS, 2005) ou, mais precisamente, de compreender o esforço exercido por ele no movimento pela própria permanência. Para um entendimento mais aprofundado do efeito dessas “ações”, recorreremos aos conceitos de “reputação”, “celebridade” e “glória” (LILTI, 2014). Embora Antoine Lilti, em seu estudo, tenha os olhos voltados para o cenário europeu dos séculos XVIII e XIX, a conceitualização apresentada pelo historiador francês oferece nuances que, a nosso ver, permitem pensar com maior acuidade as chamadas “formas de notoriedade” do nome e da obra de José de Alencar, em seu presente e em sua posteridade. Finalmente, buscamos analisar as dinâmicas produzidas por cada atitude crítica, em movimento e em conflito, a fim de compreender de que maneira contribuem, junto a demais fatores históricos e sociais, para o desvendamento de outras facetas do escritor, esse glorioso “desconhecido” (AMOROSO LIMA, 1965; PELOGGIO, 2009).

Palavras-chave: José de Alencar. Recepção crítica. Posteridade. Glória.

ABSTRACT

In this PhD dissertation, we aim to revisit the history of the critical reception of José de Alencar's work by not looking at others' readings of this fiction, but rather for the reading left by the author on himself. Thus, with no intention of making this study into a linear and exhaustive overview of the assessment given to Alencar's books over the 19th and 20th centuries, our intention was to discuss, based on the polemics and the other texts of critical nature, the writer's "actions" in favor of his own future reception. Among other aspects, we have analyzed to what extent the writer, especially the "Alencar of maturity" (1871-1877), when presenting himself as a reader of models that were not very close to his work by his contemporaries, seems to induce critics "to accept" this link, casting the spotlight on other images of himself as a writer. Therefore we have tried to consider José de Alencar's critical mindset (MARTINS, 2005) or, in more specific terms, to understand the efforts exerted by him in the motion for his own permanence. For a deeper understanding on the effect of these "actions", we use the concepts of "reputation", "celebrity" and "glory" (LILTI, 2014). Although Antoine Lilti have had his eyes focused on the European scenario of the 18th and 19th centuries in his study, the conceptualization presented by the French historian offers nuances that, in our view, allow us to think more accurately about the so-called "forms of notoriety" of José de Alencar's name and work in his present and posterity. Finally, we aim to analyze the dynamics produced by each critical attitude, in movement and conflict, to understand how they contribute, along with other historical and social factors, to unveil the different facets of the writer, this glorious "unknown" (AMOROSO LIMA, 1965; PELOGGIO, 2009).

Keywords: José de Alencar. Critical reception. Posterity. Glory.

RÉSUMÉ

Dans cette thèse de doctorat, nous cherchons à revisiter l'histoire de la réception critique de l'œuvre de José de Alencar, en ne nous focalisant pas sur les lectures que les autres ont fait de cette fiction, mais sur la lecture que l'écrivain a laissée sur lui-même. Ainsi, sans vouloir faire de cette étude une approche chronologique ou approfondie de l'évaluation que les romans de José de Alencar ont reçue tout au long des XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, notre intention a été de discuter, à partir des polémiques et d'autres textes de nature critique, les « actions » de l'écrivain à l'avantage de sa propre réception future. Parmi d'autres questions, nous analysons la manière dont Alencar, et particulièrement celui plus expérimenté des années 1871-1877, en se présentant comme un lecteur de modèles peu associés à son œuvre par ses contemporains, semble persuader certains critiques à « accepter » ce rapprochement, en mettant en relief d'autres images de lui-même en tant qu'écrivain. Il était donc question de considérer la pensée critique de José de Alencar (MARTINS, 2005) ou, plus précisément, de comprendre l'effort qu'il a exercé dans le mouvement pour sa propre permanence. Pour une meilleure compréhension de l'effet de ces « actions », nous avons eu recours aux concepts de « réputation », de « célébrité » et de « gloire » (LILTI, 2014). Bien qu'Antoine Lilti, dans son étude, ait les yeux tournés vers le scénario européen des XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècles, la conceptualisation présentée par l'historien français offre des précisions qui, à notre avis, nous permettent de penser avec plus d'acuité aux dites « formes de notoriété » du nom et de l'œuvre de José de Alencar, dans son présent et dans sa postérité. Nous cherchons finalement à analyser les dynamiques issues de chaque posture critique, en mouvement et en conflit, afin de comprendre de quelle manière ces dynamiques, ainsi que d'autres facteurs historiques et sociaux, favorisent le dévoilement d'autres figures de l'écrivain, ce glorieux « inconnu » (AMOROSO LIMA, 1965, PELOGGIO, 2009).

Mots-clés : José de Alencar. Réception critique. Postérité. Gloire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. JOSÉ DE ALENCAR, UM GLORIOSO DESCONHECIDO?	6
2. O ESCRITOR COMBATENTE	21
2.1 Entre a consagração e a derrota	21
2.1.1 O literato paga a conta do Lázaro	35
2.2 Para além da visão em conjunto	45
2.3 Alencar, “psicólogo”?	57
3. O PATRIARCA DO ROMANCE NACIONAL	85
3.1 O leitor e o ensaísta	85
3.2 Um nacionalizador de línguas?	97
4. O ESCRITOR DESPREZADO	125
4.1 Um romancista de costumes?	125
4.2 <i>Como e porque</i> uma voz sedutora	144
5. O ULISSES DA SOCIEDADE MODERNA	163
5.1 Os círculos da glória	163
5.2 O triunfo em Ítaca	186
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	204
REFERÊNCIAS	206

INTRODUÇÃO

Consciente de seu tempo e, ao mesmo tempo, inconformado com as contrariedades da crítica e com a instabilidade dos ventos da fama, José de Alencar, convencido e querendo convencer o seu leitor da “indiferença do presente”, foi um escritor em constante inquietação com a “glória” literária (LILTI, 2014) e que se propôs de maneira incansável intervir nos rumos de sua recepção. Autor de uma obra extensa, de vários gêneros e feição múltipla, Alencar foi, além de advogado, jornalista, político, juriconsulto, biógrafo, crítico e ficcionista, um intelectual diversificado e “eloquente” (MARTINS, 2005, p. 05), cuja unidade de pensamento fez dele “um dos maiores nomes da inteligência brasileira no século XIX” (PELOGGIO, 2015, p. 48). Dedicando-se com afinco à reflexão sobre o fazer literário, em especial, sobre os modos de representação do país, o escritor mostrou-se, ainda cedo, dono de uma rara consciência estética e de “uma visão de mundo demasiado adiantada em face do provincianismo brasileiro” (PELOGGIO, 2015, p. 48). Tocando uma gama impressionante de temas dentro das mais diversas áreas em que atuou, em especial, debatendo questões ligadas à linguagem e à nacionalidade na literatura brasileira, José de Alencar marcou a intelectualidade brasileira em seu tempo e fora dele, não somente pela originalidade de seu pensamento estético, com suas implicações políticas e filosóficas, como por suas “visões” ou “ideia de Brasil” (PELOGGIO, 2006, p. 12; 2015, p. 47-48).

“Destemido”, “malcriado”, “ressentido”, são muitas as qualidades temperamentais de José de Alencar tornadas objeto da curiosidade e da apreciação pública. Essas qualidades, embora frequentemente abordadas em sentido meramente anedótico, não falam apenas do homem, elas revelam algo do intelectual. Foi como polemista que José de Alencar enveredou-se, ainda jovem e anônimo, pelos caminhos da teoria e da crítica literária, afrontando ideias e nomes já consagrados do Romantismo brasileiro e desafiando, até mesmo, Sua Majestade Imperial em escritos provocadores e desabridos. Descontente com o que considerava o “silêncio” ou “pirraça” dos críticos em relação à sua obra, em especial no que dizia respeito aos seus romances, esse “filho do Ceará”¹ jamais se intimidou face à menor injúria, ao contrário, serviu-se dela como trunfo em favor da própria “reputação” (LILTI, 2014). Por vezes,

¹ É o próprio José de Alencar que, em carta ao Visconde de Itaboraí, datada de 14 de junho de 1869, e não 1859, como consta erroneamente na transcrição por Raimundo de Menezes (1977, p. 69-71), refere-se a si mesmo como “filho do Ceará”, considerando, pois, “natural e legítima” a sua candidatura ao cargo de senador por sua província. A missiva consta transcrita por Osvaldo Orico (1929, p. 141-144), por Raimundo de Menezes (1977, p. 69-71) e por Patrícia Regina Cavaleiro Pereira (2012, p. 298-300).

antecipando-se, rebateu até as críticas que possivelmente ainda lhe seriam dirigidas mais tarde, visando, claramente, interferir nos rumos de sua recepção. Se José de Alencar não foi um crítico literário no sentido rigoroso ou atual do termo (MARTINS, 2005, p. 05)², o escritor, esse leitor de si mesmo, não mediu esforços na defesa e condução de sua recepção crítica, fosse pelo emprego ostensivo e sistemático das notas de rodapé, tão significativas no conjunto de sua ficção (ABREU, 2011, p. 13), fosse pela intensa produção de prefácios, posfácios, ensaios, artigos, cartas, depoimentos e textos autobiográficos, alguns conhecidos pelo leitor somente *a posteriori*. Esse gosto pela crítica, ou, mais especificamente, essa obsessão por buscar justificar e defender sua criação ficcional frente ao público – obsessão motivada, em grande medida, pela educação retórica oitocentista que recebeu o escritor (MARTINS, 2005, p. 05) – evidencia não só uma disposição reflexiva pouco comum à época face ao fenômeno literário, como também uma atitude crítica deliberada que, a nosso ver, converteria-se em um dos vetores de sua “reputação” (LILTI, 2014) mais tarde.

A partir daí, julgamos importante revisitar o Alencar estreante dos pequenos artigos e ensaios publicados ainda na juventude (1848-1850), o Alencar habilidoso do *Correio Mercantil* (1854-1855), o Alencar destemido das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856), o Alencar consagrado da *Carta ao Dr. Jaguaribe* (1865), do *Pós-escrito de Diva* (1868) e do *Pós-escrito à segunda edição de Iracema* (1870), até aquele mais maduro e ressentido do prefácio *Benção Paterna* (1872), da *Carta de Elisa do Vale* (1875), da polêmica com Joaquim Nabuco nas páginas de *O Globo*, da autobiografia *Como e porque sou romancista* (1893), dentre outros. Esse recorte, que inclui demais correspondências redigidas pelo escritor ao longo da carreira, pareceu-nos acertado, porque oferece pistas que ajudam a recompor o quebra-cabeças de um José de Alencar, desde a juventude, comprometido com a especulação teórica, com a discussão crítica, com a ideia de projeto literário e com a construção/desconstrução de parâmetros que norteariam sua recepção futura.

Sem perder de vista alguns dos principais estudos que se debruçaram sobre a obra de José de Alencar ao longo de quase dois séculos – historiografias literárias, biografias e monografias –, também buscamos recompor, aqui, os chamados “momentos de inflexão” (GUIMARÃES, 2017) que, junto a demais fatores, marcaram a história dessa recepção. Com isso, nossa intenção foi debater em que medida o escritor ajudou a movimentar as leituras sobre

² “Como se sabe, nem Alencar foi um crítico literário no sentido atual do termo, nem o romantismo produziu um corpo doutrinário sistematizado contraposto à herança neoclássica. Contudo, como costuma ocorrer em momentos de ruptura, os escritores românticos sentiram a necessidade de explicar e justificar sua produção perante o público, e dotaram suas obras de um vasto corpo paraliterário de prefácios, notas e posfácios, nos quais expunham pontos de vista e rebatiam críticas que lhes eram feitas” (MARTINS, 2005, p. 05).

si, tendo como alvo a sua posteridade. Na maturidade, um dos principais momentos de inflexão, a nosso ver, dá-se no início da década de 1870, com a série de críticas publicadas por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora. Primeira campanha sistemática contra a “reputação” (LILTI, 2014) de José de Alencar, as *Cartas a Cincinato* constam no início deste trabalho porque, a nosso ver, constituem a “gota d’água” de uma postura mais incisiva de José de Alencar face à sua recepção crítica. Em outras palavras, é possível que essa “primeira agressão grave que apareceu contra o merecimento de José de Alencar” tenha desencadeado o ponto máximo da “combatividade” do escritor (ARARIPE JÚNIOR, 1882, p. 200-207), que, desencantado da vida e dos homens, em especial, dos contemporâneos, e desejoso da permanência, assume para si o dever crítico, buscando atingir, sobretudo, as gerações vindouras. Outro momento importante dessa recepção, a nosso ver, é a crítica proferida por Rocha Lima, em 1878. Publicado três anos após o lançamento de *Senhora* (1875) e um ano após a morte do autor, o estudo dialoga de maneira explícita com a defesa de José de Alencar na *Carta de Elisa do Vale* (1875), de tal modo que o intelectual da Academia Francesa, em alguns momentos, parece “aceitar” as sugestões deixadas pelo escritor, abrindo caminho para um parâmetro inédito no seio da crítica alencariana. Figura bastante próxima a Alencar, Machado de Assis também é daquelas vozes incontornáveis no julgamento da obra do “mestre”. Entre suas muitas contribuições, destacamos a participação no movimento pela permanência do autor do *Guarani* e, ainda, a perspicácia no desvendamento de uma voz “sedutora” (SALES, 2003) em Alencar. Outro momento importante, a nosso ver, é a adesão de Capistrano de Abreu à defesa da “reputação” literária de José de Alencar. Transferindo-se para o Rio de Janeiro após incentivo daquele, Capistrano se converteria, nos fins do Oitocentos, em uma espécie de “discípulo continuador” da ação combativa de José de Alencar. Por fim, no século XX, destacamos dois momentos que nos parecem fundamentais dentro dos esforços pela revalorização da obra de José de Alencar na posteridade: o centenário do nascimento do escritor e o centenário do lançamento de *Iracema*.

Em termos estruturais, a presente tese de doutorado se organiza em cinco capítulos. Nosso objetivo foi percorrer, em cada um deles, algumas das principais imagens do escritor fixadas pela crítica, dando ênfase àquelas que o próprio José de Alencar nutriu sobre si. No primeiro capítulo, intitulado “José de Alencar, um glorioso desconhecido?”, apresentamos um breve panorama de alguns dos principais trabalhos críticos empenhados em revigorar a história da recepção crítica de José de Alencar na atualidade. Nosso propósito foi justificar, a partir desses estudos, de que maneira esta pesquisa pode contribuir para uma linha de investigação

mais recente preocupada com a revisitação da historiografia crítica do escritor. No capítulo seguinte, “O escritor combatente – (maturidade/declínio: 1871-1877)”, rompemos propositalmente com a ordem cronológica da vida e da obra de José de Alencar, com o intuito de colocar em primeiro plano um Alencar que, apesar da frustração política, da doença que lhe vencia paulatinamente, do aborrecimento em virtude das polêmicas literárias e da incerteza da “glória” (LILTI, 2014), dedicou imenso esforço no debate com os críticos e na defesa de sua obra, agindo deliberadamente na manipulação dos parâmetros capazes de intervir nos rumos de sua recepção crítica. No terceiro capítulo, intitulado “O patriarca da literatura nacional – (juventude/apogeu: 1848-1870)”, voltamos ao Alencar da infância até aquele finalmente consagrado de *Iracema* (1865) (AUGUSTI, 2006; BEZERRA; 2012; 2015). A nossa intenção foi redescobrir o leitor em voz alta e também o ensaísta, que, apesar do anonimato e da pouca idade, demonstrou habilidade ao debater questões de estilo na literatura brasileira, expondo, já naquele momento, o esboço daquilo se pretendeu ser um projeto para a literatura nacional. Neste terceiro capítulo, revisitamos, ainda, o cronista desbravador do *Correr da Pena* (1854-1855), que soube aproveitar a versatilidade do folhetim para debater questões ligadas ao gênero e à linguagem. Também discutimos o crítico estreante de 1856, que, ousando ferir o ilustre fundador do Romantismo no Brasil, agitou a cena intelectual em sua época e gravou para sempre seu nome no palco das letras do país. Discutimos, ainda, o empolgado Alencar dos escritos sobre *Iracema*, que, comprometido com a ideia de uma forma inédita para a literatura nacional, respondeu com bravura à maledicência dos detratores, contradizendo as censuras ao estilo e as acusações de imitação da literatura estrangeira. Em “O autor desprezado – (1878-1893)”, buscamos dissertar sobre o período que sucede a morte do escritor e se estende até o lançamento da autobiografia *Como e porque sou romancista*, em 1893. O nosso objetivo foi discutir como a imposição de novos parâmetros críticos, a partir da década de 1870, impactou o julgamento da obra de José de Alencar e contribuiu para a fixação de uma imagem do romancista ligada à fantasia, ao exótico, ao sentimentalismo e à inaptidão para o estudo psicológico. O nosso intuito principal foi debater o momento em que o escritor, já falecido, parece começar a colher os frutos de sua autocrítica: na voz de Rocha Lima, em 1878, nascia um “novo” Alencar. Enfim, no quinto e último capítulo, “O Ulisses da sociedade moderna – (século XX)”, debatemos os efeitos da atuação de José de Alencar no movimento que converteria as tão temidas sombras do esquecimento em uma verdadeira empreitada de parte dos críticos pela permanência do escritor. Recorrendo aos conceitos de “reputação”, “celebridade” e “glória” (LILTI, 2014), buscamos debater como essas “formas de notoriedade”

ajudam a iluminar os caminhos de reconhecimento do nome e da obra de José de Alencar. Por fim, selecionamos, no século XX, dois textos críticos sobre José de Alencar: um ensaio de Alceu de Amoroso Lima, de 1931, e outro de Rachel de Queiroz, de 1965. A nossa intenção foi discutir, enfim, em que medida a posteridade, de maneira mais ou menos consciente, “mordeu as iscas” deixadas pelo escritor, descobrindo uma “fonte” que ainda não se esgotou: uma fonte chamada Alencar.

1. JOSÉ DE ALENCAR, UM GLORIOSO *DESCONHECIDO*?³

“Você acha que passarei à posteridade? Não nutro essa segurança e, contudo, quanto alento me daria, no meio dos desconsolos que também me vêm do cultivo das letras!” (TAUNAY, 1923, p. 88). Essas palavras testemunhadas, certa vez, pelo companheiro de legislatura Visconde de Taunay, no período em que José de Alencar provava e, ao mesmo tempo, alimentava um sabor de decadência e consciência do fim, não à toa, iniciam esta tese de doutorado. Sua importância decorre de um caráter duplamente revelador: a pergunta, ao mesmo tempo em que evidencia um Alencar profundamente amargurado pela incerteza do que chamamos aqui “glória” (LILTI, 2014), oferece indícios de um Alencar que não teria se comportado de maneira nenhuma indiferente ao percurso de sua recepção crítica, tampouco à questão da permanência de sua obra na posteridade.

Inconformado com os ataques sistemáticos à sua “reputação” (LILTI, 2014), esse homem “combatente” (BASTOS, 2014) tomou posição importante na defesa de sua ficção e de sua imagem como escritor, atuando incansavelmente na apresentação de si aos leitores, com o propósito, a nosso ver, deliberado de preparar a própria recepção e assegurar o reconhecimento dos pósteros ou a “glória” literária, segundo a conceitualização de Antoine Lilti (2014). “Patriarca da literatura nacional” ou “chefe-fundador do romance brasileiro”, conforme as avaliações de Machado de Assis, de Capistrano de Abreu e de outros críticos importantes da época, Alencar é figura incontornável na história da literatura brasileira não somente pela extraordinária popularidade alcançada em meio aos leitores e pela importância de sua criação ficcional na gênese do romance nacional, mas, também, pelo esforço de reflexão teórica, crítica e autocrítica praticado por ele ao longo de toda carreira, esforço cujos efeitos se revelam ainda hoje.

Criador de histórias facilmente encontradas no fundo de gaveta de um velho lar brasileiro (BROCA, 1981, p. 173), José de Alencar fixou o seu nome na posteridade e penetrou o imaginário popular, de tal modo que, no Ceará, “Porangaba ainda é hoje a lagoa onde *Iracema* se banhava” (QUEIROZ, 1951, p. 209-210), e “ainda há poucos anos dezenas e dezenas de pessoas por esse nordeste do Brasil sabiam as páginas iniciais de *Iracema*, sem engano de uma

³ Interrogação colocada por Alceu Amoroso Lima, também conhecido pelo pseudônimo Tristão de Athayde, em ensaio de 1965, à edição centenária de *Iracema*, pelo Instituto Nacional do Livro. Também Marcelo Peloggio, em publicação nos Anais do Museu Histórico Nacional, em 2009, voltaria a essa questão, apontando José de Alencar, ainda no século XXI, como “um quase ilustre desconhecido”.

só palavra” (CÂMARA CASCUDO, 1951, p. 12). Se os testemunhos de Rachel de Queiroz e Luís da Câmara Cascudo, no século XX, são sintomas do reconhecimento ou da “glória” (LILTI, 2014) tão ambicionada pelo escritor, o número impressionante de trabalhos concebidos a propósito da obra de José de Alencar e a atualização constante de aspectos ainda pouco visitados também o são.

Lugar de interesse de uma gama de trabalhos de grande envergadura há quase dois séculos, a ficção alencariana animou os debates literários na imprensa periódica oitocentista e ganhou seu primeiro estudo sistemático na pena do sobrinho Araripe Júnior, em 1879. Entre outros aspectos, a divisão que o crítico fez da trajetória literária de José Alencar em duas principais fases – a da “explosão” e a do “declínio” – repercutiria de maneira bastante importante no julgamento da obra do escritor. Menos de uma década depois, em 1888, Alencar estreou, ainda que modestamente, na historiografia literária brasileira, com Sílvio Romero, dando, naquele momento, seus primeiros passos rumo à “canonização” (BEZERRA, 2012), consolidada mais tarde, em 1916, na *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo. Os juízos críticos então fixados pela tríade “Araripe, Romero e Veríssimo”, cujos parâmetros estavam ligados àqueles da chamada “geração de 1870” (BARBOSA, 1974, p. 94; VENTURA, 1991, p. 10), determinariam muitas das leituras que se fizeram e que, ainda hoje, se fazem sobre o escritor.

Criticado, mais tarde, por submeter o estudo da literatura a uma abordagem de fundo sociológico, por meio da qual se vê a crítica “mais como atividade social do pensamento do que propriamente como atividade estética” (CANDIDO, 1945, p. 74), o grupo ligado a Romero leva a cabo uma reflexão crítica que superdimensiona a função política da literatura na criação da identidade nacional. Era o que se podia chamar o aprimoramento da “*crítica nacionalista*, de origem romântica” (CANDIDO, 2006, p. 122). O crítico, cujo método se pautava nos fundamentos de “raça, meio e evolução histórica” (CANDIDO, 1945, p. 47), via com maus olhos a presença do índio na literatura brasileira, defendendo a representação do negro na diferenciação nacional (VENTURA, 1991, p. 92). Porta-voz de uma mentalidade anti-indianista e antirromântica, o intelectual da “Escola de Recife”, que não foi pródigo em elogios ao escritor, não deixou de reconhecer, contudo, o talento e a grandiosidade de José de Alencar na ruptura com a matriz portuguesa, em especial na capacidade de inovação linguística (ROMERO, 1903, p. 158). Se a *História* de Romero não foi precisamente a primeira historiografia literária escrita em território brasileiro, ela foi, sem dúvidas, a primeira a ecoar em nossa tradição literária, legitimando, mais tarde, algumas das imagens de José de Alencar que século XIX legou às

gerações futuras.

Essas imagens ligadas a um quadro teórico enrijecido não impediram, contudo, que, já no século XIX, alguns críticos enxergassem “outros” *Alencares*, abrindo caminho para novas interpretações sobre essa obra. Em meio a uma crítica aguçada por divergências pessoais e/ou demasiado apegada às teses centrais do cientificismo, chamam a atenção as vozes destoantes de Machado de Assis, Rocha Lima e Capistrano de Abreu. No lugar onde Franklin Távora censura o “escritor de gabinete”, o crítico da *Semana Literária* reconhece, apesar de alguns excessos, a sutileza de um “talento original e fecundo” (ASSIS, 2013, p. 257). Rocha Lima, por sua vez, embora filiado ao movimento da década de 1870, em sua crítica ao romance *Senhora*, dá voz a um parâmetro praticamente inédito na crítica alencariana até então: a análise psicológica. Finalmente, na contramão das especulações de Tobias Barreto, para quem a obra de José de Alencar jamais sobreviveria ao tempo, Capistrano de Abreu assegura que os seus romances “hão de durar muito tempo, porque passado e presente nada apresentam de comparável”⁴. Grosso modo, destoando de uma crítica marcada pelo desprezo à imaginação, pela censura à inovação linguística e pelo combate à figura do índio como representante legítimo da “raça” brasileira, Machado de Assis, Rocha Lima e Capistrano de Abreu esforçaram-se, já no século XIX, por esquadrihar outras feições de José de Alencar.

No século XX, em especial a partir da escalada neorromântica, isto é, do movimento de revisitação do passado e retomada dos temas da nacionalidade, a obra de José de Alencar ganharia novamente a atenção dos críticos e dos escritores nacionais. Nesse período, nota-se um interesse cada vez maior dos intelectuais por estudarem a ficção alencariana em seu conjunto e em seus diferentes aspectos. A esse respeito, podemos citar, por exemplo, a *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, uma das primeiras tentativas do século XX de revisitação da obra de Alencar em sua totalidade. Também podemos mencionar o trabalho de Arthur Motta, que, em 1921, explora não só as múltiplas feições do Alencar ficcionista, como também aquelas do político. Não menos importante, a nosso ver, é o estudo de Alceu Amoroso Lima que, em 1931, ajuda a desvendar uma faceta ainda mais desconhecida: a do *Alencar crítico*.

Na década de 1950, seria a vez de Manoel Cavalcanti Proença, em introdução cuidadosa às obras completas de Alencar, pela editora José Aguilar, e Antonio Candido, na sua *Formação da Literatura Brasileira* (1959), estudarem a ficção alencariana em seu conjunto. Enquanto o primeiro nos deixa uma lição de como integrar vida e obra de maneira primorosa, o segundo

⁴ *Gazeta de Notícias*, 12 de dezembro de 1879, Capistrano de Abreu.

nos ensina como analisar o tecido literário, sem perder de vista o leitor. São já bastante conhecidas as considerações de Antonio Candido sobre os *três Alencares*. Revalorizando as múltiplas facetas do escritor enquanto romancista, o crítico e historiador da literatura brasileira é, se não, a voz mais importante, uma das mais reformadoras dentro da fortuna crítica de José de Alencar. Isso porque, sua análise revigora os estudos sobre a obra do escritor, abrindo caminho para uma gama bastante significativa de trabalhos, em especial, monografias centradas nas narrativas de feição urbana e de viés psicológico, tão negligenciadas pela crítica até então. Para citarmos apenas alguns exemplos, temos os relevantes estudos dirigidos por Roberto Schwarz, Valéria de Marco, Regina Lúcia Pontieri, Maria Cecília Queiroz Moraes Pinto, Luis Filipe Ribeiro, entre vários outros.

Embora o livro de Arthur Motta ajude a desvendar o político, o de Alceu Amoroso Lima o crítico, e aqueles de Cavalcanti Proença e Antônio Candido procurem revalorizar o ficcionista multifacetado, em meados do século XX, José de Alencar ainda é, para alguns estudiosos, como para Alceu Amoroso Lima (1965), um “desconhecido”.

Em prefácio ao romance *Sonhos d’Ouro*, publicado na monumental edição organizada pela editora José Olympio, em 1951, Nelson Werneck Sodré declara que, mesmo um século depois, “Alencar permanece um assunto a explorar, em termos de história e crítica literária” (SODRÉ, 1951, p. 11). Essa necessidade de uma revisão da historiografia crítica da obra de José de Alencar se deve, segundo o historiador, ao fato de a “posição” do escritor permanecer, naquele momento, imprecisa face às novas exigências metodológicas. Em outros termos, essa carência se deve ao fato de a avaliação da obra alencariana estar, ainda no século XX, atrelada à consolidação de certo julgamento restrito dispensado à ficção de Alencar por seus contemporâneos, julgamento este que, em geral, fixou-se através da insistente vinculação do escritor ao romance romântico sentimental e ao nacionalismo eufórico do século XIX.

Segundo Sodré (1951), haveria uma estranha discrepância entre a fidelidade do público a Alencar, escritor cujos enredos penetraram e ainda hoje penetram em menor ou maior grau o imaginário de uma incrível massa de leitores, e certo desinteresse ou má vontade de alguns homens de letras por revisitar sua obra. Essa suposta “má vontade” dos críticos, uma vez convertida em parâmetro de leitura, teria se propagado ao longo de quase todo o século XX, levando à reprodução, em boa parte, dos mesmos equívocos e distorções (PELOGGIO, 2009, p. 05). Em diálogo com Sodré, Afrânio Coutinho, recordando a previsão de Machado de Assis sobre a permanência da ficção alencariana, reitera que “o nome e a obra de José de Alencar pertencem indiscutivelmente à posteridade”, apesar disso, contudo, “a posteridade precisou e

ainda precisa de conspirar para valorizá-los” (COUTINHO, 1968, p. 249-250).

Parte dessa nova tradição crítica, o trabalho de Maria Cecília Boechat, em 2003, sobre o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica, traz contribuições de fundamental importância para revitalização desses estudos. Mostrando ainda haver paisagens a serem descortinadas no seio da já tão visitada ficção alencariana, Boechat (2003), em diálogo com Sodré (1951), chama a atenção para o fato de a obra de Alencar ter sido habitualmente julgada por pressupostos de leitura cristalizados por uma parcela da crítica contemporânea ao romancista. Tais pressupostos, formados a partir de um julgamento crítico limitado, teriam provocado aquilo que a autora define como o “confisco” ou “apagamento” da dimensão textual alencariana (BOECHAT, 2003, p. 62), ou do “teor literário” nos termos de Sodré (1951, p. 18). Salvo algumas exceções, tem sido comum rotular o indianismo de José de Alencar como “falso e postiço, copiado de modelos estrangeiros, particularmente do francês” (SODRÉ, 1951, p. 19) ou, ainda, classificar a sua literatura de modo geral como “emotiva, frágil e mal elaborada” (BOECHAT, 2003, p. 14).

A repetição de determinado juízo crítico fixado à obra de José de Alencar, oriundo, de certo modo, de sua primeira recepção crítica, teria feito com que aspectos importantes da ficção alencariana, entre os quais sua “rara consciência literária”, nos termos de Machado de Assis, fossem ostensivamente negligenciados. Essa crítica, “em geral, repetitiva, superficial e equivocada” (PELOGGIO, 2009, p. 05), reduziu José de Alencar à figura do “autor popular”, “destituído de qualidades literárias destacadas” (SODRÉ, 1951, p. 19) e, ainda, à imagem do escritor “anacrônico” (VERÍSSIMO, 1963, p. 196). Se é verdade que por trás de tais julgamentos há uma dose de má vontade e incompreensão, como quis Nelson Werneck Sodré (1951, p. 18), o fato é que, em função deles, a complexidade textual da poética alencariana, a exemplo da “ironia narrativa” estudada recentemente por Ewerton de Sá Kaviski (2016), permanece um problema ainda hoje. A nosso ver, apesar de uma fortuna crítica robusta, quase sete décadas após a observação de Sodré (1951) e o aparecimento mais recente de uma nova proposta ligada à análise de Boechat (2003), o protagonismo de José de Alencar junto à sua recepção e “reputação” (LILTI, 2014) como escritor, assunto deste trabalho, também continua um aspecto a ser explorado.

Conforme acrescenta Maria Cecília Boechat (2003), na historiografia crítica brasileira, os parâmetros de avaliação da obra de José de Alencar estiveram, quase sempre, atrelados ao projeto romântico de formação da identidade nacional. Sabemos que, quando Alencar inicia a carreira de escritor, por volta de 1850, o Romantismo já havia se estabelecido no Brasil, sendo,

naquele momento, a estética oficial. Embora sem o entusiasmo excessivo de seus predecessores, o escritor foi, pois, antes de qualquer outra coisa, um romântico. Essa filiação tornou-se, porém, problemática quando parte da crítica, concentrada em determinada feição romântica de José de Alencar, acabou por negligenciar as demais facetas do escritor. Assim, o atendimento a uma “literatura empenhada” (CANDIDO, 2000, p. 26)⁵, isto é, comprometida com o projeto político de valorização do elemento nacional, quando exageradamente atribuído à ficção alencariana, fez com que, muitas vezes, a crítica enxergasse no escritor um romancista ingênuo ou pouco refletido. Além disso, a imposição de novos critérios ligados às correntes teóricas do objetivismo – positivismo, evolucionismo, naturalismo – fez, ainda, com que parte da crítica visse com maus olhos os artifícios da idealização no tecido da obra de José de Alencar. Ligada à Escola a qual se vinculava o escritor, essa idealização, tomada como excesso de imaginação ou descuido na representação do espaço e das personagens, tornou-se lugar comum de ataques, sobretudo pela chamada crítica realista-naturalista que ganha lugar no Brasil a partir dos anos 1870. Ligados a um “nacionalismo infuso” (CANDIDO, 2000, p. 26) e pautados nos demais critérios que exigiam quadros fieis à realidade, os críticos dessa nova fase renunciavam à imaginação alencariana, de tal modo que o idealismo, a fantasia e o pitoresco da linguagem, tão louvados nos primeiros livros de Alencar, passaram, então, a ser tachados de “mero arbítrio” (TÁVORA, 2011, p. 161).

Ao permanecer consolidada durante décadas uma leitura limitadora da ficção alencariana, que, de certo modo, alimentou uma imagem do escritor ligada ao sentimentalismo exacerbado e à ingenuidade nacionalista (BOECHAT, 2003, p. 14), teriam sido negligenciados não somente aspectos importantes e inovadores da composição formal do conjunto da obra alencariana (SODRÉ, 1951; CANDIDO, 1959; BOECHAT, 2003), como, a nosso ver, a própria atitude crítica do autor, que, desde o início da carreira, fez de sua obra lugar de avultada reflexão, reagindo aos ataques e queixando-se daquilo que considerava incompreensão e desdém. Se, ao contrário daquilo que se fixou como discurso crítico à obra de José de Alencar, o romancista esteve à frente de seu tempo do ponto de vista da elaboração de uma forma literária nacional, a nosso ver, essa “rigorosa consciência estética” (CANDIDO; CASTELLO, 1971, p. 343) não se revela apenas no tecido de sua realização poética em si, mas, também, no esforço paralelo de formulação e expressão de seu pensamento crítico.

⁵ Segundo Antonio Candido, no Romantismo, “[a] literatura foi considerada parcela de um esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação. Manteve-se durante todo o Romantismo esse senso de dever patriótico, que levava não apenas os escritores a cantar a sua terra, mas a considerar as suas obras como contribuição ao progresso” (CANDIDO, 2000, p. 12).

É sobre esse esforço, que ajudou a fazer de José de Alencar “uma das minas da literatura brasileira até hoje” (SCHWARZ, 1977, p. 31), que se debruça este trabalho. Inserido em uma linha de investigação mais recente preocupada com a revisão da avaliação que a obra de José de Alencar recebeu ao longo de quase dois séculos, em especial, com a revalorização de uma consciência autocrítica ostensivamente ignorada pela nossa tradição, esta pesquisa de doutorado deseja, pois, contribuir com os estudos que, no século atual, mostram ainda ser possível desvendar *Alencares*. São bastante numerosos os trabalhos que, nas últimas décadas, têm se dedicado à revitalização da obra de José de Alencar. Citamos, aqui, somente alguns dos principais estudos que, explorando inúmeras facetas do escritor, algumas praticamente inéditas, ajudam-nos a melhor compreender esse “contemporâneo da posteridade” (BARBIERI, 2015, p. 15).

Também enxergando a obra de José de Alencar como uma “mina” (SCHWARZ, 1977, p. 31) ou, melhor dizendo, como uma “fonte subterrânea”, Eduardo Vieira Martins, em trabalho de 2005, oferece-nos uma reflexão importante sobre a formação teórica e crítica de José de Alencar. Discutindo a permanência de certos preceitos da retórica e da poética no sistema de ensino brasileiro do século XIX, o especialista busca compreender de que maneira esse sistema de regras “enformou o pensamento alencariano” (MARTINS, 2005, p. 05). Para isso, Eduardo Vieira Martins retoma quatro dos principais retores divulgados na época – Hugh Blair, Francisco Freire de Carvalho, Lopes Gama e Junqueira Freire –, buscando não só recompor o ambiente em que se formou Alencar, como debater em que medida essa educação retórica impactou a postura do escritor face aos gêneros nos quais escreveu. Tendo em vista os principais artigos críticos e teóricos de José de Alencar, Martins aponta o decoro e a verossimilhança como conceitos importantes na obra do escritor. Consciente desses e de outros mecanismos de persuasão próprios da retórica, Alencar, querendo conferir um caráter didático a seus textos, teria enxergado no gênero epistolar uma maneira de se aproximar do seu leitor. Se a análise cuidadosa de Martins ajuda-nos a melhor compreender o panorama cultural da época e a importância dos preceitos neoclássicos na formação dos nossos escritores, ela também nos ajuda a desvendar um José de Alencar eloquente, cuja atitude crítica não esteve desvinculada dos artifícios da retórica oitocentista.

Sem perder de vista a profundidade do pensamento crítico e teórico de José de Alencar, Mirhiane Mendes de Abreu, em estudo sobre as notas de rodapé em *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, mostra que, no conjunto da ficção alencariana, esses paratextos, bastante negligenciados pela tradição, vão muito “além do esforço simplista da diferenciação da

Metrópole” (ABREU, 2011, p. 239). Contribuindo para o sentido do enredo e ajudando a sustentar uma ideia de nacionalidade, as notas, assim como os prefácios e posfácios, constituem, segundo a pesquisadora, peças fundamentais para a compreensão do lugar que buscava ocupar Alencar na literatura brasileira (ABREU, 2011, p. 16). Assumindo um caráter “autoexplicativo” e, com isso, aspirando um “efeito didático”, esses paratextos desempenham, na obra de José de Alencar, a função de “dupla narrativa”, à medida que, entre outros aspectos, estabelecem “um elo entre a produção e a recepção das obras” (ABREU, 2011, p. 15). As notas, os prefácios e posfácios traduzem, nesse sentido, os esforços de José Alencar não só na concretização da ideia de programa literário, inscrito, segundo a pesquisadora, numa “ambição universalizante”, como, a nosso ver, na manipulação da própria “reputação” (LILTI, 2014) como escritor.

Os temas ligados à construção da nacionalidade e à posição de José de Alencar na intelectualidade brasileira do século XIX também estão presentes nos estudos dirigidos por Marcelo Peloggio. Olhando para o pensamento de José de Alencar não só pela perspectiva de seu programa estético, mas, também, pela perspectiva de uma dimensão política, histórica e filosófica, o especialista nos ajuda a compreender como a “ideia” ou a “visão” demasiado adiantada de Alencar sobre o Brasil e sobre o mundo acaba, às vezes, por contradizê-lo e, ao mesmo tempo, por eternizá-lo (PELOGGIO, 2006, p. 12; 2015, p. 48). Debruçando-se, ainda, sobre a materialidade da obra alencariana, Marcelo Peloggio tem se dedicado, com afinco, nos últimos anos, à reunião e publicação de alguns manuscritos inéditos de José de Alencar, que, preservados no Arquivo Histórico do Museu Histórico Nacional, incluem não só textos de natureza ficcional, como também escritos filosóficos. Em cooperação com demais especialistas da obra de José de Alencar, o trabalho do professor da Universidade Federal do Ceará ajuda a iluminar *Alencares* que, em pleno século XXI, permanecem praticamente desconhecidos.

Esse esforço pela revitalização da obra geral de José de Alencar, em especial, pelo desvendamento das feições inéditas do escritor, também foi empreendido recentemente por Wilton José Marques. Em estudo sobre a colaboração de José de Alencar nas páginas do *Correio Mercantil* (1848-1868), de 2017, o estudioso se propôs a debater “o enigma dos folhetins”, levantando algumas hipóteses sobre a não inclusão de oito artigos no conjunto da primeira edição de *Ao Correr da Pena*.

Finalmente, dentro dessa linha mais recente dos estudos alencarianos, não podemos deixar de mencionar os trabalhos realizados por Illana Heineberg, Wiebke Röben de Alencar Xavier e Valéria Cristina Bezerra. Estudando as traduções de narrativas alencarianas para o francês, o alemão, o italiano e o inglês, bem como a circulação desses textos em cenário

internacional ainda no século XIX, essas pesquisas têm trazido contribuições de fôlego para a redescoberta da obra de José de Alencar na atualidade. Apoiados em um aporte teórico-metodológico recente, esses estudos lançam luz não só para a difusão da literatura brasileira em língua estrangeira ainda no Oitocentos, como para a própria dinâmica da circulação dos impressos na época, dinâmica da qual não estava excluído o Brasil de José de Alencar. Rompendo com uma visão eurocentrista e, ao mesmo tempo, estremecendo as ideias cristalizadas de “atraso” e “dependência”, bem como as noções de “centro” e “periferia”, os trabalhos de Heineberg, Xavier e Bezerra ajudam, pois, a recompor a história cultural brasileira do século XIX, colocando em evidência um José de Alencar que, já em sua contemporaneidade, extrapolou as fronteiras nacionais.

É no intuito de trazer contribuições para esse campo de investigação mais recente que apresentamos a presente tese de doutorado. É válido ressaltar que, apesar da lista abundante, poucos estudos, do século XIX aos dias atuais, dedicaram-se, precisamente, à recepção crítica da obra de José de Alencar, estando entre os mais importantes aqueles dirigidos por Ingrid Schwamborn (1990), Maria Cecília Boechat (2003) e Valéria Cristina Bezerra (2012). Tomando por base, sobretudo, esses dois últimos, esta tese de doutorado não tenciona compor uma história linear e aprofundada dessa recepção, missão já realizada nesses e em outros trabalhos, mas revitalizar os estudos sobre a recepção crítica da obra alencariana, colocando em primeiro plano a atuação do próprio literato no legado de uma imagem de si como escritor à sua posteridade. Não à toa, o ponto de partida desta investigação se acha não na juventude de Alencar, mas na sua maturidade, momento em que os esforços pela condução de sua recepção crítica ganham, a nosso ver, maior fôlego. Dito de outra maneira, diferente do que teria feito parte da historiografia e da crítica literária tradicional, esta pesquisa não tem por objetivo traçar cronologicamente o percurso da recepção crítica da obra de José de Alencar, mas recuperar essa tradição pela perspectiva do escritor enquanto leitor e crítico de si mesmo, isto é, enquanto agente da própria recepção.

A fim de estudar essa faceta de José de Alencar enquanto leitor e crítico da própria obra e revigorar os estudos sobre a trajetória intelectual do escritor, recorreremos, neste trabalho, aos conceitos de “reputação”, “celebridade” e “glória”, tema recentemente estudado por Antoine Lilti. Em seu trabalho intitulado *Figures publiques: l'invention de la célébrité (1750-1850)*, o historiador francês oferece-nos uma cuidadosa reflexão sobre os impactos da modernidade sobre a vida privada do indivíduo público. Chamando a atenção para a “armadilha” na qual, muito frequentemente, os historiadores caem, devido à imprecisão vocabular, o autor propõe uma

revisão bastante acurada dos termos ligados às diferentes “formas de notoriedade”. Mantendo entre si muitos pontos de confluência, as três principais formas de reconhecimento – a “reputação”, a “celebridade” e a “glória” – afirma o historiador, para serem melhor compreendidas em suas especificidades, devem, primeiro, ser estudadas em conjunto (LILTI, 2014, p. 12).

Juízo fixado no seio de determinado grupo bem definido, a “reputação” talvez seja, entre as demais formas de “notoriedade”, a mais corriqueira. Reservada tanto ao homem público como ao homem comum, a “reputação”, segundo Lilti (2014), são as imagens atribuídas ao sujeito dentro de cada círculo que este frequenta. Conforme exemplifica o historiador, é possível que um indivíduo seja, ao mesmo tempo, “bom esposo”, dentro do círculo familiar, e “bom cidadão, competente e honesto”, dentro de um círculo social mais alargado (LILTI, 2014, p. 12). Em síntese, tratam-se das impressões formuladas por grupos específicos e distintos entre si, de tal modo que a “reputação” do sujeito na esfera domiciliar/privada pode ser completamente distinta daquela conhecida pela esfera pública.

Na outra extremidade, a “celebridade”, forma de visibilidade ligada à sociedade do espetáculo e à indústria cultural (ADORNO, HORKHEIMER, 1985; DEBORD, 1997), constitui, segundo Antoine Lilti, um fenômeno bem mais alargado do que costumamos supor (LILTI, 2014, p. 11). Embora comumente associado às suas manifestações mais extremas na atualidade: à histeria dos fãs, ao assédio dos fotógrafos, ao espetáculo dos programas de auditório e às extravagâncias das cerimônias de premiação cinematográfica, esse fenômeno, esclarece o historiador, não é um acontecimento deste século, nem dos dois séculos precedentes. Tendo suas primeiras manifestações no chamado Século das Luzes, portanto, antes do advento do cinema e mesmo da fotografia, essa forma moderna de “notoriedade”, segundo Lilti (2014), está ligada às profundas transformações do “espaço público” em meados do século XVIII, que inclui o desenvolvimento do comércio de entretenimento e a expansão das mídias visuais (LILTI, 2014, p. 15). A “celebridade”, acrescenta o historiador, é um tipo de reconhecimento de caráter diverso e ambivalente, que, devido à sua condição específica de produto das sociedades modernas, atinge proporções, até então, desconhecidas pelas sociedades menos expostas aos mecanismos da propaganda. Para usarmos os termos do autor,

[o] indivíduo célebre não é somente um conhecido da família, dos colegas, dos vizinhos, dos seus pares ou clientes, mas de um vasto conjunto de pessoas com as quais ele jamais manteve contato direto, pessoas que nunca o encontraram e que provavelmente jamais o encontrarão, mas que são

frequentemente confrontadas com sua figura pública, isto é, com o conjunto de imagens e discursos associados ao seu nome (LILTI, 2014, p. 13)⁶.

Segundo a conceitualização proposta por Antoine Lilti (2014), o homem célebre não é somente uma figura conhecida por aqueles que o frequentam ou que se interessam de alguma maneira por sua pessoa, o homem célebre é submetido a uma dimensão tão vasta do público, que suas atribuições passam a ser conhecidas, inclusive, por aqueles que, a princípio, não têm o menor motivo ou interesse por conhecê-las. A atriz, o poeta, o jogador de futebol, todos esses indivíduos, na perspectiva de Lilti (2014), ganham status de “celebridade” à medida que suas representações, suas poesias e suas competições esportivas se tornam, de alguma maneira, conhecidas por aqueles que não vão ao teatro, não leem literatura nem assistem às partidas de futebol, respectivamente. Submetida ao olhar atento e, por vezes, indiscreto de um público indefinido e bastante amplo, a pessoa célebre é julgada não somente por suas competências profissionais, mas pela “capacidade de capturar e manter essa curiosidade do público” (LILTI, 2014, p. 14). Trata-se, pois, do indivíduo transformado em objeto da atenção e da curiosidade coletiva, e que, em menor ou maior grau, voluntariamente ou não, tem sua imagem submetida aos mais diferentes mecanismos de exposição. Trata-se, finalmente, do fenômeno moderno que, tornando cada vez mais tênue a fronteira entre o público e o privado, transforma a vida pessoal do sujeito em um verdadeiro espetáculo. A “cultura da celebridade” impõe, nesse sentido, uma nova forma de celebração do indivíduo público, uma forma de celebração que, para alguns, traduz-se como homenagem, e, para outros, traduz-se como espionagem, perseguição ou, até mesmo, ridicularização. Devido ao seu caráter quase indomável, a “celebridade” pode se tornar, finalmente, um peso ou uma ameaça, como fora para Jean-Jacques Rousseau, “um dos homens mais célebres de seu tempo” (LILTI, 2014, p. 153).

De acordo com Antoine Lilti, das três formas de notoriedade estudadas, aquela que mais corresponde ao tipo de reconhecimento pós-morte é a “glória”. Trata-se da “notoriedade adquirida por alguém julgado fora do comum por suas façanhas, quer se trate de atos de bravura, de obras artísticas ou literárias” (LILTI, 2014, p. 12). “Essencialmente póstuma”, a “glória” se manifesta, pois, entre outros aspectos, através da exaltação do sujeito já falecido, cuja imagem é louvada e preservada na “memória coletiva” (LILTI, 2014, p. 12). Diferente da cultura da “celebridade”, onde a curiosidade, o assédio e o fascínio do público pela vida privada da pessoa célebre são predominantes, a “glória”, por sua vez, aproxima-se muito mais do sentimento de “apreço”. Forma mais tradicional de notoriedade, a “glória” se caracteriza, de modo geral, pela

⁶ Tradução nossa.

manutenção ou rememoração de determinada figura pública, cujos feitos se convertem em verdadeiro exemplo ou símbolo de êxito e grandeza.

Citando a *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers*, de Jean-François Marmontel, 1757, Antoine Lilti (2014, p. 123) propõe uma compreensão ainda mais precisa da “glória”. Para isso, o historiador pensa o conceito em paralelo às noções gerais de “estima”, “admiração” e “celebridade”. De acordo com o enciclopedista francês do século XVIII,

[a] glória é o brilho da boa fama.

A estima é um sentimento discreto e pessoal; a admiração um movimento rápido e às vezes momentâneo; a celebridade uma fama mais alargada; a glória uma fama reluzente, a manifestação unânime e contínua de uma admiração universal.

A estima é baseada na honestidade; a admiração, no excepcional, na grandeza, no bem moral ou físico; a celebridade, no extraordinário e no surpreendente para a multidão; a glória, no maravilhoso⁷.

Chamando a atenção para a falta de clareza entre a fama dita “alargada” e a fama “reluzente” ou, ainda, entre o “extraordinário” e o “maravilhoso”, Lilti postula que a gradação sugerida Jean-François Marmontel não dá conta de esclarecer as sutilezas por trás de tais conceitos (LILTI, 2014, p. 123-124). Apesar disso, o historiador francês reconhece a importância da definição para a compreensão do valor da “glória” no século XVIII. Em um contexto de passagem da ética aristocrática à moral burguesa, os filósofos do iluminismo, de acordo com Lilti (2014, p. 124), foram submetidos a uma crítica menos centrada no “heroísmo” e mais centrada na “glória”. Nesse momento, a glória heroica é substituída pela glória coletiva ou, mais especificamente, o herói é substituído pelos “grandes homens”, cuja ética não estava mais fundada nos prestígios ilusórios do herói, mas na virtude ou utilidade social. Como definiu Voltaire, “os grandes homens” são “todos aqueles que se destacaram no útil ou no agradável”⁸. É o “herói humanizado das Luzes”, cuja bravura e atributo físico cederam lugar ao talento e à promoção do bem público (LILTI, 2014, p. 126). No Século das Luzes, portanto, o sujeito glorioso não é mais o sujeito dos grandes feitos heroicos, mas o sujeito dos valores prosaicos e razoáveis, das grandes causas humanas, que se dedica ao bem-estar coletivo, inclusive, ao bem-

⁷ MARMONTEL, Jean-François. *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts et des métiers*. Paris, Briasson, 1757, v. VII. Tradução nossa.

⁸ Carta à Thiériot, em 15 de julho de 1735. In: VOLTAIRE. *Correspondence and Related Documents*. Ed. T. Besterman, Voltaire Foundation, 1969, t. III, p. 175.

estar daqueles que ainda não nasceram. Trata-se, nos termos do filósofo do *Traité sur la tolérance*, do “grande intelectual”, do “grande pintor” ou, ainda, “do grande escritor”, que, juntos, compõem “uma nova categoria de homens que, graças às suas aptidões e às suas obras, ganham destaque em meio aos contemporâneos e, por isso, merecem ser lembrados” (LILTI, 2014, p. 125). O homem glorioso é, pois,

um ser excepcional, fora do comum, uma encarnação do maravilhoso secularizado; a admiração que ele suscita faz dele uma figura exemplar, encarnando os valores de uma sociedade, um modelo a ser imitado; enfim, o culto oferecido a ele é essencialmente póstumo: acaso alguém entra vivo no Panteão? Só se é grande homem na morte, é um traço característico da utopia da glória, em toda a cultura ocidental, desde os heróis e os santos (LILTI, 2014, p. 126).

Retomando a distinção proposta por Cícero, o historiador francês acrescenta que a “glória” pode, ainda, ser compreendida em oposição à “fama”: enquanto essa é “falsa, efêmera e fundada numa popularidade qualquer”; aquela é “vasta e durável”. É a recompensa eterna pelos grandes feitos. “Póstuma, unanime e legítima”, a “glória” é aquilo que permanece após o julgamento precipitado e o aplauso entusiástico (LILTI, 2014, p. 127). É a celebração dos homens ilustres após a morte. É o templo que se ergue sob o túmulo⁹. É, enfim, o galardão daquele que, sem precisar exaltar os próprios méritos, foi reconhecido por suas virtudes. Segundo afirma Lilti, o desejo da “glória” é, nesse sentido, justificado e legítimo, “porque ele estimula o aperfeiçoamento moral, mas com a condição de ser totalmente indiferente à opinião dos contemporâneos” (LILTI, 2014, p. 127). Essa indiferença, segundo o historiador, teria sido defendida pela maioria dos filósofos modernos, como Thomas Hobbes, que, fundados numa perspectiva moral, viam com maus olhos a contaminação do homem pelo “amor próprio”, no sentido das “paixões vãs e narcísicas”. O sujeito desejoso da “glória”, nesse sentido, não devia se apegar às pequenas ilusões da fama. A “verdadeira glória”, nos termos de Petrarca, é o lugar a que se chega quando se sonha com o apreço dos pósteros. Ou, ainda, nos termos de Diderot, é a única ambição que deve nutrir o “grande artista” e “homem moral”, à medida que ela o encoraja a “tirar o melhor partido de seu talento, voltado para a posteridade, sem se preocupar com o julgamento dos contemporâneos” (LILTI, 2014, p.128).

Diferente da simples “reputação” e da “cultura da celebridade”, a “glória”, uma vez situada na posteridade, exige dos “grandes homens” um maior desprendimento das “opiniões

⁹ HAZLITT, William. On the living poets. *Lectures on the English Poets*. Londres: Taylor and Hessey, 1819, p. 283-331.

arbitrárias e flutuantes” (LILTI, 2014, p. 129). Isso porque, à princípio, o apego às “coisas ordinárias” está na contramão da eternização, e somente a distância temporal pode assegurar o reconhecimento legítimo e unânime. Ainda assim, segundo Lilti (2014), é possível que determinada “celebridade” acabe sendo coroada, no futuro, com a “glória póstuma”, como foram os casos de Voltaire e Jean-Jacques Rousseau. Se é verdade que a maioria das pessoas célebres não têm a menor vocação para entrarem no Panteão ou gravarem seu nome na história, também é verdade que a figura alçada ao trono da “glória” está sujeita, em seu presente, aos mais diferentes tipos de celebração.

Em circunstâncias diferentes daquelas de Voltaire e Rousseau, a vida pessoal de Napoleão Bonaparte, figura incontestavelmente gloriosa, também não escapou aos olhares curiosos do público, em especial através da pena de seu fiel admirador Emmanuel de Las Cases (LILTI, 2014, p. 284). Aliás, o exemplo de Napoleão, segundo Lilti, é importante para se pensar os impactos da cena revolucionária sob a “cultura da celebridade” no fim do século XVIII e início do século XIX. Isso porque, sua figura, associada por Hegel à encarnação do “espírito do mundo”, ilustra bem o imbricamento entre as formas tradicionais da “glória” e o surgimento de um novo aspecto da “celebridade”: a popularidade ou o carisma (LILTI, 2014, p. 222). A “celebridade” de Napoleão, nesse sentido, não se deve unicamente à uma dimensão política e militar, nem se restringe ao contexto francês, a notoriedade do imperador se deve mais à universalidade de sua figura, ou, nos termos de Lilti, à “fascinação do homem excepcional e singular que os monarcas reinantes não substituíram” (LILTI, 2014, p. 289). Segundo sugere Lilti (2014), tanto Napoleão, sepultado no coração do Hotel Nacional dos Inválidos, no Museu do Exército, em Paris, como Voltaire e Jean-Jacques Rousseau, sepultados, por sua vez, no Panteão da capital francesa, monumento consagrado aos “grandes homens” de uma “pátria reconhecedora”, nenhuma dessas personalidades ilustres tiveram seus nomes eternizados somente por seus triunfos militares e políticos ou unicamente por suas contribuições filosóficas, mas, cada um à sua maneira, pela dimensão universal de seus feitos.

É com base na conceitualização debatida por Antoine Lilti que procuramos, neste trabalho, revisitar o percurso da intelectualidade de José de Alencar. Nosso intuito foi traçar esse percurso, olhando para o tipo de notoriedade buscado pelo escritor. Trata-se, pois, de considerar, além de fatores políticos, sociais e materiais (CHARTIER, 1996), a atitude crítica de José de Alencar junto aos “momentos de inflexão” (GUIMARÃES, 2017) que marcaram a história de sua recepção crítica e as formas de reconhecimento e celebração do nome e da obra do escritor. Buscamos, enfim, problematizar esses momentos, que, entre outros fatores,

impulsionados pela intervenção obstinada de José de Alencar, abrem caminho para uma nova postura crítica em relação à obra alencariana e, conseqüentemente, para a descoberta de “novas” facetas do escritor, esse *glorioso* “desconhecido”.

2. O ESCRITOR COMBATENTE

2.1 Entre a consagração e a derrota

No início dos anos 1870, década decisiva na carreira do nosso romancista, apesar da frustração na política e da implacável campanha difamatória que se instalou contra sua “reputação” literária, José de Alencar é, indiscutivelmente, um autor “consagrado” (AUGUSTI, 2006; BEZERRA, 2012; 2015). Termo comumente ligado, entre outras significações, ao processo pelo qual um escritor obtém reconhecimento em meio a determinado público legitimado para tal, a ideia de “consagração” tem sido atribuída à trajetória literária do ilustre “filho do Ceará” segundo diferentes acepções, que, incluem a inserção do gênero romance no sistema formal de ensino e sua, respectiva, consolidação no Brasil (AUGUSTI, 2006), e a vinculação do nome de José de Alencar ao leitor considerado “seleto” e “culto” (BEZERRA, 2012; 2015). “Consideradas um aspecto de valorização das obras”, também as traduções dos livros de José de Alencar em língua estrangeira e sua introdução em cenário internacional ajudaram a confirmar o prestígio e o reconhecimento do artista (BEZERRA, 2018, p. 242). A nosso ver, contudo, na análise da trajetória de consagração de José de Alencar, também deve-se considerar aquilo que chamamos as “ações” do escritor na condução da própria recepção crítica. Essas ações teriam sido desencadeadas, entre outros aspectos, pelo esforço de teorização da literatura, pela autocrítica sistemática e pela sustentação de uma ideia de programa literário.

Conforme pesquisa realizada por Valéria Augusti (2006, p. 11), o percurso de “consagração” dos romancistas brasileiros do século XIX, entre os quais se inclui José de Alencar, estaria atrelado ao processo de aceitação, no Brasil, do romance enquanto gênero literário “elevado”, bem como à sua respectiva consolidação em meio ao sistema formal de ensino do país ainda no Oitocentos. Devido a seu apelo popular, o romance era visto como um gênero menor e “sem estirpe” pela elite letrada brasileira, então habituada ao teatro e à poesia (ABREU, 2008, p. 32). Faltava-lhe, pois, algo indispensável: a “dignidade literária” (AUGUSTI, 2006, p. 34). Assim, o processo de afirmação ou “enobrecimento” do “recém-chegado”, que teria se dado por volta dos anos 1870, começou a ser possível a partir da legitimação de avaliações críticas sobre o gênero em publicações de “grande poder consagrador”, tais quais: cursos de literatura, tratados de retórica, antologias, histórias literárias e, ainda, artigos divulgados na imprensa periódica (AUGUSTI, 2006, p. 14). Atentando-se ao

caso específico de José de Alencar, a estudiosa destaca que, apesar da simpatia conquistada em meio aos leitores, em especial, do gênero feminino, e da recepção positiva por grande parte dos letrados de sua época, o autor de *Iracema* permaneceu algum tempo ausente de obras críticas destinadas ao sistema escolar, entre elas da história literária brasileira redigida pelo historiador austríaco Ferdinand Wolf.

Publicado em 1863, o texto de Wolf teria passado a compor a grade curricular das aulas de retórica, poética e literatura nacional do Imperial Colégio de Pedro II a partir de 1879. Nele, o historiador estrangeiro elege Teixeira e Souza e Joaquim Manoel de Macedo como os principais nomes do romance brasileiro. Segundo Wolf, apesar dos excessos quanto às intrigas, ao mistério e ao aspecto melodramático das obras, nenhum outro romance brasileiro dentre os quais tinham chegado ao seu conhecimento teria sido capaz de atender de maneira tão bem-sucedida à moralidade da narrativa e à representação da realidade nacional, conforme os critérios de então (AUGUSTI, 2006, p. 59). Publicada seis anos após o lançamento de *O Guarani*, a crítica de Wolf chama a atenção, portanto, pelo estranho silenciamento quanto ao papel de José de Alencar na gênese do romance nacional. Esse desinteresse pelo escritor cearense, de quem Wolf declara apenas “ter ouvido falar”, sugere que, segundo a perspectiva do crítico, o autor de *O Guarani* ainda não teria sido suficientemente capaz de atender ao paradigma romântico de afirmação da identidade nacional tal como era esperado.

Esse silenciamento, enfim, só seria rompido em 1892, com a substituição da disciplina de “Retórica” pela “História da Literatura Nacional” (AUGUSTI, 2006, p. 43). Nesse mesmo período, a *Histoire* de Ferdinand Wolf cede lugar à *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, que, mesmo dando muito pouca ênfase ao gênero romance, dedica algumas de suas linhas à prosa de José de Alencar. Apesar da inclusão tardia do escritor cearense na grade curricular do colégio Pedro II, Valéria Augusti (2006) entende que o percurso de consagração de José de Alencar não pode ser entendido sem se considerar a incorporação de sua obra no quadro do sistema formal de ensino nos finais do século XIX.

Se, para Valéria Augusti (2006), a chamada “trajetória de consagração” de Alencar está ligada à afirmação do romance no Brasil e à incorporação do gênero em meio ao patrimônio literário nacional, para Valéria Cristina Bezerra (2012; 2015), esse conceito está também atrelado à caracterização dos seus leitores pela crítica e à acentuada relevância de *Iracema* para as letras brasileiras. Buscando compreender a trajetória literária do escritor cearense segundo os processos de “consagração”, “desestabilização” e “canonização”, Bezerra (2012) concentra sua análise sobre os modos de representação dos leitores nos discursos críticos dispensados à

ficção de Alencar. O objetivo da pesquisadora foi investigar em que medida essa caracterização interferiu na avaliação das obras do escritor e, conseqüentemente, na sua afirmação nos quadros da crítica e da história literária brasileiras.

Conforme mostra Bezerra (2012, p. 53), o processo pelo qual Alencar ascende à categoria de autor consagrado, em meados da década de 1860, esteve atrelado à associação do escritor a um público leitor de prestígio, em geral, identificado como homem e “culto”. Tal associação, sugerida pelo próprio José Alencar nos paratextos de *Iracema* (1865), cujo destinatário é o Dr. Jaguaribe, evidencia uma provável mudança de estratégia realizada pelo escritor, que não mais privilegia mulheres como representação de seus leitores, tal como havia feito em *Lucíola* (1862) e *Diva* (1864) (BEZERRA, 2012, p. 49). Diferente das obras que a antecederam, a lenda do Ceará, segundo a pesquisadora, atenderia de maneira mais convincente aos anseios da elite letrada brasileira, de tal modo que a sua aceitação em meio a esse público considerado “seleto” atribuía também ao romance maior credibilidade.

Com base nesse pressuposto de análise, Bezerra (2012; 2015) aponta *Iracema* (1865) como sendo o romance que, finalmente, separa o Alencar estreante do Alencar, enfim, consagrado. Isso porque, apesar de certa “notoriedade” (LILTI, 2014) advinda da polêmica em torno da *Confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves de Magalhães, e do sucesso de venda alcançado já com *O Guarani*, no final da década de 1850, foi a partir da “lenda do Ceará” que, segundo a autora, passou-se a considerar a permanência de Alencar para a posteridade (BEZERRA, 2012, p. 52). Se é verdade que o romance constitui esse ponto máximo do percurso de consagração do autor em razão de sua vinculação à imagem do leitor erudito, conforme análise acertada de Bezerra (2012; 2015), também é verdade que essa “consagração” não pode ser entendida de maneira independente da atuação deliberada de José de Alencar nas tentativas de preparação e condução de sua recepção crítica, isto é, no assentamento dos parâmetros que serviriam de alicerce à sua “reputação” (LILTI, 2014) como escritor mais tarde.

A nosso ver, a importância de *Iracema* decorre, entre outros aspectos, também da consciência de sua *brasilidade* (CANDIDO, 2000, p. 27). Conforme mostra Antonio Candido, no período de publicação do romance, ainda havia entre os intelectuais do país uma forte preocupação com a expressão da nacionalidade, de tal modo que se esperava dos escritores nacionais a produção de uma literatura independente da portuguesa. Nutrido pela proximidade cronológica com a Independência e, conseqüentemente, pelo anseio de ruptura com o passado colonial, esse espírito político-nacionalista alimentou-se, ainda, da influência da reflexão europeia sobre os países tropicais, segundo a qual um país livre teria de ter também uma

literatura livre (VENTURA, 1991, p. 29-30). Segundo essa perspectiva, tematizar as exuberâncias da paisagem brasileira e as tradições da raça selvagem significava não só romper com o influxo cultural português ou, em geral, europeu, mas também compensar o suposto “atraso” da nação recém-independente.

Além do elogio ao índio e à natureza, da valorização da imaginação e da sensualidade, os precursores da história e da crítica literárias brasileiras, entre os quais o francês Ferdinand Denis (1798-1890), propunham que “a natureza tropical e os costumes indígenas [fossem] tomados como fonte de originalidade e inspiração poética” (VENTURA, 1991, p. 30). Assim, em meios aos anseios por uma obra que afirmasse, de vez, a autonomia literária do país, *Iracema*, ao penetrar o universo agreste e pitoresco do índio, bem como as belezas misteriosas da natureza tropical, ganha lugar de destaque na imprensa periódica, de modo que as atenções se voltam todas à figura, a partir de então, consagrada de Alencar (BEZERRA, 2012, p. 45).

Resultado de todo um programa indianista ambicionado por Alencar ainda na juventude, como sugere o ensaio *Traços biográficos – sobre a vida de D. Antonio Felipe Camarão*, de 1849, “a lenda do Ceará” havia suscitado a curiosidade dessa crítica pautada na teoria do nacionalismo literário muito antes de sua publicação. Isso porque, na famosa polêmica travada com Magalhães, em 1856, o então redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* havia sugerido que “se, algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a [sua] terra e as suas belezas, se quisesse fazer um poema, pediria a Deus que [o] fizesse esquecer por um momento [suas] ideias de homem civilizado” (ALENCAR, 1856, p. 6). Em ato de “grande audácia” (DE MARCO, 1984, p. 13), o crítico, a princípio, anônimo e supostamente “despretensioso”, escalpela de maneira implacável o poema do chefe-fundador do Romantismo no Brasil e assenta, já naquele momento, os pilares de seu programa literário indianista: a busca pelo molde adequado à expressão da língua, dos costumes e das tradições indígenas.

Além de falhas do ponto de vista da qualidade do estilo, que teriam acarretado frouxidões e imperfeições métricas, o maior deslize da obra, de acordo com Alencar, concentrava-se na moldura de seu quadro, isto é, na realização insuficiente da forma homérica e na sua inadequação para cantar os lances nacionais. A sugestão de uma forma original e legítima para a literatura brasileira será revelada nove anos mais tarde, na *Carta ao Dr. Jaguaribe* (1865), à qual voltaremos no quarto item deste trabalho. Na correspondência, reitera-se que, ao se debruçar sobre a temática indígena, o poeta brasileiro deve esquecer por um momento a sua língua civilizada para, então, conceber uma forma literária que desse conta de exprimir o universo misterioso e aparentemente impenetrável da língua bárbara (ALENCAR,

1865, p. 195). É esse universo misterioso e impenetrável da língua bárbara que Alencar pretendia adentrar em *Iracema*, cujo lançamento provocou verdadeiro entusiasmo entre os intelectuais desejosos de uma criação genuinamente nacional.

Se é exagerado afirmar que, nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), José de Alencar prepara a recepção crítica de *Iracema* com antecedência de quase uma década, a nosso ver, ao menos o escritor parece sugerir, já naquele momento, alguns dos critérios que direcionariam, de alguma maneira, a recepção futura da obra. Também voltaremos às *Cartas* em capítulo posterior. Querendo atribuir coerência a seu projeto estético, apresentado com rigor e assiduidade, desde os pequenos artigos da juventude até os textos mais maduros da década de 1870, o romancista talvez tivesse desejado intervir na própria “trajetória de consagração”. O êxito de José de Alencar na ascensão à categoria de autor consagrado não foi capaz de barrar, contudo, o início de uma pungente fase de “desestabilização” (BEZERRA, 2012, p. 69), em especial, a partir da frustração política e do acirramento das polêmicas literárias que ganharão lugar mais tarde.

Nos finais dos anos 1860, embora desfrutasse da fama proporcionada por um de seus romances mais importantes – “a lenda do Ceará” – e tivesse a “reputação” (LILTI, 2014) disparada em sentido crescente, a política o havia arrebatado às letras, permitindo-o se restabelecer somente em 1870 (ALENCAR, 1893, p. 54). Seduzido pela trajetória de sucesso do pai, político militante, ou pela tendência natural da atividade intelectual oitocentista, Alencar enveredou-se pela carreira política ainda jovem. A estreia, segundo Cavalcanti Proença (1959), teria acontecido em 1859, como chefe da Secretaria de Estado dos Negócios da Justiça, onde passaria, mais tarde, a consultor (PROENÇA, 1959, p. 120). Um ano depois, em 1860, após o falecimento do pai senador, o escritor regressa à sua terra natal com o propósito de encaminhar a própria candidatura a deputado geral. Embora desprovido, naquele momento, do brilhantismo do pai na qualidade de orador parlamentar, José de Alencar assume, em 1861, com o apoio do Barão de Jaguaribe, a tribuna junto à Câmara dos deputados pelo Partido Conservador. Sete anos mais tarde, em meio a uma forte crise política, social e econômica intensificada pela Guerra do Paraguai (1864-1870) – como a chamamos no Brasil – o autor das *Cartas de Erasmo* é convidado a compor a pasta da justiça junto ao Ministério conservador liderado por Visconde de Itaboraí. Na contramão de todo um “espírito progressista” que inspirou a formação de um partido liberal radical, também em 1868, o político, que via com maus a libertação dos escravos

na sociedade brasileira sem a devida renovação dos laços de dependência senhor/escravo¹⁰, assume o ministério. Apesar da oposição confessa à abolição imediata dos escravos, o escritor-ministro assina, em 15 setembro de 1869, uma medida que põe fim à venda de escravos sob prego em espetáculo público (TAUNAY, 1923, p. 128-129; PROENÇA, 1959, p. 35)¹¹. Como observa Sidney Chalhoub, “Alencar tentava vincular o processo de emancipação a reformas sociais mais amplas, que redefiniriam o sentido da liberdade naquela sociedade” (CHALHOUB, 2003, p. 200). Seu conservadorismo, portanto, estava ajustado à sua visão de mundo, em especial, à sua concepção de liberdade.

Envaidecido pela envergadura intelectual, Alencar, dotado de certo temperamento autoritário, não demora a criar atritos com colegas de gabinete e com o próprio Dom Pedro II, que se posiciona abertamente contrário à candidatura do então ministro à eleições senatoriais ocorridas em 12 de dezembro de 1869. Ignorando a oposição de Sua Majestade Imperial, o escritor-ministro apresentou-se como candidato ao cargo de senador pela província do Ceará, tendo seu nome em primeiro lugar na lista dos mais votados (MENEZES, 1965, p. 399). Confiante, deixa o cargo junto ao ministério em 9 janeiro de 1870 no intuito de assumir o mais alto posto da carreira política imperial: a senatoria. Se o pedido de demissão resultou muito mais do agravamento das desavenças com o Barão de Cotegipe, de quem recebeu a alcunha de “pirracento”, do que, propriamente, da tentativa de simplificação dos trâmites para o senado, a verdade é que o escritor, tendo seu nome excluído da lista pelo imperador, “deixou de ser ministro e não foi senador” (CHALHOUB, 2012, p. 193). Este fora, sem dúvidas, um dos “maiores golpes sofridos em vida por Alencar” (MENEZES, 1965, p. 284). “Sem pasta e sem senatoria” (BROCA, 1951, p. 29), o romancista, de volta às letras, sugere entrar em uma “outra idade de autor”, a da “velhice literária”. Se a declaração soa demasiado queixosa, o malogro político acabaria por repercutir de maneira bastante significativa na carreira pessoal, política e

¹⁰ “Em Macedo, a escravidão impregna a sociedade inteira, corrompendo-a; a emancipação é a regeneração social. Em Alencar, a escravidão é a chave de todo um modo de vida, não necessariamente mau; se as ‘luzes do século’ e circunstâncias políticas específicas exigiam a emancipação, era preciso fazê-la sem comprometer a continuidade do mundo senhorial” (CHALHOUB, 2003, p. 196).

¹¹ Segundo testemunho impressionante de Visconde de Taunay, “[a]li se expunha à venda, na mais aviltante promiscuidade de sexos, ambos seminus, a carne humana, que ávidos negociantes e intermediários de fazendeiros ou lúbricos amadores iam à farta estudar, demorando-se no mais minucioso exame para terem certeza de que adquiriam boas e sadias peças, já elementos seguro de valente trabalho, estimulado pelo azorrague dos feitores, já fonte e machina de barata volúpia. Que ardente e asquerosa licitação não provocavam os bonitos olhos ou os dentes claros de uma desgraçada escrava? Quantos negos velhos e estropeados não eram dados de *quebra*, como simples amabilidade a fregueses de lotes numerosos! Quantas malsinadas crianças, creolinas e mulatas, compradas ainda em tenra idade, para serem mais ou menos bem tratadas até o momento do sacrifício ao Moloch da mais vil luxúria e em seguida entregues à prostituição, como meios de rendosos proventos! [...] Fez, pois, José de Alencar cessar para todo o sempre os tais ignóbeis leilões à sombra da Lei. Tomaram, dali por diante, as transações feição senão clandestina, pelo menos mais cautelosa e reservada, não daquela torpíssima exibição pública e escancarada a suscitar tantas misérias e vergonhas (TAUNAY, 1923, p. 128- 129).

literária de um José de Alencar rancoroso e amargurado que teve, não a disposição, mas a euforia de romancista severamente abalada.

É certo que, no limiar da década de 1870, o literato já havia ganhado o gosto dos leitores, bem como garantido o seu lugar nas letras brasileiras, tornando-se digno de uma “reputação” (LILTI, 2014) conquistada por poucos escritores do “Norte” em atuação na capital do Império. Apesar disso, nesse momento, o escritor deixava de ser o “moço alegre, entusiasta, de alma sensível e meiga” que publicou *O Guarani* nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, conforme opinião de um contemporâneo (PROENÇA, 1959, p. 25). Louvado por fundar uma literatura eminentemente nacional e, ao mesmo tempo, demonizado por supostamente imitar romances estrangeiros, sobretudo, franceses, e buscar criar um “idioma brasileiro”, desobediente ao de Portugal, o autor de *Iracema* via-se, nesse período, atormentado por uma permanente inquietação: a incerteza da “glória”, que o historiador Antoine Lilti (2014) define como um tipo de reconhecimento essencialmente póstumo. Voltaremos a esse conceito no capítulo final deste trabalho.

Conforme aponta Brito Broca (1951, p. 32), “Alencar teria perdido muito do entusiasmo, do “élan” espiritual, mergulhara na neurastenia, tornara-se um ressentido, fatores todos esses que haviam de refletir-se na atividade criadora do escritor”. Não à toa, Araripe Júnior, em seu pioneiro estudo de conjunto, *Perfil literário de José de Alencar* (1879), chama a atenção para o pessimismo que daí por diante passou a rodear inclusive alguns de seus romances. Dividindo a produção alencariana em três grandes fases: a da “Gênese Artística (1829-1852)”, que abarca a infância e a juventude do estudante de Direito e ensaísta da *Ensaaios Literários*; a da “Explosão (1852-1856)”, correspondente às estreias no jornalismo, na ficção e na crítica literária, e a do “Declínio (1865-1877)”, marcada pela decepção na carreira política e pelo agravamento das desavenças literárias, o crítico do século XIX afirma que tudo aquilo que Alencar escreve a partir de *Iracema* (1865) já tem, para ele, sabor de decadência. É no “declínio” que o romancista publica *O Gaúcho* (1870), que, embora apontado por Cavalcanti Proença (1959, p. 38) como “o primeiro livro dessa nova fase”, na realidade, sucedeu *A Pata da Gazela* (1870), este sim “o primeiro romance com a assinatura de *Sênio*” (AGRELA, 2020, p. 28). Além da proximidade de publicação, a confusão talvez se explique pelo fato de a advertência com a definição para o pseudônimo aparecer somente no romance que narra a história de Manuel Canho, segundo livro publicado por *Sênio*.

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.

Por ventura 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 os desfolhos do inverno?

Talvez.

(ALENCAR, 1951, p. 08).

Embora contasse apenas quarenta e um anos de idade no momento de elaboração do romance, Alencar se faz passar por um ancião, um “anacronismo”. Segundo sugere Brito Broca (1951, p. 33), é possível que os ataques morais lhe tivessem afetado o já pouco resistente organismo, abrindo caminho para a doença que o venceria em plena maturidade. Apesar disso, a nosso ver, a advertência se mostra mais um artifício usado por José de Alencar na tentativa premeditada de alterar os rumos de sua recepção, do que um simples anúncio de sua derrocada. Como mostra trabalho recente de Rodrigo Vieira Ávila de Agrela (2020), ao contrário daquilo que se fixou como leitura da última fase da obra de José de Alencar, a adoção do pseudônimo *Sênio* na ficção alencariana significou um momento crucial na carreira do escritor, momento caracterizado, entre outros aspectos, pela “justaposição entre o campo literário e o campo político” (AGRELA, 2020, p. 22). Se, conforme sugere o próprio Alencar, mais tarde, na autobiografia *Como e porque sou romancista* (1893), à qual voltaremos no quarto capítulo desta tese, outros quisessem que fosse esse o momento da “decrepitude”, para ele, significava muito mais o momento da “maturidade”, ou, em suas próprias palavras, o momento da “velhice literária”. Tratou-se, portanto, de uma “velhice literária” um tanto quanto ambígua e pretenciosa, já que, no mesmo período em que o escritor falha na política, sua importância no cenário literário cresce exponencialmente.

Ao contrário do que disse Magalhães Júnior (1977, p. 256), para quem o obstáculo ao senado impediu que a década de 1870 fosse, para Alencar, um período de “grandes alegrias”, os anos derradeiros do nosso escritor também lhe proporcionariam momentos de grande entusiasmo e reconhecimento. Entre esses momentos está o contrato de exclusividade que o romancista assina, em maio de 1870, com a prestigiada editora de Baptiste-Louis Garnier, por meio do qual concede ao ilustre editor francês a propriedade definitiva de suas obras (BEZERRA, 2016, p. 30-31).

Instalado no Brasil em 1844, Garnier, que atuou, a princípio, somente como livreiro, é

considerado pelos estudiosos da História do Livro e da Edição como um dos mais importantes editores em atuação no Brasil da segunda metade do século XIX (GRANJA, 2013; 2018). Não à toa, como mostra Laurence Hallewell (2005, p. 197), o comerciante da rua do Ouvidor recebeu reconhecimento da parte do próprio imperador Dom Pedro II, que, em 1867, o condecorou com a comenda da Ordem da Rosa. Entre as mais relevantes ações de B. L. Garnier esteve o estabelecimento de uma rede importante de distribuição de impressos dentro e fora país, que compreendia “trinta e quatro estados e províncias brasileiras, mais a províncias de Braga, Porto e Lisboa em Portugal, e, inevitavelmente Paris” (GRANJA, 2016, p. 116; 2018, p. 61). Conforme observa Lúcia Granja, o alcance impressionante dos livros e demais impressos vendidos e editados por Garnier, contrariando a ideia do “atraso”, mostra que o trânsito dos bens culturais no Brasil não se concentrava unicamente no “eixo Rio-Paris” (GRANJA, 2013), mas ultrapassava os limites da capital do Império.

De olho nas tendências do comércio editorial europeu, a empresa de Garnier no Brasil, na condição de filial de matriz liderada pelos irmãos em Paris, preferiu, sempre que possível, encaminhar seus trabalhos para a impressão em solo francês (HALLEWELL, 2005, p. 200). Analisando minuciosamente o início da atuação de Garnier no mercado livreiro e editorial do país, Lúcia Granja (2013) mostra que, alguns anos antes de obter os direitos perpétuos sob a obra de José de Alencar, Garnier lançara duas edições simultâneas do *Guarani*, que, em formatos distintos, visando, portanto, públicos também distintos, saíram direto dos prelos da Garnier-Frères, em Paris (GRANJA, 2013, p. 88). Essa preferência pela impressão em alémmar, explica a autora, estreitando as relações editoriais entre o Brasil e a França, teria alimentado, no caso dos escritores brasileiros, o interesse e a ambição por ver seus livros circularem em território internacional (GRANJA, 2013, p. 86). Trabalhando pela consolidação da atividade editorial do país e pelo fortalecimento das “trocas simbólicas” (BOURDIEU, 2007), isto é, das transferências materiais e culturais entre o Novo e o Velho Mundo, Baptiste-Louis Garnier gravou seu nome nos mercados livreiro e editorial brasileiro, atuando não só no processo de canonização dos escritores nacionais, como na divulgação de seus nomes para além das fronteiras do país.

Em trabalho de fôlego sobre as traduções e a internacionalização da obra de José de Alencar, Valéria Cristina Bezerra (2018) mostra que os primeiros esforços pela incursão da obra do escritor cearense em território europeu aconteceram ainda na década de 1860, nas páginas do jornal *Le Brésil*. Foi precisamente em 1863 que, segundo a pesquisadora, tivemos notícia dos primeiros sinais de uma tradução da ficção indianista alencariana em língua

estrangeira:

Sabendo da importância da França e, principalmente, do idioma francês para a repercussão nos mais diversos países, dada a existência de uma larga faixa de leitores francófonos pelo mundo, alguns brasileiros, interessados na difusão internacional de informações relativas ao Brasil, decidiram veicular, no ano de 1863, um jornal em língua francesa intitulado *Le Brésil*, em cujas páginas tentaram emplacar uma tradução francesa de *O Guarani* [...] (BEZERRA, 2018, p. 177).

Devido ao encerramento do periódico, que contou com somente oito números, o ambicioso projeto não prosperou, deixando traduzidos apenas sete capítulos da obra (HEINEBERG, 2015). Embora interrompido, esse primeiro empenho pela tradução de um romance de José de Alencar em língua francesa, idioma de grande prestígio na época, sugere que, já no início da década de 1860, os seus editores parecem enxergar as potencialidades da ficção alencariana, em especial dos seus livros de temática indianista, para o mercado estrangeiro (BEZERRA, 2018, p. 177-178). Segundo mostra Bezerra (2018, p. 178), embora as aventuras de Peri e Ceci tivessem tido de esperar algumas décadas para, finalmente, conhecerem sua versão completa em idioma francês, já em 1864, o romance pisou em solo europeu em idioma diferente do português, desta vez, através de tradução italiana lançada direto dos prelos de Milão.

Seis anos mais tarde, em 19 de março de 1870, José de Alencar vive, ainda, a empolgação da estreia, no renomado Teatro Scala, de Milão, da ópera *Il Guarany*, inspirada em seu romance de 1857 e musicada pelo maestro brasileiro Carlos Gomes. Segundo destaca Magalhães Júnior, “era a primeira vez que um compositor e um ficcionista brasileiros iam entrar, juntos, no templo da arte lírica onde Giuseppe Verdi oficiava como grão-sacerdote” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 256). A nosso ver, é muito provável que o episódio tenha causado enorme euforia no espírito do ambicioso José de Alencar, que, já em 25 de outubro de 1857, em prefácio de *Noite de São João: ópera cômica em um ato* (1857), confessara o desejo de ver em cena “uma ópera nacional de assunto e música brasileira” (ALENCAR, 1857, p. 06).

De acordo com Bezerra (2018), embora quase todos os méritos em relação à adaptação nos jornais franceses e ingleses tenham sido atribuídos ao maestro brasileiro, não se pode negar a contribuição da composição de Carlos Gomes para a difusão do nome e da obra de José de Alencar em território europeu, conforme algumas menções ao escritor, pela sua recepção crítica

estrangeira, como o autor do romance que inspirara a ópera (BEZERRA, 2018, p. 181-182). É possível, ainda, segundo autora, que sucesso da adaptação na Itália – que, muito provavelmente, impulsionou a realização de uma segunda edição do livro em língua italiana já em 1871 (BEZERRA, 2018, p. 183) – tenha inspirado a futura tradução do romance em língua francesa (2018, p. 184).

Segundo Magalhães Júnior (1977), não demorou para que as notícias sobre o sucesso da ópera de Carlos Gomes na Europa despertassem a curiosidade do público brasileiro e ganhassem lugar destaque na imprensa carioca. Conforme anúncio publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, foi em 2 de dezembro de 1870, por ocasião das comemorações do aniversário do imperador Dom Pedro II, que “a grandiosa ópera em 4 atos” subiu pela primeira vez ao palco do Teatro Lírico Fluminense. Dois dias após a estreia, no rodapé do *Diário*, o folhetinista Luís Guimarães Júnior, entusiasmado com o sucesso da adaptação, encarregou-se de narrar o notável episódio. De seu longo relato, selecionamos alguns trechos a seguir:

A semana pertenceu exclusivamente ao gênio, à glória, à mocidade e ao progresso. O nome único que deve campear sobre estas linhas é o de A. Carlos Gomes.

[...]

O *Guarani* foi a senha da literatura e da arte. Na grande luz da glória nacional, as demais notícias são como mariposas que se atiram e desfazem-se em cinzas.

[...]

O talento surge! A glória caminha e chega! A vida do pensamento, o delírio da imaginação, o sangue que enobrece, celebra e percorre audazmente os seios da pátria!

Para responder aqueles que bradam contra o entorpecimento da massa nacional e do indiferentismo público, temos ativa e resplendente a vitória do *Guarani*.

[...]

O *Guarani* foi ouvido com religião e com entusiasmo. A mocidade, a coragem, a modéstia, o engrandecimento do autor, subjugavam-nos como o relâmpago que prediz a tempestade. O que vale o *Guarany* todos o sabem a esta hora, todos o saberão em breve. Esquecer o Teatro Lírico Fluminense hoje é esquecer o Capitólio brasileiro.

[...]

Depressa! Não terminarei de certo antes de dizer-vos que o Sr. Conselheiro J. de Alencar foi alvo também na noite de 2 de dezembro das ovações populares. Grande porção de povo, depois do espetáculo, iluminado por fogos cambiantes e com a música italiana à frente, dirigiu-se à casa do ilustre autor do *Guarani*, da *Iracema* e do *Gaúcho*.

Aí, ergueram-se vivas ao chefe da literatura nacional contemporânea, ao romancista do poema notável donde saiu a majestosa ópera, que o público saudara de uma plateia louca de entusiasmo.

O Sr. Conselheiro Alencar, com a maior delicadeza deste mundo convidou a que entrassem, o que não se verificou por ser um pequeno mundo que encheria

naturalmente a casa até a cimalha.

À porta, recitaram discursos e poesias os Srs. Antônio Cardoso de Menezes, Otaviano, Hudson, João de Almeida, Ribeiro e outros.

O autor da *Diva* respondeu agradecendo e desejando à mocidade as glórias do futuro e os louros que o trabalho reparte e celebra.

Vivas, saudações, aclamações e... não posso deixar de repetir aqui uma das estrofes da poesia recitada pelo Sr. J. de Almeida. Desculpe-me o poeta se não decorei também as outras:

Nós que somos a fé! Que somos o futuro!
O trabalho que marcha; o esforço que perfaz
Antes de costear o abismo tredo e escuro
Banhamos nossa fronte em vossa eterna luz!

(*Diário do Rio de Janeiro*, 04 de dezembro de 1870).

Se, como nos periódicos franceses e ingleses, as honras parecem se destinar mais à figura do maestro do que à do autor do romance que inspirou a ópera, aqui, mais do que no continente europeu, é evidente a aclamação do nome de José de Alencar, autor do “poema notável donde saiu a majestosa ópera”. Voltaremos a esse estrondoso episódio no último capítulo deste trabalho.

Recebida com alvoroço e contentamento, inclusive pelo imperador, a adaptação ganharia, no Brasil e na Europa, diversas outras representações ao longo dos anos 1870. No palco do Teatro Lírico Fluminense, na cidade do Rio Janeiro, ou, ainda, na cena do respeitado Teatro Scala, na cidade de Milão, a ópera baseada nas aventuras de Peri e Ceci chamou a atenção do público “mundo afora”, favorecendo a divulgação da literatura brasileira em território nacional e internacional, em especial, promovendo o nome de José de Alencar dentro e fora do país (BEZERRA, 2018).

Esse esforço pela divulgação da obra alencariana no Brasil e sua valorização frente à concorrência estrangeira, segundo Bezerra (2018, p. 58), também pode ser notado nas ações do influente Salvador de Mendonça, entusiasta da literatura nacional e editor-proprietário do periódico *A República*. Comprometido com o reconhecimento e a consolidação da literatura pátria, o periódico, segundo a autora, buscava dar destaque aos escritores brasileiros, entre eles, José de Alencar, como mostra anúncio veiculado em 3 de novembro de 1871 a propósito do lançamento do romance *Til* (1872). Inserido na primeira página do jornal, o anúncio chama atenção por ocupar todo o espaço do folhetim, dando enorme ênfase ao autor do romance. Conforme afirma Bezerra (2018), “o destaque do anúncio evidencia o renome de José de Alencar e a importância de seu romance frente às produções estrangeiras que tiveram

publicação no periódico” (BEZERRA, 2018, p. 59).

Graças ao acordo com a respeitada casa Garnier, à inserção internacional e à promoção de seu nome no cenário das letras do país, José de Alencar experimenta, a partir de 1870, o período mais importante e profícuo de sua carreira profissional (AGRELA, 2020, p. 260). “Restituído” às letras, o Alencar maduro se dedica com verdadeiro afincamento não só à ficção – ao romance, ao teatro e à crônica – como também à defesa de sua obra face à difamação sistemática dos detratores. O resumo da “ópera” é que a “experiência da derrota” não conseguiu enfraquecer a energia combativa do escritor (CHALHOUB, 2003, p. 192), serviu, talvez, de impulso para que, em meados de 1870, o “pirracentista” parlamentar voltasse à Câmara dos Deputados com as energias renovadas. Assim, se a derrota frente às eleições senatoriais significou “um golpe brutal na carreira política do romancista”, o deputado e o escritor “ainda haviam de dar muito trabalho aos adversários” (BROCA, 1951, p. 29-30).

É o próprio José de Alencar que, em resposta ao amigo Barão de Lucena, em janeiro de 1870, dispensa o lenço e mostra as armas. Tão perto de se apossar daquilo que cobiçava, porém impedido de saciar a sede e a fome, o Tântalo¹² da política brasileira se diz “preparado para tudo”:

Compreendo seu pesar e comoção de espírito em que estava ao escrever-me sua carta de 13 de outubro. Nada incomoda mais do que as perfídias, e se essas reúnem a indiferença dos amigos dá em verdade que desesperar um santo. Não se aflija porém com essas coisas. Todos estamos sujeitos a ser vencidos nas lutas. Os Manuelis Fernandes caem e ficam no pó. Os Araripes se levantam mais fortes para se elevarem mais alto. Quanto a mim, estou preparado para tudo, para ser não sei o 2º, como o 3º, o 4º ou o 7º (ALENCAR, 1977, p. 73; 2012, p. 332)¹³.

É com esse senso de dignidade que Alencar reassume, em 1870, o posto de deputado fiel à determinação de atrapalhar os avanços sobre a emancipação dos escravos. Como dissera, certa vez, “era uma espécie de Lázaro político”¹⁴, “daqueles que não se podem entregar por metade a uma coisa” (ALENCAR, 1977, p. 74). Nesse momento, Itaboraí já não estava mais no poder. A efervescência de um ideário “progressista” abria caminho aos gabinetes favoráveis à reforma

¹² De acordo com o *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, de Pierre Grimal, Tântalo é uma personagem da mitologia grega que, por ter assassinado o próprio filho e o oferecido aos deuses, é condenado pelo pai Zeus ao eterno sofrimento no Tártaro. Sem poder desfrutar da água e das árvores abundantes diante de seus olhos, a personagem vive o tormento do desejo constante e insaciável (GRIMAL, 2000).

¹³ Carta transcrita por Raimundo de Menezes (1977, p. 73-74) e por Patrícia Regina Cavaleiro Pereira (2012, p. 332-333).

¹⁴ Discurso proferido em 7 de julho de 1870 (Viana Filho, 2008, p. 281).

servil. O Lázaro das *Cartas* ao imperador, contudo, continuou fidelíssimo à prerrogativa senhorial e, em setembro de 1871, manifestou-se contrário à lei que emancipava os filhos de escravos a partir de então – a depois apelidada “Lei do Ventre Livre”. A manutenção da posição conservadora de José de Alencar em pleno cenário de profundas modificações práticas e, sobretudo, ideológicas custaria muito caro ao escritor. O preço mais alto foi a polêmica envolvendo o português José Feliciano de Castilho e o cearense João Franklin da Silveira Távora, nas *Cartas a Cincinato*. Iniciava-se, ali, a sua “desestabilização” (BEZERRA, 2012). Seria o confisco da “glória” (LILTI, 2014)?

2.1.1 O literato paga a conta do Lázaro

Se o objetivo maior desta tese de doutorado não foi se deter longamente à fortuna ou à historiografia crítica alencariana e, sim, dar ênfase às intervenções do próprio José de Alencar na sua recepção, ainda assim, julgamos importante recuperar alguns dos principais argumentos desenvolvidos nas *Cartas a Cincinato*, em especial por Semprônio, de modo a melhor compreender o movimento crítico do início dos anos 1870 e seu papel nas formas de entendimento da obra de José de Alencar. Esse movimento, contra o qual o escritor se baterá incansavelmente, investindo os poucos anos que lhe restavam na defesa de sua “reputação” literária, deixaria marcas profundas na fortuna crítica do escritor, interferindo de maneira bastante importante nas leituras que os pósteros fariam de sua ficção.

Como formulou Antonio Candido, “quis o eterno retorno das coisas literárias que, quinze anos depois da polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*, a nova geração viesse pedir contas ao já glorioso Conselheiro Alencar” (CANDIDO, 2000, p. 324). Se, de acordo com a conceitualização debatida por Antoine Lilti (2014), o “último Alencar” ainda não pudesse desfrutar de nenhuma “glória”, dada a significação póstuma do conceito, o ilustre crítico e historiador da literatura brasileira tem toda razão, contudo, quando observa que, no período em que se publicam as *Cartas a Cincinato*, Alencar já não é mais o escritor estreante dos anos 1850. Reproduzindo a façanha do conterrâneo, que viu nos ataques ao protegido de Dom Pedro II espécie de trampolim para subir ao palco da “fama”, Távora faz-se escritor conhecido através da negação do patriarcado literário do pai de *Iracema* e da participação naquela que viria a ser uma das maiores desavenças da literatura brasileira oitocentista. Como diria Cláudio Aguiar, “nesse momento, venceria a vaidade à prudência” (AGUIAR, 1997, p. 188).

Veiculadas pelo bissemanário *Questões do Dia*, periódico criado em favor dos interesses do imperador e da reforma servil (MARTINS, 2011, p. 09), as *Cartas* vieram a público entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872 e tiveram o cuidado de ocultar as identidades de Castilho e Távora por trás dos pseudônimos Cincinato e Semprônio, respectivamente. Além da provocação de José de Alencar ao parecer favorável de Castilho sobre a Lei do Ventre Livre, um dos vetores do conflito teria sido os rancores entre o escritor e o monarca, rancores que, como vimos, estendiam-se desde, pelo menos, 1856, e se intensificaram ainda mais com as tratativas para o senado. Conforme esclarece Brito Broca (1979), acusa-se o imperador de haver encarregado o polêmico jornalista português para denegrir a imagem de Alencar. Embora a

autenticidade da alegação seja incerta, tudo leva a crer que “a campanha movida por Castilho teve um propósito sensacionalista: o de visar o escritor aclamado por todo Brasil, o homem cuja consagração era unanimemente reconhecida” (BROCA, 1979, p. 255).

Tendo, portanto, uma motivação mais pessoal do que propriamente política, a polêmica teve lugar após uma intensa troca de farpas dentro e fora da tribuna da câmara dos deputados, que resultou no famoso apelido “gralha imunda”, lançado por Alencar ao adversário. Se o plano de demolição concretizado nas *Questões do Dia* originou-se mais da vingança contra a injúria moral do que da suposta incumbência recebida de Dom Pedro II, o fato é que, em 1871, Castilho se junta a Franklin Távora fiel à determinação de arruinar o prestígio conquistado pelo criador de *Iracema*. Verdadeiros panfletos contra o deputado conservador e o escritor em evidência, as publicações visavam, portanto, denegrir não só o “Lázaro”, como, também, o poeta, o dramaturgo, o romancista, o teórico, o crítico, enfim, o intelectual “renomado” (LILTI, 2014). O pontapé foi dado por Castilho, que, através de “uma análise minuciosa e mesquinha da obra de Alencar” (BROCA, 1979, p. 255), lançou ataques que miravam claramente o homem político. A esses se seguiram as investidas de Franklin Távora, que, diferente do polemista luso, agregou às cartas uma feição mais literária, daí o nosso maior interesse pelos textos assinados por Semprônio.

Proclamando-se um “agente do progresso” no âmbito da crítica literária brasileira, isto é, munido do que havia de mais moderno dentro desse domínio (AGUIAR, 1997, p. 192), o escritor cearense fundamenta sua análise crítica no conceito de imaginação, buscado na obra do escritor francês Philarète Euphémon Chasles (MARTINS, 2011, p. 17). A imaginação, segundo Távora, serviria à reprodução dos elementos colhidos pela observação, conferindo-lhes maior vivacidade e encanto. A atenção à natureza constituiria, nesse sentido, elemento primordial da composição ficcional, de tal modo que os recursos da fantasia, uma vez subordinados à observação do fato autêntico, serviriam para “dar o tom, o equilíbrio, o reflexo estético às criações reais” (TÁVORA, 2011, p. 53-54). Em termos gerais, sem excluir a relevância do processo imaginativo na realização ficcional, Franklin Távora condena o uso imoderado da imaginação, contrapondo-o à “complexa e completa observação” da realidade (MARTINS, 2011, p. 18). No lugar da imaginação desmedida, o crítico postula que, sempre que possível, é na experiência empírica que o poeta deve buscar inspiração no retrato das paisagens e dos tipos humanos. Segundo essa perspectiva, o escritor ideal deveria se comportar mais como um “observador” do “mundo real” do que como um “inventor” desse mundo, tendo o cuidado de preservar ao máximo “o sabor local” (TÁVORA, 2011, p. 135), isto é, as tradições e os

costumes regionais ou, ainda, a integridade do espaço social representado.

Deixando supor uma concepção de literatura ligada às ideias clássicas de imitação (MARTINS, 2011, p. 18), a reflexão crítica desenvolvida por Távora parece reclamar, segundo Candido (2000, p. 325), uma combinação harmoniosa e, ao mesmo tempo, problemática do “verdadeiro” e do “ideal”. Nesse sentido, embora o crítico exalte o viés inovador de seu pensamento crítico e reivindique uma maior fidelidade dos escritores brasileiros na fotografia da sociedade, há, em sua formulação crítica, uma forte influência clássica. Franklin Távora considera que o escritor, em vez de se ater aos detalhes rudes e imperfeitos da natureza, deve selecionar os elementos colhidos pela observação, de modo a compor um retrato ideal capaz de produzir prazer estético. Conforme mostra Eduardo Vieira Martins (2008), nesse ponto de sua reflexão, é possível identificar certa incongruência de seu pensamento do crítico, uma vez que combina concepções sobre a arte incompatíveis entre si: “uma que a compreende como imitação da natureza; outra, que a concebe como interpretação da natureza” (MARTINS, 2008, p. 04). Trata-se, pois, de um pensamento fundamentalmente paradoxal que, de um lado, opõe-se ao ideário romântico, em especial àquele representado por José de Alencar, e, de outro lado, admite e valoriza determinadas tendências dessa estética, sem abrir mão da tradição clássica como fonte autêntica da criação ficcional.

Embora essa combinação aparentemente absurda entre tradição e cientificismo provoque estranhamento, a crítica de Franklin Távora chamou a atenção dos estudiosos da história da literatura brasileira principalmente no que diz respeito ao seu caráter “fundador”. Em se tratando de sua produção ficcional, apesar da forte motivação ideológica face ao objeto literário, isto é, do engajamento excessivo do escritor com a reivindicação de uma literatura dita “provincial” (VERÍSSIMO, 1977; CANDIDO, 2000), os livros de Franklin Távora, segundo Candido, inscrevem-se na gênese de uma “linhagem ilustre” da literatura brasileira, comprometida com o reconhecimento de um espaço literário local, que vai encontrar seu ponto mais alto na geração de 1930 (CANDIDO, 2000, p. 268). Esse espírito fundador de Távora, de acordo com o crítico, esteve presente não só na contribuição em favor do chamado “regionalismo literário”, mas também na reivindicação de uma crítica documental, apegada à contemplação do real e relutante aos recursos da fantasia.

Assim, querendo impor, “já no apagar das luzes da ficção romântica, um critério mais rigoroso de verossimilhança” (BOSI, 1985, p. 162), a reivindicação, da parte de Franklin Távora, por uma crítica fundada na experiência empírica levou alguns estudiosos, como Antonio Candido e o próprio Alfredo Bosi, a perceberem, nas cartas de Semprônio, um dos

primeiros sintomas da substituição da crítica romântica pela crítica realista-naturalista. Pautada nas noções de observação científica da natureza e de representação dos costumes populares – também entendidos como folclore (RIBEIRO, 2008), a crítica dirigida por Semprônio constitui, segundo essa perspectiva, o prelúdio de um novo ideário crítico que se imporá alguns anos depois com a afirmação da chamada “Geração de 1870”, à qual voltaremos no quarto item deste trabalho.

Em outras palavras, ao preconizar um tipo de literatura atenta ao “mundo real”, isto é, aos episódios verídicos de determinado espaço social, as considerações críticas de Távora se convertem no “primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente” (CANDIDO, 2000, p. 325). Tal façanha, na opinião de Sílvio Romero, “amigo e admirador de Távora” (CANDIDO, 2000, p. 324), certamente teria feito com que, mais tarde, o crítico nordestino figurasse como “o chefe do *naturalismo tradicionalista e campesino* na novelística brasileira” (ROMERO, 1954, p. 1602). Se Franklin Távora não foi propriamente o responsável pela introdução das ideias realistas-naturalistas no Brasil, feito reclamado mais tarde pelo próprio Romero, em seu *Naturalismo em literatura*, de 1882, foi nas *Cartas a Cincinato* que a prosa romântica de José de Alencar encontrou o seu primeiro terrível detrator.

Se os comentários pouco relevantes de Cincinato visavam, principalmente, questões gramaticais, pequenos equívocos e vícios de linguagem (BROCA, 1979, p. 255), as cartas de Semprônio sobre *Iracema* e *O Gaúcho* miravam, sobretudo, os modos de perceber e fotografar a sociedade. Em termos mais precisos, as principais censuras dirigidas por Távora à obra de Alencar são: o desconhecimento ou o conhecimento insuficiente do quadro social que pretendeu representar e, ainda, a incorreção na formulação do argumento histórico, em especial no que diz respeito à personagem de Martim¹⁵. Como vimos, inevitavelmente influenciado pela chegada dos novos critérios avaliativos ligados ao positivismo e ao cientificismo em ascensão, Franklin Távora tece sua crítica sob a argumentação de que Alencar escrevera sobre algo que não vivenciou ou, pelo menos, não poderia ter vivenciado (SCHWAMBORN, 1990, p. 63), resultando em erros e impropriedades no retrato das tradições e das paisagens locais, bem como no tratamento da língua e dos dialetos regionais.

Esse descuido na contemplação da realidade, segundo Semprônio, fez com que Alencar, quase sempre, optasse pelo uso imoderado da imaginação na pintura de seus quadros. Assim,

¹⁵ “De acordo com cálculos históricos, Martim Soares Moreno poderia ter no máximo sete anos de idade por ocasião do encontro com Iracema e da fundação de Fortaleza e da capitania do Ceará” (SCHWAMBORN, 1990, p. 64).

buscando combater “as fátuas fantasias de uma pena falaciosa, que abusa das suas faculdades procriadoras” (TÁVORA, 2011, p. 04), o crítico condena impiedosamente o caráter imaginativo dos enredos de José de Alencar, cujo erro teria sido ignorar as tradições populares e os registros históricos deixados por seus predecessores, valendo-se única e exclusivamente da chamada “inteligência” ou “gênio criador” (TÁVORA, 2011, p. 135-137). Com base nessa reflexão, Franklin Távora coloca em dúvida o estudo documental atestado por Alencar, contradizendo a autenticidade da linguagem indígena presente em *Iracema*. Em resposta à *Carta ao Dr. Jaguaribe* (1865), em especial, ao trecho no qual o romancista afirma que “o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura” (ALENCAR, 2014, p. 256), Távora ironiza o conterrâneo, sugerindo que o idioma falado por seus selvagens no romance é postiço, ou seja, jamais poderia corresponder à linguagem autêntica das raças primitivas:

Ora, como há de conhecer essa língua quem não penetrou nas tribos, quem não se achou em contato com o povo, quem a não estudou nos tempos primevos, porque era impossível fazê-lo, nem mesmo nos tempos atuais em que já o verdadeiro caráter indígena decaiu e se corrompeu? Há de forçosamente estudá-las nas obras e dicionários que nos deixaram os nossos predecessores (TÁVORA, 2011, p. 139).

Recebida com entusiasmo por Manuel Pinheiro Chagas, em 1867, a linguagem indígena presente na “lenda do Ceará”, que já havia sido alvo de elogios na pena de Machado de Assis, em 1866, é duramente questionada por Távora, que, em sua crítica, chega a citar o escritor luso a fim de contradizê-lo. Se, para o crítico português, o idioma falado na boca da “Virgem dos lábios de mel” é “colorido e ardente” e imprime, de maneira inédita, “o cunho nacional em um livro brasileiro” (CHAGAS, 1867, p. 220), para Távora, trata-se, antes, de uma “linguagem banzeira e esmorecida”, marcada por “demasias de arte” e “aglomeração fastidiosa de comparações” (TÁVORA, 2011, p. 166). Segundo Semprônio, cabe ao poeta, no lugar do uso indiscriminado da imaginação, o estudo cuidadoso dos registros linguísticos deixados por aqueles que o antecederam. Talvez por isso, como observa Mirhiane Mendes de Abreu (2011), José de Alencar, em seu último romance indianista, *Ubirajara* (1874), parece dar mais ênfase às notas de rodapé, tendo o cuidado de demonstrar um trabalho de observação e pesquisa histórica por trás de sua realização ficcional.

Sugerindo que o escritor, quase como um arqueólogo da linguagem, resgate a língua

primitiva nos “estudos dos mestres”, Távora expõe o quanto o pensamento positivista já pesava sobre o seu método crítico. De acordo com Semprônio, “o verdadeiro caráter indígena decaiu e se corrompeu”, isto é, as crenças, as tradições e a língua das raças selvagens estariam sendo superadas pelo desenvolvimento progressivo e inevitável das civilizações, cabendo às pesquisas “arqueológicas” o resgate e a revalorização dessa cultura em extinção. Assim, ao pretender fotografar os costumes dessa “raça quase desaparecida ou, pelo menos, decaída da sua primitiva grandeza”, o escritor, na impossibilidade da experiência empírica, deve, mesmo assim, “penetrar” esse mundo bárbaro, por meio do estudo dos registros históricos, de modo a apanhar “a expressão complexa e fiel deste [“o Índio colonial”], seus costumes, suas inclinações, sua poesia enfim” (TÁVORA, 2011, p. 138).

Alencar, contudo, do seu “gabinete de improvisador” (TÁVORA, 2011, p. 140), não teria sido capaz de imprimir à linguagem a grandeza e a coragem dos povos selvagens, tal como magistralmente fizera o poeta dos *Timbiras* (1857). Ao contrário, colocou na boca de seus guerreiros uma língua “débil, esmorecida e flácida, que não podiam de modo algum usar em sua braveza” (TÁVORA, 2011, p. 52). “Artificial e brunidinha”, a poesia, em *Iracema*, seria, portanto, bem diferente daquela “musculosa e farta” oferecida pelo mestre Gonçalves Dias. Segundo explica o crítico,

[...] ao passo que Gonçalves Dias percorria o Brasil do sul ao norte, penetrando nas entranhas das tribos do Ceará, do Maranhão, do Pará, do Amazonas, atravessando rios caudalosos, margens ínvias, estudando costumes e dialetos vários, colhendo mil notícias e tradições, José de Alencar escrevia folhetins impregnados de essências de salões, frequentava os passatempos da corte, sonhava louras visões de pelica e de crinolina na rua do Ouvidor ou no Carceller, numa palavra hauria a vida puramente de cidade, de filigranas, de excitações procuradas, de estimulantes fáceis e à mão [...] (TÁVORA, 2011, p. 159-160).

Justificando sua crítica depreciativa na pouca atenção de José de Alencar às “obras e dicionários que nos deixaram os nossos predecessores”, Franklin Távora elucida um ponto fundamental do seu método investigativo: a valorização dos estudos linguísticos e etnográficos como fontes indispensáveis para toda produção ficcional interessada no retrato “realista” das raças selvagens e na reprodução de sua linguagem. Acusando Alencar de acumular metáforas e descrições inspiradas unicamente pelo *gênio criador* e de, por vezes, ignorar as referências linguísticas que o precederam, as cartas refutam, portanto, que haja, em *Iracema*, “poesia

inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens” (ALENCAR, 2014, p. 258), como quis o romancista na *Carta ao Dr. Jaguaribe* (1865). Isso porque, no romance, a etimologia apresentada seria fruto não do estudo documental, mas de um processo meramente criativo.

Exaltando a grandeza do assunto, Távora considera, ainda, que a língua falada pelo selvagem deve compor “certo cunho de energia, certa expressão de braveza”, ao passo que aquela apresentada em *Iracema* “tem a feição e o requebro de uma poesia flácida e feminil” (TÁVORA, 2011, p. 130). Assim, se, de um lado, a poesia do selvagem peca pela ausência de simplicidade, singeleza e espontaneidade, por outro, comete também erros pelo excesso de ornamentos, os quais, segundo a leitura de Távora, parecem inapropriados na boca dos povos bárbaros:

Há um grande erro de forma na obra do Sr. Alencar: Essa linguagem, sempre figurada, que ele põe a cada instante na boca dos bárbaros, como se fossem todos poetas.

Está enganado; o uso, que faziam dos tropos, era determinado tão somente pela necessidade, quando tinham de exprimir as ideias abstratas, para as quais lhes faltavam termos. Fora disso, o seu modo de exprimir havia de ser grosseiro, rústico e simples, porque a mais lhes não permitia subir o estado de embrutecimento intelectual e moral, em que o seu espírito jazia imerso. É o que dizem todos os autores (TÁVORA, 2011, p. 214-215).

Se, em *Iracema* (1865), as impropriedades resultam do desconhecimento da língua bárbara e das imprecisões históricas, em *O Gaúcho* (1870), a incorreção reside, principalmente, no fato de seu escritor jamais haver estado na região do pampa, bioma localizado no extremo sul do país:

[...] 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, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela.

Por que não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito o *Gaúcho* (TÁVORA, 2011, p. 53).

Opondo-se, portanto, à crítica positiva de Luís Guimarães Júnior, para quem, o retrato das paisagens constitui um dos pontos altos do romance de José de Alencar, Franklin Távora postula que, no *Gaúcho*, “o espetáculo verdadeiro do pampa está desfigurado” (TÁVORA,

2011, p. 78). Considerada pelo crítico não um romance de costumes, mas um livro “desnaturado, falsíssimo, apócrifo” (TÁVORA, 2011, p. 46), a obra é avaliada por Semprônio em contraponto ao modelo fornecido pelo norte-americano Fenimore Cooper. Conforme as palavras do crítico cearense, “o romance de nacionalidade ainda por ninguém foi melhor entendido e executado do que por Cooper” (TÁVORA, 2011, p. 50). O maior mérito do escritor norte-americano, nesse sentido, teria sido a atenção à realidade, “porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo” (TÁVORA, 2011, p. 51). Diferente de Alencar, o autor de *O último dos moicanos* (1826) teria acertadamente buscado seus quadros, não na solidão de seu gabinete, mas na atenção a todos os matizes da natureza, isto é, ao “estremecimento da folhagem”, ao “ruído das águas” e ao “colorido do todo”. *Sênio*, por sua vez,

[...] 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. Para *Sênio* a verdade, dita por muitos, perde o encanto. Ele não há de escrever pelo ramerrão; fora rebaixar-se. É preciso dar coisa nova, e eis que surge o monstro repugnante e desprezível (TÁVORA, 2011, p. 52).

O “mostro repugnante e desprezível” de que fala Semprônio é *O Gaúcho*. Seu autor, excedendo-se nos usos da imaginação, o teria escrito não como quem viu, mas como quem fantasiou, dando vida a verdadeiras “aberrações”. Uma dessas aberrações, segundo Távora, é a própria personagem de Manuel Canho, que, indiferente ao seu semelhante e cheio de afeto pela raça hípica, “tem mais em si de cavalo do que de homem” (TÁVORA, 2011, p. 68). A segunda aberração são justamente os cavalos, que, “muito discretos, sensatos e refletidos”, mantêm relações de estreito afeto com o protagonista. Julgando “o cúmulo do absurdo, senão do ridículo” a afinidade entre Manuel Canho e sua égua Morena, Franklin Távora condena veementemente o que considera o “rebaixamento do homem ao nível de irracional”, isto é, a equiparação e, conseqüente, degradação da espécie humana em relação à espécie animal. O motivo de tamanho descontentamento, explica o crítico, é o contraste, segundo ele, inconveniente, entre o homem e o animal: “para se chegar a *humanizar* a sociedade equina, não se hesita em *cavalizar* a sociedade dos homens” (TÁVORA, 2011, p. 46).

Conforme as palavras de Semprônio, a imaginação, “até a mais viril e opima, se esgota, cansa e desfalece”, lançando sombras à realidade e fazendo procriar a mentira. A imaginação

alencariana seria, nesse sentido, “das mais tristes, porque importa uma corrupção do sentimento natural e racional, o rebaixamento vivo e indecoroso da espécie” (TÁVORA, 2011, p. 47). Presente no comentário elogioso ao caráter edificante da obra de Joaquim Manuel de Macedo, esse olhar moralizador de Távora para o romance mostra o quanto sua crítica se deixou contaminar também por questões de ordem ética. Com base nessa perspectiva, Távora reclama maior “responsabilidade moral e literária” (TÁVORA, 2011, 93) do escritor face à criação ficcional. Esse, sem desdenhar o “natural” e o “verossímil” para favorecer o romance, deveria ser cuidadoso para não atentar contra a “moral”, nem deturpar a “naturalidade” do espaço e dos indivíduos que pretende representar. Se essa exigência por uma maior “naturalidade” no romance parece evocar as tendências científicas que iriam inspirar, pouco tempo depois, a chamada crítica naturalista, a ideia de verossimilhança defendida por Semprônio, por sua vez, evoca uma mudança importante do conceito: o verossímil deixa de ser entendido como elemento interno à obra e passa a ser compreendido em função de sua conformidade com o mundo real ou atenção aos registros históricos (MARTINS, 2011, p. 29-30).

Vemos, a partir daí, que, embora o pensamento crítico de Távora se pretendesse inovador, as *Cartas a Cincinato* ilustram uma concepção do fazer literário essencialmente tradicionalista. Diferente de Alencar, para quem a coerência ficcional é fator intrínseco, Semprônio só reconhece como verossímeis os elementos buscados nos registros históricos ou na experiência empírica. Assim, embora, no momento da polêmica, o Romantismo ainda fosse a estética oficial no Brasil, a crítica de Franklin Távora já aponta para o seu declínio e, conseqüentemente, para a imposição de novos parâmetros críticos. Conforme as palavras de Antonio Candido, as *Cartas* de Semprônio sinalizam esse momento crucial da crítica brasileira oitocentista caracterizado pelo “incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção” (CANDIDO, 2000, p. 325). Se essa superação do estilo poético na ficção acabaria por reverberar, mais tarde, no “confisco” da dimensão textual, propriamente romântica, da obra José de Alencar (BOECHAT, 2003, p. 75), ela também vai ecoar nas imagens do escritor que o século XIX projetaria à sua posteridade: as imagens do nacionalista ingênuo, de imaginação exacerbada e realismo irrefletido. Foi contra essa projeção limitadora que se bateu “o último Alencar”, nesses que foram os mais intensos e decisivos anos de sua carreira. A introdução do pseudônimo *Sênio* significou, nesse sentido, não só o ápice do imbricamento entre o escritor e o político (AGRELA, 2020, p. 261), como também uma mudança de postura de José de Alencar face à sua recepção crítica. A verdade é que o literato não estava disposto a pagar a conta do “Lázaro”. Fazendo-se passar por um “anacrônico”, o escritor combatente, mais enérgico do que

nunca, não podia se contentar com aquele reconhecimento restrito oferecido pelos contemporâneos, suas ambições iam muito além da “consagração”, suas lentes e sua pena miravam a eternidade.

2.2 Para além da visão em conjunto

Em 23 de julho de 1872, mesmo ano da publicação das *Cartas a Cincinato* em volume, Alencar lança aquele que viria a ser um dos seus mais importantes e conhecidos textos de natureza crítica e teórica: o prefácio *Benção Paterna*. Aposto a *Sonhos d'Ouro* (1872), o prólogo tem sido comumente abordado pela fortuna crítica de José de Alencar segundo o seu propósito de classificação ou tentativa de sistematização *post-factum* dos romances alencarianos. A nosso ver, para além da clássica visão em conjunto, a proposta maior do prefácio – porém, ainda pouco observada – parece ser evocar o compromisso que o escritor maduro assume com a formulação de uma reflexão crítica sobre si capaz de justificar seu programa literário e, ao mesmo tempo, introduzir novos paradigmas para a sua ficção, a qual, ao mesmo tempo redigia. Dito de outra maneira, além de um esforço pela sistematização de um esquema literário supostamente pré-concebido, que buscava apreender as várias dimensões espaciais e temporais observáveis no conjunto do programa romanesco de José de Alencar, a nosso ver, há, em *Benção Paterna*, uma clara motivação autocrítica e um desejo acentuado de interferir nos rumos de sua recepção, em especial, na recepção de seus romances urbanos, tachados de pouco nacionais ou desbotados das cores do país.

Tal como o *Avant-propos* do mestre Honoré de Balzac, o prólogo alencariano vem a público quando o romancista já publicara parte considerável de sua prosa de ficção, a saber onze dos seus mais de vinte romances. Se, para o escritor francês, o esquema proposto é mais uma exigência do editor, além de um esclarecimento ao leitor sobre o projeto ambicioso e colossal por trás da monumental *Comédia Humana* (PIERROT, 1999), para José de Alencar, o plano elaborado tem mais a ver com a sugestão de uma forma literária ajustada ao “espírito moderno” e com a defesa contra os ataques sistemáticos dos quais vinha sendo vítima, em especial aqueles propagados nas páginas do bissemanário *Questões do dia*. Trata-se, pois, de um texto-chave para a compreensão tanto de um plano estético, quanto da ação combativa do escritor face às difamações, à imposição de novos parâmetros críticos e, ainda, à fixação de certas leituras sobre sua ficção, em especial, sobre suas narrativas ambientadas na cidade. Assim, inconformado com a campanha de demolição que vinha sendo movida contra sua “reputação” literária e com a fixação de certo julgamento crítico, segundo sugere, indiferente, pretencioso e equivocado em relação ao seu programa estético-literário, o autor de *Sonhos d'Ouro* (1872) elabora, por antecipação, uma estratégia em sua própria defesa, estratégia recheada de ironia e humor cético:

Ainda romance!

Com alguma exclamação, nesse teor, hás de ser naturalmente acolhido, pobre livrinho, já te previno (ALENCAR, 2014, p. 209).

Em termos estruturais, o famoso prefácio se configura como uma espécie de conversa íntima entre criador e criatura, isto é, uma espécie de carta endereçada pelo autor do romance ao seu “pobre livrinho”, filho a quem o pai experiente se dirige com o propósito de instruir e alertar. Como lembra Eduardo Vieira Martins (2005, p. 175), a forma utilizada já era conhecida e podia ser encontrada, por exemplo, no prefácio *Duas palavras*, prólogo ao romance *A moreninha* (1844), no qual Joaquim Manuel de Macedo se endereça ao próprio livro: “E tu, filha minha, vai com a bênção paterna e queira o céu que ditosa sejas” (MACEDO, 1844, p. 04). No caso alencariano, a *Bênção Paterna* compreende um conjunto de recomendações visando aconselhar o “filho” sobre como portar-se face aos ataques dos quais seria certamente alvo. Assim, a partir de um jogo irônico, sob a aparência de um diálogo comum entre pai e filho, José de Alencar elabora uma forma muito apurada de responder aos detratores e, ao mesmo tempo, construir/desconstruir determinadas interpretações sobre sua ficção.

A parte introdutória do prefácio é dedicada a rebater a possível acusação de ser *Sonhos d’Ouro* “filho de certa musa industrial”, isto é, um mero produto de fábrica, elaborado unicamente para atender a interesses pecuniários:

Não faltarão 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 do Brasil! (ALENCAR, 2014, p. 209).

É possível que a alegação de que José de Alencar produzia livros segundo uma lógica de mercado tenha sido motivada, entre outros fatores, pelo contrato assinado pelo romancista com a editora de Baptiste-Louis Garnier, em 1870, já que, uma vez firmada a aliança, as produções romanescas de Alencar não só dispararam quantitativamente, como foram objeto de substancial propaganda editorial (BEZERRA, 2018, p. 41). Conforme explica Bezerra (2018), o momento em que o romancista concede a Garnier a propriedade perpétua de suas obras “coincide com a fase intensa de ataques realizados na imprensa contra Alencar, empreendidos por homens de

letras que contestavam a sua centralidade e popularidade” (BEZERRA, 2018, p. 32). Defendendo-se de tal contestação, o Alencar de *Benção Paterna* introduz uma discussão praticamente inédita em seus textos de natureza crítica e muito pouco abordada pelos seus contemporâneos: o problema da profissionalização do escritor nacional e sua relação com as condições da nossa arte tipográfica:

Se já houve deidade mitológica, é sem dúvidas 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 daquilo que vai se desacreditando de antemão (ALENCAR, 2014, p. 209).

Contradizendo os detratores, Alencar argumenta que, o escritor, no Brasil, jamais pôde se sustentar somente do seu ofício, sendo a atividade literária, para muitos, um mero exercício para as horas vagas. Esse “atraso”, na opinião do romancista, devia-se ao fato das letras ainda serem, no país, não uma profissão, mas uma atividade “apaixonada”, onde os talentos “apenas aí buscam passatempo ao espírito” (ALENCAR, 2014, p. 209). Dito de outra maneira, o desenvolvimento insuficiente da nossa literatura e das nossas artes, de modo geral, seria, segundo Alencar, resultado direto da falta de profissionalização da atividade intelectual no país “e não daquilo que se vai desacreditando de antemão” (ALENCAR, 2014, p. 209). Conforme sugere o romancista, apenas com o reconhecimento e a regularização da atividade intelectual que as letras brasileiras poderiam, finalmente, conhecer “os verdadeiros intuits literários”, isto é, almejar produções de maior valor artístico. Por conseguinte, José de Alencar parece apontar a profissionalização do escritor brasileiro não só como fator fundamental para o aumento qualitativo da obra literária, como também para o surgimento de novos talentos:

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 intuits literários; e não hoje em dia, quando o espírito, reclamado pelas preocupações da vida positiva, mal pode, em horas minguadas, babujar na literatura. (ALENCAR, 2014, p. 209).

A nosso ver, as considerações do escritor transparecem, ao mesmo tempo, uma visão bastante lúcida e um pouco queixosa do escritor quanto ao funcionamento do nosso sistema literário. Isso porque, embora o exercício intelectual, como enfatiza Alencar, ainda não tivesse se consolidado por completo no Brasil, o contrato firmado pelo próprio Alencar com a prestigiada editora de Baptiste-Louis Garnier, em 1870, já sinalizava, naquele momento, avanços importantes no mercado editorial e na profissionalização da atividade literária no país. Se o investimento pesado de Garnier na compra das produções alencarianas parece, em certa medida, contradizer as advertências feitas por José de Alencar ao estado das letras no país, não podemos ignorar, contudo, a percepção aguçada do escritor para o mercado livreiro e suas contribuições para o reconhecimento e a oficialização do escritor nacional.

Como mostra Godoi (2017, p. 583), na condição de parlamentar junto à câmara dos deputados, José de Alencar apresenta, em sessão de 7 de julho de 1875, projeto de legislação em favor dos direitos do autor, isto é, em favor do reconhecimento e profissionalização do escritor brasileiro face à sua produção intelectual. Segundo a proposta, a propriedade literária e artística deveria gozar das mesmas garantias da propriedade em geral, transmitindo-se de maneira hereditária como qualquer outro bem material e “sem limitação de tempo e sem distinção de nacionalidade” (art. 1) ¹⁶. Assim, de acordo com o projeto, a autonomia do escritor frente à sua produção intelectual deveria ser equivalente àquela do “proprietário de um prédio, de uma fábrica ou de um rebanho” (art. 5). Consciente da predominância do favor e do mecenato nas relações livreiras e editoriais, Alencar sai em defesa da regulamentação da atividade literária no Brasil como condição essencial não só para a consolidação da atividade literária e intelectual de modo geral, como para formação de uma nação moderna e independente. Ultrapassaria os objetivos e limites deste trabalho analisar os desdobramentos da atuação de José de Alencar no campo da jurisprudência, no entanto, não se pode ignorar que o compromisso assumido pelo escritor face à legitimação do papel do escritor na sociedade brasileira foi mais uma das ações do Alencar combatente em favor da modernização das letras do país e, claro, da própria “reputação” (LILTI, 2014) mais tarde.

Além do vantajoso contrato com a casa Garnier, é possível que, por trás da acusação de “musa industrial”, estivessem, ainda, as já conhecidas desavenças com o português José Feliciano de Castilho e o conterrâneo Franklin Távora (MARTINS, 2005, p. 176-177). Certa vez, Alencar teria rotulado a pena do escritor luso de “mercenária”, devido a um suposto estímulo financeiro recebido pelo jornalista com a finalidade de defender os interesses do

¹⁶ *Anais da Câmara dos Deputados*, Sessão de 7 de julho de 1875, p. 28.

imperador bem como o projeto da reforma servil. Pagando a injúria na mesma moeda, Cincinato declarou que “[o] Sr. José de Alencar, nas várias transformações políticas por que tem passado, teve ao menos uma consistência: a de haver sido perenemente mercenário” (CINCINATO, 1871, p. 13).

Na derradeira de suas cartas, Semprônio também atentaria contra a qualidade literária dos textos de José de Alencar. Analisando *O tronco do Ipê* (1871), o crítico postula que “o espírito inspirador do livro foi antes o da ganância que o do belo”. Ademais, em sua produção, o editor teria especulado “não sobre o mérito da obra, mas sobre o prestígio do nome, nesta terra onde o nome é tudo” (TÁVORA, 2011, p. 264). Nesse sentido, embora reconheça em Alencar um escritor de “prestígio”, Semprônio acusa o romancista de escrever não em função do efeito estético, mas em função do “lucro” (TÁVORA, 2011, p. 264). Ao negar o valor artístico do livro, o crítico cearense reprova justamente aquilo que, na perspectiva de Salvador Mendonça, constitui um dos pontos altos dessa ficção: a qualidade estética e a insubordinação às regras do mercado editorial¹⁷. O elogio, vindo da parte de um influente “incentivador das letras nacionais e promotor de romances estrangeiros” (BEZERRA, 2018, p. 58), a nosso ver, é sinal de que, apesar do movimento de “desestabilização”, José de Alencar já gozava, naquele momento, de incontestável “renome” (LILTI, 2014).

Conforme mostra Valéria Cristina Bezerra (2012, p. 80), além de atacar a qualidade estética da ficção alencariana, Franklin Távora também teria buscado desqualificar o prestígio obtido por José de Alencar em meio aos seus leitores. Como vimos, aproximando a obra alencariana de um público tachado de ingênuo, feminino e inculto, Távora associa o nome de José de Alencar a um tipo de literatura popular, identificada com as massas (BEZERRA, 2012, p. 80). O romancista, por sua vez, atribuindo a injúria à antipatia que os críticos nutriam contra ele, adverte: “[t]ambém encontrarás algum crítico moralista que te receba de sobrolho franzido, somente ao verte no rosto o dístico fatal (ALENCAR, 2014, p. 209). Alencar estava seguro, pois, de que o descrédito ao livro tinha por motivação não a qualidade artística em si, mas o nome estampado na capa. Desejava, pois, “fugir o mais longe” possível daquela “latitude social”, já que, devia haver ali “tal bafio de mofo, que pode sufocar o espírito não atreito à pieguice” (ALENCAR, 2014, p. 210). Se o intento de fuga confessado pelo escritor não deixa claro se o propósito era afastar-se no tempo ou no espaço, é evidente, contudo, o desejo de oferecer ao seu “livrinho” novas acolhidas.

¹⁷ “*O tronco do Ipê*: romance brasileiro por Sênio”, em *A República*, 31 de dezembro de 1871.

Convencido da má vontade da crítica em relação à sua obra, Alencar expõe que uma de suas maiores inquietações era “o augusto e tenebroso silêncio” (ALENCAR, 2014, p. 2010). É contra essa condenação à “perpétua obscuridade” que se bate o Alencar da maturidade, armando seu “pobre livrinho” contra a “indiferença” daqueles que dariam “sequer a notícia de seu aparecimento, como quem dele nem se apercebe” (ALENCAR, 2014, p. 210). O pai adverte o filho, contudo, de que não deveria dar tanta importância ao desprezo de alguns, pois, “apesar das anteparas das gazetas”, certamente o brilho da “opinião”, da “publicidade”, acabaria por iluminá-lo na sua humildade, “como o sol [que] aquece o mesquinho inseto escondido na relva” (ALENCAR, 2014, p. 210).

O “filho” deveria, finalmente, resguardar-se, em especial, daquelas críticas que, muito provavelmente, recairiam sobre o seu “peso” e a sua “cor”. Referindo-se ao primeiro aspecto, o pai previne: “[a]char-te-ão com certeza muito leve, e demais, arrebicado à estrangeira, o que em termos técnicos de crítica vem a significar: obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade” (ALENCAR, 2014, p. 211). Em sua defesa, o romancista volta a sugerir que, na sociedade da qual faz parte, não há espaço para grandes pretensões literárias, uma vez que “coisas esplêndidas [que] brotam hoje [...] amanhã já são pó ou cisco” (ALENCAR, 2014, p. 211). O “livrinho”, portanto, não tinha razão de envergonhar-se de sua condição: apesar de seu “pequeno peso”, é “filho de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte ou ciência” (ALENCAR, 2014, p. 211). É nesse ponto do prefácio que, a nosso ver, encontramos o cerne da reflexão alencariana: a tomada de posição de José de Alencar face ao gênero romance e às condições do artista e da arte no mundo moderno:

Os livros de agora nascem como flores de estufa, ou alface de canteiro; guarda-se a inspiração de molho, como se usa com a semente; em precisando, é plantá-la, e sai a coisa, romance ou drama.

Tudo reduz-se a uma pequena operação química, por meio da qual suprime-se o tempo, e obriga-se a criação a pular, como qualquer acrobata. Diziam outrora os sábios: – *natura non facit saltus*; mas a sabedoria moderna tem o mais profundo desprezo por essa natureza lerda, que ainda cria pelo antigo sistema, com o sol e a chuva. (ALENCAR, 2014, p. 211).

Em meio ao “turbilhão que nos arrasta” pelos trilhos da vida ligeira das grandes cidades, o gênero romance se apresenta, para Alencar, como a expressão mais honesta de uma época caracterizada pela fugacidade das coisas: “um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto

da vida mal consente folhear o livro, que a noite deixou de ser novidade e caiu da voga” (ALENCAR, 2014, p. 211). Produtos dessa realidade efêmera, comparada às imagens da locomotiva e do vapor (ALENCAR, 2014, p. 211), “os livros de hoje” seriam

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 estas sensaborias (ALENCAR, 2014, 212).

Se, aos olhos do leitor contemporâneo, o tom debochado da definição parece desqualificar o próprio autor e sua obra, aos olhos de Alencar, trata-se de reconhecer a incompatibilidade de certos valores da tradição clássica com as novas configurações da sociedade moderna. A matéria variada desse novo mundo, segundo Alencar, já não caberia mais na rigidez das molduras deixadas pelos clássicos. Para o escritor, não se trata, contudo, de abandonar por completo os ensinamentos herdados dessa estética, mas de compreender que o fluxo das transformações históricas e sociais jamais se interrompe e, justamente por isso, exige dos escritores e dos artistas em geral novas posturas diante das formas de representação. Como gênero moderno, o romance, apesar dos desdizers da crítica, estaria melhor ajustado ao seu momento histórico, aos seus meios de circulação e, ainda, ao seu público. Trata-se, pois, do gênero literário por excelência que melhor corresponderia à efervescência das ideias e ao ritmo acelerado da vida moderna, onde a contemplação séria e aplicada da arte parece cada vez mais perder espaço.

Opondo-se, portanto, ao que acredita ser uma crítica mesquinha, parcial, moralista e excessivamente apegada à tradição, o Alencar de *Benção Paterna* busca se vincular a uma vertente propriamente moderna da literatura. E isso, a nosso ver, constitui um dos pontos mais importantes do Alencar da maturidade em relação àquele da década precedente: a mudança de postura face ao gênero literário no qual sua obra se inscreve. Diferente daquele Alencar de *Iracema* (1865), como veremos, hesitante entre o poema em prosa e o romance, o Alencar de *Benção Paterna* (1872) quer convencer o seu leitor de que o “recém-chegado” constitui a forma por excelência capaz de exprimir os dramas do Novo Mundo. Consequentemente, o escritor aponta para a necessidade de uma nova crítica: uma crítica que deixe de exigir que em cada romance lhe deem um poema e, no lugar disso, penetre a fatura do próprio romance, este sim, alinhado ao “peso” de seu tempo. Segundo sugere Alencar, era preciso libertar-se da mania

horaciana do labor demorado e aceitar que o escritor moderno escreve para “viajantes de caminho de ferro”:

Perca pois a crítica esse costume em que está de exigir, em cada romance que lhe dão, um poema. Autor que o fizesse, carecia de curador, como um prodígio que seria, e esbanjador de seus cabedais.

Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva (ALENCAR, 2014, p. 211).

De acordo com José de Alencar, é essa “completa ilusão dos críticos a respeito da literatura nacional” que impede de identificar, sobretudo em suas produções urbanas, o “picante sabor da terra” (ALENCAR, 2014, p. 212). Para o escritor, censurar *Sonhos d’Ouro* por supostamente faltar com a “cor local” apenas mostra o quanto os críticos estavam à margem do verdadeiro valor nacional da literatura moderna e presos às “futilidades de patriotismo” e à defesa da “nacionalidade como religião” (ALENCAR, 2014, p. 213). Àqueles que poderiam tomar o livro como “desbotado do matiz brasileiro”, Alencar dirige a seguinte reflexão:

A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para esse 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, 2014, p. 213).

A nosso ver, Alencar deseja mostrar que, como na *Carta ao Dr. Jaguaribe* (1865), em *Benção Paterna*, sua concepção de literatura não está dissociada de uma identidade nacional, porém diferente daquela em vigor. Retomando as linhas gerais indicadas por Gonçalves de Magalhães, Joaquim Norberto e Bernardo de Guimarães, em seus ensaios sobre questões de nacionalidade na literatura brasileira (GIL, 2014), o prefácio alencariano parece querer dar um passo à frente: abre mão do patriotismo ingênuo e conclama uma forma para a literatura brasileira ajustada ao “espírito moderno” e, ao mesmo tempo, às especificidades da nossa sociedade. Dito de outra maneira, o nacionalismo de José de Alencar parece querer desvincular-se daquele nacionalismo eufórico dos primeiros românticos, demasiadamente comprometidos

com a afirmação da independência política e o elogio à pátria. O seu nacionalismo deseja, pois, ser outro, se não para os contemporâneos, ao menos para os pósteros: deseja buscar na natureza complexa da nossa formação histórica aprofundar meios de exprimir o caráter multifacetado da nossa sociedade. É esse Alencar supostamente obscurecido pelas sombras da “indiferença” e da “incompreensão” que *Benção Paterna* pretende iluminar às gerações futuras, daí a divisão da obra alencariana em três fases ou, mais especificamente, em três “temas” distintos (MARTINS, 2005, p. 180).

Buscando atribuir ao conjunto de seus romances o sentido de unidade – à maneira de Balzac – e, ao mesmo tempo, expondo uma concepção de literatura ligada à uma natureza viva e dinâmica, Alencar situa sua obra naquilo que chama “o período orgânico da literatura brasileira” (ALENCAR, 2014, p. 213). Grosso modo, o intuito teria sido capturar os diferentes quadros da nacionalidade brasileira segundo suas variações no tempo e no espaço. Dito de outra maneira, o romancista teria buscado fotografar as mais diferentes paisagens do país: “o norte e o sul, o sertão, a roça e a cidade, os tempos remotos e o presente”, de modo a compor “um grande painel” dessa realidade heterogênea (MARTINS, 2005, p. 180).

Em primeiro lugar, José de Alencar situa a fase primitiva ou *aborígene*. Ambientada no período anterior à colonização portuguesa, essa fase tematiza “as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada” e “as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou” (ALENCAR, 2014, p. 213). A essa “literatura primitiva” pertence *Iracema*, poesia recheada de “sanidade e enlevo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda” (ALENCAR, 2014, p. 213), à qual se juntaria, mais tarde, o último romance indianista do escritor: *Ubirajara* (1874).

A segunda fase, intitulada período *histórico*, evoca, segundo Alencar, o momento do encontro entre o conquistador português e a terra americana, “que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, 2014, p. 213). A esse período de gestação lenta do povo americano, “que devia sair da estirpe lusa para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor” (ALENCAR, 2014, p. 213), pertencem *O Guarani*, *As minas de prata* e, depois, *Guerra dos Mascates*. Nessas narrativas, o contato revigorante entre a “natureza virgem” e o “povo invasor” dá lugar não apenas a novos costumes como também a uma nova linguagem, cuja configuração ganha toques de “fantasia” e “se impregna de módulos mais suaves” (ALENCAR, 2014, p. 213).

A terceira e última fase, por sua vez – a chamada *infância de nossa literatura* –, tem seu início com a Independência política e se estende ao momento em que o romancista escreve. Esse período, definido segundo o caráter ambivalente da nossa sociedade em função de sua formação histórica, é dividido por Alencar em dois “mundos” ou duas realidades distintas: de um lado, aquela que compreende as zonas e recantos rurais, e, de outro, aquela que corresponde ao espaço urbano das cidades. Quanto ao primeiro, evoca-se os ambientes

[o]nde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na corte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado (ALENCAR, 2014, p. 214).

A esses espaços, que preservam “intacto, ou quase, o passado” bem como “o viver singelo de nossos pais, tradições, costumes, e linguagem”, pertencem *O tronco do Ipê*, *o Til*, *O Gaúcho* e, depois, *O sertanejo*. Do outro lado do “mundo”, encontram-se os ambientes nos quais a sociedade, devido às transformações do processo civilizatório, vai adquirindo uma “fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência” (ALENCAR, 2014, p. 214). Essa realidade ambígua, sutilmente sentida e formalmente elaborada por Alencar em termos de uma estrutura socioeconômica em fase de profundas modificações (GRANJA; LIMA, 2019), é debatida em *Benção Paterna* pelo “amálgama de elementos diversos”, que resultariam da “importação contínua de ideias e costumes estranhos” (ALENCAR, 2014, p. 214). Como o pintor frente à tela, Alencar desenha o que para ele era o quadro complexo da literatura brasileira em sua contemporaneidade:

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, que é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidade adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e a francesa, que todos flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se na alma da pátria adotiva e formar a nova e grande nacionalidade brasileira (ALENCAR, 2014, p. 214).

A essa fase “transitória” (GRANJA; LIMA, 2019), marcada pelo embate entre o “espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (ALENCAR, 2014, p. 214), pertencem os romances urbanos *Lucíola*, *Diva*, *A pata da Gazela*, *Sonhos d’Ouro*, além de, posteriormente, *Senhora* e *Encarnação*. Assim, se, por um lado, as narrativas do mundo rural se concentram em ambientes mais resguardados da influência externa, preservando certos costumes e práticas antigas de convivência, por outro lado, os romances pertencentes ao mundo urbano captam com maior intensidade as mutações produzidas pelo influxo modernizante da cultura estrangeira.

Dito de outra maneira, nessas narrativas de ambientação urbana, o elemento nacional não constaria na pintura das paisagens naturais nem na representação das tradições selvagens, como acontece em *Iracema*, mas no retrato dos costumes europeizados dos sujeitos que visitam o teatro e a ópera e passeiam pelos ambientes requintados da rua do Ouvidor (ALENCAR, 2014, p. 214). Assim, para o pai de *Sonhos d’Ouro*, rotular “estes livros de confeição estrangeira” significava “não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense”, que estava “a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses” e falava a língua do progresso, recheada de arranjos franceses, ingleses, italianos e, ainda, alemães (ALENCAR, 2014, p. 214). Antecipando, portanto, uma provável censura ao “filho”, Alencar convida os críticos a observarem atentamente as cores da cidade e os costumes da sociedade para, então, encontrarem “o traço brasileiro” que estava “se revelando”. Trata-se, pois, de buscar convencer o seu leitor de que a feição europeizada de suas personagens urbanas, como Guida, protagonista de *Sonhos d’Ouro*, é tão genuinamente brasileira quanto as tradições dos povos primitivos.

Como faria mais tarde Machado de Assis, em seu ensaio *Notícia da atual literatura brasileira: Instinto de nacionalidade*, de 1873, José de Alencar quer mostrar que, ao contrário daquilo que se fixou como parâmetro de nacionalidade na literatura brasileira desde os poetas setecentistas, a vida selvagem não é o único patrimônio ou fonte de inspiração para a nossa literatura. Ser nacional, para o Alencar de *Benção Paterna*, é ser capaz de extrapolar o localismo e compreender que os fluxos estrangeiros não estão dissociados da “cor local”, ao contrário, ajudam a dar o tom de nossas feições. Em termos gerais, o prefácio alencariano mostra que é possível escrever literatura nacional mesmo ao referir cenas, costumes e populações distantes.

Como observa Antonio Candido (2000), é muito provável que os ataques, em especial aqueles praticados nas *Cartas a Cincinato*, tenham “movido Alencar a refletir sobre o sentido da própria obra e a tentar uma espécie de teoria justificativa, que não restringisse o seu valor nacional aos livros indianistas” (ALENCAR, 2000, p. 325). A hipótese colocada por Candido

nos interessa por pelo menos dois aspectos: de um lado, pelo reconhecimento de uma proposta teórica em José de Alencar, e de outro, pelo reconhecimento também de uma consciência crítica comprometida com a elaboração de novos parâmetros avaliativos sobre si, parâmetros que pudessem iluminar outras facetas do autor, para além daquela imagem cristalizada do escritor indianista, sentimental e descomprometido com a realidade. Nesse ponto, é possível dar um passo ainda maior, pensando também na hipótese de que o prefácio *Benção Paterna*, além do seu objetivo primeiro de classificação, foi elaborado com o propósito deliberado de alargar as perspectivas em torno da produção romanesca alencariana até então fixadas na concepção mítica do índio, exótica da natureza e pitoresca da linguagem.

Dessa maneira, assim como Alencar compara a sua atividade de romancista à tarefa de um missionário, empenhado “por abrir caminho ao futuro”, esforçando-se por construir uma literatura comprometida com a “verdadeira” identidade nacional, apesar da situação emergente do campo literário no país, não nos parece exagero compreender também sua atuação crítica como um “sentimento de missão” (CANDIDO, 2000). Denunciando aquilo que considera ingratidão e indiferença de todo um país “ao homem laborioso, que sobrepujando as contrariedades e dissabores, esforça-se por abrir caminho ao futuro”, Alencar fala senão de si próprio. Sentindo-se injustiçado pelos contemporâneos – essa “casta de gente que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo” (ALENCAR, 2014, p. 210) –, o “homem laborioso”, além de ficcionista profícuo, veste-se também de crítico, de crítico de si mesmo. Rejeitando com todas as forças as sombras do esquecimento, o escritor forja uma autoimagem que, embora percebida somente *a posteriori*, o desvincula das determinações fixadas por sua contemporaneidade e abre caminho para o reconhecimento de outras facetas de si. Esse José de Alencar comprometido com a autocrítica inscreve-se em uma posição de quem prepara o terreno para as gerações vindouras, colocando-se, de um lado, como precursor de Machado de Assis no debate sobre as limitações da “cor local” na literatura nacional, e, de outro, colocando sua própria atividade literária como etapa necessária para o amadurecimento estético da narrativa brasileira oitocentista.

2.3 Alencar “psicólogo”?

Entre *Benção Paterna* (1872) e a *Carta de Elisa do Vale* (1875), José de Alencar, apesar do agravamento dos sintomas da tuberculose, vive um dos períodos mais intensos de sua carreira literária. Nesse intervalo, além de dar a conhecer *Alfarrábios* (1873), *Ubirajara* (1874), a segunda parte de *Guerra dos Mascates* (1874), a versão em volume de *Ao Correr da Pena* (1874), *Senhora* (1875) e preparar *O Sertanejo* (1875), o autor concebe aquele que será um dos textos chaves para a compreensão não apenas do Alencar romancista como também para a compreensão do Alencar que chamamos aqui “leitor de si mesmo”, isto é, empenhado com a condução de sua recepção crítica mais tarde. Trata-se da autobiografia intelectual *Como e porque sou romancista* transcrita em 1873, à qual voltaremos no quarto capítulo desta tese, dada a sua publicação *a posteriori*, em 1893. Imbuída dessa mesma atmosfera de defesa e projeção para a posteridade, como vimos, já presente no prefácio a *Sonhos d’Ouro* (1872) e, como veremos, também presente no texto autobiográfico, a ainda pouco estudada *Carta de Elisa do Vale* (1875)¹⁸ merece análise cuidadosa, uma vez que, através da “pena combativa” de José de Alencar, o texto dá lugar a um parâmetro até então inédito, pelo menos nesses termos, à fortuna crítica alencariana: o critério da introspecção psicológica.

Transcrita no segundo volume da primeira edição de *Senhora* (1875), livro que “representa a maturidade de Alencar como romancista” e que, mais tarde, será considerado, entre os chamados “perfis de mulher”, aquele de “construção mais complexa” (RIBEIRO, 2008, p. 141), a carta surge como resposta direta à situação de diálogo criada no espaço do folhetim do *Jornal do Comércio* a propósito da obra, em 2 de maio de 1875. Trata-se da troca de correspondências entre as amigas Paula de Almeida, das Laranjeiras, e Luiza, de Petrópolis, supostas leitoras do romance, por trás de quem possivelmente estava, segundo Valéria Bezerra (2012), o folhetinista do jornal, já que “no último folhetim da série, Paula, dirigindo-se a Luiza, encerrou as suas considerações sobre o romance e retomou o comentário dos assuntos gerais do cotidiano – próprio de qualquer folhetim –, suspenso devido à suposta transcrição das cartas” (BEZERRA, 2012, p. 129). Conforme encenam as correspondências, os comentários a

¹⁸ A *Carta de Elisa do Vale*, publicada no *Jornal do Comércio* e posteriormente anexada ao segundo volume de *Senhora* em 1875, foi pouco ou quase nunca explorada pela crítica literária brasileira do século XIX. O texto será objeto de análise, sobretudo, no final do século XX, com os trabalhos de Regina Lúcia Pontieri, *A viagem do olhar*, de 1988, e Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, *Alencar e a França: perfis*, de 1999.

propósito da obra de José de Alencar ganham lugar quando Luiza solicita à amiga Paula que lhe envie “o primeiro volume do novo romance do autor de *Diva*” (*J. C.*, 2 de maio de 1875). Em resposta, a moradora das Laranjeiras aproveita a ocasião para manifestar a sua apreciação em torno do autor, então já consagrado, e da obra.

De acordo com a leitora,

Senhora (o novo livro) é brilhantemente escrito. É rica a palheta do pintor. Pede ao sol, pede às estrelas, pede às flores, a quanto há de luz e colorido na natureza, as tintas para os seus quadros. É incontestavelmente um príncipe das nossas letras, mas um príncipe trabalhador, que não dorme sobre os louros, e tantos que tem colhido! Orador político, polemista e panfletista, jurisconsulto, poeta e romancista, tudo é, tudo sabe ser e com glória (*Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875).

Aclamado por Paula de Almeida como “um príncipe de nossas letras” que “tudo é, e tudo sabe ser e com glória”¹⁹, José de Alencar aparece desenhado pela leitora como um escritor de personalidade literária constituída ou, dito de outra maneira, um escritor de “reputação” consolidada, conforme a conceitualização proposta pelo historiador francês Antoine Lilti (2014). Essa “reputação”, entendida, entre os aspectos, como o renome adquirido pela personalidade pública no seio de determinado grupo (LILTI, 2014, p. 12), evidencia, de um lado, o quanto Alencar provou, em vida, o sabor do reconhecimento e expõe, de outro, o quanto essa “notoriedade”, sustentada sobretudo na figura do Alencar da chamada “primeira fase” (ARARIPE JÚNIOR, 1980), pesou sobre a recepção crítica de sua obra madura. Isso porque, ao exaltar o estilo “multicolorido” do escritor, cuja palheta “pede ao sol, pede às estrelas, pede às flores, a quanto há de luz e colorido na natureza, as tintas para os seus quadros”²⁰, é, sobretudo, ao Alencar do *Guarani* (1857) e de *Iracema* (1865) que se refere a leitora, corroborando para a construção de uma feição literária específica do autor que será glosada por nossa tradição crítica durante todo o século XIX e repercutirá reiteradamente, ainda que em menor escala, do século XX aos dias atuais.

Conforme já observara Antonio Candido (2002), a produção literária de José de Alencar despertou o interesse dos leitores sobretudo “pelo que tinha de romanesco no sentido estrito, tanto sob o aspecto de sentimentalismo quanto de heroísmo rutilante” (CANDIDO, 2002, p.

¹⁹ *Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875.

²⁰ *Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875.

65). Esse gosto do público pela sensibilidade romântica da pena de José de Alencar, sensibilidade percebida sobretudo no tratamento da natureza tropical, da figura exaltada do índio e do elemento feminino, converter-se-á em uma espécie de chave de leitura da estética alencariana, de tal modo que, como apontou Araripe Júnior (1980), o afastamento desse “fértil veeiro” se traduzia no suposto enfraquecimento do talento do autor (ARARIPE JÚNIOR, 1980, p. 153). Nesse sentido, embora o romancista tenha se dedicado a um programa amplo de literatura, no seio do qual pretendeu captar diferentes espaços e momentos da jovem sociedade brasileira, testando formas que extrapolavam os limites de determinada estética dominante, foram principalmente os enredos com forte apelo à idealização e à fantasia, marcados pelo recuo no tempo, pelo alargamento no espaço e pelo sentimento de exotismo, que renderam a Alencar a “reputação” de “o mais eminente representante da nossa literatura”²¹. Dito de outra maneira, embora o escritor cearense tenha igualmente se dedicado a narrativas de vigor realista e viés psicológico, “nas quais não apenas traça com o devido senso da complexidade humana o comportamento e o modo de ser dos homens, sobretudo mulheres, mas revela por meio deles certos abismos do ser e da sociedade” (CANDIDO, 2002, p. 64), é principalmente o Alencar das lendas, dos lances épicos e da “delicadeza feminina” (VERÍSSIMO, 1959, p. 15) que o século XIX vai projetar à sua posteridade. A cristalização dessa imagem restringida do escritor, a nosso ver, vai exercer enorme influência sobre a recepção crítica da obra madura de José de Alencar, de tal modo que uma abordagem que se pretendesse “realista” ou documental da sociedade, bem como um tratamento mais analítico da psicologia humana²², como aquele realizado já em

²¹ Retomando a censura de Pinheiro Chagas aos aspectos estilísticos da obra de José de Alencar, bem como a resposta do nosso romancista em seu pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, de 1870, J. C. Moraes Carneiro, em artigo publicado na *Imprensa Acadêmica*, em 04 de junho de 1871, sai em defesa do estilo do escritor e afirma que “Alencar é inquestionavelmente um de nossos melhores poetas”. Reconhecendo a “seiva propriamente brasileira” dada por Alencar ao velho idioma português, o crítico reconhece o autor de *Iracema* entre os “literatos tão do Brasil quanto Fenimore Cooper é dos Estados Unidos”. É por esse cunho nacional que reputa “o Sr. José de Alencar em qualquer das suas produções o mais eminente representante da nossa literatura” (*Imprensa Acadêmica: jornal dos estudantes de S. Paulo*, 4 de junho de 1871).

²² É importante lembrar que, embora o Romantismo se constitua oficialmente como estética dominante no Brasil de 1836, ano de publicação de *Suspiros Poéticos e Saudade*, de Gonçalves de Magalhães, até pelo menos os anos 1870 – quando se percebe um crescente esgotamento dessa corrente, (CANDIDO, 2002, p. 84-85) –, ao longo desse período, a literatura brasileira conheceu narrativas de viés “realista” e algumas mesmo de feição psicológica. Conforme afirma Tânia Pelegrini “é muito difícil assentar limites estreitos para o início de um movimento, de uma escola, de um estilo” (PELEGRINI, 2014, p. 119). Ademais, “o enraizamento e a persistência do realismo em nossas letras podem ser menos simples do que aparentam ser” (2014, p. 118). Isso porque, como mostra a autora, em meio aos resquícios da estética clássica e às noções predominantes do Romantismo, a literatura brasileira já esboçava certo gosto pela “observação ‘objetiva’ do real”, pela representação da “vida popular” assim como pela atenção ao “detalhe” (PELEGRINI, 2014, p. 118). Essas “sementes de realismo dos românticos”, reveladas, entre outros aspectos, pelo interesse destes pela pintura da vida interior (CANDIDO; CASTELLO, 1964, p. 116), mostraram-se presentes no Brasil desde pelo menos 1843, com *O filho do pescador*, do esquecido Teixeira e Souza, além de, claro, 1854, com as *Memórias de um Sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Autor de sua época, mas não menos atento às novidades estéticas, José de Alencar, que pretendeu sistematizar em sua obra romanesca as diferentes nuances do país no tempo e no espaço, não escapou a essa tendência “realista” na literatura

Lucíola (1862) e, mais tarde, em *Senhora* (1875), pareciam incompatíveis com a “arte distinta e aristocrática de José de Alencar” (VERÍSSIMO, 1959, p. 15).

Conforme argumenta Paula de Almeida,

[...] o autor do *Guarani* tem talento para erguer-se às mais elevadas esferas da fantasia ou descer à anatomia mais minuciosa do caráter e do coração humano. Esse *mergulhador* pode atirar-se ao fundo do mar, tem fôlego para tanto e de lá trazer-nos as notícias das maravilhas submarinas e a história das agonias dos que lá têm encontrado a morte. Falo desse mar humano, desse *mar social*, entendes-me? (*Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875).

Sem dispensar elogios ao potencial fabulador e à fina delicadeza do autor do *Guarani* (1857) e de *Iracema* (1865), a leitora coloca em dúvida, contudo, se esse “mergulhador”, capaz de “atirar-se ao fundo do mar” e de trazer “notícias das maravilhas submarinas e a história das agonias dos que lá têm encontrado a morte”, teria igual destreza ao mergulhar nas profundezas daquilo que chama de “mar humano” ou “*mar social*”. Esse “mar humano” ou esse “*mar social*” do qual fala Paula de Almeida estão ligados às exigências daquela corrente estética que ganha lugar no Brasil a partir dos anos 1870, em que o recurso da imaginação, tão valorizado no seio da estética romântica à qual se vinculava Alencar, perde cada vez mais espaço para o critério da observação objetiva do real e para a análise psicológica. Assim, manifestando insatisfação diante da proposta alencariana de representação dos costumes e colocando em dúvida a capacidade criadora de José de Alencar no que concerne o tratamento do caráter humano e da problemática social, a leitora questiona: “em que luz, em que postura, vai-nos ele retratar, o ousado pintor?”²³. Recebido por Paula de Almeida com “alvoroço de contentamento, mas com susto também”, o novo romance alencariano é acolhido, portanto, segundo um paradigma de leitura já estabelecido em torno do criador do *Guarani* (1857) e em desacordo com os parâmetros críticos em formação.

Dando continuidade à troca de correspondências, a moradora das Laranjeiras, apesar de reconhecer o brilhantismo do autor, a quem define como “um talento de primeira força”, acusa-o de ter falhado na pintura dos costumes e do caráter da sociedade a qual pretendeu representar:

brasileira, explorando, ainda que sob as fortes marcas do Romantismo, certa dimensão interior de suas personagens.

²³ *Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875.

Ora, minha querida Luiza, se fosse eu crítico e, portanto, se fosse homem, inqueriria do autor essas coisas e dele mais do que nenhum talvez dos nossos homens de letras, porque, se é o romance, como dizem, a representação dos costumes e do caráter de uma sociedade, cabe a esta a cada produção, e dos talentos qualificados como o do Sr. José de Alencar, examinar se está bem pintada, se a não embelezarão ou se a não caluniarão (*Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875).

Descontente com o conflito central da trama entre os protagonistas Fernando Seixas e Aurélia Camargo, Paula de Almeida acusa a obra de superficialidade no estudo das personagens, isso porque, para a leitora,

[r]aro penetra o Sr. José de Alencar nos arcanos do coração dos seus personagens e, diga-se a verdade, talha esses no tamanho da vida da nossa sociedade fluminense.

Mas quem nasceu Miguel Ângelo talha as estátuas de Moisés e talha-as colossalmente.

Dirá o autor que pinta os costumes da sociedade em que vive. Direi eu, analise o caráter dela. Costumes, aparências, vestuários, são para fotografias e nada mais. Quem nasceu pintor não se faz fotógrafo.

O autor quis no seu último romance apresentar-nos um rapaz a quem uma mulher podia comprar para seu marido; bem, eis aí um tema magnífico, mas como o representou? (*Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875).

Afirmando não penetrar Alencar “no arcano do coração dos seus personagens”, Paula Almeida expõe o que, para ela, constitui o maior defeito do romance: a não inclinação de José de Alencar para o estudo do caráter. Para justificar tal imputação, a leitora compara o papel do escritor àquele do pintor, afirmando que “quem nasceu Miguel Ângelo talha as estátuas de Moisés e talha-as colossalmente” e não “no tamanho da vida da nossa sociedade fluminense”. Diferente do artista renascentista, José de Alencar, na opinião de Paula de Almeida, não teria sido capaz de trazer o “belo” ou, ainda, pintar “o grandioso”. Ao contrário, talhou seus tipos ao “mundo menor” do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, limitando-os à mera representação dos “costumes, aparências, vestuários, que são para fotografias nada mais”.

Ainda sob o viés comparatista, a leitora cita *Monsieur de Camors* (1867), de Octave Feuillet²⁴:

Há uma página do livro [*Senhora*] em que o autor [José de Alencar], de incidente, pronuncia o nome de *Monsieur de Camors* (1867) de Octave Feuillet.

Foi um golpe em meu coração! Eis aí, disse comigo, o estudo de um caráter. Feuillet não diz o que vestia Camors, nem em que sapateiro calçava, não nunca! Todo o seu empenho de princípio a fim é sim dizer-nos qual era a alma que aquele corpo vestia e se havia mais matéria nesse homem do que espírito” (*Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875).

Diferente do escritor francês, que, segundo a leitora, foi capaz de mostrar a “alma” de seu protagonista, revelando se havia mais matéria naquele homem do que espírito, o autor de *Senhora*, por sua vez, teria se empenhado a exprimir a interioridade de seus personagens dizendo o que esses vestiam e calçavam, de modo que a forma como aparecem representados corresponderia muito mais à mera fotografia de costumes, aparências e vestuários do que à pintura do caráter em si. Assim, embora reconheça no casamento contratual de Aurélia Camargo e Fernando Seixas um “tema magnífico”, Paula de Almeida expõe sua crítica de modo que esperava um outro tipo de romance que não aquele último oferecido por Alencar. Contrariamente ao protagonista de *Monsieur de Camors*, Fernando Seixas teria sido representado “como um ser insignificante, um assíduo do Cassino, um fumista”, do qual apenas se diz o que calçava e se era “azul ou xadrez o seu roupão”. Segundo sugere a leitora, o estudo do caráter em Alencar não atenderia satisfatoriamente ao chamado estudo “fisiológico”²⁵, isto

²⁴ De acordo com Magalhães Júnior, “Alencar escreveu *Senhora* sob a influência direta de um romance de Octave Feuillet, *M. de Camors*, então muito comentado, tendo, porém, o cuidado de rebaixar um pouco menos o seu personagem. E não escondeu tal influência. Antes, proclamou-a por duas vezes. Uma no capítulo em que apresenta seu *leão fluminense* como figura aproximada: “Quem não conhece o livro em que Octave Feuillet, sob o título de honra, as últimas hesitações de uma alma profundamente corrompida? Seixas estava muito longe de ser um Camors, mas já nele começava o embotamento do senso moral, que o influxo de uma civilização adiantada, e no seio de uma sociedade corroida como a de Paris, acaba por abortar aqueles monstros”. Outra na defesa do livro, publicada no *Jornal do Comércio* sob o pseudônimo de Elisa do Vale, ao ser acusado de superficialidade no estudo psicológico dos personagens, exatamente como Octave Feuillet. Diz então “Também não é exato que Octave Feuillet desdenhe, no estudo dos caracteres, o toque dessas particularidades que tanto avivam o desenho dos tipos. No mesmo livro, *M. de Camors*, ele usa largamente dessa tinta delicada de sua palheta. Nem podia ser de outra forma, conhecendo ele os segredos da arte” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 342-343).

²⁵ Embora pouco explorado pela fortuna crítica alencariana, o termo “fisiologia” ou “romance fisiológico” é bastante recorrente nos textos de José de Alencar, tendo sua primeira aparição já em 1854, na série de folhetins *Ao correr da pena*, quando o escritor cita a *Physiologie du mariage* (1829), de Honoré de Balzac. Conforme afirma Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, “leitor assíduo de Brillat-Savarin e seu *Fisiologia do gosto (Physiologie du goût)*, Alencar dificilmente teria deixado de ler mais essa fisiologia, sobretudo porque teve grande divulgação.

é, a essa “arte de descobrir o temperamento e o caráter através do físico” (PROENÇA, 1959, p. 79), limitando-se ao que ela define como a mera manifestação do corpo que acolhe a alma.

Contrapondo a personagem de Seixas à de Aurélia, cuja elevação do caráter se manifestaria, entre outros aspectos, pela “não hesitação em insultar o homem que ama”, Paula de Almeida questiona:

E Seixas? Que elevação é a sua? Nenhuma. O autor o apresenta como um desses desprezíveis entes que vivem só preocupados dos sapatos que compram no Campas, dos fraques talhados no Raunier, da boa marca de charutos de qualquer vendedor de moda.

Na podridão dessa alma há ao menos abismos que façam tremer, devastações que assustem? É esse homem um desses doentes de uma doença misteriosa, que não sabe o mundo se deve aborrecê-los ou lastimá-los?

Nada, não! Nesse pobre Seixas não há nenhum desses males aristocráticos, deixa que empregue a palavra, Seixas é um plebeu, uma individualidade sem ângulo e sem arestas, sem sombras e sem abismos. É raso como uma poça de lama das ruas (*Jornal do Comércio*, 2 de maio de 1875).

Sujeito interessado somente pelas roupas e calçados da moda, livre dos “abismos” e das “devastações” que causam medo e, ainda, isento dos chamados “males aristocráticos”, Fernando Seixas é, para Paula de Almeida, “uma individualidade sem ângulo e sem arestas, sem sombras e sem abismos”. Apesar da “sensibilidade fidalga e poética”²⁶, percebida, entre outros aspectos, através do interesse pela música, pela poesia e pelo chamado “romance pastoril” de Lamartine (PINTO, 1999, p. 185), o morador da Rua do Hospício não passaria de um “plebeu”, um rapaz da moda, indolentemente influenciável pelo meio e de baixo relevo moral. Além disso, segundo a leitora, a disparidade reiterada entre a residência humilde e o gosto por objetos e roupas de luxo serviria não à expressão do caráter, como supostamente quis Alencar, mas, antes, à mera descrição, bem como a atitude pedagógica de Aurélia, ao buscar extrair nobreza desse caráter vacilante, não teria sido suficientemente capaz de regenerar a “vulgaridade” do marido. Essa suposta superficialidade na composição da personagem, justificada, entre outros fatores, pela ênfase exagerada à predileção para o luxo e, em seguida, pela mudança súbita de comportamento, é utilizada por Paula de Almeida como argumento para

Na própria série dos folhetins, em 22 de outubro de 1854, ele propõe dois tipos, o estudante de latim e o velho do século, como ‘curioso e dignos de uma *fisiologia* no gênero de Balzac’” (PINTO, 1999, p. 96-97).

²⁶ “Frequentemente, em seus versos, Seixas falava de estrelas, flores e brisas, de que tirava imagens para exprimir a graça da mulher, e as emoções do amor. Pura imitação: como em geral os poetas da civilização, ele não recebia da realidade essas impressões, e sim de uma variada leitura” (*Senhora*, ALENCAR, 1875).

a não inclinação de José de Alencar para o romance social e de estudo do caráter. A crítica proferida pela leitora evoca, portanto, mais uma vez, essa etapa final da ficção romântica no Brasil (CANDIDO, 2002, p. 84-85), em que o idealismo e o exotismo perdem cada vez mais espaço frente à observação da realidade e à análise psicológica, bem como evidencia a cristalização de uma imagem específica de José de Alencar ligada à exaltação do índio e da natureza.

Comprometido com o debate crítico e estético-literário de sua época e atento a todo julgamento de valor dirigido à sua obra, José de Alencar, esse “combatente das letras” (BASTOS, 2014), não demora a se pronunciar sobre a censura a ele proferida. A resposta ao parecer de Paula de Almeida aparece no dia seguinte, em 3 de maio de 1875, também nas páginas do *Jornal do Comércio*. Intitulada *Carta de Elisa do Vale*, pseudônimo por trás de quem ocultava-se o romancista, a correspondência, que reaparecerá depois anexada ao segundo volume de *Senhora* (1875), é introduzida no romance com a seguinte nota explicativa:

O folhetim do *Jornal do Comércio*, escrito por uma pena elegante inseriu a propósito deste romance duas espirituosas cartas assinadas com o nome feminino de *Paula*.

Logo depois apareceu na mesma folha uma amiga da escritora, a discutir as observações e reparos contidos naquelas cartas acerca do livro.

Como sejam raros entre nós os estudos de crítica literária, sem fermento de despeito, aqui transcrevemos essa carta afim de que o leitor julgue por si da procedência das censuras (ALENCAR, 1875, p. 241, v. I).

Declarando serem “raros entre nós os estudos de crítica literária”, afirmação que em si expõe a profunda insatisfação de Alencar com o tipo de crítica que se praticava no Brasil, o autor de *Senhora* convida o leitor a avaliar por si próprio a pertinência dos julgamentos dispensados à obra. Endereçada à “D. Paula de Almeida – Laranjeiras”, a *Carta de Elisa do Vale* se abre evocando um suposto encontro entre essa e Luiza, aquela que inicialmente dialoga com Paula de Almeida a respeito do romance de José de Alencar no folhetim do *Jornal do Comércio*. Naquela manhã, em um sítio na cascata do Itamaraty, “à sombra dos velhos ipês, copados de flores e ao rugido da torrente nas fragas do rochedo” (ALENCAR, 1875, p. 241, v. I), a moradora de Petrópolis apresenta a Elisa as cartas recebidas da amiga das Laranjeiras. Inspiradas pela natureza exuberante daquele lugar que convidava ao devaneio, as amigas examinam juntas as correspondências com especial atenção à opinião de Paula acerca do último

romance. Declarando-se “a única da roda que ainda não conhecia o livro” (ALENCAR, 1875, p. 241, v. I), Elisa justifica as razões pelas quais incumbiu-se da resposta:

A noite preparei-me para desempenhar a tarefa, lendo a obra e marcando com uma cruzinha, não de lápis, e sim da minha unha de nácar, certas páginas, que a seu tempo hei de citar.

E aqui me tens na estacada, como se diria no tempo da cavalheira em que os homens se lanceavam galhardamente por nossa causa. Hoje não passamos de pretextos, minha amiga.

Na primeira de tuas cartas apenas apontaste as interrogações que suscitou o volume publicado de *Senhora*.

Duvidas “que a mulher possa amar um homem vilipendiado, e que seja elevado o caráter de uma senhora capaz de insultar aquele a quem ama e amou na aurora luminosa das primeiras ilusões”.

Não há aqui uma contradição? Não supões impossível o amor de Aurélia, para logo depois admiti-lo como obstáculo ao que chamas de insulto? (ALENCAR, 1875, p. 242, v. I).

Munida “não de lápis”, mas das “unhas de nácar”, de modo a sugerir, talvez, a figura do leitor comum e não a de um crítico literário no sentido estrito do termo, Elisa anuncia o seu procedimento de leitura, prometendo mencionar “certas páginas” que, na opinião da leitora, merecem comentário. Referindo-se à primeira carta endereçada por Paula à Luiza à propósito de *Senhora*, o pseudônimo de José de Alencar chama a atenção para as interrogações que o romance teria suscitado na leitora e denuncia uma possível incoerência desta na maneira como constrói sua interpretação em torno do caráter das personagens, inicialmente no que diz respeito à protagonista Aurélia Camargo. Conforme adverte Elisa do Vale, Paula de Almeida cai em contrassenso ao colocar em dúvida o amor de Aurélia por Fernando, para, logo em seguida, afirmá-lo. A fim de justificar tal imputação, a leitora argumenta que,

[na] **questão psicológica**²⁷ estamos em completa divergência. Não há amor impossível, querida: assim como não concebo a paixão sem os ímpetos que subvertem a alma, e arrancam profunda serenidade do afeto mais extremoso, tempestades de ódio, de cólera, de vingança.

O que é blasfêmia? Senão o estrupido de uma crença que se rompe? O amor, que também é uma crença, tem dessas terríveis irrupções.

[...]

É em face do amor e de um amor romanesco e veemente como o de Aurélia que o fato assume as proporções de miserável transação. Mas nas explosões

²⁷ Grifo nosso.

dessa mesma indignação não se está revelando a impetuosidade da paixão? (ALENCAR, 1975, p. 242-243, v. I).

De acordo com o excerto, a amiga das Laranjeiras se equivoca ao sugerir uma suposta incompatibilidade entre o amor da protagonista por Fernando Seixas e os sentimentos ligados ao ódio, à cólera e à vingança. Isso porque, conforme afirma Elisa do Vale, “não há amor impossível”, assim como não há paixão dissociada dos estímulos que desestabilizam o espírito, isto é, “[d]os ímpetos que subvertem a alma, e arrancam profunda serenidade do afeto mais extremoso”. Tais impulsos, externados na forma da blasfêmia e do insulto da parte de Aurélia Camargo a Fernando Seixas, são “senão o estrupido de uma crença que se rompe”, e “o amor, que também é uma crença, tem dessas terríveis irrupções”. Dito em outros termos, na perspectiva de Elisa do Vale, se, frente à paixão ardente da protagonista, a trama assume “proporções de miserável transação”, é justamente de tamanha indignação que se revela a “impetuosidade da paixão” (ALENCAR, 1875, p. 242, v. I).

Para além da censura ao julgamento de Paula de Almeida sobre o caráter de Aurélia Camargo, chama a atenção, nesse fragmento da correspondência de Elisa do Vale, a introdução de um parâmetro avaliativo até então inédito, pelo menos nesses termos, à fortuna crítica alencariana, isto é: a chamada “questão psicológica”, aspecto que, segundo Elisa, coloca as duas leitoras em “completa divergência”. Tendo em vista a já cristalizada filiação da obra de José de Alencar ao idealismo romântico, bem como a tenuidade de um debate crítico voltado à análise da interioridade das personagens, a propriedade com que o romancista debate e introduz o critério da introspecção psicológica na defesa de sua obra merece análise cuidadosa, uma vez que permite não só vislumbrar o tratamento então dispensado a esse parâmetro pelos críticos da época como ajuda a compreender a que tipo de literatura José de Alencar pretendia, afinal, vincular-se.

De acordo com Elisa do Vale,

[n]a segunda de tuas cartas foste mais explícita. Encrespas ao autor um defeito grave: de não penetrar no coração de seus personagens. Surpreendeu-se a censura, pois nenhum outro escritor mais do que ele tem se dedicado a esse gênero que se pode qualificar de *romance fisiológico*²⁸. A *Senhora* é para mim um verdadeiro perfil de mulher (ALENCAR, 1875, p. 244, v. I).

²⁸ Grifo do autor.

Afirmando-se como “aquele que mais tem se dedicado a esse gênero que se pode qualificar de *romance fisiológico*”, José de Alencar defende a própria maneira de compor e discute aspectos técnicos importantes em jogo na figuração do caráter de Aurélia Camargo e Fernando Seixas:

Há duas maneiras de estudar a alma; uma dramática à maneira de Shakespeare, outra filosófica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas, mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira, e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no decorrer da ação.

Quem lê as seis primeiras páginas de *Senhora* compreende imediatamente que há na vida dessa menina de dezenove anos grande e profunda decepção. Na sua luta com a sociedade pressentem-se as energias e os ímpetos do caráter, que vai jogar a sua liberdade, o seu destino, em um despeito do amor traído. Quando afinal se desenha a situação inesperada, o autor, em vez de explicá-la por uma dissertação, conta singelamente a história desse amor; e o leitor sente que a paixão ideal, entusiasta, da menina pobre e resignada, devia necessariamente produzir na mulher opulenta e festejada esses assomos do orgulho ofendido.

Querias tu que o autor se armasse de escalpelo para dissecar o coração de Aurélia? E que podia ele dizer de mais eloquente do que as circunstâncias da vida dessa moça, narradas com fidelidade? (ALENCAR, 1875, p. 244-245, v. I).

Conforme sugere a leitora, no romance, está em jogo uma técnica de William Shakespeare contrastada àquela de Honoré de Balzac. A primeira, segundo Elisa do Vale, é empregada principalmente nos dois últimos capítulos do livro – *Posse e Resgate* – quando o narrador, sugerindo certo distanciamento em relação aos fatos, deixa às custas do leitor a interpretação sobre o comportamento de Aurélia. Conforme afirma a leitora, em face da “situação inesperada”, isto é, do momento de maior tensão dramática entre o plano de vingança e a consolidação do matrimônio, o narrador em terceira pessoa, em vez de explicar os acontecimentos na forma de uma dissertação, “conta singelamente a história desse amor”, permitindo que o próprio movimento narrativo esclareça as razões pelas quais Aurélia Camargo torna-se, enfim, “Senhora”. Ao fazer com que as personagens se desenhem a si mesmas no decorrer da ação, a narrativa reforça o seu caráter de espetáculo e pressupõe certa imparcialidade do narrador, dando lugar a uma suposta onisciência que finge desconhecer certos acontecimentos. O leitor, por sua vez, sente que, finalmente, “a paixão ideal, entusiasta,

da menina pobre e resignada, devia necessariamente produzir na mulher opulenta e festejada esses assomos do orgulho ofendido” (ALENCAR, 1875, p. 245, v. I).

Como mostra João Roberto Faria (2011), em seu estudo sobre *Dom Casmurro* (1899), na segunda metade do século XIX, William Shakespeare representa, no Brasil, um nome de grande prestígio. Não à toa, o poeta inglês teve Machado de Assis como um de seus mais importantes admiradores. O interesse do escritor brasileiro pelas peças de Shakespeare, segundo Faria (2011), acentuou-se em 1871, quando o colaborador da *Semana Ilustrada* assistiu, pela primeira vez, à representação da peça *Otelo*, pelo ator italiano Ernesto Rossi (FARIA, 2011, p. 113). De acordo com o estudioso, “a experiência de ver Shakespeare no palco foi significativamente marcante para Machado” (2011, p. 117), uma vez que, a partir daí, o dramaturgo inglês se tornaria, para o Bruxo do Cosme Velho, um modelo para o estudo da alma humana, um mestre para a pintura dos sentimentos universais (FARIA, 2011, p. 121). Essa influência de Shakespeare na obra de Machado de Assis, segundo Hélio de Seixas Guimarães (2017), daria lugar, nos anos 1950, a uma nova linha de investigação nos estudos machadianos, que atribuiria a Machado a imagem do “Shakespeare brasileiro”.

A nosso ver, trabalhos como o de João Roberto Faria e de Hélio de Seixas Guimarães são importantes, entre outros aspectos, à medida que mostram a relevância da obra de William Shakespeare para a literatura brasileira nos fins do século XIX. Visto como um exemplo bem-sucedido de análise das paixões humanas, isto é, dos sentimentos como o amor, o ódio, o ciúme, em suas manifestações mais extremas, o teatro shakespeariano se converte, a partir dos anos 1870, no Brasil, em modelo ilustre de literatura universal, capaz de promover não só o nome do artista internacionalmente, como garantir a perenidade de sua obra. O criador de *Otelo* era, pois, o modelo perfeito para o artista sonhador da “glória” (LILTI, 2014).

Reconhecendo no teatro shakespeariano uma “maneira de estudar a alma”, José de Alencar expõe, enfim, uma de suas concepções do romance psicológico: para ele, uma das formas de adentrar à psicologia humana seria através dos procedimentos da dramaturgia, isto é, fazendo com que as personagens se desenhem no decorrer da ação. É evidente, pois que o modelo deixado por William Shakespeare jamais poderia passar despercebido aos olhos atentos e à pena “sedutora” de José de Alencar, que, testemunhando o deslumbramento do público face à obra do dramaturgo inglês, vinculou-se a ela, entre outros motivos, para convencer os críticos do caráter universal de sua ficção e, conseqüentemente, assegurar a permanência de sua obra.

Quanto à “maneira balzaquiana de estudar a alma”, a técnica, segundo Elisa do Vale, pode ser observada, sobretudo, nas primeira e segunda partes do romance – *O preço* e

Negociação –, quando, “na luta com a sociedade, pressentem-se as energias e os ímpetos do caráter” (ALENCAR, 1875, p. 245, v. I). Explorando as relações entre os detalhes da vida exterior e o perfil psicológico da personagem, o método balzaquiano seria experimentado, em *Senhora*, sobretudo, na descrição do ambiente, no detalhamento do vestuário feminino e, ainda, nas tensões que os protagonistas travam com a sociedade. No caso de Aurélia Camargo, essa que “talvez tenha sido a mais ardilosa das filhas de José de Alencar” (PONTIERI, 1988, p. 16), o narrador nos dá notícia de que, por trás daquelas “linhas tão puras e límpidas”, acha-se “uma expressão fria, pausada, inflexível, que jaspeava sua beleza, dando-lhe quase a gelidez da estátua” (ALENCAR, 1875, p. 33, v. I). Apresentada ao leitor segundo as máximas do Romantismo, a protagonista, essa “nova estrela que há anos raiou no céu fluminense” (ALENCAR, 1875, p. 07, v. I), carrega em seu olhar “uma expressão cheia de desdém e um certo ar provocador” que deixam externar um coração cuja transformação pela riqueza operou-se não no caráter, mas “na atitude [...] dessa alma perante a sociedade” (ALENCAR, 1875, p. 213, v. I). Nesse sentido, embora os trechos iniciais do livro não exponham de imediato as circunstâncias por trás daquele semblante assaltado pelo sarcasmo e pela melancolia, “quem lê as seis primeiras páginas de *Senhora* compreende imediatamente que há na vida dessa menina de dezenove anos grande e profunda decepção” (ALENCAR, 1875, p. 245, v. I). Essa personalidade enigmática de Aurélia Camargo será, ainda, anunciada, na segunda parte do romance, na simbologia das cores, de tal modo que “os tons e o arranjo do aposento nupcial, se não propõem uma analogia com o caráter, proclamam, contra toda verossimilhança, a esperança de felicidade” (PINTO, 1999, p. 193).

Quanto ao protagonista, Elisa do Vale argumenta que

[a] simples descrição do aposento desenha o seu habitante, e quando o autor o apresenta recostado ao sofá, nós já o conhecemos moralmente pela antítese de sua elegância exterior com a sua pobreza doméstica.

Os pormenores do vestuário e mobília não têm outro fim. Chamas a isso fotografias: serão, porém, do caráter, o qual se revela mais nesses mínimos acidentes da intimidade do que no aparato social (ALENCAR, 1875, p. 245, v. I).

Também presente na figuração do caráter de Fernando Seixas, a técnica balzaquiana é testada no romance, sobretudo, nos impasses entre a casa humilde da Rua do Hospício e o gosto

requintado de seu habitante²⁹. Se no caso de Aurélia Camargo, o luxo e os excessos da câmara nupcial e da túnica de cetim verde usada na noite do matrimônio convergem com os excessos daquele coração ofendido, desejoso de vingança e inconformado com “os escrúpulos da sociedade brasileira” (ALENCAR, 1875, p. 08, v. I), no caso de Seixas, a decadência do aposento, cujo papel de parede “de branco passara a amarelo” (ALENCAR, 1875, p. 47, v. I), prefigura a pobreza da habitação bem como dá notícia do caráter volátil de seu morador. Conforme argumenta Elisa do Vale, no contraste entre o “chambre de fustão” e as “mimosas chinelas de chamalote bordadas a matiz” usadas por Seixas (ALENCAR, 1875, p. 51, v. I) há um traço de caráter que Paula de Almeida não percebeu, enxergando apenas o aspecto material da descrição. Com pinceladas românticas, esse retrato ambíguo que constituem a residência/objetos e o gosto/vida social de Fernando Seixas seria moldado de maneira não só a realçar a dupla existência assumida pelo rapaz (LIMA, 2018, p. 67)³⁰, mas também de maneira a externar, nesses “mínimos acidentes da intimidade”, um verdadeiro traço de caráter (ALENCAR, 1875, p. 245, v. I). Se para a leitora das Laranjeiras, somente “os aleijões têm direito de cidade no romance; e a alma do homem não se traduz em seus hábitos, em seus vícios, em seu teor de vida” (ALENCAR, 1875, p. 247, v. I), para Elisa do Vale, são justamente os toques dessas particularidades que dão vida à pintura dos tipos. E Octave Feuillet, que não desprezou no estudo de seus caracteres as cores delicadas dessa palheta, também teria dado vida a essa forma literária, cuja superioridade, segundo Elisa, “provém de sua natureza complexa: ela abrange e resume em si o drama, a narrativa e a descrição”, de modo que “da justa combinação dos três elementos nasce o grande atrativo do romance” (ALENCAR, 1875, p. 247, v. I).

Com base nessa formulação, Elisa do Vale julga a avaliação de Paula de Almeida demasiado “exagerada” e mesmo “injusta”. Isso porque, ao contrário do que declarou a leitora,

²⁹ “Um observador reconhecia nesse disparate a prova material da completa divergência entre a vida exterior e a vida doméstica da pessoa que ocupava essa parte da casa” (ALENCAR, 1875, p. 50, v. I).

³⁰ “O casaco feito pelo alfaiate da moda, além de outros produtos dos melhores comerciantes e importadores fluminenses, tais como o chapéu fabricado em Paris, os charutos de Havana e os perfumes franceses e ingleses denunciam, ironicamente, o absurdo de um morador daquela humilde casinha consumir produtos de tamanha extravagância. Esse morador era Fernando Seixas, um sujeito honesto, mas que “ao atrito da secretaria e ao calor das salas, sua honestidade havia tomado essa têmpera inflexível da cera que se molda às fantasias da vaidade e aos reclamos da ambição” (ALENCAR, 1973, p. 61). Discípulo tropical de Charles Grandet e de Eugène de Rastignac, Seixas fazia, na sociedade, a figura de um verdadeiro *dandy*, resolvendo o problema da ascensão social através de um contrato de casamento, feito às cegas, por cem contos de réis.

Pintado com tinta forte, esse quadro ambíguo que constitui a casa de Fernando Seixas é moldado de maneira a realçar a dupla existência assumida pelo rapaz: a de moço pobre no interior da residência e a de moço rico na sociedade” (LIMA, 2018, p. 67).

Fernando não é um personagem vil. Tem a honestidade vulgar, com que a sociedade acomoda-se. O fato por ele praticado no fundo não passa de um casamento de conveniência, coisa aceita e respeitada pelo mundo.

[...]

Seixas é uma fotografia, eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses *homens de cera*, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões (ALENCAR, 1875, p. 243, v. I).

Desmentindo o julgamento de Paula de Almeida sobre o caráter de Seixas, Elisa do Vale argumenta que a suposta “vulgaridade” percebida no comportamento da personagem é, na verdade, uma “honestidade vulgar” perfeitamente ajustada ao meio a que pertence e bem aceita por aquela sociedade amante do dinheiro e ancorada nas relações por conveniência. Jovem ambicioso, como esses “*homens de cera*, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões” (ALENCAR, 1975, p. 243, v. I), Fernando Seixas é, para a leitora, dessa classe de “homens equívocos”, “produtos da sociedade moderna” (ALENCAR, 1875, p. 78, v. II) ou, em outros termos, fruto de um Brasil em gestação, “em que o poder do dinheiro [...] alinha-se a tempos de profundas modificações históricas” (GRANJA; LIMA, 2019, p. 57). Embora estivesse “muito longe de ser um Camors, nele [Fernando Seixas] começava o embotamento do senso moral, que o influxo de uma civilização adiantada, e no seio de uma sociedade corrida como a de Paris, acaba por abortar aqueles monstros” (ALENCAR, 1875, p. 187, v. I). Dito de outra maneira, embora, em termos de “diferenciação” socioeconômica (CANDIDO, 1993, p. 126)³¹, o Rio de Janeiro de Fernando Seixas estivesse ainda distante da Paris de Eugène de Rastignac ou de Monsieur de Camors³², já se observa, no morador da Rua do Hospício, o início de um desgaste moral totalmente alinhado àquele “novo Brasil”, onde o velho e persistente sistema escravista convive com a ascensão da ideologia burguesa e a aparente lógica liberal (BOSI, 1992; GRANJA; LIMA, 2019).

Se, na avaliação de Paula de Almeida, esse “embotamento do senso moral” faz de Fernando Seixas “um ser insignificante”, ou, ainda, “uma individualidade sem ângulo e sem

³¹ Segundo Antônio Candido, “[n]a sociedade francesa, a diferenciação sendo mais acentuada requeria maior especialização no tratamento literário e quase sugeria ao escritor a divisão de assuntos como núcleos de cada romance: vida política, alto comércio, comércio miúdo, bolsa, burocracia, clero, especulação imobiliária, prostituição, vida militar, lavoura, mineração, ferrovias, alcoolismo etc. Nos países pouco desenvolvidos como o Brasil, esta especialização equivaleria talvez a uma diluição, e Alencar, tencionando seguir o levantamento de Balzac, resolveu o problema pela variação no tempo e no espaço geográfico, não na complexidade do social” (CANDIDO, 1993, p. 126).

³² Protagonistas de *Le père Goriot* (1835), de Honoré de Balzac, e *Monsieur de Camors* (1867), de Octave Feuillet, respectivamente.

arestas, sem sombras e sem abismos” (*J. C.*, 2 de maio de 1875), para o pseudônimo de José de Alencar, é precisamente nessa “vulgaridade” de Seixas que se percebe “o cunho artístico do personagem”, personagem este que, uma vez dotado de “ângulos, arestas, sombras e abismos”, seria um outro e não o marido de Aurélia Camargo (ALENCAR, 1875, p. 243, v. I).

Supõe este homem de outra têmpera. Se tivesse a rigidez da probidade, não seria comprável, se ao contrário tivesse já caído na abjecção ele saberia na noite do casamento representar a comédia do amor, de modo a iludir a mulher, que não desejava outra coisa, a miséria (ALENCAR, 1875, p. 243, v. I).

Nem de todo corrompido tampouco íntegro, Fernando Seixas, esse sujeito que, embora comprado por cem contos de reis, guardou silêncio e demonstrou submissão na noite do casamento em face da vingança praticada por Aurélia, é, para Elisa do Vale, uma personagem de caráter muito mais acentuado do que teria suposto Paula de Almeida. Isso porque, de acordo com a leitora, se o morador da Rua do Hospício tivesse a “rigidez do caráter”, não se deixaria comprar, da mesma maneira que, se já tivesse de todo cedido à abjecção, certamente se serviria, na frustrada noite de núpcias, da habilidade de galanteador, de modo a enganar a mulher claramente dividida entre a paixão e a cólera. Dito de outra maneira, esse Seixas “de alma pobre, raso como uma poça de lama das ruas”, tal como presumiu a leitora das Laranjeiras, muito provavelmente não hesitaria em criar pretextos face à sua conduta, iludindo novamente a mulher através da comédia do amor. Contudo, para citar os termos de Elisa do Vale, “o marido de Aurélia é outro muito diverso” (ALENCAR, 1875, p. 243, v. I).

Como Monsieur de Camors, Seixas não é verdadeiramente mau. Coerente com a sua natureza de “homem honesto”, o filho de Dona Camila é apresentado pelo narrador como um sujeito “incapaz de apropriar-se do alheio, ou de praticar um abuso de confiança” (ALENCAR, 1875, p. 93, v. I). Essa “honestidade de Seixas”, manifestada “na primeira recusa do casamento oferecido por Lemos, e em muitas outras circunstâncias”, bem como nas “excelências de seu coração” que “transparecem na cena com as irmãs” (ALENCAR, 1875, p. 245-246, v. I), não serviu de obstáculo, contudo, para a inclinação do protagonista para “a moral fácil e cômoda, tão cultivada atualmente em nossa sociedade” (ALENCAR, 1875, p. 93, v. I). Intenso, entusiasta e apaixonado pela vida elegante e luxuosa dos salões e pelos eventos da Corte, faltava-lhe, contudo, o ímpeto da integridade moral. Sacrificando o bem-estar da mãe e das irmãs em favor de si próprio e gastando o que não tinha para ostentar uma boa aparência,

Fernando Seixas “é moralmente de uma mediocridade sem grandeza, um pequeno crápula” (PINTO, 1999, p. 193). Muito distante daquele sujeito ideal criado no pensamento de Aurélia, o filho de D. Camila “encarna a moral hipócrita do mercado”, sendo “absolutamente vil, interesseiro e calculista” (PONTIERI, 1978, p. 74). Diante desse retrato, a suposta redenção viria da ação pedagógica da mulher, que, resgatando um dos motivos pensados por Octave Feuillet, contrapõe a deseducação da sociedade à educação pelo amor (PINTO, 1999, p. 193). Apesar disso, para citar novamente os termos de Elisa do Vale, “o marido de Aurélia é outro muito diverso” (ALENCAR, 1875, p. 243, v. I).

Leviano, fácil, descuidado no viver banal, seu coração brioso, até ali sopitado pelos hábitos da vida elegante, abate-se e emudece ante a primeira humilhação, mas a revolta não tarda, e anuncia-se na frieza daquela implacável ironia com que ele se pune a si para flagelar a mulher (ALENCAR, 1875, p. 243-244, v. I).

De sujeito aproveitador à vítima de um castigo implacável, Fernando Seixas, essa “criatura fulminada” (ALENCAR, 1875, p. 07, v. II) face ao jugo humilhante ao qual foi submetido, não demorou a reagir. Disposto a satisfazer o desejo da mulher, como na ocasião em que percebe num álbum de fotografias um pretexto para travar conversa³³, o protagonista vive na quarta e última parte do romance – *Resgate* – uma fase de importante transformação. De homem da moda, deslumbrado pela vida da Corte e disposto a ascender socialmente através do casamento vantajoso, conhecemos um Seixas supostamente regenerado que, após admitir ter se casado pelo dote, renuncia à vida luxuosa na mansão das Laranjeiras e submete-se ao trabalho a fim de pagar sua dívida e reconquistar a liberdade que lhe fora assaltada. Nesse deslocamento, assimilado por Paula de Almeida como o ponto máximo da inconsistência do caráter de Seixas, encontra-se, para Elisa do Vale, “o verdadeiro toque desse caráter” (ALENCAR, 1875, p. 244, v. I).

Se esse “novo” Fernando Seixas, aparentemente arrependido, diferente daquele rapaz da moda que consome perfumes franceses e charutos de Havana, soa demasiado inverossímil em virtude da rápida regeneração sofrida, para Elisa do Vale, essa autopunição praticada pela

³³ “Seixas, ao apartar-se a moça, tomara de cima da mesa um álbum de fotografias, e entretinha-se em ver as figuras.

- Está vendo celebridades? perguntou a moça, que viera de novo sentar-se ao sofá.

Fernando compreendeu que a pergunta não era senão malha para travar a conversa, e dispôs-se a satisfazer o desejo da –mulher (Senhora, ALENCAR, 1875).

personagem, anunciada na “frieza de uma implacável ironia” (ALENCAR, 1875, p. 244, v. I), é, senão, uma manobra usada pelo protagonista para se vingar da mulher. Em outros termos, embora na segunda metade do romance o narrador nos faça conhecer um Seixas supostamente regenerado, disposto a abrir mão das regalias oferecidas pela mulher em prol de sua dignidade, o protagonista, “como homem de sociedade que era” (ALENCAR, 1875, p. 14, v. II), mantém-se fiel ao seu caráter de homem gasto, de modo que, como viria a afirmar Regina Lúcia Pontieri (1988), esse “Seixas que recusa o ouro é mais a imagem fabricada pela mulher do que aquele que, morando na Rua do Hospício, fazia-se passar por dândi endinheirado” (PONTIERI, 1988, p. 169).

Julgada por Paula de Almeida pelas noções de “vulgaridade”, inverossimilhança e enfraquecimento da força realista no romance, a versatilidade de Seixas constitui, para Elisa do Vale, elemento chave para a compreensão dessa personagem, cuja honestidade, “ao atrito da secretaria e ao calor das salas, havia tomado essa têmpera flexível de cera que se molda à fantasia das vaidades e aos reclamos da ambição” (ALENCAR, 1975, p. 93, v. I). Movendo-se entre duas pretendentes em função do dote oferecido e sondando as possibilidades para penetrar os altos círculos da Corte e ascender socialmente, Fernando Seixas seria, pois, filho de um Brasil ainda emergente, mas, nem por isso, fora do império crescente das razões econômicas. Logo, apontada pela crítica oitocentista e mesmo reiterada pelo século XX como uma das incorreções praticadas por Alencar na elaboração de uma narrativa “realista”, a figuração problemática deste retrato faz parte, segundo Elisa, justamente de um plano estético testado pelo romancista na representação daquela parcela da sociedade fluminense do século XIX.

Percebidos por Luis Felipe Ribeiro (2008) no uso de formas de tratamento distintas ou, ainda, por Lúcia Granja e Lilian Tigre Lima (2019) na representação dos impasses de uma sociedade em “transição”, o caráter enigmático de Aurélia e a moral contraditória de Seixas, segundo Regina Lúcia Pontieri (1988), fazem dos protagonistas desse romance personagens bem menos esquemáticas do que teriam suposto os críticos contemporâneos a Alencar. De acordo com Ribeiro (2008), a aparente “contradição” presente no nome atribuído ao protagonista – *‘Fernando’: sujeito protetor, corajoso, audaz* e *‘Seixas’: fragmento de rocha arredondado pelo desgaste* – “só poderia ser apontada como ocasional, se outra fosse a narrativa” (RIBEIRO, 2008, p. 144). Como mostra o autor, a personagem é tratada pelo primeiro nome unicamente no início e no final da trama, isto é, nos dois momentos em que Aurélia enxerga em “Fernando” um homem íntegro. Em contrapartida, ao longo de quase toda a narrativa, o tratamento dispensado ao personagem é o de “senhor”, da parte de Aurélia, e o de

“Seixas”, da parte do narrador, de modo a sublinhar o caráter corruptível daquele sujeito seduzido pela ambição.

Se, para Filipe Ribeiro, “as duas faces ou fases da personagem traduzem-se pelo uso de duas formas de tratamento distintas” (RIBEIRO, 2008, p. 144), essa “contradição” moral, como mostra artigo publicado por Granja e Lima (2019, p. 59), constituiria, ainda, uma das formas testadas por Alencar na representação de um tecido social também contraditório. Situada no momento de sua publicação, isto é, em meados da década de 1870, a trama capta um período de intensa agitação política e ideológica, fazendo-a sentir na estrutura do romance (GRANJA; LIMA, 2019). Nesse sentido, “os quadros ambíguos que constituem a casa e a vida social de Fernando Seixas, bem como o passado pobre e o presente rico de Aurélia, seriam moldados de modo a realçar os impasses de uma sociedade em transição” (GRANJA; LIMA, 2019, p. 59). Essa ideia de “transição”, pensada em relação à manutenção do sistema escravocrata no Brasil e a convivência desse sistema com um conjunto de modificações práticas atrelados a um ideário progressista em ascensão, teria sido elaborada, no caso de Aurélia e Seixas, a partir da contradição escandalosa entre riqueza e pobreza, contradição que faz das personagens “verdadeira metonímia de uma parcela da sociedade em que a ordem patriarcal convive com as ideias *liberais*, já em fase de franco ‘progresso’” (GRANJA; LIMA, 2019, p. 59). Os contrastes que constituem o caráter de Fernando Seixas e Aurélia Camargo estariam, assim, ajustados ao tamanho e aos impasses daquela sociedade fluminense na qual se ambienta *Senhora*.

Se Paula de Almeida avaliou como decadente a acomodação do enredo e das personagens ao “tamanho da vida da nossa sociedade fluminense” (*J. C.*, 2 de maio de 1875), para Elisa do Vale, é justamente por esse “cunho nacional” que o romancista merece ser valorizado:

Com uma das tuas censuras fizeste ao autor o maior elogio dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio.
Os teus colossos em nosso mundo teriam ares de convidados de pedra
(ALENCAR, 1875, p. 246, v. I).

Fazendo referência àquilo que chama de “cunho nacional” da obra, Alencar, neste trecho da carta, parece evocar a discussão teórica trazida no prefácio a *Sonhos d’Ouro* (1872). Como vimos, em *Benção Paterna*, além de preparar seu “livrinho” contra os futuros ataques da crítica,

o romancista traça três fases daquilo que nomeia “o período orgânico da literatura nacional”. *Senhora*, ao lado dos demais romances urbanos e daqueles de feição rural, é situado na terceira fase – *a infância de nossa literatura* –, cuja poesia, não mais ambientada “na brisa e nos ecos da floresta”, surge, entre outros lugares, “nos grandes focos, especialmente na corte” (ALENCAR, 2014, p. 214). Iniciada em 1822, ano em que o Brasil deixa de ser colônia de Portugal, essa etapa mais recente da literatura brasileira, segundo Alencar, “ainda não terminou, espera escritores que lhe deem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional” (ALENCAR, 2014, p. 213-214). Tendo seu futuro em aberto, essa terceira fase se concentra no seio de uma sociedade nascente, cuja “fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência”, explica o autor, é resultado da inevitável “importação de ideias e costumes estranhos” (ALENCAR, 2014, p. 214). Desse confronto entre o passado e o presente, ou ainda, da “luta entre o espírito contrerrâneo e a invasão estrangeira” (ALENCAR, 2014, p. 214), nasce um Brasil de feição ainda imprecisa e múltipla. Embora a pequenez desses “povos não feitos”, afirma Alencar, conduza-os, naturalmente, à imitação, desse “amálgama indigesto” brotará, mais tarde, uma “individualidade robusta” (ALENCAR, 2014, p. 214). É desse *entre-lugar*³⁴, isto é, da junção de elementos diversos, que desperta a maturidade. Dito de outra maneira, para o romancista, é da transição entre o velho e o novo ou, ainda, do cruzamento entre o local e o estrangeiro, que nasce uma literatura autenticamente nacional. E *Senhora*, narrativa urbana que, conservando as cores delicadas de uma sociedade em gestação, traz para o Rio de Janeiro do século XIX os temas e a forma do romance burguês europeu, seria reflexo desse “período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade” (ALENCAR, 2014, p. 215).

Além de dar notícia de seu projeto literário, José de Alencar, a nosso ver, em *Benção Paterna*, mostra o quanto estava consciente das incongruências produzidas pela importação irrefletida da moda literária europeia àquele “mundo menor” (PINTO, 1999, p. 194) que constitui a sociedade fluminense do século XIX. Retomada alguns anos mais tarde na *Carta de Elisa do Vale*, a discussão em torno da acomodação do romance estrangeiro em “terras tupiniquins”, a nosso ver, aponta mais uma vez para a rigorosa consciência do escritor frente ao desafio para a formação de uma literatura nacional. Não à toa, o pseudônimo usado por Alencar julga elogiosa a acusação de que, em *Senhora*, as personagens são talhadas ao “tamanho da nossa sociedade fluminense”. Isso porque, os “colossos” esperados por Paula de Almeida, isto é, a forma do romance realista europeu nos moldes de Octave Feuillet, uma vez

³⁴ SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

trazidos ao nosso mundo sem a devida aclimação, “teriam ares de convidados de pedra” (ALENCAR, 1875, p. 246, p. v. I). Contrariamente ao “arremedo grosseiro” (ALENCAR, 2014, p. 215) que produz o “contrassenso” (SCHWARZ, 1977, p. 39), a expressão literária nacional, explica o escritor, é como a palheta, “onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados” (ALENCAR, 2014, p. 214). Assim, embora inevitavelmente subordinados ao influxo das civilizações mais adiantadas, os “povos menores” guardariam em si “um eu próprio, que resiste ao prurido da imitação” e dá lugar ao autenticamente nosso (ALENCAR, 2014, p. 214). Resultado desse quadro social complexo, o último perfil de mulher criado por Alencar seria a junção de várias nacionalidades das quais busca-se extrair “a nova e grande nacionalidade brasileira” (ALENCAR, 2014, p. 214). Em outras palavras, *Senhora* é “aclimação da flor mimosa”, que embora “planta exótica, trazida de remota plaga” (ALENCAR, 2014, p. 215), floresce em “terras tupiniquins” com sua própria tonalidade e perfume.

Apesar das investidas de José de Alencar em defesa da própria obra e do lugar desta na reformulação da literatura no país, sua reflexão teórica sobre a importação de ideias e formas estrangeiras e sua acomodação à cena nacional será ostensivamente ignorada pelos críticos da época. Mesmo posterior a *Benção Paterna*, a crítica proferida por Paula de Almeida, como vimos, despreza o programa literário traçado por José de Alencar, apontando como erro justamente aquilo que, para o escritor, merece ser apreciado por seu “cunho nacional”: a aclimação do modelo europeu à cor local. Consciente das discordâncias entre a forma literária e a realidade local representada, José de Alencar parece insistir propositalmente nas “incongruências” apontadas por Paula de Almeida, incongruências que serão duramente censuradas por parte da crítica do século XX, a partir da ideia de “contrassenso” (SCHWARZ, 1977)³⁵. Se para Paula de Almeida, “talhar as personagens ao tamanho da nossa sociedade fluminense” é subestimar as potencialidades desta para os dramas terríveis e não escavar devidamente os sombrios subterrâneos de seus caracteres, para Elisa, é, antes, reconhecer a condição nascente da literatura nacional frente aos grandes centros irradiadores de cultura. É também compreender a missão dos escritores brasileiros, esses “operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo”, nesse momento “especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade”. (ALENCAR, 2014, p. 215). A partir

³⁵ Com base nas formulações teóricas anteriormente apresentadas por Antônio Candido, na *Formação da Literatura brasileira*, Roberto Schwarz (1977), em seu ensaio “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, chama a atenção para a problematização do romance burguês em Alencar, cujo modelo estaria no mestre Honoré de Balzac. Em termos gerais, a reflexão elaborada por Schwarz incide sobre o descompasso entre a forma literária usada por Alencar e o nosso processo social.

daí, o que para a crítica do século XX constitui “um defeito na composição” (SCHWARZ, 1977), para José de Alencar constitui, antes, “um acerto da imitação”.

Alinhado, em certa medida, à polêmica encabeçada por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, o julgamento emitido por Paula de Almeida, a nosso ver, não apenas desdenha o projeto alencariano, como ajuda a combater a literatura que representava o escritor. Vista pelos seus contemporâneos ora como imitação, ora como destituída de reais qualidades, a obra madura de José de Alencar, como veremos, sofre, além de divergências pessoais e políticas, as consequências de uma estética que chegava ao fim – o Romantismo, da qual o escritor era um dos principais expoentes. Como vimos, embora nos anos 1870 Alencar já fosse um autor “consagrado” (AUGUSTI, 2006; BEZERRA, 2012), o que se percebe, tanto na literatura como na crítica literária brasileiras, é uma acentuada mudança na preferência do leitor. Essa mudança de gosto, segundo Antônio Soares de Amora (1973), é percebida, entre outros aspectos, pela recepção positiva dos romances inaugurais de Machado de Assis – *Ressurreição* (1872), *A Mão e a Luva* (1874), *Helena* (1876) e *Iaiá Garcia* (1878) –, cujo estilo, distanciando-se da ótica romanesca e aproximando-se dos critérios da observação e da análise psicológica, parece finalmente atender às expectativas de um novo público que se impõe. Para o crítico, embora o “domínio da expressão artística” e o “talento na criação dos caracteres e de situações dramáticas e na pintura de quadros de “cor local” fizessem com que o Romantismo de José de Alencar se sobressaísse em relação àquele de Joaquim Manoel de Macedo, a insistente concessão ao romanesco, em especial no que concerne os perfis femininos e os quadros da sociedade, acabou por atribuir à prosa madura de José de Alencar o sabor de uma moda ultrapassada (AMORA, 1973, p. 254). Dito de outra maneira, se, em relação à ótica romântica, a literatura alencariana avançou questões estéticas relativamente modestas em seus predecessores, frente ao “clima bolorento” (SCHWARZ, 1977) da prosa machadiana, o retrato realista do escritor ganha contornos de obra superada.

Esses ventos da “desestabilização” soprarão ainda mais fortes com o fisco do drama *O Jesuíta* (1875) e os duros ataques que se seguiram. Encomendada por João Caetano para integrar as comemorações pelo dia da Independência³⁶, a peça, escrita em 1861, é levada aos palcos pela primeira vez somente em 18 de setembro de 1875, no Teatro São Luís (MARTINS,

³⁶ “Ele [Alencar] e o grande ator [João Caetano] eram amigos cordiais, mas, segundo se dizia, questões íntimas de família, originadas pela oposição que o ator fazia ao casamento de uma de suas irmãs com o romancista, determinaram séria incompatibilidade entre os dois. Os ressentimentos aumentaram quando Alencar lhe enviou a peça *O Jesuíta* para ser levada de acordo com as cláusulas do contrato existente entre o governo imperial e o artista fluminense. Examinando-a, descobriu João Caetano uma ofensa aos seus sentimentos religiosos. A personagem principal da peça, em certo lance, dirigia a Cristo violentas imprecações. Como católico militante, o ator via naquele papel, que lhe cabia desempenhar, indizível acinte à sua pessoa” (ORICO, 1977, p. 82-83).

2010, p. 18)³⁷. De acordo com Magalhães Júnior, “[a] plateia não podia ser mais escassa: teria, no máximo, setenta a oitenta pessoas”, das quais “Machado de Assis, ligado ao dramaturgo por uma velha amizade” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 349). Embora a maioria dos comentários na imprensa da corte lamentassem o baixo número de espectadores, algumas folhas, entre as quais pequenos jornais de caráter humorístico, registraram uma verdadeira degradação da imagem do escritor (MARTINS, 2010, p. 17). Este, que jamais omitiu-se frente a qualquer julgamento que pudesse denegrir sua “reputação” literária, encarrega-se, alguns dias depois, de responder aos ataques, publicando uma série de quatro artigos nas páginas do jornal *O Globo*, os quais seriam posteriormente reunidos e intitulados *O teatro brasileiro: a propósito de O jesuíta*. Neles, Alencar se diz “vítima da intolerância e do fanatismo maçônico” (ALENCAR, 1965, p. 27), além disso, ataca abertamente o espectador, afirmando que “[n]ão houve [...] nesta corte, um público sequer para ouvir as palavras do escritor nacional” (ALENCAR, 1965, p. 36).

Segundo Magalhães Júnior (1977, p. 353), escritos em tom demasiado queixoso e mesmo agressivo, os textos de Alencar “não faziam mais que ampliar as proporções do desastre”³⁸, servindo, ainda, de porta de entrada para ataques ainda mais implacáveis do que aqueles que conhecera o escritor em 1871, a saber: a campanha de desmoralização encabeçada por Joaquim Nabuco a propósito da obra de José de Alencar também nas páginas do *Globo*. Embora, segundo Valéria de Marco (1986), a partir de 1872, a postura crítica de José de Alencar pareça diminuir em qualidade de formulação, caracterizando-se, “antes de mais nada pelo gosto de atacar, minimizar e calar os incautos que ousassem fazer ressalvas às suas frases” (DE MARCO, 1986, p. 55), Eduardo Vieira Martins (2010) observa que a mágoa e o ressentimento não foram capazes de comprometer a clareza com que o escritor expõe suas ideias sobre o drama histórico. Como na *Carta de Elisa do Vale*, o Alencar que polemiza com Nabuco discute questões técnicas importantes na composição da peça, tais quais “a construção das personagens, os modos de exibição cênica e a problema da relação entre imaginação e história” (MARTINS, 2010, p. 18).

³⁷ “O que decidiu a tardia encenação do drama de Alencar, escritor em 1861, foi o súbito e ardente entusiasmo da atriz e empresária Ismênia dos Santos por um velho ator português. Desde a morte de João Caetano, ressentia-se a cena brasileira a falta de um grande intérprete dramático. Doze anos depois, tentaria suprir essa lacuna José Dias Braga, sob o patrocínio de Ismênia” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 348).

³⁸ Magalhães Júnior destaca que “[e]sse insucesso fez com que Alencar deixasse interrompidas duas peças em que, nessa época, vinha trabalhando: *Gabriela*, que deveria ter 4 atos, mas não chegou ao fim do 1º, e *O abade*, igualmente deixada incompleta. Esses fragmentos estão depositados, justamente com outros manuscritos de Alencar, no Museu Histórico Nacional, a que foram doados por seus descendentes (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 354).

Diferente dos detratores da revista satírica *O Mequetrefe*³⁹, Joaquim Nabuco chegou a elogiar, em folhetim de 22 de setembro de 1875, “o drama nacional do festejado e mimoso escritor Conselheiro J. de Alencar”, dizendo que sua obra constitui “as páginas de ouro da literatura brasileira” (NABUCO, 1965, p. 15). A boa vontade inicial, contudo, deu lugar ao ressentimento diante das excessivas queixas e recriminações de José de Alencar imediatamente após o fracasso da peça. Se Nabuco não esperava qualquer agradecimento ou recompensa pelas palavras amáveis de outrora, a verdade é que o crítico, “homem também de excessivas susceptibilidades” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 355), tomou para si a provocação de Alencar aos liberais e aos maçons, quando este se disse vítima da “cabala da intolerância e do fanatismo maçônico” (ALENCAR, 1965, p. 27). Segundo a defesa alencariana, o fisco de *O Jesuíta* estaria ligado a questões de ordem política ou, mais especificamente, a um tipo de “patriotismo” que “não podia levar a bem que se pusesse em cena um frade, com intuitos generosos, e credor de alguma admiração nas mesmas explosões de seu terrível fatalismo” (ALENCAR, 1965, p. 27). Se, como sugeriu José Veríssimo (1903)⁴⁰, o comentário faz ressurgir o debate sobre o nacionalismo na literatura brasileira, este também denuncia as disparidades entre o nacionalismo representado por José de Alencar e aquele “nacionalismo infuso” (CANDIDO, 2000, p. 26) que ganha forma no Brasil a partir da década de 1870. Dito de outra maneira, a defesa de José de Alencar evidencia, de um lado, o duelo de duas gerações distintas – a dos velhos românticos e da geração de 1870 – e de outro, a divergência entre o *brasileirismo* alencariano (ORICO, 1977, p. 179) e a visão cosmopolita e universalista de Joaquim Nabuco, que, atento aos grandes fatos que interessavam o mundo ocidental, declararia mais tarde ser “antes um espectador do [s]eu século do que do [s]eu país”⁴¹. Alinhando-se, assim, aos ataques dirigidos outrora por Franklin Távora, a crítica demolidora que Joaquim Nabuco faz sobre a obra de José de Alencar contribui para contestar o lugar da ficção alencariana na formação de uma literatura de veio nacional.

Como Paula de Almeida, Joaquim Nabuco, ainda que ironicamente, não nega o talento de José de Alencar, ao contrário, apresenta como justificativa para o seu estudo o respeito à

³⁹ Citando as opiniões zombeteiras publicadas a propósito de *O Jesuíta*, Magalhães Júnior mostra que “[o] *Mequetrefe*, por exemplo, escreveu na seção intitulada ‘Teatrics’, a 23 de setembro: ‘E era uma vez o *Jesuíta*! Não valeram à empresa do São Luís nem o prestígio do Sr. José de Alencar, nem o título do seu drama, chamariz infalível nessa época de bispos, de promessas, de fanatismo e de anistia: O *Jesuíta* naufragou. Os nossos pêsames ao Conselheiro Alencar’” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 349).

⁴⁰ “Ser patriótica é um dos últimos merecimentos de uma obra de arte literária, e é certamente o mínimo do *Jesuíta*” (VERÍSSIMO, 1903, p. 150).

⁴¹ “Ao ocidentalismo de Nabuco opunha-se o nacionalismo de Alencar; ao universalismo do primeiro, a tendência nacionalizante do segundo” (COUTINHO, 1965, p. 07).

popularidade do escritor “mais lido do Brasil” (NABUCO, 1965, p. 43). Citando a geração de 1855, o crítico pernambucano chega a admitir que o autor de *Iracema* se encontrava muito adiante dos que o precederam na carreira (NABUCO, 1965, p. 47). Apesar disso, sugere que Alencar, “chegando ao ponto culminante vida”, ainda não conhecia sua própria vocação literária, de tal modo que a série de estudos dedicada à obra do escritor, sem submeter-se à “convenção literária que protegia o patriarca das letras”, teria por objetivo, justamente, desvendar a incógnita de sua inclinação literária (NABUCO, 1965, p. 48). De acordo com Nabuco, “[q]uem estudar as obras completas do Sr. José de Alencar verá em cada uma delas uma boa soma de talento dissipado” (NABUCO, 1965, p. 207). Isso porque, para o crítico, tanto na política como na literatura, “o Sr. José de Alencar nada fez senão estragar as faculdades que possui, gastá-las sem nenhum proveito próprio, além de uma popularidade possessiva” (NABUCO, 1965, p. 207). Embora numerosa, a “clientela” de José de Alencar seria menos cultivada do que entusiasta, de tal modo que a popularidade e o sucesso de público alcançados pelo escritor se deviam mais à “simpatia de tantas [leitoras] fluminenses, às quais o seu romance dá o pão quotidiano do amor” do que aos “espíritos educados que saibam reconhecer a verdadeira obra de arte” (NABUCO, 1965, p. 218). Como mostra Bezerra (2012), a análise feita por Nabuco evidencia não apenas “a mudança na preferência do público em pleno curso”, como “a queda da estética e do autor que a representava” (BEZERRA, 2012, p. 84).

Diferente dos polemistas das *Questões do Dia*, cujas análises se debruçam especificamente sobre os romances *Iracema* (1865), *O Gaúcho* (1870) e *Til* (1872), a crítica de Joaquim Nabuco, numa abordagem mais ou menos cronológica, tinha por objetivo abranger desde as obras da juventude até as mais recentes publicações do escritor. Reconhecendo, porém, a impossibilidade do encargo, dada a vasta produção do escritor, propôs-se a analisar as obras ditas mais “conhecidas e populares”.

Visando, assim, a totalidade da obra de José de Alencar, a análise feita por Joaquim Nabuco incide sobre dois principais aspectos: no teatro, sobre a exploração da temática escrava; e, no romance, sobre o emprego da língua indígena, a imitação de obras estrangeiras e a adequação ao critério da observação da realidade. Vale ressaltar, contudo, que a presente tese de doutorado não se detém propriamente à análise detalhada da longa e impressionante troca de farpas entre Alencar e Nabuco uma vez que, desta polêmica, interessa-nos, sobretudo, as possíveis ressonâncias da *Carta de Elisa do Vale* na apreciação do crítico pernambucano sobre a narrativa urbana de José de Alencar, em especial, sobre o romance *Senhora*.

Resgatando muitas acusações já antigas, como a ideia de que Alencar era um “escritor de gabinete”, o crítico pernambucano volta à discussão levantada por Franklin Távora e José Feliciano de Castilho nas *Cartas a Cincinato*, questionando a verossimilhança dos seus romances⁴². Além disso, o crítico parece tocar questões importantes da interlocução entre Paula de Almeida e Elisa do Vale à propósito de *Senhora*, o que nos interessa especialmente. Se, no que concerne os romances indianistas, Joaquim Nabuco coloca em dúvida o caráter nacional da “falsa literatura tupi” (NABUCO, 1965, p. 84), no que diz respeito às narrativas de ambientação urbana, o crítico censura, principalmente, a não observação da realidade, o abuso nos usos da imaginação e a falta de novidade: *Lucíola* seria um romance extremamente postigo e medíocre, tendo como única novidade o temperamento da protagonista (NABUCO, 1965, p. 138); *Diva*, pecando ainda mais pela originalidade, seria “uma pálida imitação de um romance muito conhecido de Octave Feuillet, *Le roman d’un jeune homme pauvre*” (NABUCO, 1965, p. 153); *Senhora*, por fim, seria “absolutamente sem valor como invenção, como ideia [...]” (NABUCO, 1965, p. 185)

Conforme explica Nabuco,

[n]este romance [*Senhora*], mais do que em outro qualquer, o escritor desperdiçou o seu talento; são dois volumes, quase seiscentas páginas, em que tudo, absolutamente tudo, é falso, contrário à realidade das coisas, pobre de fantasia, e em que parece-nos que o Rio de Janeiro é uma cidade de lunáticos. A verdade é que no futuro quem quisesse avaliar a sociedade fluminense pelos romances do Sr. José de Alencar suporia que vivíamos todos em um grande hospício de alienados; não é a fantasia que é excessiva, não é a imaginação que é exuberante, é o senso moral que é nulo (NABUCO, 1965, p. 184-185).

“Falso”, “pobre de fantasia” e, ainda, “contrário à realidade das cousas”, o último perfil de mulher oferecido por José de Alencar, segundo Joaquim Nabuco, teria falhado na sua tentativa de representação da vida social fluminense, fazendo com que antiga capital do Império parecesse “uma cidade de lunáticos”, “um grande hospício de alienados”. Nulo em senso de moralidade, o romance teria igualmente fracassado na exploração do caráter de suas personagens:

⁴² Como os detratores das *Questões do dia*, “Nabuco 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).

Não quero demorar-me, criticando *Senhora*; basta-me dizer que essa mulher que compra o marido vale tanto quanto o homem que se vende; que desde o momento em que se separam até aquele em que se reúnem, a vida dessas duas pessoas, sob o mesmo teto, prova que eles não tinham sangue nas veias. Que ridícula situação desses dois entes! Nenhum deles sabe o que sente; a cada instante estavam a unir-se, o que fariam se o romancista não velasse sobre eles durante as horas mais caladas da noite; nem ela, nem ele pode dizer se ama ou se despreza; vivem em uma flutuação eterna, em uma situação que não poderia prolongar-se dois dias sem que o ridículo invencível que ela saía os abatesse a ambos (NABUCO, 1965, p. 185).

Segundo Joaquim Nabuco, os protagonistas desse romance, em especial Aurélia, não sabem o que sentem: “a cada passo supõe-se descobrir uma nova mulher em Aurélia, ela ama, despreza e odeia ao mesmo tempo” (NABUCO, 1965, p. 186). Tão mal elaborado quanto o da rainha dos salões fluminenses, era, segundo o crítico pernambucano, o caráter de Fernando Seixas: “todo o seu sentimento da honra consistia nisso, em ser um bom escravo; desde que se tinha vendido, o que ele não queria era ‘ser um velhaco’, um ‘caloteiro’” (NABUCO, 1965, p. 186). Há, ainda, segundo Nabuco, uma cena “ridícula” dessa personagem: o crítico não vê o “desinteresse heroico de um homem, que não queria servir-se da escova de dentes que Aurélia lhe havia dado, mas que servia-se da casa e da mesa de sua ‘senhora’” (NABUCO, 1965, p. 186).

Como a protagonista de *Lucíola* (1862), Aurélia Camargo e Fernando Seixas teriam sido pintados sem a devida coerência ou percepção de unidade, dando lugar a situações desconexas e a contrastes inconciliáveis. Como Paula de Almeida, Joaquim Nabuco considera que, no retrato de ambas as personagens, a rápida mudança na linha de ação compromete a pintura dos caracteres. Se, em relação ao espaço, a coerência é entendida como a fidelidade ao meio e à cor local, no que concerne os tipos humanos, o verossímil corresponde à capacidade de atribuir unidade às “contradições aparentemente inconciliáveis” (NABUCO, 1965, p. 156). Sem conferir logicidade ao comportamento de seus protagonistas, sem explicar “as transições bruscas de seu coração”, ou, ainda, sem esclarecer “a constante instabilidade de seu espírito”, em *Senhora*, José de Alencar teria dado vida a quadros “absurdos”, “inverossímeis” e “impossíveis” (NABUCO, 1965, p. 155).

Ainda sobre as incongruências na representação do ambiente social da Corte, o crítico acrescenta:

‘Nenhum escritor mais do que ele, nos conta ele próprio, se tem dedicado a esse gênero que se pode qualificar de *romance fisiológico*’, apesar disso, o Balzac brasileiro ver-se-ia em grandes dificuldades para dizer-nos em que parte da nossa sociedade achou um dos seus perfis fluminenses; *Senhora* tem a mesma cor local que o *Gaúcho* e *Iracema*; tudo está fora do seu verdadeiro meio, nada existiu (NABUCO, 1965, p. 185).

Citando diretamente a *Carta de Elisa do Vale*, Joaquim Nabuco contradiz a defesa alencariana, negando a aptidão do escritor para o chamado “romance fisiológico”. Lançados poucos meses após a publicação da correspondência, os artigos de Nabuco não só dialogam abertamente com a autocrítica de José de Alencar, como recusam a filiação sugerida pelo romancista. De acordo com o crítico pernambucano, tal como nas narrativas indianistas e regionalistas, a ambientação em *Senhora* não corresponde ao quadro social pretendido, de tal modo que, certamente, o “Balzac brasileiro” ver-se-ia em grandes dificuldades para explicar em que parte da cidade do Rio de Janeiro teria ele encontrado os “microcéfalos morais” que descreve (NABUCO, 1965, p. 185). Chama a atenção, nesse trecho da crítica, a referência a Alencar como um suposto “Balzac dos trópicos”. Se a comparação não se pretendeu elogiosa, ela sinaliza, contudo, o incremento de novos contornos à imagem de José de Alencar enquanto escritor pela crítica do século XIX, imagem esta que, embora ainda predominantemente caracterizada pelas fortes cores do Romantismo, começa a ganhar novas tonalidades. Arthur Motta, nesse sentido, parece ter razão quando, em 1921, aponta o último perfil feminino de Alencar como um divisor de águas: “o romance de mais fundo psicológico que escreveu o autor dos perfis de mulher” (MOTTA, 1921, p. 89). Se *Senhora* não atendeu, no momento de sua publicação, aos parâmetros críticos em formação, a carta em defesa do romance, embora ostensivamente ignorada por nossa tradição crítica, vai inspirar, ainda, um dos mais importantes trabalhos a propósito da obra no século XIX: a análise de Rocha Lima, de 1878, à qual voltaremos no quarto capítulo desta tese.

3. O PATRIARCA DO ROMANCE NACIONAL

3.1 O leitor e o ensaísta

Conforme evocaria José de Alencar na autobiografia *Como e porque sou romancista*, o gosto pela literatura, em especial pela forma do romance, manifestou-se nele muito cedo ou, mais especificamente, quando ainda era adolescente. Nos estudos sobre José de Alencar, em especial naqueles de cunho mais biográfico, é bastante comum que os críticos iniciem suas considerações fazendo alusão a essa fase da vida do “filho do Ceará”. É válido ressaltar, contudo, que muito do que sabemos hoje sobre essa época se deve não ao relato dos estudiosos, mas à pena do próprio escritor, cujo intuito primeiro parece ter sido não exatamente “facilitar a tarefa de seus futuros biógrafos”, como sugere Magalhães Júnior (1977, p. 15), mas incorporar à sua atividade intelectual as experiências da vida privada.

Através da pena reminescente do escritor, sabemos que, aos nove anos de idade, o primogênito do então senador José Martiniano de Alencar e de Dona Ana Josefina de Alencar viveu experiências que, segundo ele, não só marcariam profundamente a sua infância como terminariam por tomar feição literária no tecido de sua produção romanesca. Entre 1838 e 1839, em viagem do Ceará ao Rio de Janeiro, com itinerário feito por terra entre as províncias do Pernambuco e da Bahia, os olhos do pequeno Alencar teriam contemplado deslumbrados as paisagens do sertão nordestino, paisagens que perdurariam no espírito do adulto, conforme passagem nostálgica encontrada no capítulo introdutório de seu último romance publicado em vida, *O Sertanejo* (1875):

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos
na aurora serena e feliz de minha infância?
Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas
quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?
(ALENCAR, 1875, p. 04).

Rememorar o cenário fascinante daquele sertão que beirava ao lendário significava, para Alencar, retornar às delícias da infância. O valor dessa viagem memorável se revela à medida que, segundo Cavalcanti Proença, “imprimiu indelevelmente na memória do pequeno José o cenário em que faria viver os seus heróis, a cor local que combinaria em nuances de muita

beleza, na sua obra romântica” (PROENÇA, 1959, p. 16). Assim, da longa viagem pelo mundo encantado do sertão nordestino, os olhos do pequeno Alencar teriam captado as mais deslumbrantes cenas da natureza brasileira, cujas cores teriam inspirado, mais tarde, a pintura de pelo menos três de seus romances, a saber: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *O Sertanejo* (1875). Se a tardia alusão aos sertões da terra natal convence mais pelo seu caráter de defesa contra a alcunha de “escritor de gabinete” do que pelo argumento de um suposto embasamento documental de sua escrita, o fato é que as paisagens desenhadas pelo pincel alencariano dariam vida a um poderoso mundo de cor e harmonia, que se eternizaria de maneira extraordinária no imaginário de seus leitores enquanto verdadeiras “regiões tornadas literárias” (CANDIDO, 2000, p. 101)⁴³.

Instalado na capital do Império, em 1840, Alencar passou a frequentar o renomado Colégio de Instrução Elementar, na rua do Lavradio. Além da instrução inicial recebida na escola primária, nesse período, o pequeno Alencar já se habituara à atmosfera austera do lar, graças à vigilância rigorosa do pai e à educação caprichosa da mãe (BROCA, 1951, p. 19). Aplicado nos estudos, destacou-se desde cedo como o primeiro da classe, proeza que “enchia-lhe o peito de orgulho tão forte, que a recordará com transparente narcisismo, ao escrever, homem maduro, a história de sua iniciação literária (PROENÇA, 1959, p. 17). Foi assim que o menino de apenas onze anos de idade, “orgulhoso e concentrado”, além de “um tanto agressivo, como seria pela vida afora” (PROENÇA, 1959, p. 17), chamou a atenção do senhor Januário Mateus Ferreira, a quem confessou, mais tarde, tributar real veneração. Isso porque, foi com o mestre Januário, “homem ríspido, rigoroso, ranhenta” (ORICO, 1977, p. 47), que “o mais pirralho e enfezadinho da turma” (ALENCAR, 1893, p. 14) desenvolveu a aptidão pela leitura em voz alta, aprendendo a respeitar as devidas inflexões e entonações. Obedecendo ao método linguístico do sisudo educador, o jovem colegial, graças à “capacidade de elocução em leituras prolongadas” (PROENÇA, 1959, p. 17), passa a ocupar o honroso cargo *ledor* na ocasião dos serões familiares. “Ao redor de uma mesa redonda de jacarandá” (ALENCAR, 1893, p. 19), passados os momentos de conversação, assumia o adolescente a leitura, arrancando soluços das mulheres da casa, cujas lágrimas não podiam conter frente aos infortúnios sofridos pelos heróis, intensificados pela elocução comovente e persuasiva do garoto. Do pequeno repertório romântico disponível, composto “de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda e*

⁴³ “Podem morrer os heróis de Cooper e de Alencar, mas não morrerão nunca os seus campos floridos, os seus mares bravios, o mistério das selvas. Em Cooper, às vezes, os barros têm mais vida que os marinheiros. O mesmo aconteceu com José de Alencar. O rio Paquequer, descendo de cascata em cascata, tem mais eternidade que seu Peri” (REGO, 1951, p. 12).

Oscar, Saint-Clair das Ilhas, Celestina e outras” (ALENCAR, 1893, p. 21), o menino Alencar teria colhido as suas primeiras impressões literárias, cuja forma viria mais tarde “servir aos informes esboços do novel escritor” (ALENCAR, 1893, p. 22). Embora lhe agradasse, a honrosa tarefa, contudo, tirava-lhe muitas vezes de um sono bem começado, de um brinquedo querido, além de tarefas escolares que tinha por fazer, de modo que, como afirmaria o escritor: “já naquela idade a reputação [era] um fardo e bem pesado” (ALENCAR, 1893, p. 19). Se, como sugere a autobiografia, daquela experiência de leitura para as mulheres da casa nasce a inclinação de José de Alencar pela forma do romance, também é possível que do exercício dessa leitura em voz alta tenha surgido os primeiros sinais da ambição pela “glória” (LILTI, 2014).

A nosso ver, algo importante na formação literária de José de Alencar é o fato de o leitor, em especial o leitor em voz alta, anteceder o escritor. Isso porque, foi como leitor “para o outro” e não como ficcionista que o nosso romancista experimentou, pela primeira vez, o sabor da reação do público face à realização romanesca. Ou, como diria Cavalcanti Proença, foi da leitura em voz alta que José de Alencar contemplou, de forma inédita, o “misterioso poder de tocar o coração humano, criando, com simples palavras, mundos e vidas infinitos” (PROENÇA, 1959, p. 17-18). As peripécias vividas por cada herói novelesco, através da expressão emocionante do pequeno Alencar, ganhavam uma dimensão quase real, de modo que a ficção e a realidade presentes se confundiam diante dos olhos do menino e do público. Foi dessa experiência ambivalente de apreciação da criação romanesca atrelada à contemplação do efeito desta no leitor que teria despontado em seu espírito “a tendência para essa forma literária” (ALENCAR, 1893, p. 21). Se é exagero pensar que a leitura em voz alta despertou no menino Alencar o gosto também pela autocrítica, não nos parece demais, contudo, dizer que, através dos serões familiares, o futuro romancista “encontrou-se”, pela primeira vez, com o “público”, sendo essa experiência, a nosso ver, uma espécie de embrião que mais tarde se converteria em um interesse obstinado do escritor por persuadir o seu leitor. Em outros termos, foi assim, como leitor de romances para as mulheres da casa durante os serões familiares que o pequeno José de Alencar conheceu a precoce vocação para as letras e foi se desenvolvendo mentalmente enquanto futuro romancista e crítico de si mesmo.

Vale ressaltar, ainda, que esse leitor de romances vai se projetar, inicialmente, no cenário das letras do país não como ficcionista, mas como ensaísta. Se por excesso de “timidez” ou “pela convicção do valor do artesanato” (PROENÇA, 1959, p. 18), a verdade é que Alencar não teve pressa para estrear como escritor de romances. Embora a tentação de cometer a primeira novela lhe tivesse vindo ainda na infância, ou, mais precisamente, em 1842 (ORICO,

1977, p. 57), concretizando-se alguns anos mais tarde com a escrita da narrativa inacabada *Os contrabandistas*, de 1848, foi através do exercício da reflexão teórica, nas páginas do periódico mensal *Ensaios Literários*, fundado em 1847, que o jovem recém-matriculado na Faculdade de Direito de São Paulo penetrou o universo literário.

Idealizada e produzida por alunos da Academia de Ciências Sociais e Jurídicas de São Paulo, que, ao lado do também calouro José de Alencar, tinham criado, em 1846, uma Associação Literária, a revista somou pelo menos treze números e circulou em São Paulo entre setembro de 1847 e finais do ano 1850 (GARMES, 1993, p. 01). Definida por Helder Garmes (1993, p. 02) como uma publicação originalmente “científica” e “acadêmica”, a revista, diferente dos periódicos tradicionais da época ligados aos assuntos políticos, reunia, inicialmente, uma grande diversidade de discussões sobre disciplinas, como a história, a jurisprudência, a filosofia e a religião, além de outros conteúdos cujos temas interessavam à comunidade estudantil em geral, “como a questão da qualidade dos ensinamentos jurídicos, ou ainda notícias, críticas ou elogios às demais publicações estudantis, ou, enfim, comentários sobre eventos do cotidiano escolar” (GARMES, 1993, p. 2-3). Concebido, também, como uma publicação de cunho “literário”, o periódico veiculava, ainda, poemas, narrativas de ficção, crítica literária, crônicas, relatos de viagem e charadas, que constituía uma das seções fixas da revista (GARMES, 1993, p. 16). Vale lembrar que, além de leitor de romances para as mulheres da casa, foi também como decifrador e compositor de charadas, por incentivo de um parente próximo (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 21), que José de Alencar foi conduzido à órbita literária. Não à toa, em *Como e porque sou romancista*, Alencar chega a declarar: “[o] dom de produzir e a faculdade criadora, se a tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim [...]” (ALENCAR, 1893, p. 22). Melhor ajustada ao espírito infantil, teria sido, portanto, essa forma “modesta e ligeira”, caracterizada pela capacidade especulativa e pela rapidez de raciocínio, a sua primeira lição de literatura. Esse gosto pela especulação, segundo hipótese apresentada por Magalhães Júnior (1977, p. 32), sugere que, muito provavelmente, pertencia a Alencar a autoria de algumas charadas publicadas anonimamente nas páginas da *Ensaios Literários* ainda em seus números iniciais.

Embora pouco explorada pela tradição crítica alencariana, a rápida participação de Alencar na revista *Ensaios Literários* merece atenção, a nosso ver, não só pelo caráter de estreia, uma vez que as contribuições de autoria do estudante constam como suas primeiras publicações de que se tem conhecimento (OLIVEIRA, 2016), mas, sobretudo, pela projeção que mais tarde terá no conjunto de sua obra. O periódico, que contou com a colaboração de figuras importantes

do período romântico, entre as quais Álvares de Azevedo, Bernardo Guimarães, Joaquim Felício dos Santos e José Bonifácio (OLIVEIRA, 2016, p. 625), teria veiculado, entre 1848 e 1850, pelo menos três artigos de José de Alencar, dois dos quais nunca chegaram a ser completados. Diferente dos demais, por não sugerir uma continuação *a posteriori*, o primeiro trabalho assinado por José de Alencar aparece publicado em abril de 1848 com o título *Botânica – A Carnaúba*. Abusando de descrições do universo dessa ciência que estuda as plantas, o ensaio é introduzido conforme passagem a seguir:

A carnaúba pertence à bela e majestosa família das palmeiras; é linda de ver-se, quando reverdece com as primeiras águas do inverno: seu tronco delgado, esbelto e direito sobe à altura de 50 palmos e mais no seu estado de perfeito crescimento: – sua ramagem é uma lindíssima coroa de palmas alequeadas – de verde-mar, que imitam o murmúrio do regato, quando a viração roça por elas. Esta palmeira multiplicasse com facilidade prodigiosa: – nos sertões de Pernambuco e Ceará há várzeas imensas de carnaúbas estendidas por grande distância de léguas, beirando as margens areentas dos córregos, e dos rios. – Tem uma força de vegetação robusta e poderosa, o que atesta além de tudo a sua longa caducidade (ALENCAR, 2016, p. 634).

Assinado pelas iniciais “A. L.”, o artigo, cheio de descrições supostamente colhidas de estudos voltados ao universo da botânica e da experiência da observação e do relato, soa como um pequeno esboço do futuro paisagista que mais tarde daria vida aos enredos do *Guarani* e de *Iracema*. Se, de um lado, como afirma Oliveira (2016, p. 627), é difícil pensar nessa planta de “tronco delgado, esbelto, e direito” e de “vegetação robusta e poderosa” sem se lembrar da palmeira de *Iracema*, de outro, a nosso ver, também é difícil atravessar as páginas desse pequeno ensaio sem perceber a força de uma adjetivação que se converteria, mais tarde, em um dos principais artifícios da maneira alencariana de se fazer sentir a exuberância daquele mundo selvagem pela boca do próprio indígena (FRANCHETTI, 2007).

Um ano depois, mais precisamente em 20 de maio de 1849, Alencar lança o seu segundo ensaio, sob o título: *Traços biográficos – sobre a vida de D. Antonio Felipe Camarão*. O artigo, como o próprio título evidencia, trata da biografia de Felipe Camarão, líder indígena brasileiro e chefe dos potiguaras, figura historicamente reconhecida como um dos heróis da guerra contra os holandeses na Batalha dos Guararapes no século XVI. Se, no caso da *Carnaúba*, verifica-se a gênese de um estilo pautado na descrição e exaltação da natureza, no estudo biográfico dedicado à vida de Felipe Camarão, nota-se o limiar de uma outra tendência que também

marcaria parte considerável da prosa alencariana, isto é: a valorização da temática indígena e a exaltação romântica dos povos primitivos do país. “Filho das crenças dos índios”, o potiguara, que teria renegado “sua vida de selvagem liberdade às primeiras palavras dos ministros da religião, – e se fez cristão” (ALENCAR, 216, p. 638), é apresentado por Alencar como o herói lendário da fundação do Ceará, uma espécie de esboço da personagem que reapareceria mais tarde em *Iracema*, como aliado dos portugueses e amigo de Martin. É a figura representativa do índio colonizado, ajustado à fé cristã e, ao mesmo tempo, dotado da bravura e honradez características dos heróis das novelas de cavalaria⁴⁴.

Finalmente, em 1850, o jovem estreante publica o seu terceiro e mais conhecido ensaio: *O Estilo na Literatura Brasileira*, que, conforme esclarece Magalhães Júnior (1977, p. 37), aparece erroneamente registrado como *Questões de Estilo* nos trabalhos de Arthur Motta bem como na cronologia apresentada pela edição José Aguilar, de 1959. Se no primeiro ensaio, o futuro romancista demonstra interesse pela descrição da natureza, e, no segundo, pela exaltação da figura do índio, no terceiro artigo, publicado em agosto de 1850, começa a desenvolver uma reflexão sobre o estilo que os escritores brasileiros deveriam adotar na composição de uma literatura que se pretendesse verdadeiramente nacional (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 37). Prova de que as questões de linguagem e forma literária muito cedo se tornaram objeto de suas cogitações, o ensaio é o primeiro artigo de natureza teórica publicado por José de Alencar. Embora não se tenha notícia da continuação prometida, o trecho publicado desenvolve questões que serão, entre outras, centrais para a reflexão literária alencariana, a saber: certa concepção de estilo e sua adequação à literatura brasileira. Entre os três ensaios publicados, *O Estilo na Literatura Brasileira* nos interessa, em especial, porque, embora aborde questões igualmente relevantes do ponto de vista do programa estético alencariano, o artigo sinaliza com clareza a presença de uma verdadeira disposição para a reflexão teórica no ainda estreante José de Alencar.

Introduzido por uma variedade de subtítulos, tais quais: *Expressões de Estilo*, *Estilo Clássico e Quinhentista*, *Estilo Moderno*, entre outros, o ensaio se abre com a seguinte definição:

⁴⁴ Vale ressaltar que a biografia de Felipe Camarão não foi a única contribuição do Alencar biógrafo. Conforme manuscritos que vêm sendo reunidos e organizados atualmente por Marcelo Peloggio (a quem eu agradeço por tão gentilmente disponibilizar esse material), Alencar teria redigido pelo menos outras sete biografias. Euzébio de Queiroz, Zacarias de Góis e Vasconcelos, Marquês do Paraná e Marquês de Caxias estão entre as figuras retratadas por Alencar, embora em outras perspectivas.

[a] palavra é a reflexão, o eco do pensamento: – na nossa língua portuguesa, tão rica de expressão, ela reveste as ideias de uns toques suaves, de uma melodia sonora que encanta: – e os lábios acham certo prazer indefinido em repetir a frase doce e maviosa de um escritor de bonito estilo Sua alma se mira enlevadamente na dicção, e dá-lhe uma expressão íntima e verdadeira: suas palavras parecem sorrir docemente com os enleios do coração, palpitar com as incertezas, suspirar tristemente com as mágoas e aflições, e sua frase é singela e meiga como o perfume dos sentimentos doces, ou solene e ardente como os ecos das paixões fortes e veementes (ALENCAR, 2014, p. 243).

Conforme argumenta o futuro romancista, a palavra, essa “reflexão” ou esse “eco do pensamento”, quando bem elaborada, “favorece muito a compreensão, e a fácil inteligência das ideias” (ALENCAR, 1850). Isso porque, como afirma Alencar: “há escritores que meneiam tão bem a palavra que materializam nos seus acentos a expressão, o tom do pensamento”. Esse refinamento da palavra, quando bem sucedido, constituiria, portanto, o estilo – essa “expressão íntima e verdadeira” – que, no limite, define-se como sendo a capacidade de articulação e convergência entre os sentimentos materializados pelo autor e os efeitos que a leitura produz no seu leitor. Assim, com base nos conceitos da retórica, o futuro romancista define o estilo pela capacidade de ornamento do discurso, uma vez que a palavra “reveste as ideias de uns toques suaves, de uma melodia sonora que encanta; – e os lábios acham certo prazer indefinido em repetir a frase doce e maviosa de um escritor de bonito estilo”.

A fim de fundamentar sua reflexão, Alencar comenta, ainda, a posição superior que a poesia ocuparia sobre os demais gêneros literários, superioridade esta que, segundo citação de Almeida Garret, em sua obra *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa*, seria justificada pela capacidade da poesia de “imitar com o som mecânico das vozes a harmonia íntima da ideia”. Citando outro escritor português, Filinto Elísio, na sua *Arte poética*, Alencar se opõe a uma concepção tradicional que vê o quinhentismo como estilo verdadeiramente puro e clássico da nossa língua. Tais referências, sempre cuidadosamente citadas em notas de rodapé, mostram que o jovem Alencar, já naquele momento, era dotado, além de certa erudição, de um rigor acadêmico pouco comum entre os seus contemporâneos.

Assim, o pequeno ensaio, reproduzido integralmente por Valéria de Marco, em seu trabalho *O império da cortesã: Lucíola: um perfil de Alencar*, viria a assentar as balizas que marcariam os rumos de sua obra futura, entre as quais a sua concepção da língua. Conforme mostra De Marco (1986), diferente do *Pós-escrito de Diva* (1868) e do prefácio à *Sonhos d'Ouro* (1872), nos quais o escritor já maduro reconhece como natural o desenvolvimento da linguagem em função do contato com outras formas de expressão, em *O Estilo na Literatura*

Brasileira, o jovem ensaísta vê com maus olhos a invasão dos Mouros na Península devido ao que considerava a razão da degeneração da língua. Apesar dessa mudança de posição – de defensor de certo “purismo” linguístico a uma visão mais amadurecida do processo de “modernização” linguística – é importante ressaltar que, no pequeno artigo, o jovem estudante de Direito também combate uma visão demasiado purista e classicizante, como aquela que será defendida pelos adversários Antônio Henriques Leal e Pinheiro Chagas, ao se opor a um ideal linguístico calcado nos valores do português quinhentista, tradicionalmente considerado o verdadeiro, puro e clássico de nossa língua (GARMES, 1993, p. 123).

Refletindo, portanto, sobre a forma mais adequada à expressão da literatura nacional, Alencar propõe uma diferenciação entre o estilo quinhentista e o estilo que ele define como moderno. Conforme as palavras do escritor, o primeiro:

[é] lento e truncado: seus períodos arredondados ao modo latino, encadeiam numa fórmula breve, rápida e concisa o pensamento, e não lhe permite dar largas a todo o seu desenvolvimento! Sua frase é solta, e desligada e falta-lhe esta ondulante flexibilidade, essa expressão abundante e rica do estilo moderno que desenha todos os tons, todas as nuances do pensamento (ALENCAR, 2014, p. 244).

Diferente da forma clássica, haveria no estilo moderno:

[u]ma fluidez, uma elasticidade admirável: a frase corre solta com o pensamento, e se expande em toda a sua força de expressão, em todas as suas linguagens. A imaginação se retrai ao vivo cismas e enlevos na vivacidade, na animação da frase moderna (ALENCAR, 2014, p. 244).

Na sequência de tais definições, após questionar-se sobre qual estilo escolher como o mais conveniente para refletir a expressão da “nova literatura”, isto é, a literatura romântica nacional, é o próprio José de Alencar quem procura dar a resposta:

O estilo antigo não pode renascer em nossa literatura brasileira com suas cores, seus tons clássicos: nascidos no tempo da fé, heroísmos dos portugueses, ele conservou essa forma imóvel e inflexível das crenças profundas, das convicções inabaláveis: naquela época de certo dera ela a

expressão aberta do pensamento. Hoje as ideias caminham delirantes, várias, e desvairadas, não se poderão conter na fórmula rápida, breve do período antigo: e além disso, a expressão ardente e animada de nossa literatura não casa com essa lenta e pausada inflexão da frase antiga. Nunca a dicção do estilo quinhentista poderia exprimir com a doce facilidade do espírito, uma cena encantada de nossa terra, um suave retiro de nossas florestas, uma tarde pura de nossos céus, com esses tons maviosos, com esses timbres sonoros que lhe reflete o sol descaindo no ocidente: a precisão da elocução antiga martirizaria os enlevos de nossas almas, nossas diversas inspirações entusiásticas, profundas como os seios de nossas florestas, e como os abismos de nossas montanhas, inquietas e delirantes como o menear das orlas de nossas moitas: a frase clássica gelaria os toques abrasados de nossa poesia ardente, vacilante, e com a frieza de austeridade de sua palavra rígida e severa (ALENCAR, 2014, p. 244 - 245).

Ao definir o estilo de uma determinada época segundo a expressão de suas ideias, o jovem Alencar argumenta que “a expressão ardente e animada de nossa literatura não casa com essa lenta e pausada inflexão da frase antiga” (ALENCAR, 2014, p. 244). Para o ensaísta, a frieza e a rigidez do estilo antigo jamais poderiam “exprimir, com a doce facilidade do espírito, uma cena encantada da nossa terra, um suave retiro de nossas florestas, uma tarde pura de nossos céus”, também não poderiam expressar “nossas diversas inspirações entusiásticas, profundas como os seios de nossas florestas, e como os abismos de nossas montanhas, inquietas e delirantes como o menear das orlas de nossas moitas” (ALENCAR, 2014, p. 244). Isso porque, a austeridade da dicção quinhentista “martirizaria os enlevos de nossas almas [...], gelaria os toques abrasados de nossa poesia ardente”, ofuscando os “tons maviosos, os timbres sonoros que lhe reflete o sol descaindo no ocidente” (ALENCAR, 2014, p. 244-245).

Fica evidente, a partir daí, a ambição do ensaísta por inserir-se num campo de debate, cujo objetivo era estabelecer os parâmetros de um estilo ou de uma forma literária ajustados à “cor local”. A nosso ver, se o pequeno ensaio deixado sem conclusão não oferece a consistência teórica ou a profundidade reflexiva que Alencar nos legará seis anos mais tarde nas suas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856) ou, ainda, quase duas décadas depois, no seu *Benção Paterna* (1872), já nesse momento, o jovem escritor, dialogando com diversos outros ensaístas da época também preocupados com a representação do nacional na literatura, oferece o embrião daquilo que se estabelecerá como o alicerce de seu projeto literário. Vale lembrar que o momento de publicação da revista (1846-1850) corresponde ao momento de consolidação do chamado “primeiro Romantismo” no Brasil, período, como vimos, marcado pelo compromisso com a ideia política de formação do estado-nação, bem como pelo acirramento dos debates em torno do problema da autonomia literária e cultural frente ao modelo estrangeiro (CANDIDO,

2000, p. 28). Essa aliança entre literatura e política, que, de acordo com Candido, constitui a diretriz do “nacionalismo literário”, fez com que a primeira fase romântica no Brasil assumisse uma feição diversa e particular, isto é, um verdadeiro “senso de missão”, que, diferente daquele manifestado pelos escritores neoclássicos, considerou “a atividade literária como parte do esforço de construção do país livre” (CANDIDO, 2000, p. 26). A importância disso decorre justamente dessa tendência pela construção de parâmetros ligados à nacionalidade e, ainda, do esforço dos escritores da época pela elaboração de diretrizes para sua obra futura. Discorrendo sobre a exigência do critério nacional no romance, Fernando Gil (2014) aponta que a partir dos anos 1830, “a ‘ideia de pátria’ e de ‘nova Nação’ envolveu uma operação mental e ideológica que buscou estabelecer o que seria distintivo e original ao jovem país, no romantismo e depois dele” (GIL, 2014, p. 28). Para alcançar tal empreitada, iniciou-se intensa mobilização dos escritores da época, entre os quais Alencar, pelo combate a toda forma de imitação, que se estendia dos clássicos ao então atual modelo europeu, em especial o português, dado o desejo de rompimento com o colonizador.

Apresentando-se como parte do esforço pela construção da *ideia* de país (PELOGGIO, 2006; 2015), José de Alencar, que não escapou ao cumprimento deste programa político, mas inseriu-se nele, sem com isso abrir mão de seu próprio “estilo”, mostrou-se desde muito cedo preocupado com a diferenciação e particularização dos temas ligados ao nacional bem como com os modos de exprimi-los. Chamando a atenção para essa “convicção do valor do artesanato”, “que faltou a quase todos os nossos românticos”, mas já está presente no Alencar dos ensaios literários, Cavalcanti Proença afirma que

[n]esses trabalhos o moço Alencar anunciava as suas predileções: o passado da pátria e o uso do instrumento literário. Preparava-se para levantar no romance a evolução histórica e social do Brasil e adestrava-se na criação do próprio estilo deram – amálgama de outros estilos, que, fundidos ao calor de sua alma de artista, lhe expressão individual, reconhecível, até hoje, com poucas linhas de leitura (PROENÇA, 1959, p. 18-19).

Discorrendo sobre o “passado da pátria” e sobre o “uso do instrumento literário”, o ainda jovem e desconhecido José de Alencar ambiciona, portanto, inscrever-se nessa crítica literária, que desde Ferdinand Denis, em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal: suivi du Résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), toma o critério da *brasilidade* como elemento de diferenciação da literatura nacional. Parte dessa tradição, um dos trabalhos iniciais importantes

que dão continuidade às ideias e aos parâmetros então estabelecidos pelo historiador francês é o ensaio “Discurso sobre a história da literatura brasileira”, de Gonçalves de Magalhães. Publicado no primeiro número da revista *Niterói*, em 1836, ano ao qual se atribui o marco inicial do Romantismo no Brasil com o lançamento de *Suspiros Poéticos e Saudades* do mesmo autor, o artigo propõe um aspecto “inteiramente novo e particular” para a jovem literatura brasileira em função das mudanças e reformas experimentadas no país desde o início do século. Atribuindo a não originalidade da literatura nacional ao “jugo dessas leis arbitrárias dos que se arvoram em legisladores do Parnaso”, Magalhães pondera que “convém, é certo, estudar os antigos e os modelos dos que se avantajaram nas diversas composições poéticas, mas não escravizar-se pela cega imitação” (MAGALHÃES, 2014, p. p. 133).

Onze anos após a publicação do ensaio de Magalhães, Bernardo Guimarães, em seu artigo “Reflexões sobre a poesia”, volta à problemática da imitação, afirmando que a literatura brasileira “é ainda um eco enfraquecido, um frouxo reflexo da civilização do velho mundo” (GUIMARÃES, 2014, p. 187-188). Escrito em 1847 e veiculado também nas páginas do periódico *Ensaio Literários*, o ensaio esboça uma reação ao nacionalismo proposto por Gonçalves de Magalhães, em especial no que diz respeito à influência francesa. Segundo o crítico mineiro, mesmo após a independência política, o Brasil manteve-se ainda um tempo desatento a essa “grande reforma social”, de modo que o influxo europeu, em especial o francês, que se converteu no centro da nova escola, importou “esse gosto para as nossas plagas, e essa transição acanhou mais do que fizera a imitação portuguesa à literatura nacional, apagando inteiramente alguns vislumbres de originalidade” (GUIMARÃES, 2014, p. 185). Em outras termos, a poesia romântica francesa, ainda menos ajustada à cor local do que o classicismo português na opinião de Guimarães, teria se enraizado tão profundamente entre nós que todo um esforço empreendido por nossos escritores em torno da autonomia estética sofreria um prejuízo inestimável com o lançamento de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836). Com base nessas considerações, o futuro autor de *A escrava Isaura* (1875) postula que a instauração de uma estética genuinamente nacional atravessaria a mobilização de pelo menos duas fontes cruciais: o passado, que corresponde aos “nossos tempos heroicos”, e o presente, “modificado pela aura da liberdade política que respiramos” (GUIMARÃES, 2014, p. 191).

Como observa Fernando Gil (2014, p. 320), embora essa crítica dos anos 1830 e 1840, na qual se insere Bernardo de Guimarães, concentre-se no estudo da poesia enquanto gênero de prestígio, ainda assim é possível identificar no horizonte literário um discurso que toca cada vez mais o romance. Ao reivindicar a necessidade de retornar à “nossa história primitiva tão

cheia de heroicos acidentes e aventuras romanescas”, bem como a necessidade de pintar “a nós mesmos e a nossa época sem deixar esta incumbência às idades futuras” (GUIMARÃES, 2014, p. 191), o crítico parece invocar a matéria do romance, esse gênero novo e ainda sem prestígio, mas cuja forma expandida se converterá na expressão mais adequada ao resgate do passado na figura do povo primitivo e à representação da vida contemporânea. Se essas linhas gerais tocadas por Bernardo de Guimarães só seriam aprofundadas por José de Alencar anos depois, em especial em seu *Benção Paterna* (1872), não se pode negar, contudo, que o engajamento com as fontes de inspiração para a literatura brasileira bem como a preocupação com a sua forma de expressão são aspectos já presentes no Alencar dos *Ensaaios Literários*. Consciente da função quase civilizatória da literatura brasileira oitocentista, isto é, do compromisso do escritor brasileiro frente à demarcação do “campo literário” nacional (BOURDIEU, 1996), o estreante José de Alencar insere-se nesse debate com verdadeiro arrojo, elegendo a língua como um dos elementos da expressão literária nacional. Em outros termos, já no Alencar da juventude, o desejo latente pela autonomia literária não se traduz unicamente no âmbito da particularização temática, em especial pela descrição da natureza e valorização do índio, mas também e sobretudo no âmbito da reflexão em torno da necessidade de uma forma literária igualmente nova e particular. Nota-se, a partir daí, que o ensaio parece antecipar questões que serão resgatadas e aprimoradas mais tarde nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, de 1856. Como veremos no tópico seguinte desta tese de doutorado, na audaciosa crítica ao poema de Gonçalves de Magalhães, o jovem crítico elabora uma reflexão estético-literária em que aponta falhas na escolha da “forma com que Homero cantou os gregos” no tratamento da matéria indígena. Tal reflexão, embrionária, porém já presente no Alencar ensaísta dos anos 1848-1850, não está isolada do debate crítico que se forma no Brasil recém-independente em torno do critério de nacionalidade na literatura, em especial no romance. Assim, embora pouco explorados pela fortuna crítica alencariana, os ensaios da juventude interessam à compreensão do programa literário de José de Alencar à medida que ajudam a melhor compreender como se deu o processo de evolução da escrita do autor, de seu estilo e personalidade, além de sua contribuição no debate em torno da nossa nacionalidade literária.

3.2 Um nacionalizador de línguas?

Como vimos, em *O estilo na literatura brasileira*, de 1850, o jovem e até então pouco conhecido José de Alencar, ainda sem nenhum romance publicado, oferece os alicerces de uma reflexão teórica que coloca as questões de estilo como uma espécie de coluna vertebral para o seu projeto de literatura nacional. Debatendo sobre qual forma poderia melhor exprimir essa “nova literatura”, Alencar postula que, ao pretender-se nacional, a “poesia” brasileira deveria traduzir o sentimento do povo, bem como suas ideias e costumes, assumindo, assim, uma feição pura e genuína, de tons e cores locais. Nesse sentido, a expressão “lenta e truncada” do estilo quinhentista não poderia servir de matéria à literatura nacional, uma vez que seus “períodos arredondados ao modo latino” não permitiriam dar forma à flexibilidade ondulante da imaginação, ou, ainda, expressar todas as nuances do pensamento de uma sociedade nascente como a brasileira (ALENCAR, 2014, p. 244). O “estilo moderno”, por outro lado, é apontado por José de Alencar como o mais adequado à representação do conteúdo nacional, uma vez que a fluidez e elasticidade da frase moderna, diferente do caráter rígido e severo da elocução antiga, permitiriam de maneira mais espontânea e legítima dar largas à expressão íntima das ideias e da imaginação.

Ainda que pelas chaves da ironia e sem a profundidade reflexiva demonstrada mais tarde, esse engajamento do escritor com a construção de uma forma literária “nova” e “específica” para a literatura brasileira será novamente manifestado por Alencar nas páginas do *Correio Mercantil* (1848-1868), onde, substituindo o amigo Francisco Otaviano na crônica, o jovem estreante deu vida à série de folhetins intitulada *Ao Correr da Pena*⁴⁵. Companheiro de Alencar na faculdade de Direito de São Paulo, Otaviano, que muito apreciara as colaborações do amigo na *Ensaio Literários*, não hesitou em indicá-lo como seu substituto no jornal. Mesmo rápida, a passagem de Alencar pelo periódico, entre 1854 e 1855, significou um verdadeiro divisor de águas na carreira do escritor, uma vez que marca não só a estreia na imprensa do Rio de Janeiro como o aprimoramento daquela reflexão sobre a literatura nacional.

De acordo com Brito Broca (1960),

[o]s folhetins giravam frequentemente em torno de três assuntos que polarizavam os interesses e as atenções da sociedade brasileira do Segundo

⁴⁵⁴⁵ Em trabalho recente, publicado pela Editora da Universidade Federal de São Carlos, Wilton José Marques (2017) mostra que “ao contrário dos trinta e sete folhetins que a crítica literária supunha que o escritor cearense tivesse publicado nas páginas do *Correio Mercantil*, Alencar, na verdade, escreveu quarenta e cinco folhetins para coluna de *Ao correr da pena*” (MARQUES, 2017, p. 09).

Reinado: o mundanismo (bailes, festas, recepções), a vida teatral (principalmente os espetáculos líricos) e a política (a eterna torcida provocada pelo revezamento dos partidos e a queda dos ministérios) (BROCA, 1960, p. 634).

Por conseguinte, “a condição essencial para ser um bom folhetinista, na época, era frequentar os salões, o teatro e as galerias da Câmara e do Senado” (BROCA, 1960, p. 632). E José de Alencar, atento como poucos à história, à política, à economia, bem como ao cotidiano fluminense em geral, fez de suas crônicas hebdomadárias verdadeiros documentários de sua época (PROENÇA, 1959, p. 20). Além de notável valor histórico, os folhetins de José de Alencar apresentam uma notável força reflexiva, à medida que registram, já naquele momento, certa evolução teórica e crítica do escritor. Essa evolução, como veremos, chama a atenção, sobretudo, pela coerência manifestada por Alencar no debate em torno da nacionalização da língua e da ideia de uma forma para a literatura brasileira.

Embora as reações à atuação de José de Alencar no periódico tenham sido, em geral, elogiosas⁴⁶, Raimundo Magalhães Júnior (1977) afirma que, a princípio, o escritor se viu “em dificuldades para acertar com a seleção dos assuntos e com o tom adequado” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 44). Isso porque, a segunda colaboração do folhetinista no jornal teria aparecido quase duas semanas após a estreia, em 03 de setembro de 1854. Se, como esclarece Wilton José Marques (2017, p. 35), não se trata de “atraso”, mas, antes, de desconhecimento sobre a exclusão do folhetim do dia 10 de setembro de 1854, que se manteve inédito, a suposta irregularidade ou imprecisão temática das crônicas, acrescenta Eduardo Vieira Martins (2005, p. 96-97), estão, antes, relacionadas ao cuidado de José de Alencar por compreender o texto em função do gênero a que pertence. Não à toa, lembra o autor, em diversas crônicas, esse Alencar de educação retórica discute a natureza do folhetim, amaldiçoando “o inventor desse monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chama – folhetim” (ALENCAR, 1874, p. 20). Segundo o folhetinista,

⁴⁶ Segundo mostra Luís Viana Filho (2008, p. 68), em janeiro de 1855, Eduardo Olímpio Machado, então presidente da província do Maranhão e companheiro político do senhor José Martiniano Pereira de Alencar, elogiou o jovem folhetinista do *Correio Mercantil*, “o nosso cazuza”, como “uma das penas mais elegantes do império”. Embora o comentário tenha vindo da parte de um companheiro político do sr. José Martiniano Pereira de Alencar, a apreciação é prova de que o nome de José de Alencar começava a extrapolar os limites do *Correio Mercantil*.

[o]brigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que se deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!

Ainda isto não é tudo! Depois que o mísero folhetinista por força de vontade conseguiu atingir a esse último esforço da volubilidade, quando à custa de magia e de encanto fez que a pena se lembrasse dos tempos em que voava, deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel, livre como o espaço. Cuida que é uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se (ALENCAR, 1874, p. 20).

Negando moldar-se a essa “espécie de colibri”⁴⁷, José de Alencar, preocupado com introduzir-se no cenário das letras, viu na variedade e volubilidade do folhetim⁴⁸ uma porta de entrada para escrever sobre os mais variados assuntos e, mesmo, tocar temas sensíveis no âmbito da literatura brasileira. Entre outros episódios, a ousadia dará lugar, em 28 janeiro de 1855, a uma polêmica em torno da nacionalização da língua portuguesa com um correspondente anônimo do *Diário do Rio de Janeiro* (MARQUES, 2017). A origem do embate, segundo Marques (2017, p. 48), teria sido um folhetim anterior, publicado por Alencar em 14 de janeiro de 1855. Nele, o escritor faz uma crítica rigorosa à prática do entrudo, celebração de origem portuguesa, que ficou conhecida como uma das principais manifestações carnavalescas de caráter popular no Rio de Janeiro durante o século XIX⁴⁹. Com o propósito de demonstrar apoio ao *Congresso das Sumidades Carnavalescas*, associação criada em 1854 e que, em 1855, organiza seu primeiro desfile, o cronista do *Correio Mercantil* sugere que a polícia reprima o

⁴⁷ Machado de Assis, em texto publicado em *O Espelho*, a 30 de outubro de 1859, retoma a comparação feita por José de Alencar, ao dizer: “[o] folhetinista, na sociedade, ocupa do lugar do colibri na esfera vegetal; salta, esvoaça, brinca, tremula, paira e espaneja-se sobre todos os caules suculentos, sobre todas as seivas vigorosas. Todo o mundo lhe pertence; até mesmo a política” (ASSIS, 2013, p. 84).

⁴⁸ Em polêmica com Joaquim Nabuco, José de Alencar dirá mais tarde: “[o] folhetim é de todas as províncias literárias, a que tem mais raros cultores. Provém isso do cunho peculiar desses escritos. eles reproduzem na literatura moderna as epístolas clássicas, de que nos deixou Horácio tão elegantes modelos. É uma arte difícil essa de dizer tudo, não dizendo nada. Como na chalalote furtam-se as várias cores; nessa tela literária todos os tons e todos os estilos cambiam desde o mais grave até o mais gracioso. O meu crítico, dando ainda uma vez prova de ingenuidade, chama o folhetim uma salada, e tacha-lhe como defeito seus maiores realces: a variedade do assunto e a volubilidade do estilo” (ALENCAR, 1965, p. 81).

⁴⁹ De acordo com Fred Góes (2002, p. 02), “[o] entrudo era a expressão do extravasamento de recalques. Durante os três dias que antecediam a Quarta-Feira de Cinzas, o tumulto dominava as ruas das cidades brasileiras. No Rio, a intensidade culminava na esquina da rua do Ouvidor com Gonçalves Dias. Mascarados lançavam as tais bombas fétidas e esguichavam um líquido de cheiro forte com farinha uns nos outros. Os escravos espalhavam farinha no rosto, usavam velhas perucas ou camisas rasgadas dos seus senhores e se entregavam à folia durante os dias da festa. Muitos senhores chegavam a deixar os escravos livres durante a comemoração e, curiosamente, poucos são os registros de fuga nessa ocasião” (GOÊS, 2002, p. 02).

“jogo grosseiro e indecente do entrudo, que por muito tempo fez delícias de certa gente” (ALENCAR, 1874, p. 144). A reação à censura de José de Alencar ao “antigo costume português” aparece no dia seguinte, em 15 de janeiro de 1855, no rodapé do *Diário do Rio de Janeiro*. Assinada por *Monsieur de Tal*, a nota chama a atenção para o uso indiscriminado de estrangeirismos ou, mais especificamente, para o excesso de “francesismos de linguagem” presente nos jornais cariocas, como é o caso da expressão *grande promenade* empregada por Alencar em seu folhetim, bem como para a necessidade de “nacionalização da língua”.

A resposta não tarda. Sai no domingo seguinte, em folhetim de 21 de janeiro de 1855. Fazendo uma espécie de síntese panorâmica da colonização portuguesa no Brasil, da formação do Império e da história recente do Rio de Janeiro, José de Alencar chama a atenção para a necessidade de investimentos do governo em serviços de interesse público, sugerindo, finalmente, uma melhoria nas praças do Passeio Público. Queixando-se das “árvores velhas” e das “ruas estragadas”, o folhetinista argumenta: “parece-nos que seria muito agradável e muito mais fácil, para fazer correr veios de água límpida ao longo das alamedas, e construir-se nos quadros alguns repuxos e *jets d'eau*” (ALENCAR, 1874, p. 157). Em seguida, em tom claramente irônico, dispara:

Ai! Lá me caiu a palavra do bico da pena. Nada, vamos tratar de nacionalizar a língua. Um correspondente do *Correio Mercantil* reclama de nós esse importante serviço.

Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com o 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 dizer passei num *coupé*, se dirá andei num “cortado”. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre “entradas”, e ele lhe dirá bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais.

Quanto a termos do teatro, fica proibido o uso de palavrinhas italianas, porque enfim é preciso nacionalizar a língua (ALENCAR, 1874, p. 157).

Em resposta ao “Ilmo. Sr. Al. do *Correr da pena*”, *Monsieur de Tal* acusa impiedosamente Alencar de não saber o que é “nacionalizar a língua”, sendo, portanto, necessário explicar-lhe. Segundo esclarece o censor anônimo, “a língua de nossa terra deve ser a portuguesa, mas infelizmente, por causa de alguns escritores de nossa época, ela está hoje [...] adulterada”⁵⁰. Para *Monsieur de Tal*, diferente do que teria dito Alencar em seu folhetim,

⁵⁰ *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 27, p. 02, 27 de janeiro de 1855.

expressões francesas como *jets d'eau* e *grande promenade* seriam muito facilmente traduzíveis em língua portuguesa, sendo desnecessário, portanto, o emprego desmoderado de sentenças estrangeiras. Conforme mostra Wilton José Marques (2017, p. 51), a réplica do folhetinista do *Correio Mercantil* ao leitor que lhe censurava as “francesias de linguagem” não tardou, ao contrário, apareceu em “dose dupla”. Trata-se de dois folhetins ainda pouco conhecidos pela fortuna crítica de José de Alencar – um de 28 de janeiro de 1855 e outro de 4 de fevereiro de 1855 – isso porque, segundo Marques (2017), ambos teriam sido omitidos da edição de 1874, sendo, portanto, guardados inéditos (MARQUES, 2017, p. 52). No primeiro dos folhetins, Alencar anuncia: “[e]ntramos na idade do ouro, não haverá mais pobres, nem tentações, nem suplícios de Tândalo” (ALENCAR, 2017, p. 103). E prossegue: “tudo vai mudar-se! Daqui em diante, em vez de vos pregarem alguma *peça* desagradável, e que vos incomode, dar-vos-ão *peças* de ouro vindas de Turiaçu” (ALENCAR, 2017, p. 102-103). As minas de ouro recentemente descobertas naquela região do nordeste brasileiro, segundo Alencar, abrir-se-iam “como um subterrâneo encantado” e envolver-nos-iam “de repente como um palácio de fadas, como um conto de *Mil e uma noites*” (ALENCAR, 2017, p. 102). O tom claramente irônico estende-se, finalmente, para os campos da literatura e da poesia. Segundo o folhetinista, esses também sofreriam os impactos extraordinários de uma “completa transformação”:

Até a literatura, a poesia, e as belas-artes vão sofrer uma completa transformação. Que poeta se animará daqui em diante a dizer que a sua bela tem lindas tranças de ouro, quando este metal há de provavelmente andar nas ferraduras dos cavalos, nos tachos das doceiras, e nas rodas de qualquer túburi da praça? Que romancista será capaz de escrever *sonhos de ouro*, ou páginas douradas de sua vida, se essa palavra apenas exprimirá uma cor amarela como a da oca e da gema do ovo de galinha? (ALENCAR, 2017, p. 103).

Ainda de maneira bastante irônica, José de Alencar sugere que o escritor brasileiro, a partir de então, não teria alternativa senão decidir-se entre a “poesia antiga” e a “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 andar por isso, pode agarrar-se à 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).

Nas palavras de Eugênio Gomes (1958),

[a] réplica de Alencar a *Monsieur de Tal* [...] não deixa dúvida sobre a sua despreocupação do problema, que só alguns anos depois havia de empolgá-lo extremamente, ao ponto de converter-se o romancista em para-raios de todas as eletrizadas reações de além-mar contra o ‘jacobismo letrado’, que proclamava a soberania da língua portuguesa (GOMES, 1958, p. 205).

Fazendo alusão ao episódio, o crítico baiano sugere que, naquele momento, José de Alencar não teria dado muita importância à censura recebida, reagindo somente alguns anos depois contra aqueles fanáticos defensores da língua lusa. A nosso ver, contudo, o engajamento do folhetinista do *Correio Mercantil* com o debate sobre a nacionalização da língua portuguesa na literatura brasileira não só já está presente nos folhetins inéditos de *Ao Correr da Pena*, como já havia sido anunciado na discussão teórica iniciada por Alencar, em 1850, na revista *Ensaaios Literários*. Não à toa, em folhetim de 19 de novembro de 1854, ao falar do ator e encenador brasileiro João Caetano (1808-1863) e da necessidade de fundação de um teatro nacional, o folhetinista realça a “grande missão” ou o compromisso do artista brasileiro por trabalhar “para o futuro de sua arte e o engrandecimento do país” (ALENCAR, 1874, p. 79)⁵¹, engrandecimento que, segundo o jovem ensaísta, não é possível sem a composição de um estilo literário também nacional.

Wilton José Marques (2017), por sua vez, chama a atenção para o fato de que a “referência negativa à língua tupi e sua ‘multidão de nomes fanhosos’ seria um motivo absolutamente óbvio para que este folhetim não aparecesse na edição de *Ao correr da pena* [...]” (MARQUES, 2017, p. 53). É válido dizer, contudo, que no mesmo parágrafo em que José de Alencar se refere à língua *tupi* como “uma multidão de nomes fanhosos, de frutas, de coquinhos, de bichinhos, de cipós”, o folhetinista também reconhece tais expressões como devendo ser “de uma originalidade encantadora”. Nesse sentido, se é verdade que o Alencar da

⁵¹ De acordo com José de Alencar, “[s]e João Caetano compreender quanto é nobre e digna de seu talento esta grande missão, que outros, antes de mim, já lhe apontaram, se, corrigindo pelo estudo alguns pequenos defeitos, fundar uma escola dramática que conserve os exemplos e as boas lições do seu talento e sua experiência, verá abrir-se para ele uma nova época” (ALENCAR, 1874, p. 79).

maturidade optou por ocultar o polêmico folhetim da primeira versão em volume de suas crônicas para evitar uma situação de possível mal-estar com os seus leitores, principalmente considerando a publicação, no mesmo ano, de seu último romance indígena – *Ubirajara* (1874), não se pode, contudo, afirmar que o escritor teria faltado com respeito à língua *tupi*, arrependendo-se, dois anos mais tarde, com *O Guarani* (1857), e, novamente, com *Iracema* (1865), dez anos depois. Parece-nos, ao contrário, mais coerente dizer que o escritor maduro, desiludido dos contemporâneos, acometido da tuberculose e já se sentindo em final de carreira preferiu evitar novos ataques vindos de seus adversários de plantão, já que o folhetim, recheado de passagens irônicas, poderia dar margens a indesejadas interpretações.

Lida, portanto, pela chave da ironia, a discussão proposta por Alencar em seu folhetim de 28 de janeiro de 1855 nos parece uma fórmula que estava sendo testada pelo escritor para atender às exigências do folhetim enquanto “gênero misto” (MARTINS, 2005, p. 99). Somado a isso, o cronista parece, ainda, beneficiar-se desse espaço heterogêneo para aprimorar sua reflexão em torno das questões de estilo na literatura brasileira e da nacionalização da língua portuguesa. Não à toa, no final do folhetim, Alencar, fingindo não dar a menor importância à censura proferida por *Monsieur de Tal*, faz uma ousada promessa:

Agora, se desejais saber o que vou ver a Petrópolis, eu vos digo: vou 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. Não é muito que procure sossego, e destine oito dias para isto, quando o correspondente gastou seis dias para descobrir que *étrenne* significa consoada, e *coupé* se traduz por berlinda, isto é, carruagem de viagem. *Berline* como se traduzirá? O correspondente não o diz (ALENCAR, 2017, p. 108).

Aparentemente constrangido, *Monsieur de Tal*, em modesta nota endereçada “ao folhetinista do *Correr da pena*”, buscou justificar a provável demora na publicação de suas respostas, afirmando que “[c]omo a nossa pena não corre tão ligeiramente como a de V. S., e como a nossa ocupação não é a de estar sentado a uma banca a espera de fregueses, iremos respondendo a V. S. com vagar, durante a semana”⁵².

Polemista incansável, Alencar logo tratou de responder ao seu interlocutor e, assim, cumprir a promessa de entregar-se “ao estudo da *nacionalização da língua*”. A segunda réplica a *Monsieur de Tal* seria escrita poucos dias depois, em 4 de fevereiro de 1855. Valendo-se da

⁵² *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, n. 30, p. 3, 30 de janeiro de 1855.

mesma dose de ironia presente no folhetim anterior, Alencar dirige-se a si mesmo: “[o]nde eu estava com a cabeça quando fui tomar sem necessidade um compromisso impossível de realizar?” (ALENCAR, 2017, p. 109). Para realizar, ainda assim, a “impraticável” tarefa, o cronista diz ter recorrido à imaginação, que, por sua vez, inspirou-lhe, de repente, uma interessante ideia: perguntar-se “o que é o meu leitor?”. Segundo o folhetinista, “[s]ó havia um meio de sair desta dificuldade, e era deixar-me de dificuldades, e criar eu mesmo o meu leitor tal qual ele é” (ALENCAR, 2017, p. 110). A fim de esboçar “essa personalidade coletiva e monstruosa, que aplaude, ri, critica e louva ao mesmo tempo, que hora está de bom humor, e muitas vezes não há quem suporte”, Alencar lista um conjunto bastante variado de indivíduos que poderiam ocupar esse lugar de “seu leitor”, a começar por si próprio, “que sou o primeiro a ter a honra de ler aquilo que escrevo” (p. 110). Além de si mesmo, cita, entre outros: “um redator”, “um assinante do jornal”, “um frequentador de café”, “um terço de um político”, “metade de um literato”, “uma velha beata”, “duas doses de um crítico”, “um dízimo de poeta”, “uma mocinha bonita” e, por último, como não poderia faltar: “um nacionalizador de línguas”. Como vimos, essa preocupação de José de Alencar com a figura de seu leitor, presente nos textos da juventude, permanecerá uma constante ao longo de toda a carreira do escritor que, reconhecendo a si próprio como leitor daquilo que escreve, lançaria mão de todas as armas possíveis para responder à sua recepção crítica e, conseqüentemente, interferir nos rumos dessa recepção.

Uma vez traçados os perfis de seus múltiplos leitores, em especial, o perfil de seu atual interlocutor: “o nacionalizador de línguas”, José de Alencar, leitor de si mesmo, relembra alguns detalhes de sua viagem à Petrópolis, onde fora “estudar a fundo a nacionalização da nossa língua”. Em seguida, citando a obra *Viagens à minha terra* (1846), que outrora fora recomendada pelo próprio *Monsieur de Tal*, o folhetinista do *Correio Mercantil* ironiza de maneira implacável o seu opositor, ao sugerir que também o livro do escritor português Almeida Garrett, suposto “nacionalizador” da língua portuguesa, é recheado de estrangeirismos:

Lembrei-me que o meu mestre me mandava que consultasse entre outros o Garret, e por conseguinte entreguei-me todo à leitura das *Viagens à minha terra*.

Que salutar conselho! Bastou-me ler o primeiro volume para conhecer que o correspondente do *Diário do Rio* tinha toda razão. Garret forneceu-me alguns exemplos de nacionalização da língua que não posso deixar de apresentar aos meus leitores.

Toillete, boulevard, carroça d’ancien regime, nojeto caravanserai, demi-jour da coquete, canvassing de umas eleições, láudano, caleche, briska, rua

fashionable, etc., tudo isso são termos de que se serviu Garret, e que eu, obediente às lições do meu mestre, empregarei daqui por diante, sempre com o fim de nacionalizar a língua portuguesa (ALENCAR, 2017, p. 112-113).

Querendo mostrar que sua viagem à cidade serrana não fora em vão, José de Alencar ainda encontra disposição para lançar um golpe fatal contra o opositor. Reproduzindo, em parte, o último parágrafo escrito por *Monsieur de Tal*, no qual o correspondente do *Diário do Rio de Janeiro* se refere a Alencar como um escritor “menos experiente” e, ainda, acusa-o de “fazer uso de vocábulos cujo verdadeiro significado não sabe”, o folhetinista cearense formula a seguinte paródia:

‘Não posso, contudo, ao acabar essas reflexões, deixar de mencionar uma balda que têm certos críticos menos experientes, isto é, quando criticam para o público citarem muitos autores, para também darem a entender que são lidos em muitos clássicos; mas essa balda que muitas vezes os deita a perder, porque frequentemente citam autores que nunca leram’ (ALENCAR, 2017, p. 113).

Após pagar na mesma moeda os ataques de seu adversário anônimo, Alencar conclui o folhetim pedindo desculpas ao leitor: “[p]erdão meu leitor, achais esta questão da nacionalização da língua é extremamente maçante? Tendes toda razão. Passemos a diante” (ALENCAR, 2017, p. 113). O tom obstinadamente irônico da declaração ilustra bem a natureza da participação do jovem escritor nas páginas do *Correio Mercantil*. Conforme mostra Marques (2017), dois outros folhetins, também inéditos, datados de 11 e 18 de fevereiro de 1855, respectivamente, foram lançados após a polêmica, porém, dado o silêncio de *Monsieur de Tal*, ambos os textos acabaram privilegiando outros temas. O rompimento definitivo com o jornal se deu em meados de 1855, após censura a um último folhetim, no qual Alencar criticava de maneira acerba o mercado de ações, ou, mais especificamente, as negociações em torno da distribuição das ações da Companhia da Estrada de Ferro de D. Pedro II (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 56-60)⁵³.

⁵³ Magalhães Júnior esclarece que “Alencar viu nisso um escândalo. Eram centenas e centenas de pessoas, chamadas a pagar os primeiros dez por cento das 51 mil e 703 ações que a Companhia da Estrada de Ferro de D. Pedro distribuíra. E escreveu um comentário ácido, encarando a todas essas pessoas como devedores relapsos ou como quem tivesse renegado os compromissos assumidos” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 57).

Apesar da importante atuação na crônica, José Aderaldo Castello (1953) afirma que, em 1856, José de Alencar é “um nome praticamente desconhecido em nossas letras” (CASTELLO, 1953, p. 07). A grande reviravolta teria acontecido poucos meses depois, quando Alencar, encerrando suas atividades no *Correio Mercantil*, entra para o *Diário do Rio de Janeiro*, não apenas como folhetinista, mas como redator-chefe do prestigiado periódico. Conforme afirmaria mais tarde Araripe Júnior (1882, p. 35-36), “ser chefe de uma imprensa, dirigi-la a seu sabor, exercitar suas faculdades em todos os gêneros possíveis, comover as massas com artigos artisticamente manejados” estavam entre as mais ardentes aspirações do escritor. E o *Diário*, periódico de grande circulação e prestígio entre as mais diferentes categorias do público da época, tornou-se um poderoso instrumento de autopromoção nas mãos do ambicioso redator. Embora o velho jornal fluminense passasse por um momento de importante crise financeira, o que fez com que Alencar se visse obrigado a reduzir significativamente os custos, alterando temporariamente o formato do impresso⁵⁴, as páginas do *Diário do Rio de Janeiro* veiculariam, ainda em 1856, aquela que ficaria conhecida como “a maior polêmica literária do romantismo brasileiro” (MARTINS, 2005, p. 118). Evidentemente, estamos falando do acirrado embate entre o estreante José de Alencar e o consagrado poeta de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836)⁵⁵.

A razão do conflito fora a publicação, entre 10 de junho de 1856 e 15 de agosto do mesmo ano, das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856), conjunto de oito textos em que José de Alencar procede a uma crítica rigorosa ao poema de Magalhães, censurando-lhe, entre outros aspectos, a falta de elevação do tema e da linguagem, bem como a inadequação ao gênero que o poeta teria pretendido incorporar: a epopeia ou, mais precisamente, o poema épico. Como observara Martins (2005), ao assentar sua análise na conformidade do poema de Magalhães às regras da forma homérica, Alencar repete o mesmo procedimento analítico desenvolvido nas páginas do *Correio Mercantil*. Isto é, se, em *Ao Correr da Pena*, o escritor tem o cuidado de escrever suas crônicas discutindo a natureza do folhetim, nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, o crítico segue o mesmo critério investigativo, fundamentando sua reflexão sobre a obra na consideração do gênero em que se inscreve, a epopeia. Essa

⁵⁴“Assumira a direção do jornal em período tão crítico que, um mês depois, se via forçado a reduzir-lhe o formato, só o restaurando, com as amplas dimensões com que o encontrara, em 1856” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1856, p. 62).

⁵⁵“É provável que a maior influência individual jamais exercida sobre contemporâneos tenha sido, na literatura brasileira, a de Gonçalves de Magalhães. Durante pelo menos dez anos ele foi a literatura brasileira; a impressão de quem lê artigos e prefácios daquele tempo é que só se ingressava nela com o seu visto. O “sr. Magalhães” era considerado gênio, guia, fundador, com o qual haveria de começar a fase definitiva da nossa literatura, de que era o ‘representante legítimo’, conforme Santiago Nunes Ribeiro” (CANDIDO, 2000, p. 48).

preocupação com o estudo dos gêneros, segundo Martins (2005) revela não só o espírito teórico em José de Alencar como o desejo do escritor por contestar os gêneros literários em vigor na literatura brasileira. Assim, “expondo toda uma teoria estilística, meditadas convicções sobre a arte e a técnica de escrever” (PROENÇA, 1959, p. 64), as cartas ilustram o peso da educação retórica em Alencar, projetando o desconhecido redator do *Diário do Rio de Janeiro* ao topo do debate literário no país.

Subsidiado Pelo imperador Dom Pedro II, o tão aguardado poema, escrito durante estadia de Gonçalves de Magalhães em solo europeu (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 63)⁵⁶, tinha por objetivo trazer novas contribuições à literatura nacional, em especial ao Romantismo oficial representado pelo poeta. Certo de atender às expectativas do leitor, “o gênio fluminense”, “chefe de uma revolução toda literária”, conforme opinião de Joaquim Norberto, não esperava outra coisa senão os aplausos do público. Estes vieram, primeiro, da parte de amigos íntimos, entre os quais Manuel de Araújo Porto-Alegre, que, preparando o terreno para a já aguardada consagração do autor e da obra, lançou elogios ao poema antes mesmo que esse viesse a público. A aclamação veio, também, da parte de Sua Majestade Imperial, que, dedicando particular afeição ao poeta e a seu projeto reformador, não hesitou em oferecer-lhe patrocínio⁵⁷. Bem diferente deste foi o parecer de José de Alencar, que viu no afamado poema uma espécie de trampolim que o permitiria ascender ao mais alto escalão das letras brasileiras e, conseqüentemente, atrair leitores ao *Diário do Rio de Janeiro*, como vimos, em crise no momento de sua gestão. Se, no ano seguinte à publicação das cartas, *O Guarani* (1857) marcaria a grande estreia de José de Alencar na literatura, dado o sucesso estrondoso de público (MENEZES, 1977; REIS, 2016), a polêmica sobre *A Confederação dos Tamoios* marca a grande estreia do escritor na teoria e na crítica literárias.

⁵⁶ “Compôs o poema longe da pátria, quando prestava serviços diplomáticos no estrangeiro, possivelmente de 1837 a 1854, ou ainda, no decorrer de sete anos, mas com muitas interrupções. O certo é que, em 1854, o submetia à apreciação de D. Pedro II e dois anos depois o tinha publicado em edição imperial, a que se sucedeu, em 1857, a edição comum” (CASTELLO, 1953, p. 13). Ainda sobre o contexto de escrita e publicação do poema, explica Magalhães Júnior, “[s]eu autor, o poeta, dramaturgo e diplomata Domingos José Gonçalves de Magalhães, o escrevera, de início, em Bruxelas, indo terminá-lo em Nápoles, onde servia em nossa delegação. Tal obra lhe consumira sete anos de trabalho e, em fins de 1854, tendo sido removido do Reino das Duas Sicílias para o da Sardenha, obteve licença para vir ao Rio de Janeiro, antes de assumir o novo posto. E venho trazendo o longo manuscrito, que não quis confiar ao correio. No início de 1855 já estava no Rio de Janeiro, como registrou a revista *Guanabara*, no primeiro número desse ano. A 30 de janeiro, lia ele ao imperador o seu poema épico. O soberano entusiasmou-se e chamou a si a publicação de *A Confederação dos Tamoios* (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 63).

⁵⁷ Segundo afirma Luiz Costa Lima, [e]m seu afã de civilizar a nação que governava, Pedro II favoreceu como pôde os jovens introdutores da corrente europeia, seja pelos postos diplomáticos com que os agraciava, seja pela ajuda na publicação de suas obras, seja até correndo em sua defesa, como polidamente o fará por ocasião dos ataques de Alencar à *Confederação dos tamoios*” (COSTA LIMA, 1984, p. 134)

Sem a notoriedade do poeta de *Suspiros Poéticos e Saudades* (1836), José de Alencar, disfarçado por trás do pseudônimo *Ig.*, chama a atenção do leitor para as possíveis imperfeições das cartas, afirmando que estas “são defeituosas como todo trabalho interrompido por estudos de natureza muito diversa, feito rapidamente e de memória, sem tempo de verificar a citação de livro que li há bons anos” (ALENCAR, 1953, p. 03). Nega, contudo, que tenha tido colaboradores para escrevê-las, teve, ao contrário, “mestres como Chateaubriand e Lamartine de quem lia algumas páginas para ter a coragem de criticar um poeta de reputação como é o Sr. Magalhães” (ALENCAR, 1953, p. 04). Se a afirmação não deixa dúvidas sobre o respeito de José de Alencar pela figura consagrada de Magalhães, ela também expõe a profunda intenção crítica por trás das cartas, cujo autor, baseando-se em alguns nomes também consagrados da literatura estrangeira, sente-se quase no dever de contestar a literatura indianista produzida no país, bem como a evolução das ideias estéticas no Romantismo brasileiro.

Datada de 10 de junho de 1856, a primeira carta publicada por Alencar se abre como uma espécie de justificativa para o seu engajamento crítico. Segundo o autor, o que pretendeu escrever sobre a obra de Magalhães não foi um “juízo crítico” em si, mas “impressões de leitura” (ALENCAR, 1953, p. 04). Sem o “tempo” e as “habilitações” indispensáveis para criticar a obra com a “calma” e o “estudo” necessários, Alencar diz ter elaborado suas reflexões segundo a mesma ordem com que o seu “espírito” as formulou, desejando, assim, que fossem publicadas caso a entendessem relevantes e justas. A discussão será retomada algumas semanas depois, em carta de 9 de agosto, quando, chamando a atenção para a difícil tarefa a que se impôs, o redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* propõe a seguinte reflexão:

Há na poesia e na arte, nessas duas irmãs, filhas do gênio e da natureza, além da execução, uma parte negativa, a que um escritor moderno chama de crítica. O poeta ou o artista é o homem que concebe e executa um pensamento sob a influência dessa exaltação de espírito que solta os voos à fantasia humana. O crítico, ao contrário, é o poeta ou o artista que vê, que estuda e sente a ideia já criada; que a admira com essa emoção calma e tranquila que vem depois do exame e da reflexão (ALENCAR, 1953, p. 42).

Segundo Alencar, diferente do poeta, que concebe e dá vida a um pensamento inspirado pela imaginação, o crítico literário é aquele que recebe e examina a ideia já criada para, enfim, com uma “emoção calma e tranquila”, admirá-la. Nesse sentido, ambos, poeta e crítico, seriam igualmente submetidos à contemplação do “belo poético”, com a diferença que, para o artista,

o belo se apresentaria sob a forma do pensamento e da criação, e, para o crítico, sob a forma do sentimento e da apreciação. Alencar postula, ainda, que a principal operação do poeta se dá pela “inspiração”, esse “fogo sagrado que cria e anima a ideia”, ao passo que, no caso do crítico, sua ação se dá principalmente pela “contemplação”, isto é, por esse “raio de luz que esclarece o claro e põe em relevo a obra já executada” (ALENCAR, 1953, p. 42). Enfim, afirma que “ambos são poetas e artistas; ambos receberão a missão de cultivar essa flor mimosa; um planta, o outro a colhe; um cria e inspira, o outro sente e compreende” (ALENCAR, 1953, p. 42). Dito de outra maneira, se o crítico, ao contrário do poeta, não concebe nem anima o pensamento inspirado pela exaltação do espírito, ainda assim, ele acrescenta luz ao quadro, ampliando as possibilidades de contemplação da ideia já criada e contribuindo para a construção dos sentidos. Seria essa a definição do “Alencar crítico”?

No que concerne o poema, a análise feita por Alencar recai sobre dois grandes aspectos: o assunto e a poesia. Quanto ao primeiro, o comentário de José de Alencar é, a princípio, elogioso:

O pensamento do poema, tirado dos primeiros tempos coloniais do Brasil é geralmente conhecido; era um belo assunto que, realçado pela grandeza de uma raça infeliz, e pelas cenas da natureza esplêndida de nossa terra, dava tema para uma *divina epopeia*, se fosse escrito por Dante (ALENCAR, 1953, p. 04).

A escolha acertada do assunto, tirado das origens da nação, da grandeza da vida selvagem e da beleza exuberante da natureza, não teria sido suficiente para atender, segundo Alencar, aos critérios formais necessários para a afirmação da literatura nacional. A fim de justificar sua crítica, Alencar evoca a frieza dos versos, afirmando que “o sol de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia” (ALENCAR, 1953, p. 05), que exprimissem os efeitos dessa “poderosa irradiação tropical” (ALENCAR, 1865, p. 2). No que diz respeito às descrições, reconhece haver nelas “muitas belezas do pensamento”. Apesar disso, em alguns momentos, as passagens descritivas seriam demasiado longas e, principalmente, não estariam à “altura do assunto”. Para Alencar, “falta-lhe um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo de 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).

Como o ator, cuja interpretação dá vida ao drama, o poeta, e sobretudo o poeta épico, segundo Alencar, deve saber tirar proveito da “ilusão teatral” e ter consciência de sua obrigação de “dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja na altura do pensamento” (ALENCAR, 1953, p. 11). Embora sem citar William Shakespeare, a alusão ao dramaturgo inglês já parece estar presente. A “nova poesia” nasceria, enfim, da capacidade de elevação da palavra, cujo ornamento, uma vez ajustado à cor local, daria lugar ao genuinamente nacional. Nesse trecho da segunda carta, o jovem crítico parece retomar um dos pontos centrais de seu *Estilo na Literatura Brasileira*, isto é: o valor da palavra. Comparando o trabalho do ator aquele do poeta, Alencar reitera a importância da “palavra” em seus aspectos sonoro e visual, roubados dos recursos das diversas artes, para a expressão literária nacional. Para alcançá-la, não basta colorir a forma de Homero com as cores abundantes do país, é preciso, ao contrário, “expressar os grandes sentimentos com a sua linguagem própria: as palavras são como as vestes do pensamento, que ora o trajam de galas e de sedas, ora de lã e de estamemha” (ALENCAR, 1953, p. 11).

Essa discussão sobre o valor da palavra, que, entre outras, soa, às vezes, repetitiva, dada a natureza de diálogo que acabam assumindo as cartas, será retomada por Alencar na sua quinta e “última carta”, ou, mais precisamente, naquela que precede as intervenções de Manuel de Araújo Porto-Alegre e Dom Pedro II. Trazendo uma longa e detalhada definição da “palavra” e de seu papel na construção de uma forma literária nacional, o escritor argumenta que

[t]odo homem, orador, escritor, ou poeta, todo o homem que usa a palavra, não como um meio de comunicar as suas ideias, mas como um instrumento de trabalho: todo aquele que fala ou escreve, não por uma necessidade da vida, mas sim para cumprir uma alta missão social; todo aquele que faz da linguagem, não um prazer, mas uma bela e nobre profissão, deve estudar e conhecer a fundo a força e os recursos desse elemento de sua atividade. A palavra tem uma arte e uma ciência: como ciência, ela exprime o pensamento com toda a sua fidelidade e singeleza; como arte, reveste a ideia de todos os relevos, de todas as graças, e de todas as formas necessárias para fascinar o espírito (ALENCAR, 1953, p. 31).

Vemos, aí, claramente, não só uma definição pormenorizada de língua literária em José de Alencar, como também uma sólida consciência do papel do escritor face a realização ficcional. Reiterando, em certa medida, aquela concepção de literatura *empenhada* (CANDIDO, 2000, p. 26) enraizada no espírito dos nossos escritores desde pelo menos os poetas neoclássicos até os românticos da primeira fase, Alencar fala da atividade artística como

o cumprimento de “uma alta missão social”, ou, nos termos de Antonio Candido, como o atendimento “a um programa, bem cedo estabelecido, que visava a diferenciação e particularização dos temas e dos modos de exprimi-los” (2000, p. 26).

A “encarnação literária do espírito nacional” na obra de José de Alencar é indicativo de que, embora o escritor já não se ligasse ao antilusitanismo fervoroso e ao entusiasmo excessivo dos primeiros românticos, ele, ainda assim, participava dos anseios romântico-nacionalistas do período, associando-se à ideia da criação literária como parte do esforço de construção do estado-nação. Se, em muitos escritores, essa “tomada de consciência” face ao país recém-independente significou “prejuízo e desnorteio sob o aspecto estético”, em Alencar, postula Antonio Candido, já se percebe um esforço pelo predomínio do “exercício da fantasia” em detrimento do peso do “sentimento de missão” (CANDIDO, 2000, p. 26-27). Se essa “obrigação de descrever a realidade imediata” deu lugar, no caso de José de Alencar, a certa “coexistência de realismo e fantasia, documento e devaneio” (CANDIDO, 2000, p. 26-27), o nacionalismo alencariano, ainda que atrelado à ideia de missão, teria avançado, segundo Candido, tanto em consciência estética como em consciência histórica.

No que concerne a construção das personagens, Alencar condena o que considera a não elevação da “grandeza e majestade de seus heróis”:

Se bem me lembro, em todas as epopeias que conheço, o autor não se descuidava desse ornamento: todos dão uma origem divina, ou ao menos heroica, ao povo que pretendem cantar; assim fizeram Homero, Virgílio e Camões (ALENCAR, 1953, p. 06).

Para Alencar, a forma usada pelo poeta brasileiro para cantar os seus heróis, a epopeia, ou o poema épico, caracteriza-se, essencialmente, pela exaltação das personagens. Apesar disso, na obra de Magalhães,

[a] pintura da vida dos índios não tem, na minha opinião, a menor beleza; uma página de um viajante qualquer a respeito da vida nômade dos árabes do deserto é mais cheia dessa poesia da liberdade selvagem do que a parte do poema a que me refiro.

Ademais, o leitor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas davam por si só a matéria a um grande

poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias (ALENCAR, 1953, p. 06).

Além da falta de elevação dos índios, o crítico chama a atenção para a falta de um “quadro majestoso” na abertura do poema, ou seja, de “uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar” (ALENCAR, 1953, p. 07). Citando o episódio inicial de *A Confederação dos Tamoios*, Alencar acentua que a morte de um jovem guerreiro índio, personagem secundária e sem muita importância no conjunto da obra, “não está de modo algum nas regras da epopeia” (ALENCAR, 1953, p. 07). Isso porque, na concepção do escritor, a epopeia é o gênero por excelência cuja finalidade é engradecer os fatos remotos e, sobretudo, relevantes de determinado povo. Diferente de Virgílio, Homero e Camões, que cantaram “grandes infortúnios”, sentimentos “poderosos” como a nacionalidade e a religião ou, ainda, acontecimentos importantes como a descoberta de um novo mundo, Magalhães, segundo Alencar, contentou-se em narrar “uma vingança produzida por um fato trivial, um fato bem comum” (ALENCAR, 1953, p. 07). Fortemente incomodado com a desconformidade entre a forma pretendida e o motivo da ação, ou seja, entre a forma literária escolhida por Magalhães e o seu desenvolvimento no poema, o escritor cearense sugere que *A Confederação dos Tamoios* teria sido certamente mais feliz se, no lugar do “acontecimento miúdo”, colocasse em primeiro plano a reunião dos chefes tamoios, explorando, por conseguinte, as razões por trás da revolta indígena e fazendo valer “o sentimento nacional, a liberdade e o cativo dos índios” (ALENCAR, 1953, p. 07).

Vemos, pois, que as cartas de José de Alencar, além de lançar os holofotes ao jovem e desconhecido escritor, reclamam um “sentimento nacional” que se fizesse sentir não só no assunto, mas no tratamento oferecido a ele, isto é, na elaboração do conteúdo local. O erro cometido por Magalhães, portanto, não estaria na seleção do tema em si, mas nas falhas na sua composição e, ainda, na infeliz escolha e realização do modelo clássico de Homero, considerado por Alencar inadequado a “um verdadeiro poema nacional”. Acontece que, ao escrever uma obra que propunha exaltar os temas ligados à nacionalidade, o chefe-fundador do Romantismo no Brasil teria esquecido de desfazer-se da maneira de pensar e sentir de homem civilizado a fim de identificar-se com os selvagens que pretendeu representar (ALENCAR, 1953, p. 05). Finalmente, ao invés de “poesia nacional”, haurida na língua dos índios, o Sr. Magalhães

[a]linhou palavras, mediu sílabas, acentuou a língua portuguesa à sua maneira, criou uma infinidade de sons cacofônicos, e desfigurou de um modo incrível a sonora e doce filha dos romanos poetizada pelos árabes e pelos godos (ALENCAR, 1953, p. 32).

Fica evidente, portanto, uma discordância entre o pensamento reformador de Gonçalves de Magalhães e a “nova poesia” reclamada por José de Alencar. Segundo sugere Alencar, faltava ao poema Gonçalves de Magalhães uma consciência poética mais aprofundada, além de um melhor aproveitamento da figura do selvagem na composição da poesia nacional. O autor de *A Confederação dos Tamoios*, nesse sentido, nada teria oferecido de novo, em nada teria superado os modelos indianistas do século XVIII, menos ainda teria se igualado ao contemporâneo Gonçalves Dias, este sim, segundo Alencar, “metrificador perfeito, alma entusiasta e inspirada, que soube compreender os tesouros que nossa pátria guarda no seu seio profundo” (ALENCAR, 1953, p. 28). É, portanto, no poeta *I-Juca Pirama* (1851), e não no chefe-fundador do Romantismo no Brasil, que José de Alencar identifica a primeira grande manifestação de nossa poesia indianista romântica do século XIX:

O Sr. Gonçalves Dias, nos seus cantos nacionais, mostrou quanta poesia havia nesses costumes índios, que nós ainda não apreciamos bem porque os vemos de muito perto. A poesia é como a pintura, cujos quadros devem ser olhados a uma certa distância para produzirem efeito (ALENCAR, 1953, p. 20).

Vendo o indígena não como um tipo ou, ainda, como uma simples personagem de romance, mas como um verdadeiro herói de epopeia, Alencar, além de uma concepção essencialmente lírica, expõe uma visão do selvagem com acentuados contornos épicos. Esse reconhecimento da nobreza do índio, apresentado como sujeito dotado de coragem, honradez e espírito guerreiro, fez das poesias americanas de Gonçalves Dias a maior inspiração do José de Alencar indianista. Considerado “o mais decoroso e elegante” dos escritores românticos, “Gonçalves Dias se destaca no medíocre panorama da primeira fase romântica pelas qualidades superiores de inspiração e consciência artística” (CANDIDO, 2000, p. 17). Embora se filiasse ao grupo de Magalhães pela herança clássica e pelo engajamento nacional, o poeta teria sido superior aos seus contemporâneos tanto no equilíbrio afetivo como no aproveitamento dos recursos formais. A distinção, que permitiu a Gonçalves Dias consolidar o Romantismo no

Brasil e inspirar as novas gerações, foi logo sentida por Alencar, que viu no poeta maranhense sofisticado registro do deslumbramento face ao Novo Mundo (CANDIDO, 2000, p. 73).

De acordo com Alencar, embora ainda não tivesse composto uma epopeia, o futuro autor dos *Timbiras* (1857)

tem enriquecido a nossa literatura com algumas dessas flores que desabrocham aos raios da inspiração e cujos perfumes não são levados pela aura de uma popularidade passageira.

O autor dos *Ultimos cantos*, de *I-Juca Pirama* e dos *Cantos guerreiros dos índios* está criando os elementos de uma nova escola de poesia nacional de que ele se tornará o fundador quando der a luz a alguma obra de mais vasta composição (ALENCAR, 1953, p. 53-54).

Considerando o poeta como o legítimo representante da literatura indianista da primeira fase romântica, o crítico da *Confederação dos Tamoios* vê em Gonçalves Dias potencial inaugurador de “uma nova escola de poesia nacional”, da qual será “fundador quando der a luz a alguma obra de mais vasta composição”. A expectativa, contudo, parece ter dado lugar à frustração, uma vez que, conforme sugere o próprio Alencar, nove anos mais tarde, a tal composição de maior fôlego jamais aconteceu. A sugestão é dada na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, paratexto de *Iracema*⁵⁸. Datada de agosto de 1865, a carta, que serve de posfácio à primeira edição do romance e reconstrói o processo de gestação da obra, reitera a preocupação de José de Alencar com a elaboração de um estilo adequado à literatura brasileira. Tendo os olhos voltados para o indianismo, Alencar reclama uma poesia capaz de se moldar “à singeleza primitiva da língua bárbara”. Conforme esclarece o escritor, desde quando “começaram os [seus] primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto [o] impelia a imaginação para a raça selvagem indígena”, sugerindo, pois, que a preocupação com o indianismo datava de muito antes da publicação das cartas. Como vimos, essa ideia de aproveitar o assunto indígena lhe ocorrera ainda muito cedo, mais precisamente nos finais da década de 1840, quando, ainda estudante de direito em São Paulo, iniciou uma biografia de Felipe Camarão e de sua “heroica amizade” com Martim Soares Moreno. Também nas crônicas de *Ao Correr da Pena* é fácil

⁵⁸ A *Carta ao Dr. Jaguaribe*, explica Valéria Cristina Bezerra (2012, p. 46), tinha “como interlocutor um homem maduro, político experiente, que demonstrava também conhecimentos e sensibilidade literários”. Fica evidente, portanto, a estratégia alencariana de atribuir legitimidade ao debate crítico-literário em torno de sua obra.

localizar o embrião daquilo que seriam os seus romances indígenas, quando, por exemplo, em folhetim de 21 de janeiro de 1855, expõe o seguinte relato:

Vi ao longe os mares que se alisavam, as montanhas que se erguiam, as florestas virgens que se balouçavam ao sopro da aragem, sob o céu límpido e sereno.

Tudo estava deserto, a obra de Deus não tinha sido tocada pelas mãos dos homens. Apenas a piroga do índio cortava as ondas, e a cabana selvagem suspendia-se na escarpa da montanha.

A bela virgem da Guanabara dormia ainda no seio dessa natureza rica e majestosa, como uma fada encantada por algum condão das lendas de nossos país (ALENCAR, 1874, p. 148-149).

Se o interesse pelo índio se apresentou a Alencar ainda na juventude, ele dará lugar, com *Iracema* (1865), a uma sólida reflexão teórica sobre as tradições selvagens e sobre a importância da língua indígena como fonte para a nacionalidade da literatura brasileira. Como era previsto, o retorno a essa reflexão, na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, trouxe novamente à tona o nome de Gonçalves Dias. Segundo as palavras do escritor, embora o autor dos *Timbiras* (1857) fosse “o poeta nacional por excelência” e ninguém o superasse na “opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza selvagem e dos costumes selvagens”, os índios de seu poema falavam uma “linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães” (ALENCAR, 2014, p. 256)⁵⁹.

Sem, contudo, desmerecer a qualidade artística de Gonçalves Dias, esse Alencar mais maduro aponta Chateaubriand como o modelo ideal de literatura indianista. Isso porque, aproximando seus índios dos heróis da *Ilíada*, o autor de *Atala* (1801) teria sido mais feliz no tratamento do assunto e da língua indígena. Por exemplo, quando deu voz aos seus selvagens, o teria feito tendo o cuidado de manter a verossimilhança e respeitando as regras da epopeia. Acontece que, para Alencar, o grande desafio do poeta romântico brasileiro estava na tradução das ideias e dos costumes indígenas e no confronto harmonioso dessas ideias e costumes com as ideias próprias do homem civilizado. Para o escritor, “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 na boca do selvagem” (ALENCAR, 2014, p. 256). Se em face do problema da verossimilhança e da

⁵⁹ É curioso que essa mesma censura será lançada contra o próprio Alencar dez anos mais tarde por Joaquim Nabuco: a de atribuir aos índios uma linguagem, ideias e costumes incompatíveis com seu estágio de civilização.

inteligibilidade da narrativa, a solução encontrada pelo escritor francês foi dar vida ao índio educado na Europa, no caso de José de Alencar, a solução se deu pela “radicalização da linguagem indígena” ou, mais especificamente, pelo “caráter radical e mesmo violento da invenção linguística” (FRANCHETTI, 2007, p. 76-78).

Vemos, a partir daí, que a reflexão alencariana em torno da construção de uma expressão literária nacional, reflexão escrupulosamente aprimorada desde os ensaios da juventude, assume, com *Iracema*, contornos bem mais precisos. Se, para o ensaísta de 1850, o estilo moderno se apresentava como o mais apropriado para a expressão das ideias “delirantes, várias e desvairadas” de uma sociedade em gestação, e se, para o crítico de 1856, a forma homérica não poderia mais servir de expressão à poesia nacional, para o romancista de 1865, o conhecimento da língua indígena é, finalmente, apontado pelo escritor já experiente como uma das soluções possíveis para o problema em torno da nacionalidade literária, isto é, como o traço distintivo da literatura brasileira em relação à portuguesa:

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 o imagino (ALENCAR, 2014, p. 256).

Em outras palavras, José de Alencar quer convencer que a tão almejada poesia nacional nasceria não da reprodução do vocabulário indígena ou do procedimento de rimar as palavras consideradas exóticas, mas do conhecimento aprofundado da linguagem falada na boca do próprio selvagem. Os costumes indígenas, nesse sentido, que tanto serviram de matéria a poetas brasileiros como Basílio da Gama, Santa Rirã Durão, Gonçalves Dias e Gonçalves de Magalhães, deveriam inspirar uma forma original capaz de “traduzir as ideias, embora rudes e grosseiras, dos índios”, penetrando o pensamento, as tendências do espírito e até as menores particularidades da vida selvagem. E *Iracema*, como resultado de uma reflexão teórica iniciada quinze anos mais cedo, assume, no conjunto da obra alencariana, a síntese desse ambicioso projeto estético-literário: dar voz à expressão colorida e ardente dos selvagens. Conforme lembra o próprio escritor, os alicerces desse projeto aparecem indicados nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, quando teve a “imprudência” de dizer que “as tradições dos

indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia apresente sem ruído nem aparato, com modesto fruto de suas vigílias” (ALENCAR, 2014, p. 255). Se, na época, o escritor ainda não tivesse “estudos bastantes para apreciar devidamente a nacionalidade de uma literatura”, a análise minuciosa de publicações sobre o tema indígena, segundo Alencar, teria permitido melhor compreender o problema em dar expressão literária aos selvagens. Esse desejo por se justificar face ao leitor já estava, pois, presente.

Citando experiências anteriores, que, segundo Alencar, “não realizavam elas a poesia nacional, tal como me parecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros” (ALENCAR, 2014, p. 256), o autor de *Iracema* chama a atenção para a necessidade de uma forma literária que não pecasse pelo excesso de vocábulos indígenas ou pelo prejuízo à verossimilhança e, ainda, que estivesse em harmonia com a língua portuguesa. Dito de outra maneira, Alencar reclama uma “tradução” coerente da vida selvagem que, ao mesmo tempo, respeite as especificidades do universo indígena e pareça natural ao leitor civilizado. A fim de realizar as ideias que lhe flutuavam no espírito, Alencar diz ter se entregado à “investigação laboriosa das belezas nativas feita sobre imperfeitos e espúrios dicionários” (ALENCAR, 2014, p. 256). Pesquisa ou mera invenção, esse estudo aprofundado da origem das palavras ou essa “poética da etimologia” (FRANCHETTI, 2007), releva o autor, despertou-lhe uma profunda inquietação: a recepção da obra por parte dos críticos e dos leitores.

Todo este ímprobo trabalho que às vezes custava uma só palavra, me seria levado à conta? Saberiam que esse escrúpulo d’ouro fino tinha sido desentranhado da profunda camada, onde dorme uma raça extinta? Ou pensariam que fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração? E sobre esse, logo outro receio:

A imagem ou pensamento com tanta fadiga esmerilhados, seriam apreciados em seu justo valor, pela maioria dos leitores? Não os julgariam inferiores a qualquer das imagens em voga, usadas na literatura moderna?

[...]

Ora, escrever um poema que devia alongar-se para correr o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado, era para desanimar o mais robusto talento, quanto mais a minha mediocridade. Que fazer? Encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso de notas que ninguém lê? Publicar a obra parcialmente para que os entendidos proferissem o veredito literário? Dar leitura dela a um círculo escolhido, que emite juízo ilustrado?

(ALENCAR, 2014, p. 257).

Se os receios manifestados pelo escritor revelam a preocupação com a comunicabilidade de *Iracema*, eles expõem, sobretudo, a obsessão de José de Alencar pelo seu leitor, pela natureza do gênero dentro do qual se propõe escrever e, consequentemente, por conduzir os rumos de

sua recepção crítica. Demonstrando, pois, consciência dos inconvenientes em relação à recepção, sem, com isso, abandonar o livro começado, Alencar justifica que pareceu-lhe melhor e mais acertado “desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos” (ALENCAR, 2014, p. 257).

Mas não se abandona assim um livro começado, por pior que ele seja; aí nessas páginas cheias de rasuras e borrões dorme a larva do pensamento, que pode ser ninfa de asas douradas, se a inspiração fecundar o grosseiro casulo. Nas diversas pausas de suas preocupações o espírito volvia pois ao livro, onde estão ainda incubados e estarão cerca de dois mil versos heroicos. Conforme a benevolência ou serenidade de minha consciência, às vezes os acho bonitos e dignos de verem a luz; outras me parecem vulgares, monótonos, e somenos a quanta prosa charra tenho eu estendido sobre o papel. Se o amor de pai abrandava afinal esse rigor, não desvanecia porém nunca o receio de ‘perder inutilmente meu tempo a fazer versos para caboclos’. Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem desapercibidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa (ALENCAR, 2014, p. 257-258).

Com receio de perder inutilmente seu tempo “a fazer versos para caboclos”, Alencar decide, pois, dar a sua obra uma nova feição. Além de uma forma literária em sintonia com o espírito nacional, a preocupação do escritor era compor uma fórmula que fosse inteligível e validada pelo leitor comum. Diante de tal problemática, decidiu “fazer uma experiência em prosa”, já que “[o] verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão que entretanto não vai mal à prosa mais elevada” (ALENCAR, 2014, p. 258). Acontece que, para Alencar, a escrita em verso dificultaria a compreensão da obra, comprometendo o reconhecimento de seu árduo trabalho de investigação linguística, já que isso significaria “encher o livro de grifos [...] e notas que ninguém lê” (ALENCAR, 2014, p. 257). Conforme observa Martins (2005, p. 145), essa hesitação entre verso e prosa como forma mais adequada para a literatura nacional inquietava Alencar já há alguns anos. Não à toa, entre outras obras, o escritor deixara inacabada *Os filhos de Tupã*, epopeia de temática indígena, provavelmente redigida em 1863 (CANDIDO, 2000, p. 323-324). Vendo nos versos um possível obstáculo para a recepção da obra, Alencar resolveu apostar, então, na prosa, cuja “elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens

indígenas, de modo a não passagem despercebidas” (ALENCAR, 2015, p. 258). Dada sua flexibilidade de expressão, a prosa é, pois, apontada como a forma literária mais adequada para fixar as lendas e os mitos do Novo Mundo. É importante destacar que, em nenhum momento, o autor trata *Iracema* como romance, ou seja, como narrativa de ficção, mas como poesia em prosa. Essa inflexão do indianismo rumo à prosa, verificada inicialmente no *Guarani* (1857), assume, portanto, sólida consciência estética em *Iracema* (1865). Resultado de uma reflexão teórica iniciada por José Alencar no ensaio da juventude, o romance, “no limite da poesia” (CANDIDO, 2000, p. 200), representa esse ponto máximo do declínio da poesia épica e consagração da prosa poética na ficção indianista brasileira. Segundo define Alencar, *Iracema* é, pois,

um ensaio ou antes amostra. Verá realizadas nele minhas ideias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia de nomes das diversas localidades e certos modos de dizer tirados da composição das palavras são de cunho original (ALENCAR, 2014, p. 258).

Em estudo sobre *Iracema*, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 23 de janeiro de 1866, Machado de Assis exalta a originalidade e o talento de José de Alencar no estudo da língua e dos costumes indígenas. Ao “entrar mais ao fundo da poesia americana” (ASSIS, 2013, p. 252), o escritor teria penetrado os mais íntimos mistérios da vida selvagem, fazendo sentir uma virtude primitiva nos mais variados aspectos da obra, como na “ingenuidade dos sentimentos” e no “pitoresco da linguagem”. Apesar da “superabundância de imagens”, a obra, segundo Machado de Assis, merece ser valorizada por revelar, através da imaginação, as belezas poéticas por trás da relação harmoniosa entre o índio e a natureza. Segundo o autor de *Crisálidas* (1864), se, no episódio em que Iracema dá a luz a Moacir, é “Chateaubriand quem fala”, a cena narrada na “lenda do Ceará” foi, contudo, “mais feliz” (ASSIS, 2008, 72). Escrito com “sentimento e consciência”, o livro seria, pois, uma realização bem-sucedida e “acertada”, isto é, coerente com seu intuito primeiro: fazer dos costumes, das ideias e da língua indígena fontes para a elaboração de uma forma literária nacional. Esse reconhecimento da ficção de José de Alencar por parte da chamada “crítica séria” – “livre da camaradagem e envolta na justiça de análise” (SALES, 2011, p. 73), – significou um verdadeiro divisor de águas na

história da recepção crítica da obra alencariana, uma vez que marcou, como vimos, o ponto máximo da “consagração” do autor (AUGUSTI, 2006; BEZERRA, 2012).

Diferente da crítica machadiana foram as apreciações de Manuel Pinheiro Chagas, que viu na falta de correção na linguagem, ou antes, na “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. 212) o maior defeito *Iracema*. Se, com Machado, a “reputação” (LILTI, 2014) de José de Alencar é a do escritor original e consciente do fazer literário, com Pinheiro Chagas, é a do insurgente contra língua falada em Portugal. Na esteira do crítico português, Antônio Henriques Leal, apesar de reconhecer o talento e a originalidade do escritor na pintura das paisagens bem como “na exatidão e firmeza de suas descrições”, apontou como “descuidado” e, por vezes, “desigual” e “frouxo” o tratamento dado por Alencar à linguagem e ao estilo (LEAL, 1965, p. 209). Embora reconhecessem na “famosa lenda cearense” uma obra “primorosa”, de notável valor literário e caráter promissor, destinada a “lançar no Brasil as bases de uma literatura nacional” (CHAGAS, 1867, p. 224), os críticos eram contrários à ideia de autonomia da literatura brasileira em relação à portuguesa, censurando duramente a “insurreição” dos escritores brasileiros, em especial Alencar, face a gramática do velho idioma português. Esse desprezo à independência cultural, literária e linguística do Brasil em relação à ex-metrópole, afirma Marcelo Peloggio

foi a maneira encontrada de se tentar manter o controle a rédeas curtas, imputando aos escritores brasileiros uma ousadia que em nada poderia compensar os grandes feitos de foram capazes (PELOGGIO, 2006, p. 72).

Apesar das discordâncias em relação à linguagem, a repercussão e o sucesso de *Iracema* fizeram com a obra ganhasse, cinco anos depois, em 1870, uma segunda edição, desta vez lançada pela prestigiada casa Garnier e acompanhada de um pós-escrito. Retomando a discussão sobre o emprego da língua e sua importância na diferenciação nacional, o *Pós-escrito à segunda edição de Iracema* (1870) procura responder às muitas críticas recebidas, em especial àquelas de Pinheiro Chagas, “distinto literato português”, e Henriques Leal, “distinto literato maranhense”. Voltando ao problema de nossas tipografias, que “em geral não têm bons revisores”, e chamando a atenção para “a incerteza que reina sobre a ortografia da língua portuguesa” (ALENCAR, 2014, p. 267), o então “consagrado” escritor (AUGUSTI; 2006, BEZERRA, 2012) abre a sua defesa buscando justificar as razões “materiais” (CHARTIER,

1998) por trás da incorreção dos livros. Essas “anomalias”, diz Alencar, estão muitas vezes relacionadas ao envio tardio das provas pelos editores e ao descuido na revisão, o que praticamente obriga o autor, “o mais impróprio para esse árduo mister”, a lançar um breve “olhar distraído” sobre as questões ortográficas (ALENCAR, 2014, p. 267). Embora dê razão a algumas das ressalvas feitas pela crítica em relação à gramática, o autor de *Iracema* julga as acusações demasiado vagas e infundadas. Vale destacar que já Machado de Assis, em seu artigo de 1866, ainda que indiretamente, havia chamado a atenção para as inconsistências dessa crítica centrada na censura dos aspectos estilísticos.

Para José de Alencar, em matéria de literatura, alguns poucos deslizes ortográficos, gramaticais e mesmo sintáticos não são mais importantes do que o trabalho minucioso com a forma, e quanto a esse aspecto, afirma de maneira assertiva que poucos escritores se dedicariam mais do que ele. Por exemplo, em resposta às censuras ao *Guarani* por Henriques Leal, o escritor explica que o estilo “frouxo” e “desleixado” é, na verdade, um árduo trabalho plástico que a forma clássica jamais permitiria compor. Contradizendo a argumentação dos puristas, Alencar mostra que também os clássicos, “com muita elegância”, recorreram a sentenças menos complexas, como na omissão do artigo definido seguido do pronome possessivo (ALENCAR, 2014, p. 257). Resgatando e, principalmente, avançando consideravelmente a reflexão sobre o velho estilo quinhentista, iniciada, como vimos, em *O Estilo na Literatura Brasileira*, Alencar parece, finalmente, não mais ter dúvidas sobre a inviabilidade do estilo clássico na literatura brasileira. Dito de outra maneira, se, no ensaio da juventude e, mais tarde, no *Pós-escrito de Diva* (1868), o escritor reconhece o valor da forma antiga e sua aceitação “em alguns casos” (ALENCAR, 2014, p. 245), no pós-escrito de *Iracema*, mostra-se convicto de sua decadência.

Ao deslocar a questão da nacionalidade para o campo da linguagem, insistindo no traço distintivo entre a literatura brasileira e a literatura de Portugal e na inadequação da forma clássica como expressão literária nacional, Alencar parece finalmente conseguir sintetizar a essência de sua reflexão: o desejo de inovação linguística ou a necessidade de modernização da língua literária e sua estreita relação com o “progresso” da sociedade brasileira, reflexão que, como vimos, ganharia bases sólidas em *Benção Paterna* (1872). Essa visão do progresso aplicada à esfera linguística incomodou o português Pinheiro Chagas, que acusa Alencar de querer proclamar um novo idioma, insubmisso àquele de Portugal. Conforme esclarece Brito Broca (1993), a acusação se baseou na própria “atitude contraditória” de Alencar, que, “resolveu reivindicar a legitimidade de um idioma brasileiro, quando, na realidade, continuou

a escrever em bom português” (BROCA, 1993, p. 100). Ciente de que suas formulações gerariam discordâncias, o próprio Alencar encarregou-se de desfazer a confusão:

Acusa-nos o Sr. Pinheiro Chagas a nós escritores brasileiros do crime de insurreição contra a gramática de nossa língua comum. Em sua opinião estamos possuídos da mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português!

Que a tendência, não para a formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existe no Brasil, é fato incontestável. Mas em vez de atribuir-nos a nós escritores essa revolução filológica, devia o Sr. Pinheiro Chagas, para ser coerente com a sua teoria buscar o gérmen dela e seu fomento no espírito popular; no falar do povo esse “ignorante sublime”, como lhe chamou.

A revolução é irreversível e fatal, como a que transformou o persa em grego e céltico, o etrusco em latim, e o romano em francês, italiano etc.; há de ser larga e profunda, como a imensidade dos mares que separa os dois mundos a que pertencemos (ALENCAR, 2014, p. 273-274).

Em suma, a constatação alencariana sobre a transformação da língua portuguesa não teria significado fundar um “idioma brasileiro” ou fazer campanha em prol de nossa independência linguística. Significou, para ele, reconhecer a existência de uma língua comum, sem, com isso, fechar os olhos para suas inevitáveis variações. Ou, ainda, compreender que, no movimento vertiginoso e indomável da língua na história, “a revolução é irreversível e fatal” (ALENCAR, 2014, p. 274).

Para Alencar, “sendo a língua instrumento do espírito” ou, ainda, “a nacionalidade do pensamento”, esta “não pode ficar estacionária quando este se desenvolve” (ALENCAR, 2014, p. 259). Dito de outra maneira, vendo a língua como “um fator social inserido na história” (DE MARCO, 1984, p. 33), o autor postula que esta não pode se manter inalterável face “às novas tendências do espírito”. Graças a sua natureza versátil, a língua romperia “as cadeias que lhe querem impor [...] enriquecendo já de novas palavras, já de outros modos de locução” (ALENCAR, 2014, p. 259). Distinta da linguagem prosaica somente na “forma e expressão”, a linguagem literária, “escolhida, limada e grave”, afirma Alencar, deve acompanhar “o progresso das ideias”. A reflexão, presente no *Pós-escrito de Diva* (1868), além de reforçar o desejo pela formação de uma literatura pátria, diferente da portuguesa, revela uma clara perspectiva histórica do fenômeno literário em Alencar, que vê a língua não como elemento estático, mas como um “órgão vivo do corpo social” (DE MARCO, 1984, p. 34). Em síntese, a

língua varia conforme variam as aspirações e os hábitos através do tempo. E a literatura, dada sua natureza mimética, não poderia imobilizar-se face ao progresso que se impõe.

Concebendo a língua literária como produto da modernização social, o autor volta a atacar o caráter retrógrado dos defensores da forma clássica, “escola ferrenha”, que “há cerca de vinte anos tão grande cruzada fez em prol do *classicismo*” (ALENCAR, 2014, p. 260). É com base nessa reflexão sobre o “progresso” da língua literária que José de Alencar se defende contra as acusações de excesso de galicismos ou “ressaibos das modas parisienses” em seus primeiros romances urbanos. Como fizera no polêmico folheto de 4 de fevereiro de 1855, Alencar cita novamente a obra de Almeida Garret como exemplo de “independência e espontaneidade da pena” (ALENCAR, 2014, p. 263). Segundo o escritor, “sem o arremedo vil da locução alheia e a imitação torpe dos idiotismos estrangeiros, devem as línguas aceitar algumas novas maneiras de dizer, graciosas e elegantes, que não repugnem ao seu gênero e organismo” (ALENCAR, 2014, p. 260). O surgimento inevitável e contínuo dessas “novas maneiras de dizer”, observa Alencar, dificultariam, no âmbito literário, a manutenção do estilo quinhentista. Este, por sua vez, apesar de seu inegável valor histórico, deve manter-se “apenas uma fonte, mas não exclusiva, onde o escritor de gosto procura as belezas de seu estilo” (ALENCAR, 2014, p. 261). E é na busca por essas belezas de estilo, e não na locução de “alguns dos velhos autores portugueses”, que se encontra, segundo Alencar, “o verdadeiro classicismo”. Resgatando, portanto, a discussão teórica iniciada em seu ensaio de 1850 em torno das questões de estilo na literatura brasileira, Alencar volta a insistir na necessidade de uma forma literária particular e inovadora para a expressão do conteúdo nacional, desta vez localizado não nos fatos remotos da terra selvagem e conquistada, mas no presente “civilizado”, “caótico” e “transitório” de uma pátria em gestação (GRANJA; LIMA, 2019). Se, no caso da ficção indianista, a prosa superou a poesia épica, e a língua dos selvagens substituiu a língua civilizada, no caso das narrativas ambientadas na corte, nas grandes cidades, ou ainda, nos mais variados recantos do país, “onde não se propaga com rapidez a luz da civilização” (ALENCAR, 2014, p. 214), o estilo quinhentista teve de ceder lugar para as “ousadas felizes da linguagem”, essas sim capazes de representar a feição “indecisa, vaga e múltipla” dos espaços e dos indivíduos que serviria de matéria aos enredos de *Lucíola* (1862), *Diva* (1864), *A Pata da Gazela* (1870), *O Gaúcho* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871), *Sonhos D’Ouro* (1872), *Til* (1872), *Senhora* (1875), *O Sertanejo* (1875), entre outros.

Chama a atenção, portanto, a consistência do pensamento teórico de José de Alencar ao longo das duas décadas que separam *O Estilo na Literatura Brasileira* (1840) e *O Pós-escrito*

à segunda edição de *Iracema* (1870). Preocupado com preparar o próprio terreno enquanto futuro ficcionista, Alencar, durante esses pouco mais de vinte anos de carreira, fosse no jornalismo, na crônica, na crítica ou na ficção, militou incansavelmente pela defesa de seu projeto estético: a criação do molde adequado à pintura dos múltiplos quadros do Brasil. Essa militância, nutrida pelo vigor da juventude e pela ambição de adentrar os altos círculos das letras brasileiras, significou para o empolgado Alencar não só a exposição de sua reflexão teórico-crítica sobre a literatura como, também, a apresentação de si aos seus leitores. Essa apresentação de si mesmo, presente nos inúmeros ensaios, artigos, folhetins e paratextos que circundam a ficção alencariana, revela a obsessão do escritor, desde cedo desejoso da posteridade, por fazer-se compreender. Se é exagero pensar que o ensaísta de 1850 já sentira os desafios e os dissabores que certamente se imporiam sob sua “reputação” (LILTI, 2014) como escritor, ao menos, parece-nos acertado dizer que, já naquele momento, Alencar, buscando assentar as bases de seu pensamento estético, prepara-se para a luta, firmando os alicerces que norteariam o tratamento e a avaliação da sua obra anos depois.

4. O AUTOR DESPREZADO

4.1 Um romancista de costumes?

Ápice na carreira literária de José de Alencar, “a lenda do Ceará”, como vimos, graças à sintetização de um molde considerado adequado à representação do mundo selvagem, presenteou o seu criador com o tão sonhado reconhecimento pela chamada “crítica séria”. Além da boa acolhida da parte do ilustre Machado de Assis e, inclusive, da parte de Manuel Pinheiro Chagas, *Iracema* chamou a atenção e ganhou elogios na pena de diversos leitores e críticos da obra, como são exemplos: Luiz Francisco da Veiga, Juan Vicente Gonzalez, Joaquim Serra, entre inúmeras outras figuras mais ou menos próximas ao escritor (SCHWAMBORN, 1990; BEZERRA, 2012; 2015). Apesar da “consagração” incontestável, aquilo que predominou como discurso crítico à obra de José de Alencar entre os fins de 1860 e início de 1870 foram avaliações que buscavam, sobretudo, contestar o patriarcado literário do “pai fundador do romance nacional”.

Acontece que, no apagar das luzes do Romantismo brasileiro, José de Alencar – cuja obra extrapolou de maneira bastante consciente a rigidez do enquadramento estético, buscando um outro tipo de literatura, diferente daquela em vigor e daquela que lhe queriam impor – ainda publicava narrativas de feição romântica, como são exemplos *A Pata da Gazela* (1870), *O Gaúcho* (1870), *Til* (1871), *Sonhos d’Ouro* (1872), *Senhora* (1875), e, inclusive, *Ubirajara* (1874), seu último romance de temática indianista. Se para Alencar, os livros da maturidade são peças complementares de um ambicioso painel literário esboçado pelo escritor ainda na juventude e sistematizado, mais tarde, no prefácio *Benção Paterna* (1872), para os críticos da época, são meras manifestações de um romantismo sentimental, ingênuo e, principalmente, ultrapassado.

Quase sempre inspirada por razões que excediam a estrutura literária em si, essa crítica, às vezes, caluniosa, militante ou racionalista, isto é, excessivamente comprometida com as ciências sociais (FRYE, 1957, p. 27; MARTINS, 1983, p. 202) interpretou a produção alencariana ora pelo viés da imitação da literatura estrangeira e da incorreção gramatical, ora pelo descuido na observação da realidade. Essa recepção pouco generosa ou questionadora da “reputação” (LILTI, 2014) literária de José de Alencar, que já havia encontrado em José Feliciano de Castilho e Franklin Távora dois de seus mais importantes detratores, vai atingir

proporções ainda maiores a partir da segunda metade da década de 1870, com o aparecimento de uma nova geração de críticos que, entre outros nomes, inclui os de Joaquim Nabuco, Sílvio Romero, Tobias Barreto, Araripe Júnior e Rocha Lima. Adeptos da filosofia positivista de Auguste Comte (1798-1857), da perspectiva evolucionista de Charles Darwin (1809-1882) e Herbert Spencer (1820-1903) e do determinismo de Hippolyte Taine (1828-1893), os intelectuais da chamada “geração de Setenta”, guardadas suas singularidades, vão cultivar uma corrente de pensamento que, convergindo, abre caminho para um novo ideário estético e crítico; de um lado, simpatizante da objetividade e da metodologia científica, e, de outro, combatente da idealização romântica e do indianismo na literatura nacional.

Conforme aponta Alfredo Bosi, “a poesia social de Castro Alves e de Sousândrade, o romance nordestino de Franklin Távora, a última ficção citadina de Alencar já diziam muito, embora em termos românticos, de um Brasil em crise” (1985, p. 181). Tal conjuntura, segundo o crítico, decorre da formação de uma nova mentalidade política e social, que, atrelada a um conjunto de modificações práticas e ideológicas, vai atingir seu ponto máximo no país na segunda metade do século (BOSI, 1985, p. 181). Em termos históricos, a efervescência de um ideário progressista no Brasil ou, como define Sidney Chalhoub, a construção, no país, entre as décadas de 1850 e 1860, de uma “imagem de paz de prosperidade” está ligada à “supressão das revoltas provinciais que haviam marcado o período regencial e a década de 1840”, ao “arrefecimento das disputas políticas com a formação dos gabinetes de conciliação dos partidos” e ao “afastamento do perigo de intervenção inglesa com o fim do tráfico negreiro” (CHALHOUB, 2003, p. 65). Essa aparência de “paz e prosperidade”, contudo, seria desfeita com o advento, em 1864, da “Maldita” Guerra do Paraguai (DORATIOTO, 2002), que vai não só aumentar a tensão entre gabinetes conservadores e “progressistas”, fazendo subir ao poder esse último, como desencadear a ascensão do poder militar à cena política do país. A atmosfera se tornaria ainda menos serena com a consequente multiplicação dos debates em torno da reforma servil e da inevitável crise do Segundo Reinado. Entre *dois liberalismos* – o *oligárquico*, “casado com a escravidão”, e o *novo*, “urbano”, “nordestino” e de “oposição” (BOSI, 1992, p. 194) –, esse “espírito moderno” vai repercutir, em 1870, na criação do Partido Republicano e, em 28 de setembro de 1871, na aprovação da depois chamada Lei do Ventre Livre. Criando vias institucionais para a liberação dos filhos de escravos a partir de então, essa lei, aponta Sidney Chalhoub (2003, p. 41), traduziu-se em uma crise profunda no seio da classe senhorial-escravista entre as décadas de 1870 e 1880. Apesar da continuidade das estruturas tradicionais no poder, essa “ruptura” prática e, sobretudo mental com as formas clássicas da

escravidão alimentou, em meio às classes médias urbanas, o desejo por um novo quadro intelectual para a nação, de modo que, de 1870 a 1890, a mentalidade brasileira se abre cada vez mais para as correntes filosóficas e teorias científicas europeias (BOSI, 1985, p. 181). Como não poderia ser diferente, essa “visão exaltada do progresso” (CANDIDO, 2000, p. 256) vai repercutir também no âmbito da literatura e das artes em geral no país, de modo que o “Brasil em crise” do qual fala Bosi corresponde, no *campo literário* (BOURDIEU, 1996), à etapa final da ficção romântica brasileira e ao surgimento de uma nova corrente estética.

O entusiasmo face à reforma servil somado a uma crença inabalável na ciência e no progresso constituem, portanto, a base da esfera intelectual brasileira nos anos 1870. Seduzidos pelas teorias dominantes da biologia e da antropologia, os jovens intelectuais dessa “geração de Setenta” se viam, nesse período, pressionados pela exigência de uma fundamentação científica para o estudo da nossa cultura (CANDIDO, 1945, p. 47). No campo da crítica literária, essa atmosfera cientificista se manifesta pela formulação de novos critérios de análise, que, fundados nos fatos sociais, pretendiam-se menos parciais e mais objetivos. O apego às máximas deterministas e evolucionistas, isto é, o interesse pelo acercar-se impessoalmente dos objetos e das pessoas (BOSI, 1985, p. 186), converte-se em uma espécie de antagonismo ao projeto cultural de identidade nacional então vigente, do qual José de Alencar era um dos maiores representantes. Oriundo de uma nova mentalidade histórico-social nutrida pelo sentimento de reforma, tal movimento corresponde, nas artes, à transição do Romantismo para o Realismo-Naturalismo.

Essa nova corrente estética, buscando dar à ficção brasileira “uma suposta atualidade e *modernidade* inusitadas” (SCHWARCZ, 1992, p. 150), vai romper com a tradição escolástica e com o que denominavam ser o ecletismo espiritualista romântico (BOSI, 1985, p. 183). Fundada no paradigma racial, a crítica realista-naturalista vai exigir dos escritores brasileiros uma nova postura face à matéria de sua obra, em especial um tratamento mais objetivo na representação dos objetos, paisagens e tipos humanos. Trata-se, nos termos de Alfredo Bosi, de “uma sede de objetividade que responde a métodos científicos cada vez mais exatos” (BOSI, 1985, p. 186). Em Síntese, se a agitação política dos anos 1870 é, entre outros fatores, um reflexo do “espírito moderno” que ganha força na época, o declínio da estética romântica e a ascensão do Realismo-Naturalismo, em certa medida, também o são.

Como vimos no segundo capítulo desta tese de doutorado, foi em meio a “esse bando de ideias novas”, para usarmos a conhecida expressão de Sílvio Romero, que o nosso Alencar combatente produziu a sua ficção madura. Consciente desse espírito reformador e das

transformações que essa nova mentalidade impunha à recepção do texto literário, esse “último Alencar” (1871-1877) viu, na autocrítica e no debate com os novos parâmetros críticos em ascensão, as munições necessárias para defender-se face às difamações de que vinha sendo alvo e apresentar-se como escritor às gerações futuras. Advogando em favor da própria “reputação” (LILTI, 2014) literária mais tarde, o escritor maduro buscou, sobretudo, justificar o conjunto de sua prosa de ficção como parte de um ambicioso programa estético-literário elaborado em conformidade com a formação histórica do país e com a natureza vaga e difusa de uma sociedade nascente.

Após tratamento sem sucesso na Europa, Alencar morre em 12 de dezembro de 1877, vítima da tuberculose. Segundo testemunho de Araripe Júnior, o escritor parte com a sensação de não ter tido crítica para as suas obras (ARARIPE JÚNIOR, 1882, p. 193). A amargura e o ressentimento se deviam, segundo sugere o escritor, à indiferença pública e ao temor da obscuridade. Apesar da incerteza sobre alcançar ou não a posteridade, um dia após o falecimento, uma forte campanha dos defensores de Alencar teve início pela permanência do escritor, da qual participaram ativamente o velho amigo Francisco Otaviano, Joaquim José Teixeira, Visconde de Taunay, além de, claro, diversos outros nomes também importantes da intelectualidade brasileira, como os de Capistrano de Abreu e do próprio Machado de Assis, aos quais voltaremos no tópico seguinte desta tese de doutorado, dada a importância de suas intervenções na condução da recepção crítica de José de Alencar.

A nosso ver, em meio aos esforços pela permanência de José de Alencar, chama atenção a voz destoante do escritor cearense Raimundo Antônio da Rocha Lima (1855-1878)⁶⁰. Nascido em Fortaleza, em meados da década de 1850, quando Alencar já brilhava no jornalismo, o crítico talvez seja, hoje, o nome menos conhecido do grupo de Sílvio Romero. Morto precocemente aos 23 anos de idade, Rocha Lima, segundo breve comentário de Antonio Candido, “deixou uma série de artigos de pouco valor, com o único mérito de divulgarem as obras de Buckle, Taine e Spencer” (CANDIDO, 1945, p. 43). Apesar disso, o jovem escritor nordestino, interessado em filosofia e em crítica literária, parece ter chamado a atenção dos contemporâneos pelo número impressionante de autores da literatura universal que mobilizou em seus textos críticos, em especial, pela habilidade com que debateu e relacionou diversos conceitos e métodos científicos. De opinião contrária àquela de Antonio Candido, Araripe Júnior, em trabalho de 1879, refere-se a Rocha Lima como “um moço de muito talento”. Seu

⁶⁰ Agradeço ao Prof. Dr. Marcelo Peloggio, estudioso de José de Alencar e membro da comissão examinadora de qualificação e defesa desta tese de doutorado, pela indicação e digitalização do texto de Rocha Lima (1968), cuja análise de *Senhora* foi importantíssima para o desenvolvimento deste trabalho.

estudo sobre *Senhora* seria o único, até então, “sob o ponto de vista verdadeiramente crítico e sem paixão” (ARARIPE JÚNIOR, 1882, p. 194).

Em nota à terceira edição de *Crítica e literatura*, escrito originalmente em 1878 e republicado em 1968 pela Imprensa Universitária do Ceará, Djacir Menezes comenta que Rocha Lima “tinha o espírito aberto a todas as correntes de seu tempo” (MENEZES, 1978, p. 32). Se o falecimento precoce, a aparente vaidade e o exibicionismo intelectual acabaram, de certa forma, pesando sobre sua reputação (MARTINS, 1983, p. 203), seu nome, afirma o amigo Capistrano de Abreu, “merece lugar de honra nos fatos nacionais, é a moderna geração do Ceará, forte, corajosa, viril, que com sua morte sofre uma perda irreparável”⁶¹. Membro da Academia Francesa do Ceará, primeiro movimento intelectual de peso do estado nordestino (AZEVEDO, 1971), Rocha Lima faz parte dessa nova geração de críticos que, inspirados nas leituras de Taine e Buckle, tomam o texto literário como resultado do imbricamento de fatores sociais e naturais (VENTURA, 1991, p. 160). Dito de outra maneira, para esses intelectuais, a literatura ou as manifestações artísticas em geral deveriam obrigatoriamente refletir as condições sociológicas do seu tempo:

As flores da arte desabrocham na sociedade segundo a temperatura de seu ambiente e segundo a fertilidade de seu solo.

[...]

Vê-se que a arte é para a sociedade o que a planta é para o solo e para o clima; sem o concurso de certas condições mesológicas é impossível a vegetação; sem certos antecedentes sociológicos impossível será a arte (ROCHA LIMA, 1968, p. 99-101).

Reflexo do espírito racionalista da época, as noções de *raça*, *meio* e *momento* – ou *evolução histórica* – passaram, então, a compor os parâmetros dessa nova crítica literária amante do progresso (CANDIDO, 1945; PEREIRA, 1957). Trata-se, pois, de uma crítica fundada na rigidez do método científico e na perspectiva da causalidade, que vê as propriedades inatas do homem e as condições geográficas como fatores determinantes do estado moral e da atividade espiritual (VENTURA, 1991, p. 87). É no despertar dessa “geração contestante (1878-1890)” (BARBOSA, 1974, p. 77) que Rocha Lima escreve sua interessante crítica à obra de José de Alencar. Intitulado *Senhora: perfil de mulher publicado por G.M.*, o estudo, escrito em

⁶¹ In *Prefácio* às edições de 1878 e 1913, reproduzido na 3ª, pp. 69-82, e também nos *Ensaio e Estudos* (Crítica e História), 1ª série (Rio de Janeiro), Livraria Brigueit, 1931, pp. 111-123).

1878, talvez seja o primeiro julgamento crítico de peso publicado a propósito da ficção urbana de José de Alencar imediatamente após seu falecimento, em 1877. Isso porque, embora pouco estudado pela fortuna crítica de José de Alencar até hoje, o texto oferece uma análise aprofundada e praticamente inédita do trato psicológico dado às personagens no romance, tema que, como vimos, foi longamente debatido pelo Alencar maduro em sua também negligenciada *Carta de Elisa do Vale* (1875).

Citando Émile-Louis Burnouf, Rocha Lima introduz sua análise chamando a atenção para o quanto, no último século, os mistérios profundos da alma humana têm sido inundados pelas correntes científicas. E a literatura, como produto desse novo mundo pautado no rigor do método experimental, “também banhou-se nas ondas dessa luz” (ROCHA LIMA, 1968, p. 202). Tal como a ciência mental, o romance, segundo Rocha Lima, deve refletir o sujeito naquilo que ele tem de mais profundo, fugitivo e doentio. Na ausência dessa pesquisa psicológica, “a criatura humana transparecia incompleta nas criações artísticas” (ROCHA LIMA, 1968, p. 204). Era, pois, necessária uma “evolução” que corrigisse essa “anomalia”. Segundo o crítico, a evolução foi possível quando, finalmente, a literatura e as artes de modo geral, penetrando as mais profundas camadas da atmosfera social, passaram a refletir o perfil completo da alma humana. Foi nesse momento que, deixando-se “impressionar por todas as faces da natureza e da sociedade”, o artista compreendeu

a harmonia dos fatos anímicos e sociais, a lógica dos sentimentos e das ideias, a fatalidade do meio e da educação, a importância do temperamento e das tendências, a hereditariedade do gênio e das aptidões, e daí a produção do romance enciclopédico e cosmopolita, anatômico e psicológico, analítico e sintético (ROCHA LIMA, 1968, p. 204).

É nesse cenário de imposição do pensamento científico sob a criação artística que Rocha Lima situa *Senhora* (1875). De acordo com o crítico, ainda que modestamente, o romance ecoa entre nós um “grande tumultuar literário”, isto é, repercute na literatura brasileira o limiar de um “progresso” que já se consolidara magistralmente nas literaturas europeias (ROCHA LIMA, 1968, p. 201). Acendendo entre nós, “adormecidos na indolência tropical”, as luzes da esperança, o último perfil feminino de José de Alencar, segundo Rocha Lima, chama a atenção pelo caráter inovador que assume nas letras brasileiras. Querendo adentrar a alma humana, o livro parece apontar para uma nova vertente dentro da literatura nacional: o romance analítico

ou psicológico. Apesar da novidade, o crítico observa “uma estagnação no talento do autor” (ROCHA LIMA, 1968, p. 205). É com base nessa hipótese de uma relação paradoxal entre novidade e inércia que o crítico cearense formula seu julgamento a propósito da ficção urbana de José de Alencar.

O cerne do problema estaria no movimento de José de Alencar a uma arte de caráter menos criativo e mais imitativo. Dito de outra maneira, à luz das formulações de Taine, que divide a atividade artística em dois momentos – o da inspiração criadora e o da cópia –, Rocha Lima sugere que o “último Alencar” entrara no chamado “segundo período”: o da imitação. Nessa nova fase,

ou porque a natureza tenha perdido sua força de atração, ou porque a sensibilidade tenha se enfraquecido ao choque contínuo de impressões violentas, o artista cerra as pálpebras à luz da verdadeira inspiração para reproduzir, com frieza e desmaio, os tipos e cores de suas primeiras criações (ROCHA LIMA, 1968, p. 206).

Reconhecendo, portanto, em José de Alencar, o chamado *gênio criador* ou o talento para a idealização romântica, Rocha Lima lamenta, contudo, a inclinação do romancista maduro para uma realidade mais austera que ideal. Dialogando com Joaquim Nabuco, para quem “o Sr. J. de Alencar nada fez senão estragar as faculdades que possui” (NABUCO, 1965, p. 207), o crítico cearense postula que o abandono da inspiração ou o “enfraquecimento das sensações” estaria na razão direta de sua “estagnação” como escritor. Em termos mais precisos, embora a “mudança de condições” do livro assinale um inegável “progresso” no conjunto da literatura alencariana e mesmo no conjunto da literatura nacional, o estudo psicológico, segundo afirma o crítico, “é uma atmosfera muito pesada para os seus pulmões; a delicadeza de sua imaginação não pode sofrer o contato áspero das disformidades humanas” (ROCHA LIMA, 1968, p. 207).

Nesse sentido, diferente de Araripe Júnior, cujo estudo situa o “declínio” da ficção alencariana na introdução do pseudônimo Sênio, em 1870, Rocha Lima vê na suposta inaptidão de José de Alencar para o romance psicológico o marco de sua decadência. Para o autor de *Crítica e literatura*, José de Alencar, como George Sand, só teria talento para “as cenas rissonhas” e “os quadros alegres”. Isso porque, seu espírito leve e sensível não poderia “receber das coisas a impressão dolorosa que a natureza nua e ingrata dos climas do norte depõe no sensorio de seus poetas” (ROCHA LIMA, 1968, p. 207). Além disso, para Rocha Lima,

[a] aberração pavorosa ou o grotesco monstruoso de Victor Hugo forma contraste com suas criações; a análise microscópica de Balzac denegria as cores vivazes de seu prisma, alejaria seus contornos graciosos, resfriaria a sua inspiração suave e prazenteira.

Seu gênio é propriamente *helênico*.

A galeria de seus personagens apresenta bem saliente os traços característicos desta tendência (ROCHA LIMA, 1968, p. 207).

Ao distanciar a ficção alencariana do romantismo estranho e assustador de Victor Hugo e do realismo hostil e escancarado de Honoré de Balzac e, por outro lado, aproximá-la da tradição helênica, Rocha Lima parece, em certa medida, contradizer ou, pelo menos, relativizar o José de Alencar, que, como vimos, desde os ensaios da juventude, esforça-se por vincular-se a um “estilo moderno” de literatura. O crítico parece, sobretudo, contrariar o Alencar da *Carta de Elisa do Vale* (1875), quando este se vincula ao teatro inovador de William Shakespeare e ao romance fisiológico de Balzac. Em termos mais precisos, Rocha Lima nega a aptidão de José de Alencar para a literatura moderna, em especial para o romance analítico, aproximando-o muito mais das formas da arte clássica. A fim de justificar sua avaliação, o crítico cearense cita, entre outros aspectos, o tratamento dispensado por Alencar ao tema da escravidão na peça *Mãe* (1860):

A escravatura, a devorar com suas garras de abutre a pobre criatura humana, não inspirou-lhe um evangelho de dor como a Beecher Stowe, e muito menos um quadro medonho e grosseiro como ao Sr. Macedo.

Enquanto o autor de *Uncle Tom's Cabin* espreme dos corações o soro de lágrimas ardentes, para com elas orvalhar o deserto da escravidão, e ressuscitar do túmulo do cativo o moderno Lázaro, J. de Alencar alia essa ignomínia com o amor materno, fazendo esquecer os transe da escrava pelas tonturas da mãe, que não pode se revelar ao filho, pela baixeza de sua condição, como Lucrécia Bórgia não podia se revelar a Genaro pela monstruosidade de seus crimes.

Em vez do romance, que exigiria os mais repugnantes detalhes, o autor escreveu um drama em que a escravatura é apenas um véu de trevas para mais realçar a auréola de luz, que cinge a fronte da mulher, santificada pelo amor paterno (ROCHA LIMA, 1968, p. 208).

Para Rocha Lima, ao sobrepor a mãe à escrava, o sofrimento à indignação, o afeto materno à monstruosidade, o auto sacrifício ao desfecho edificante, o autor de *Mãe* foi coerente consigo mesmo e com seu talento de artista: “[n]ão foi propagandista, pela dor, como Beecher

Stows, nem moralista, pelo pavor, como o Sr. Macedo” (ROCHA LIMA, 1968, p. 209). Como a introspecção psicológica, “atmosfera muito pesada para os seus pulmões”, a escravidão, segundo Rocha Lima, “é uma aberração muito repugnante para sua estesia, um absíntio muito corrosivo para o seu paladar, um cancro muito apodrecido para o seu bisturi” (ROCHA LIMA, 1968, p. 209). Com base nessa reflexão, o crítico julga acertada a solução encontrada pelo escritor: no lugar do romance, que exigiria os mais repugnantes detalhes – pesados demais para o espírito sensível do escritor – Alencar deu-nos o drama digno e heroico de Joana, uma mulata escrava, que, sofrendo toda sorte de humilhação, sacrifica a própria vida em favor do filho Jorge. O mesmo argumento é usado no comentário à comédia *O demônio familiar*, de 1858: o protagonista Pedro, apesar de todos os infortúnios da condição escrava, não tem “a perversidade cínica de Iago shakespeariano: é um moleque curioso, atilado e gaiato, sem os cálculos do crime, nem o veneno do ódio” (ROCHA LIMA, 1968, p. 209).

Tão pesado quanto a escravidão é, segundo Rocha Lima, o tema da prostituição. Presente na peça *As asas de um anjo* (1858), o assunto ousado e escorregadio será retomado em *Lucíola* (1862), cuja protagonista aparece encoberta por “uma nuvem de perfume, onde cintila a estrela do amor” (ROCHA LIMA, 1968, p. 210). Diferente de Manon Lescaut, “infel e safada por necessidade de prazer e de luxo”, a cortesã alencariana, apesar da degradação moral do corpo, pune a si própria com a finalidade de reestabelecer a castidade perdida, preservando, portanto, na alma, a pureza da menina Maria da Glória, pureza que lhe fora assaltada por um destino cruel.

Ainda que pobre o amante, ela não se vende como Margarida Gauthier, para evitar a miséria, nem como Marion Delorme, para salvá-lo. Também o amante não tem as decaídas vergonhosas de um Desgrieux (ROCHA LIMA, 1968, p. 210).

Para Rocha Lima, o tratamento superficial que José de Alencar oferece a temas tão profundamente dramáticos, como a escravidão e a prostituição, evidencia, de um lado, a tendência idealista do escritor e, de outro, a sua inaptidão para a análise psíquica nos moldes da literatura moderna. Tendo os olhos fechados para os fatos repugnantes e para os sujeitos disformes, José de Alencar seria incapaz de penetrar as camadas mais profundas e sombrias da consciência. Em função dessa limitação, o escritor teria estudado seus tipos humanos não pela análise interior, mas pela representação harmoniosa e idealizada de seus personagens, cujo

retrato transparece as agitações do espírito. Essa vocação para a pintura do corpo, segundo Rocha Lima, não é uma novidade do Alencar maduro, ao contrário, revelou-se desde a estreia do escritor na ficção:

O selvagem indômito de nossas florestas aparece nos quadros desenhados por seu pincel, com o corpo tingido pelo sangue de encarniçados prélios, porém com a fronte orvalhada pelo amor, com o coração palpitante de sentimentos de honra e lealdade, de família e dedicação.

[...]

Do cenário da natureza só se refletem em seu espírito as nuvens de gaze, o azul diáfano das esferas, a transparência de noites serenas, as cascatas a saltitar de pedra em pedra, o rio a embeber-se mansamente na planície risonha.

Mesmo o pampeiro rugita harmoniosamente, apesar de sua fúria indomável e convulsa, *cólera feroz do inanimado*, como diria V. Hugo. (ROCHA LIMA, 1968, p. 210).

Araripe Júnior, em seu estudo de 1879, seria da mesma opinião. Para o crítico,

José de Alencar não cultivava a faculdade da observação [...]; a grosseria e a fealdade das coisas reais estava constantemente a repeli-lo do mundo da experiência. [...] Essencialmente plástico, José de Alencar nunca pôde meditar nas causas determinantes dos atos e das paixões humanas, nem nos destinos do mundo. Sem dúvida alguma, a classificação científica, ou o hábito de armazenar fatos, foi-lhe sempre coisa desprezível. Daí o sucesso do *Guarani* e da *Iracema*, e os desastres das monografias já indicadas com o título de *Lucíola* e *Diva* (ARARIPE JÚNIOR, 1882, p. 201-202).

Mais um pintor de quadros idealizados do que um analista da alma humana, esse Alencar intuitivo, fantasioso e delicado não teria o mesmo vigor face a uma realidade severa e hostil. Segundo Rocha Lima, seu “modo de ser sensorial” pede harmonia e serenidade, conciliando-se perfeitamente com o colorido do mundo primitivo sob o qual se debruça sua imaginação. Em contrapartida, “[e]m face de uma natureza despida de atrativos, ingrata e inflexível, o espírito tem necessidade de concentrar-se nas sombras da consciência para fugir ao rigor e inclemência do clima” (ROCHA LIMA, 1968, p. 211). “É o que acontece nos países do Norte”, onde a severidade da natureza, isto é, a imposição dos problemas psicológicos, metafísicos e religiosos não oferece alternativa aos artistas senão penetrar a alma humana:

A Alemanha é a pátria de Lutero e da exegese, de Kant e da metafísica; a Inglaterra é a pátria de Milton e do puritanismo, de Berkeley e da psicologia. Mesmo na pintura, uma das artes mais plásticas, através de um véu mortuário e de cores sombrias, divisa-se a alma humana, presa à corrente de seu destino, atormentada por pesadelos, pungida de atrozes dúvidas. Alberto Durer e Aogarth são antes pintores do espírito que do corpo. Nessas condições, a análise psíquica é, além de uma aptidão adquirida, uma necessidade da inteligência e uma fatalidade da natureza. No Brasil, porém, esta concentração subjetiva é incompatível com as provocações incessantes do mundo externo. A natureza já imprimiu nos espíritos o cunho da objetividade, e a cerebração, ainda a mais vigorosa, é impotente para reagir contra a tirania das forças físicas (ROCHA LIMA, 1968, p. 211-212).

Para Rocha Lima, a alma humana não está dissociada das forças do mundo externo, isto é, dos fenômenos “orgânicos e climatéricos” (ROCHA LIMA, 1968, p. 202). Em menor ou em maior grau, tanto nos “países do Norte” como nos “países do Sul”, a natureza se impõe, de modo que o homem nada pode fazer contra a “tirania das forças físicas”. Embora “distantes” da Alemanha de Lutero e Kant, bem como da Inglaterra de Milton e de Berkeley, os escritores brasileiros não estariam, contudo, libertos das “provocações incessantes do mundo externo”. Se, no clima tropical do Brasil, ainda não houve espaço para essa concentração subjetiva, “a natureza já imprimiu nos espíritos o cunho da objetividade, e a cerebração, ainda a mais vigorosa, é impotente para reagir contra a tirania das forças físicas” (ROCHA LIMA, 1968, p. 211-212).

Nesse sentido, de acordo com Rocha Lima, “[t]oda vez que o autor de *Senhora* tenta contrariar essa tendência”, isto é, a influência inevitável dos avanços científicos, ele “desnatura seu talento, reproduzindo aberrações psicológicas, filhas de uma fantasia que, como a borboleta, só pode sugar o mel das flores” (ROCHA LIMA, 1968, p. 212). Em síntese, dada a imposição cada vez maior das ideias científicas, o crítico reconhece a necessidade de uma abordagem interior na literatura brasileira, porém, desconhece em José de Alencar a aptidão para o romance psicológico. Ao tentar produzi-lo à sua maneira, isto é, preso aos artifícios românticos, em vez de análise interior, o escritor teria dado vida a verdadeiras “aberrações”, que pouco acrescentaram ao conjunto de sua ficção, ao contrário, comprometeram o seu talento de artista.

É a partir dessa hipótese de um enfraquecimento do talento de José de Alencar na elaboração de enredos de feição psicológica que Rocha Lima esquadrinha o último perfil feminino do escritor. Comparando-o aos dois outros livros que compõem a trilogia – *Lucíola*

(1862) e *Diva* (1864), o crítico postula que, apesar das circunstâncias distintas, as três protagonistas compartilham a mesma psicologia: “[s]ofrem aquelas mulheres de uma hipertrofia de sentimento, compensada por uma atrofia na inteligência” (ROCHA LIMA, 1968, p. 213). Uma cortesã, outra jovem donzela e outra esposa, elas compartilham as mesmas angústias, os mesmos anseios, os mesmos ideais: “depositam a mais inteira confiança na pureza imaculada de seu amor e nos atrativos de sua beleza” (ROCHA LIMA, 1968, p. 214). Pintadas com as tintas fortes da palheta alencariana, Lucíola, Emília e Aurélia são, segundo Rocha Lima, mulheres igualmente arrebatadas pelo amor religioso, exorbitante e devastador:

Órfãs e sentindo o mesmo vácuo no coração, consagrando o mesmo desprezo e indiferença pela sociedade, abrasando-se na mesma sede de emoções, essas três mulheres procuram no deserto da vida um oásis de venturas celestiais, afagado pelas agruras puras do amor (ROCHA LIMA, 1968, p. 215).

Esses transbordamentos do coração ou esse culto idolatrado do amor, na opinião de Rocha Lima, teriam provocado um desequilíbrio ou uma anomalia no espírito dessas personagens: a angústia excessiva pela incerteza de uma correspondência concreta e à altura de suas expectativas. Devido ao peso da dúvida, essas mulheres, depois de vítimas, submetem seus amantes às mais diferentes provações: estes, “antes de chegar à Canaã do amor [...] têm que atravessar um deserto, esterilizado pelo vento da indiferença” (ROCHA LIMA, 1968, p. 215). Apesar dos muitos pontos de convergência, o último perfil de mulher publicado por José de Alencar, segundo Rocha Lima, sobressai-se em relação aos demais à medida que expõe “novas roupagens”. Para o crítico, desde o primeiro perfil, “[o] Sr. José de Alencar tem ido numa progressão contínua” (ROCHA LIMA, 1968, p. 215). Embora não seja propriamente “uma nova criação”, o romance teria dado um passo à frente em relação aos seus predecessores. A princípio, o “progresso” se deu, sobretudo, pela “mudança de condições”: o casamento deixou de figurar como desfecho do livro, e a protagonista elevou o sacrifício ao núcleo conjugal, conservando no matrimônio a adoração fervorosa daquele amor caprichoso. Em nome da divindade do amor e do orgulho ferido, a esposa de Fernando Seixas sacrificou o próprio sentimento, enfrentou e desprezou o marido, tendo o cuidado de esconder-lhe a alma enraivecida e devastada.

Apesar da novidade, *Senhora* seria, finalmente, mais um perfil feminino da galeria alencariana, ou seja, uma repetição desse enredo sentimental e feminil, centrado no amor

religioso e idealizado. A verdadeira “evolução” estaria, pois, não em Aurélia, mas em Fernando Seixas:

Em vez de *Senhora*, melhor seria para o livro denominar-se – *Escravo*. Na verdade, Fernando é uma dessas criaturas que interessam mui vivamente nossa curiosidade. Seu tipo, além de mais interessante, está melhor desenhado que o de Aurélia (ROCHA LIMA, 1968, p. 215).

Contradizendo Paula de Almeida, para quem Fernando Seixas é “raso como uma poça de lama nas ruas”, Rocha Lima vê mais complexidade no ambicioso morador da Rua do Hospício do que na rainha dos salões fluminenses. Diferente de Aurélia, “apenas uma mulher excêntrica, lançada ao mundo para a regeneração das almas”, o leão fluminense “é um crente na fé de sua época, um náufrago no grande oceano dos prazeres e da ambição” (ROCHA LIMA, 1968, p. 216). A nosso ver, nesse ponto de seu estudo, o crítico parece se juntar ao próprio romancista na defesa do romance e da personagem masculina, em especial. Como fizera Elisa do Vale, Rocha Lima vê nos contrastes entre a vida social e privada de Seixas um importante traço do caráter desse indivíduo bem menos superficial do que se tem pensado. Tendo a alma generosa e bem-intencionada corrompida pelas circunstâncias de sua educação social, o filho de Dona Camila teria se deixado seduzir pelo turbilhão do luxo e da vaidade. Sem necessariamente poder lutar contra a força dessa atração, o protagonista, segundo o crítico, não carrega sozinho o peso da culpa:

Os fatos, na vida de tais indivíduos, se encadeiam com tanta lógica, a ponto de quase perderem eles a responsabilidade de seus crimes. Aí se levanta uma grande dificuldade para o romancista que o Sr. José de Alencar soube vencer com maior esmero e delicadeza; separar a base estável de um caráter das superfetções, trazidas pelas circunstâncias, é arriscada empresa no campo da observação (ROCHA LIMA, 1968, p. 216).

Segundo sugere Rocha Lima, a “arriscada empresa” assumida por José de Alencar concerne, portanto, a pintura do caráter de Seixas. De acordo com o crítico, na composição desse retrato, ao isentar o protagonista da responsabilidade de seus crimes, o romancista conseguiu suplantá-la, de maneira delicada e bem-sucedida, as amarras de uma perspectiva

moralizante. Afastando-se da influência teológica, o autor de *Senhora* teria se mostrado, portanto, capaz de construir um enredo ideologicamente mais isento, isto é, desprendido da rigidez dos preceitos morais, como lembra Rocha Lima, muito recorrentes nas literaturas antigas e ainda presente na literatura brasileira:

Em lugar dos preceitos morais, o autor narrou fatos; em lugar de Deus *ex machina*, realizando a harmonia preestabelecida de Leibniz, tirando ao indivíduo e à sociedade a lógica de suas transformações, J. de Alencar fez presidir ao desenvolvimento de um caráter individual a lei de filiação sociológica (ROCHA LIMA, 1968, p. 218).

Fernando Seixas seria, portanto, uma personalidade muito mais interessante do que Aurélia porque o seu retrato está livre do castigo divino e das prescrições do livro sagrado. Ambicioso e oportunista sem deixar de ser afetuoso e simpático, como mostram as cenas em família, o leão fluminense não é bom moço, mas também não é verdadeiramente um vilão. Imposta pelas circunstâncias, a sua mediocridade “é pouco repugnante, tisonando apenas sua honra, e não indignando a consciência do leitor” (ROCHA LIMA, 1968, p. 216). Segundo Rocha Lima, o irmão de Mariquinhas e Nicota, ao contrário do que sugeriu Paula de Almeida, não se vendeu por mero egoísmo monetário, sua descida para o casamento mercantil é, também, reflexo do remorso face à vida financeiramente difícil da família. Em síntese, diante das necessidades monetárias e do sentimento de culpa, Fernando Seixas não teria encontrado melhor solução senão vender a própria liberdade: “e ele vende-a como a prostituta que entrega o corpo, conservando ilesa a pureza da alma” (ROCHA LIMA, 1968, p. 217). Embora a análise, diferente daquela de Paula de Almeida e de Elisa do Vale, em nenhum momento faça menção a *Monsieur de Camors*, não resta dúvidas de que Rocha Lima aproxima a maneira alencariana de exprimir o caráter àquela de Octave Feuillet.

Conforme observa o crítico, “além de mais científico, este modo de moralizar é mais convincente e autoritário” (ROCHA LIMA, 1968, p. 219). Afastando-se do julgamento moralizante e cedendo espaço para as indagações da ciência, o autor de *Senhora*, na opinião de Rocha Lima, avançou questões importantes no romance brasileiro. Entre essas questões está o reconhecimento dos fatos naturais e sociológicos como determinantes do comportamento humano: “Fernando é uma personalidade muito característica de nosso tempo; a influência do meio social, modelando-a à sua imagem, transparece bem eloquentemente o livro” (ROCHA

LIMA, 1968, p. 220). O retrato feliz e convincente de Fernando Seixas, segundo o crítico, é prova da vocação de José de Alencar para a fotografia dos sujeitos dentro do convívio social. A partir daí, Rocha Lima, a nosso ver, parece sugerir que, em Alencar, essa fotografia se dá de maneira mais feliz nos perfis masculinos, conforme confirmariam, mais tarde, os protagonistas de Machado de Assis. Em contrapartida, a psicologia humana,

segregada de convivência, acobertada no manto de seus mistérios, é uma região mui tenebrosa e estéril para seu talento. E ele mesmo o diz: ‘o coração, e ainda o da mulher, que é todo ela, representa o caos do mundo moral. Ninguém sabe que maravilhas ou que monstros vão surgir desses limbos’ (ROCHA LIMA, 1968, p. 220).

Demonstrando mais aptidão para o retrato da vida em sociedade do que para a sondagem da alma humana, que exige maior acuidade na observação e maior rigor do método, José de Alencar é, finalmente, para, Rocha Lima, “um romancista de costumes, sem ser psicólogo” (ROCHA LIMA, 1968, p. 221). Buscando fundamentar sua análise, o crítico estabelece um paralelo entre a chamada “ciência da coletividade” e a “ciência metal” ou, mais precisamente, entre a “criação de caráter” e a “observação psíquica”, cujos modelos mais importantes, na literatura, estariam em William Shakespeare e Honoré de Balzac, respectivamente. Segundo Rocha Lima, foi do dramaturgo inglês e do romancista francês que

partiram as duas correntes de inspiração em cujo dorso flutua o gênio dos artistas modernos.
Shakespeare não é observador como Balzac, nem o autor da *Comédia Humana* é artista como o poeta de *Hamlet*, este escreve o drama, que é o romance pitoresco, aquele escreve o romance psicológico, que é o drama sem cores. Enquanto um dá vida e movimento à estátua da paixão, o outro descreve-lhe as linhas e contornos (ROCHA LIMA, 1968, p. 221-222).

Considerados os dois maiores modelos da literatura moderna, Shakespeare e Balzac, na opinião de Rocha Lima, contrapõem-se em função das divergências de seus momentos históricos. O primeiro é “filho da renascença, época da pintura, e da ressurreição da antiguidade pagã” (ROCHA LIMA, 1968, p. 222). O segundo “nasce em um século marcado por excessivas cogitações, frio para a beleza da forma, totalmente absorvido em ideias, sem tato para as artes

que revelam o corpo” (ROCHA LIMA, 1968, p. 223). Em outras palavras, enquanto o criador de *Hamlet* – apesar da importante ruptura com a composição do teatro clássico (BORNHEIM, 1998) – sofre em certa medida as influências do resgate da tradição greco-romana, o autor de *Le père Goriot* é filho da Revolução Francesa, é personagem e, ao mesmo tempo, espectador e historiador de uma sociedade onde o sistema capitalista estava já consolidado (PIERROT, 1999).

Diante de suas criaturas, “Shakespeare cinzela; Balzac escarpaliza” (ROCHA LIMA, 1968, p. 223). O primeiro é “escultor”: suas personagens se desenham no decorrer da ação, de modo que sua índole transparece no corpo. O segundo é “psicólogo”: seus sujeitos têm o perfil inteiro submetido à lente de aumento do narrador. José de Alencar, por sua vez, embora homem do século XIX, teria, segundo Rocha Lima, a índole mais shakespeariana do que balzaquiana. Sua pena colorida e graciosa seria incompatível com o drama desbotado e severo de Honoré de Balzac:

O autor de *Cinco Minutos*, além de mais propenso para a inspiração shakespeariana, possui uma *sensação original* mui simpática e delicada, que o inibe de penetrar na alma humana, onde, ao lado da inocência e da virtude, o observador esbarra a cada passo com o Asfaltite do vício, exalando os vapores mortíferos do crime (LIMA, 1968, p. 224).

Aqui, a nosso ver, a intenção de diálogo com a *Carta de Elisa do Vale* já não é mais uma suspeita, é uma evidência. As aproximações, como vimos, já indicadas no texto em defesa de *Senhora*, sugerem não só que o crítico cearense, como Joaquim Nabuco, leu o texto alencariano, como, diferente daquele⁶², “aceitou” a vinculação feita pelo próprio José de Alencar. Se, para o crítico da Academia Francesa, o criador de Fernando Seixas não pode ser balzaquiano porque esbarrou, entre outros obstáculos, em sua própria índole romântica, que inibe o desvendamento interior, para o Alencar combatente, nas letras brasileiras, nenhum outro escritor teria se dedicado mais do que ele, até então, ao “romance psicológico”. A nosso ver, é possível que, por trás dessa divergência, haja uma discordância essencialmente conceitual. Ou seja, José de Alencar e Rocha Lima estariam em desacordo quanto ao conceito de psicologia e romance psicológico.

⁶² Para Joaquim Nabuco, o Sr. J. de Alencar “não se assemelha nem de longe a um Shakespeare” (NABUCO, 1965, p. 209).

Pautado nos métodos de Darwin, Spencer, Alexander Bain e Stuart Mill, o crítico da “geração de Setenta” vê a psicologia como a ciência da psique humana, ciência que explora, no homem, as camadas mais mórbidas e disformes, e na qual o romancista deve buscar inspiração. José de Alencar, nascido num ambiente ainda predominantemente romântico, menos exposto à influência excessiva do pensamento científico, vê o romance psicológico não como aplicação da ciência, mas como a arte da representação do caráter. “Dramático”, à maneira de Shakespeare, ou “fisiológico”, à maneira de Balzac, o estudo da alma, em José de Alencar, dar-se-ia não pelo exercício rigoroso de um método científico, mas pela pintura do quadro através do olhar minucioso do narrador ou, ainda, através do desvendamento desse quadro no decorrer da própria ação, como acontece na segunda parte de *Senhora*. Grosso modo, José de Alencar separa com muita lucidez a ciência da criação, esta teria seus próprios meios de adentrar a consciência humana, sendo uma delas o procedimento teatral ou a cena de costumes, daí a vinculação da imagem de José de Alencar ao “romancista de costumes”.

A nosso ver, se, para Rocha Lima, “Alencar é romancista de costumes, sem ser psicólogo”, talvez, justamente, o escritor brasileiro quisesse ser shakespeariano, sem ser necessariamente dramaturgo. É possível, também, que Alencar tivesse pretendido ser balzaquiano, sem ser realista no sentido rigoroso do termo ou, mais precisamente, sendo, sobretudo, romântico ou, ainda, nos termos de Antonio Candido (2002, p. 65), sendo, em alguns momentos, “romanesco”. O conceito de “romanesco” ou “estória romanesca” pode ser recuperado em *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye:

[a] diferença essencial entre romance e estória romanesca está no conceito da caracterização. O autor romanesco não tenta criar "gente real", tanto quanto figuras estilizadas que se ampliam em arquétipos psicológicos. É na estória romanesca que encontramos a "libido", a "anima" e a sombra de Jung refletidas no herói, na heroína e no vilão, respectivamente. É por isso que a estória romanesca irradia tão frequentemente um brilho de intensidade subjetiva que o romance não tem, e é por isso que uma sugestão de alegoria está constantemente insinuando-se por volta de suas orlas. Certos elementos da personalidade são libertados na estória romanesca, os quais naturalmente a tornam um tipo mais revolucionário do que o romance. O romancista cuida da personalidade, com personagens que trazem suas *personae* ou máscaras sociais. Precisa da estrutura de uma sociedade estável, e muitos de nossos melhores romancistas têm sido convencionais no limite da meticulosidade. O autor romanesco trata da individualidade, com personagens *in vacuo* idealizadas pelo devaneio, e, por mais conservador que ele possa ser, algo de nilístico e indomável provavelmente se manterá a irromper de suas páginas (FRYE, 1957, p. 299).

De acordo com o crítico canadense, as principais características da “estória romanesca” são a presença do herói, a tendência à alegoria, o devaneio e a subjetividade acentuada. Por ser mais antiga que o romance, a “estória romanesca” tem sido comumente associada a um tipo de narrativa superada, juvenil e pouco desenvolvida. Trata-se, contudo, segundo o crítico, de uma “ilusão histórica” (FRYE, 1957, p. 300). Embora mais introvertida e, sobretudo subjetiva, a “estória romanesca”, explica Northrop Frye, também lida com a individualidade humana, permitindo que certos aspectos da personalidade sejam libertados de maneira “indomável”, aspectos que tornariam essa estória “um tipo mais revolucionário do que o romance” (FRYE, 1957, p. 299).

A nosso ver, mesmo sem citá-lo nesses termos, o caráter romântico/romanesco da prosa alencariana constitui o aspecto mais incômodo no estudo de Rocha Lima, que parece ora condená-lo ora supervalorizá-lo, em detrimento do viés psicológico. A principal “virtude” da ficção alencariana, segundo o crítico, estaria em uma *sensação original*, que, embora muito “simpática” e “delicada”, está ligada a uma maneira “inocente” de conceber a ficção (ROCHA LIMA, 1968, p. 224). Nesse ponto de sua análise, Rocha Lima, em certa medida, alinha-se àquela crítica que, desde o início da década, insiste em rotular Alencar como um escritor pouco afeito à realidade dos fatos. Destacando-se dos demais, contudo, Rocha Lima, ainda que “preso” ao mesmo quadro teórico, não deixa de avançar percepções sobre o entendimento da obra de José de Alencar, esse “romancista de costumes”⁶³. Seus “avanços”, contudo, parecem não ter sido levados em conta.

No século XX, José Veríssimo voltaria a reduzir os méritos literário de José de Alencar em função de uma literatura de fundo “romanesco”. Em sua *História da Literatura Brasileira*, o crítico vai dizer que essa filiação de Alencar a uma maneira “demasiado romanesca” de fazer literatura fora sugerida pelo próprio romancista em sua autobiografia *Como e porque sou romancista*, quando o escritor cita algumas obras consideradas “menores” como parte do acervo de sua pequena biblioteca familiar (VERÍSSIMO, 1963, p. 199-201). Se a crítica de José Veríssimo não deixa clara uma distinção entre o romântico e o romanesco, sendo esse último

⁶³ Nesse ponto, é válido retomarmos a interessante observação feita por Roberto Schwarz em nota a *Um mestre na periferia do capitalismo*. Segundo o crítico, apesar do “envelhecimento do quadro teórico” no qual se apoiava Augusto Meyer, sua crítica a Machado de Assis conserva “poder de revelação notável” e, ainda, “ilustra a independência relativa entre conceituações adotadas e, de outro lado, a percepção literária e a capacidade de expressá-la” (SCHWARZ, 1990, p. 31). A nosso ver, de certa maneira, isso também acontece na análise que Rocha Lima faz sobre José de Alencar. Isso porque, a filiação às ideias de Taine, ou seja, o vínculo com um quadro teórico enrijecido parece não impedir a formulação de um novo entendimento a respeito da obra de Jose de Alencar, o que ilustra uma sensibilidade de percepção crítica bastante rara na época.

visto como “uma invenção pueril e de uma sentimentalidade que frisa à pieguice” (VERÍSSIMO, 1963, p. 201), o fato é que essa leitura custaria muito caro à “reputação” literária de José de Alencar, pois, entre outros fatores, está na base da vinculação do nome do escritor à imagem do romancista sentimental, feminil, ingênuo, anacrônico e, portanto, “suspeito”⁶⁴ face às exigências de uma nova corrente estética e face às exigências do leitor moderno. Negando o talento de José de Alencar para o romance psicológico, para a crítica social e, de modo geral, para o realismo refletido, essa crítica dos anos 1870, da qual tentou se destacar Rocha Lima, vai exercer enorme influência sobre a recepção da obra de José de Alencar pelas gerações futuras, que precisaram e ainda precisam revisitar sua produção ficcional, teórica e crítica a fim de descortinarem novas imagens do escritor.

Fiel à sua ideia de projeto literário – a de capturar, com o molde adequado, as mais diferentes feições da sociedade brasileira, sem perder de vista sua formação histórica, além de suas particularidades geográficas e culturais – José de Alencar, preservando a sua formação predominantemente romântica e, em certa medida, romanesca e valendo-se, quando necessário, de certos artifícios emprestados de outras maneiras de fazer arte, talvez não quisesse se submeter à rigidez do enquadramento estético e, menos ainda, ao rigor daquela metodologia cientificista que se impunha.

Vinculando-se ao ilustre poeta de *Otelo*, como vimos, um dos maiores modelos da narrativa psicológica machadiana (FARIA, 2011, p. 121), e, ao mesmo tempo, ao ilustre fotógrafo da *Comédia Humana*, figura incontornável do romance realista do século XIX, José de Alencar, a nosso ver, quis, sobretudo, atribuir à sua obra um caráter moderno e universal. De olho no futuro, o ambicioso escritor parece lançar iscas em favor da própria permanência, isto é, da perenidade de sua obra. Se sua “modernidade” ou seu “universalismo” particular e insubmisso incomodou os metódicos apaixonados ou, mais precisamente, não foi capaz de saciar, entre outros, a sede metodológica e cientificista de Joaquim Nabuco, de Araripe Júnior, de Sílvio Romero, de Tobias Barreto, de Rocha Lima e, mesmo, a de José Veríssimo, o escritor combatente e, por vezes, demasiado queixoso desejava conquistar um outro tipo de leitor, um leitor mais longínquo, um leitor que se parecesse consigo mesmo.

⁶⁴ Leitura elaborada por Eduardo Vieira Martins em vídeo gravado e publicado pelo estudioso em canal do *youtube*, em 2019, como parte dos trabalhos do grupo de pesquisa sobre José de Alencar da Universidade Federal do Ceará. Link de acesso: https://www.youtube.com/watch?v=w6W_gaSvSRE&t=7s.

4.2 Como e porque uma voz sedutora

Como vimos no segundo capítulo desta tese de doutorado, em 1873, José de Alencar está no final de uma conturbada e profícua carreira. Frustrado com os insucessos da vida política e insatisfeito com os rumos de sua recepção crítica, o escritor maduro, apesar do nascimento do filho Mário, em 30 de janeiro do ano anterior, experimenta profundos dissabores na vida pessoal e familiar. De acordo com a cronologia apresentada pelo biógrafo Raimundo de Menezes, nos primeiros meses de 1873, a família de José de Alencar sofre duas grandes perdas: em 26 de janeiro, morre, de mal súbito, o médico britânico Thomas Cochrane, aos 68 anos. E, com menos de dois meses, em 24 de março, também repentinamente, falece Dona Helena Cochrane, aos 55 anos (MENEZES, 1965, p. 337). Conforme carta endereçada ao amigo Salvador de Mendonça, em 25 de março de 1873, os falecimentos dos pais da mulher Georgiana Augusta Cochrane, em especial, a morte da sogra teria significado um duro “golpe” à família, de tal modo que o escritor desejava transferir-se de sua antiga residência na Rua do Resende, centro do Rio de Janeiro, para Icaraí, bairro distinto da cidade de Niterói (VIANA FILHO, 2008, p. 337-338; PEREIRA, 2012, p. 49).

Nessa mesma época, José de Alencar começava a sentir cada vez mais fortes os efeitos nefastos da enfermidade que lhe acometia os pulmões e o venceria poucos anos depois. Foi assim que a energia combativa do escritor e do político foi, pouco a pouco, sendo não esgotada, mas incorporada pelo tormento e pela melancolia. Sentindo-se já bastante enfermo, Alencar, em nova legislatura como deputado (1873-1874), “comparecia irregularmente às sessões da Câmara, ora enviando justificação por escrito, ora simplesmente deixando de comparecer e, outras vezes, comparecendo quando a sessão já havia começado” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 315). Em uma dessas ocasiões, o parlamentar chegou a ser impedido, a 20 de maio de 1873, de fazer seu pronunciamento *Voto de Graças* na Câmara dos Deputados, publicando-o, depois, com o subtítulo: *Discurso que devia proferir na sessão de 20 de maio o Deputado J. de Alencar* (1873) (MENEZES, 1965, p. 400). No texto sobre a reforma eleitoral, o polêmico deputado, contrário às eleições diretas, não apenas se opõe ao Gabinete Rio Branco, como procura justificar os motivos de suas ausências: o seu estado de saúde, segundo afirma, certamente não lhe permitiria tão longo fôlego na tribuna (ALENCAR, 1873, p. 02). Doente e ressentido, Alencar sentia-se, também, censurado e perseguido. Apesar do rancor e da pouca saúde, o nosso “Lázaro da política” rejeita mais uma vez o silêncio e se diz preparado para o “sacrifício”:

O sacrifício que faço neste momento, os acentos desta voz roufenha, ecos da ruína de uma existência, que tenho consciência de haver gasto na imprensa e na tribuna, ao serviço do país; este supremo esforço, é a protestação mais enérgica e solene que eu posso levantar contra a abstenção dos dissidentes e liberais neste debate, abstenção anunciada pelos órgãos legítimos aqueles partidos, e contra a adesão que ontem o nobre presidente do conselho, e agora um ilustrado membro de comissão do voto de graças, prestarão a essa tática parlamentar (ALENCAR, 1873, p. 03).

Apresenta-se, finalmente, como o soldado em campo de batalha: “mal ferido” e “inválido”, porém, trazido pelo “sentimento de dever”:

Nutrindo tão profunda convicção acerca da suma importância da tribuna parlamentar, e da poderosa influência que ela deve exercer na política do país, entendo que a abstenção no debate é sempre uma deserção à causa pública, e não deve jamais ser empregada pelos partidos como recurso de oposição. Nos países de opinião, não pode com efeito haver maior evasão do que a do silêncio. A palavra que desaparece da tribuna é o general que foge quando toca a rebate.

Por isso, como o inválido, mal ferido nas pelejas, que arrastando-se com esforço, acode ao sinal de avançada, e no seu ardor ainda acha foras para atirar ao inimigo tiros desgarrados, e cair no campo da honra; venho eu, também inválido e trazido por igual sentimento de dever, lançar algumas palavras sem nexos, grito de uma convicção sincera e robusta, que já não tem infelizmente as suas armas de combate (ALENCAR, 1873, p. 4-5).

O isolamento político somado ao clima úmido do Rio de Janeiro durante a chegada do inverno daquele 1873 pareciam afetar-lhe ainda mais o já fraco organismo. Foi aí que, diante do agravamento da doença, o “soldado inválido” e não menos combatente decidiu acatar a recomendação médica e afastar-se por um momento dos compromissos da Corte. A última viagem do escritor para a terra natal aconteceu no início de junho de 1873. A bordo do vapor *Guará*, o filho do Ceará desembarca com a esposa e os filhos em Fortaleza no final daquele mês (VIANA FILHO, 2008, p. 344). Foi nessa ocasião que cruzou pela primeira vez com o jovem conterrâneo Capistrano de Abreu, do qual falaremos mais no capítulo seguinte. Embora longe das tribunas, José de Alencar manteve contato com eleitores e lideranças políticas locais, a quem devia a reeleição como deputado (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 323). Da terra natal, onde permaneceria até finais de novembro daquele ano, escreveu inúmeras cartas a familiares, amigos e companheiros de legislatura. Entre os destinatários mais frequentes estava

o primo e amigo Dr. Paulino Nogueira Borges da Fonseca, a quem José de Alencar confessou, em correspondência de 05 de julho de 1873, a obrigação de ausentar-se por algum tempo dos ares frios da capital em busca de um clima mais seco e temperaturas mais amenas. De volta ao Rio de Janeiro, o escritor, ainda enfermo, escreve ao irmão Leonel Martiniano de Alencar, dando notícias da evolução da doença: “[a]qui chegamos a 5 do corrente e acho-me restituído a minha casa, senão de todo bom, ao menos muito melhor, pois nutri e ganhei boas cores” (ALENCAR, 1977, p. 42; 2012, p. 52)⁶⁵.

Foi nesse cenário marcado pelo luto, pelo isolamento político e pelo agravamento dos sintomas da tuberculose que o escritor maduro concebeu, em meio à imensidão de seus textos epistolares, a correspondência autobiográfica *Como e porque sou romancista*. Redigido, provavelmente, entre final de maio e início de junho de 1873, ou, mais precisamente, antes daquela última viagem ao Ceará (MENEZES, 1965, p. 405), o texto permaneceria inédito por exatas duas décadas, saindo, finalmente, em livro, somente em meados de 1893, pela Tipografia de George Leuzinger e Filhos, empresa suíça que publicaria regularmente as obras de Capistrano de Abreu até, pelo menos, 1930 (HALLEWELL, 2005, p. 232). Os esforços pela publicação póstuma do texto alencariano foram empreendidos pelo filho Mário de Alencar, que, na época, com vinte e um anos de idade, preparava o lançamento de alguns dos trabalhos inéditos do pai, entre os quais a publicação da também deixada inédita obra *Encarnação* (1893). Conforme prefácio assinado em abril de 1893:

Como e porque sou romancista faz parte da coleção de trabalhos inéditos, mais ou menos incompletos, que mais tarde, sob o título geral de *Obras póstumas*, hão de vir à luz da publicidade.

Todavia, sendo essa publicação muito morosa e difícil, entendi não dever por mais tempo conservar ocultos aos leitores certos trabalhos, que naturalmente satisfazem a curiosidade pública. Assim, antecipo hoje o aparecimento desta autobiografia literária, em que sob a forma de carta, José de Alencar expõe, singela e sinceramente, todas as circunstâncias da sua vida, que, influindo-lhe no espírito, despertaram a sua extraordinária e vigorosa vocação de escritor, e principalmente de romancista (ALENCAR, 1893, p. 05).

A nosso ver, a escolha de Mário de Alencar pela década de 1890 não fora em vão. Entre outros fatores, o lançamento dessa “autobiografia literária” coincide com um momento de intensa dedicação dos homens de letras do país, entre os quais Machado de Assis e Capistrano

⁶⁵ Carta transcrita por Raimundo de Menezes (1977, p. 42) e por Patrícia Regina Cavaleiro Pereira (2012, p. 52).

de Abreu, pela permanência de José de Alencar. Nesse mesmo período ou, mais especificamente, em 1899, a campanha pela perpetuação do nome e da obra de José de Alencar vai, ainda, coincidir com o aparecimento da tão aguardada tradução integral do *Guarani* em língua francesa (BEZERRA, 2018, p. 216). *Como e porque sou romancista* insere-se, nesse sentido, em um movimento importante de revalorização do autor já falecido, movimento do qual não poderia se ausentar a “palavra sedutora” (SALES, 2003) do obstinado escritor.

Embora um dos textos mais conhecidos de José de Alencar, a autobiografia ocupa, ainda hoje, posição secundária quando o assunto é o engajamento de José de Alencar com a teoria e com a crítica literárias. Isso porque, na perspectiva de alguns estudiosos, o texto não apresenta a mesma consistência ou o mesmo fôlego reflexivo das *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios* (1856) ou, ainda, do prefácio *Benção Paterna* (1872). Se, justamente, o depoimento não se pretendeu um estudo teórico-crítico no sentido estrito do termo, isso não significa que tenha sido menos importante. De acordo com Antonio Candido, *Como e porque sou romancista* é peça fundamental para o conhecimento da “personalidade” de José de Alencar, além de “um dos mais belos documentos pessoais da nossa literatura” (CANDIDO, 2000, p. 364). Conforme observa o estudioso, até aquele momento - período da publicação da sua *Formação da Literatura Brasileira* – não havia ainda “biografia à altura do assunto, podendo-se dizer o mesmo da interpretação crítica” (CANDIDO, 2000, p. 364). Afrânio Coutinho, em seu livro *Impertinências*, de 1990, seria da mesma opinião, ao definir o texto 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). José Aderaldo Castello, por sua vez, acrescentaria, mais tarde, que a autobiografia é “ponto de partida para a análise de qualquer obra do romancista” (CASTELLO, 1999, p. 273). A nosso ver, tanto quanto os textos precedentes, *Como e porque sou romancista* é daqueles documentos incontornáveis da galeria epistolar alencariana porque, além de apresentar ao leitor a trajetória de José de Alencar enquanto romancista, atividade dentro da qual mais se destacou enquanto literato, o texto autobiográfico oferece pistas valiosas sobre as estratégias discursivas usadas pelo escritor na construção da própria “reputação” (LILTI, 2014).

Escrita em formato de carta, a autobiografia é endereçada a um suposto “amigo” não identificado que, segundo sugere o romancista, teria manifestado interesse pela história de sua “peregrinação literária”. Em tom memorialístico, o texto explora os pormenores da vida pessoal, política e literária de José de Alencar. Tendo em vista a suposta falta de notícia sobre

o percurso literário dos escritores brasileiros até então, o objetivo de tal empreitada teria sido contribuir para a “amortização desta dívida de nossa ainda infante literatura brasileira” (ALENCAR, 1893, p. 07). O intento do depoimento era, pois, esclarecer os “fatos jornalísticos” que passam “despercebidos sob a monotonia do presente”, porém “formam na biografia do escritor a urdidura da tela” (ALENCAR, 1893, p. 08). Isso porque, para José de Alencar, “há na existência dos escritores fatos comuns, do viver cotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual” (ALENCAR, 1893, p. 07). Preocupado com as gerações vindouras e com o legado de sua imagem como escritor, Alencar diz escrever para os “filhos”: “[j]á me lembrei de escrever para meus filhos essa autobiografia literária, onde se acharia a história das criaturinhas enfezadas, de que, por mal de meus pecados, tenho povoado as estantes do Sr. Garnier” (ALENCAR, 1893, p. 08). A preocupação com as gerações futuras, isto é, com a posteridade é, pois, mais uma vez, uma das grandes razões da enunciação.

Definida como o livro dos seus livros, a autobiografia promete contar a história dos romances de José de Alencar, esmiuçando, entre outros acontecimentos, as razões da predileção do escritor por essa forma literária (ALENCAR, 1983, p. 08). Como vimos no capítulo três desta tese de doutorado, Alencar abre sua autobiografia com uma longa apresentação dos saberes adquiridos com o mestre Januário no Colégio de Instrução Elementar. Este, de acordo com Alencar, teria plantado em seu espírito “o gérmen dessa fértil ambição de correr após uma luz que nos foge” (ALENCAR, 1893, p. 10-11). Segundo sugere a revelação, foi a partir daquele momento que o escritor passou a sonhar com a “glória” (LILTI, 2014) literária. Envaidecido com os triunfos escolares, o pequeno Alencar desejava voar mais alto: queria para si as “ovações do mundo”. Embora o romancista de 1873 pareça querer convencer o seu leitor de que aquela “ilusão” da infância já se dissipara, o próprio depoimento, como veremos, mostra que suas ambições estavam mais vivas do que nunca.

Em capítulo anterior, vimos, ainda, que, em *Como e porque sou romancista*, José de Alencar relata a inesquecível experiência como leitor de romances nos serões familiares, destacando, entre outros aspectos, a emoção que a leitura em voz alta provocava nas mulheres da casa. Na sequência, relembra um dos episódios mais marcantes da infância: a viagem que fizera, em fins de 1837, pelas “matas e sertões do norte”, cujas paisagens serviram de cenário a alguns de seus romances. Essa experiência, afirma Alencar, permaneceria gravada para sempre em seu espírito, atuando fortemente na formação de uma de suas facetas como romancista: a do pintor das exuberâncias de uma natureza virgem e tropical (ALENCAR, 2014, p. 213).

Fruto dessa “imaginação de criança”, as páginas do *Guarani*, afirma Alencar, foram tiradas não da poesia de Fenimore Cooper, como quiseram os detratores, mas da “esplêndida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria” (ALENCAR, 1893, p. 45-46). Seu indígena, diferente daquele pintado pelo escritor norte-americano, seria fruto da inspiração poética: “um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (ALENCAR, 1893, p. 47). Respondendo, pois, à alcunha de “escritor de gabinete”, Alencar recusa, de um lado, os registros “grosseiros” deixados pelos cronistas, e, fundamenta-se, de outro, em certo tipo de experiência empírica ou contemplativa e, sobretudo, no conceito de verossimilhança interna. Em síntese, *O Guarani* não seria mera cópia da poesia americana de René de Chateaubriand, menos, ainda, dos romances marítimos de Cooper, seria, ao contrário, espelho “desse livro secular e imenso” que é a natureza brasileira, espelho cuja coerência obedeceria mais à interioridade da obra do que aos fatos históricos em si. A nosso ver, ao defender-se contra a acusação de falta de atenção à realidade, José de Alencar não buscava exatamente desvincular-se da imagem do escritor fantasioso, buscava, ao contrário, revalorizar essa imagem, isto é, atribuir-lhe um novo sentido, um sentido menos atrelado à ideia de descuido e mais inclinado à noção de verossimilhança ou coerência interna. Em última análise, o Alencar maduro jamais renunciou à imagem do “escritor fantasista”, conforme avaliação do filho Mário de Alencar em texto de julho de 1920, renunciou, ao contrário, àquilo que considerava uma leitura limitadora sobre suas criações.

No ano do lançamento das aventuras de Peri e Ceci, em 1857, Alencar já estava “lançado no turbilhão do mundo” (ALENCAR, 1893, p. 41). À frente do *Diário do Rio de Janeiro*, o escritor estreante, que já polemizara com Gonçalves de Magalhães, lançara *Cinco Minutos* (1856) e preparava *A Viuvinha* (1857), publica seu primeiro romance indianista também em formato de folhetim. Apesar das narrativas precedentes, *O Guarani* fora, segundo Machado de Assis, “a sua grande estreia” na ficção (ASSIS, 2013, p. 568). A boa acolhida no jornal, testemunhada com entusiasmo e em detalhes por Visconde de Taunay⁶⁶, parece não ter

⁶⁶ “Em 1857, talvez 1856, publicou o *Guarany* em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*, e ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina e no seio da mocidade, então muito mais sujeita ao simples influxo da literatura, com exclusão das exaltações de caráter político.

Relembrando, sem grande exageração, o célebre verso:

sido, contudo, suficiente para sanar o desejo de reconhecimento do vaidoso e ousado escritor. São já bastantes conhecidas as queixas do autor de *Como e porque sou romancista* a propósito da recepção da versão em livro de *O Guarani* pela imprensa periódica:

A edição avulsa que se tirou d'*O Guarani*, logo depois de concluída a publicação em folhetim, foi comprada pela livraria do Brandão, pôr um conto e quatrocentos mil réis que cedi à empresa. Era essa edição de mil exemplares, porém trezentos estavam truncados, com as vendas de volumes que se faziam à formiga na tipografia. Restavam, pois, setecentos, saindo o exemplar a 2\$000.

Foi isso em 1857. Dois anos depois comprava-se o exemplar a 5\$000 e mais. Nos belchiores que o tinham a cavalo do cordel, embaixo dos arcos do Paço, donde o tirou o Xavier Pinto para a sua livraria da Rua dos Ciganos. A **indiferença** pública, senão o pretensioso **desdém** da roda literária, o tinha deixado cair nas pocilgas dos alfarrabistas.

Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcrição dos folhetins. Reclamei contra esse abuso, que cessou; mas posteriormente soube que aproveitou-se a composição já adiantada para uma tiragem avulsa. Com esta anda atualmente a obra na sexta edição (ALENCAR, 1893, p. 48-49)⁶⁷.

Se, como justifica Raimundo de Menezes (1965, p. 136), não se deve estranhar a falta de comentários sobre a versão em volume do *Guarani* porque, afinal, “a época [era] do teatro” ou, ainda, como procura esclarecer Maria Cecília Boechat (2003, p. 20), porque “as livrarias [eram] poucas” e a “indústria editorial [estava] dando ainda seus primeiros passos”, a verdade é que José de Alencar jamais se contentou com o acolhimento que os críticos deram à sua obra. O “silêncio”, a “indiferença”, a difamação, o comentário breve ou incompleto, o cumprimento artificial ou generoso, nenhuma dessas posturas escaparam à reação implacável de José de Alencar, cuja vaidade intelectual e ambição pelo futuro o transformaram em um contestador

“*Tout Paris Chimène a les yeux de Rodrigue*” o Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia o *Guarany* e seguia comovido e enleado os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri e com estremecida simpatia apanhava, nos meios dos perigos e ardis dos bugres selvagens, a sorte vária e periclitante dos principais personagens do cativante romance, vasado nos moldes do indianismo de Chateaubriand e Fenimore Cooper, mas cujo estilo é tão caloroso, opulento, sempre terso, sem desfalecimento e como perfumado pelas cores exóticas das nossas virgens e luxuriantes florestas.

Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos então, reuniam-se muitos e muitos estudantes numa república, em que houvesse qualquer feliz assinante do Diário do Rio, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles, que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e pelas ruas se vim agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora – ainda ouvintes a cercarem ávidos qualquer improvisado leitor” (TAUNAY, 1923, p. 85-86).

⁶⁷ Grifos nossos.

irreparável. Em se tratando dos clientes do *Diário do Rio de Janeiro*, Alencar considerava inválidos até “os mais pomposos dos elogios” e refutava a “opinião indolente” (ALENCAR, 1893, p. 42). Em *Benção Paterna*, José de Alencar chega a recusar o elogio “benévolo” de camaradas como Joaquim Serra, Salvador de Mendonça e Luís Guimarães e acrescenta: [p]ara a crítica têm eles toda a liberdade, nem carecem que lhe deem, mas no que toca o louvor, pede encarecidamente que se abstenham (ALENCAR, 2014, p. 211). Aliás, em outubro de 1871, em carta aos redatores da revista *A República*, a qual voltaremos no capítulo seguinte, o autor de *Til* já havia demonstrado preocupação com a “camaradagem” na crítica, sinalizando a preferência pela “opinião adversa”. “Antagonistas políticos”, os defensores da causa republicana, diante do livro de um “monarquista sincero e convicto”, teoricamente se mostrariam mais “severos na censura do que pródigos no apreço” (ALENCAR, 1977, p. 87-88). Se o pedido de “isenção” ou “abstenção” constitui mais uma resposta à acusação de “idolatria” por Franklin Távora (2011, p. 49) do que uma manifestação do incômodo, a verdade é que José de Alencar parece a todo custo querer evitar o aplauso suspeito, isto é, apagar de sua “reputação” a mácula de uma crítica apaixonada. Talvez, entre os amigos, o único elogio bem-vindo em todas as suas formas tenha sido o do “Ilmo. Sr. Dr. Machado de Assis” (ALENCAR, 2013, p. 331).

Se, de um lado, Alencar demonstra predileção pela crítica isenta, de outro, apresenta-se como vítima da “intriga” e da “maledicência”:

Hoje em dia quando surge algum novel escritor, o aparecimento de seu primeiro trabalho é uma festa, que celebra-se na imprensa com luminárias e fogos de vistas. Rufam todos os tambores do jornalismo, e a literatura forma parada e apresenta armas ao gênio triunfante que sobe ao Panteão. Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da **indiferença** e do **desdém**, desbravando as urzes da intriga e da maledicência (ALENCAR, 1893, p. 50)⁶⁸.

Sobre a recepção de *Lucíola*, em 1862, o romancista fala de “um laconismo esmagador”, que teria se somado às acusações de “francesia” (ALENCAR, 1893, p. 51). Era a “conspiração do despeito” que vinha se instalar no lugar da antiga “conspiração do silêncio e da indiferença” (ALENCAR, 1893, p. 51). Não muito diferente, insinua Alencar, foi o acolhimento dado a *Diva*, que, embora o primeiro romance a receber “hospedagem da imprensa diária”, “foi acolhido com

⁶⁸ Grifos nossos.

os cumprimentos banais da cortesia jornalística” (ALENCAR, 1893, p. 53). Frequentemente debatidas e colocadas em dúvida pela fortuna crítica alencariana, as exigências e as queixas excessivas de José de Alencar sobre o tipo de tratamento oferecido às suas obras, a nosso ver, escondem um aspecto ainda pouco observado: a exploração de um discurso ardiloso ou, nos termos de Germana Maria Araújo Sales (2003), de uma retórica de “sedução”, a qual chamamos, aqui, o mito do escritor desprezado⁶⁹.

Em outro trecho da autobiografia, temos notícia de que, em maio de 1843, sob a tutela do primo Tristão, Alencar transfere-se para São Paulo, onde fora completar os preparatórios que lhe restavam para ingressar no curso de Direito. Instalado em um sobradinho humilde, à Rua de São Bento, esquina da Rua da Quitanda, o jovem de quatorze anos de idade – e não de treze, conforme indica erroneamente a autobiografia – dividia espaço com outros dois estudantes mais adiantados. Um desses companheiros de casa era amigo de Francisco Otaviano, também estudante, que herdara do pai “uma escolhida coleção das obras dos melhores escritores da literatura moderna, a qual o jovem poeta não se descuidava de enriquecer com as últimas publicações” (ALENCAR, 1893, p. 28). Foi aí que José de Alencar se deparou, pela primeira vez, com “o volume das obras completas de Balzac, nessa edição e folha que os tipógrafos da Bélgica vulgarizam por preço módico” (ALENCAR, 1893, p. 29). As obras de que dispunha Otaviano eram, muito provavelmente, edições oriundas da prática da contrafação ou pirataria editorial, mecanismo de barateamento dos livros já bastante comum na época, principalmente, entre os belgas (SCHAPOCHNIK, 2016; LIMA, 2018).

Na ausência do colega, Alencar passava horas com “o volume na mão, a reler os títulos de cada romance da coleção, hesitando na escolha daquele por onde havia de começar” (ALENCAR, 1893, p. 29). A indecisão, confessa o romancista, devia-se à dificuldade imposta pelo idioma:

Tinha eu feito exame de francês à minha chegada em São Paulo e obtivera aprovação plena, traduzindo uns trechos do *Telêmaco* e da *Henriqueida*; mas, ou soubesse eu de outiva a versão que repeti, ou o francês de Balzac não se

⁶⁹ Agradeço à Profa. Dra. Valéria Cristina Bezerra, estudiosa de José de Alencar e membro da comissão examinadora de qualificação e defesa desta tese de doutorado, pela indicação do trabalho de Germana Maria Araújo Sales (2003) e pela importante contribuição à compreensão de José de Alencar como um escritor “suspeito”.

Vale ressaltar que entendemos mito não como história sagrada ou narrativa em que está presente uma divindade (ELIADE, 2007, p. 11; MORAIS, 2022, p. 40), mas como realidade criada, isto é, como imagem ou símbolo deliberadamente construídos em função de determinado propósito de ordem individual ou coletiva.

parecesse em nada com o de Fénelon e Voltaire; o caso é que não conseguia compreender um período de qualquer dos romances da coleção.

[...]

Conto-lhe este pormenor para que veja quão descurado foi o meu ensino de francês, falta que se deu em geral com toda a minha instrução secundária, a qual eu tive de refazer na máxima parte, depois de concluído o meu curso de direito, quando senti a necessidade de criar uma individualidade literária (ALENCAR, 1893, p. 29).

Embora “o francês de Balzac” lhe parecesse particularmente indecifrável quando comparado aos de Fénelon e de Voltaire, Alencar, ainda assim, encontrava “prazer singular em percorrer aquelas páginas”, imaginado “os tesouros que ali estavam defesos à [sua] ignorância” (ALENCAR, 1893, p. 29). Vendo um de seus companheiros concluir a leitura do mestre francês, o futuro romancista sentiu-se desafiado, preparando-se, imediatamente, para a “ímproba tarefa”:

Escolhido o mais breve dos romances, armei-me do dicionário e, tropeçando a cada instante, buscando significados de palavra em palavra, tornando atrás para reatar o fio da oração, archei sem esmorecer com a ímproba tarefa. Gastei oito dias com a Grenadière; porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo (ALENCAR, 1893, p. 30).

Alguns anos depois, Alencar diz, sem muitos detalhes, ter devorado os romances marítimos de Walter Scott, Fenimore Cooper, Frederick Marryat, bem como aquilo que encontrou de Arlincourt, Frédéric Soulié, Eugène Sue, entre outros. Diz ter lido, ainda, o que então lhe restava de Alexandre Dumas e Honoré de Balzac (ALENCAR, 1893, p. 38-39). A ênfase dada por José de Alencar à sua experiência como leitor das obras completas de Balzac, a nosso ver, insinua que, também no texto autobiográfico, o escritor está preocupado com vincular-se a um novo tipo de literatura, em especial, a uma nova maneira de escrever romances. Em termos mais precisos, como fizera em *Benção Paterna* (1872) e faria mais tarde na *Carta de Elisa do Vale* (1875), o escritor maduro parece esforçar-se por vincular sua imagem como romancista a uma narrativa centrada não unicamente no exótico, isto é, nas cenas da vida primitiva, mas, também, no retrato do sujeito moderno submetido ao turbilhão da vida em sociedade. Devaneando “por outras devesas literárias, onde brotam flores mais singelas e modestas”, Alencar diz, naquele momento, admirar o romance como “poema da vida real”

(ALENCAR, 1893, p. 31). Esse “poema da vida real”, isto é, esse “novo” tipo de romance lhe parecia “na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento; e que os simples mortais não podem ousar [...]” (ALENCAR, 1893, p. 31). A nosso ver, José de Alencar, convencido de certa interpretação injusta e limitadora sobre si, quer convencer o seu leitor de que a forma do romance balzaquiano lhe teria servido de inspiração na composição de seu projeto de nacionalidade ou, mais precisamente, na diversificação de sua palheta como pintor de romances. Ou, ainda, para tomarmos emprestada a expressão usada por Machado de Assis, em 24 março daquele mesmo ano, o escritor combatente, esse “assíduo cultor” do romance (ASSIS, 2013, p. 111), queria mostrar que seu “instinto de nacionalidade” era bem mais alargado do que teriam suposto os contemporâneos. Nesse sentido, talvez não seja descabido pensar que a insistente vinculação ao mestre da *Comédia Humana* constitui mais uma das estratégias desse autor “desprezado” e não menos “sedutor”.

Ainda em São Paulo, o jovem preparatório participa de algumas rodas de conversas sobre literatura, nas quais o Dr. Joaquim Manuel de Macedo era “o ídolo querido”. Segundo recorda Alencar,

[n]enhum dos ouvintes bebia esses pormenores com tamanha avidez como eu, para quem eram completamente novos. Com a timidez e o acanhamento de meus treze anos, não me animava a intervir na palestra; escutava à parte; e pôr isso ainda hoje tenho-as gravadas em minhas reminiscências, a estas cenas do viver escolástico.

Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributados ao jovem autor d’*A Moreninha*! Qual régio diadema valia essa auréola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?

Não sabia eu então que em meu país essa luz, que dizem glória, e de longe se nos afigura radiante e esplêndida, não é senão o baço lampejo de um fogo de palha (ALENCAR, 1893, p. 27-28).

A popularidade do autor de *A Moreninha* (1844), que, segundo o testemunho entusiasta dos colegas, era louvado com “homenagens de admiração e respeito”, teria despertado “um estranho sentir” no coração adolescente de José de Alencar. Interpretado como um provável sentimento de “inveja” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 30), esse “estranho sentir” nos parece, sobretudo, o acentuar daquela “fértil ambição”⁷⁰, ou seja, do desejo profundo de

⁷⁰ Alencar voltaria a sugerir tal ambição em carta assinada em 18 de fevereiro de 1868. Referindo-se às belezas da Tijuca, esse “escabelo entre o pântano e a nuvem”, em seu contraste com “a grande cidade réptil”, ou seja, com a

reconhecimento e de “notoriedade” (LILTI, 2014), que se transformaria em verdadeira obsessão mais tarde. Embora “radiante e esplêndida”, essa “luz”, segundo Alencar, seria “senão o baço lampejo de um fogo de palha” (ALENCAR, 1893, p. 28). Retomando, pois, as queixas de *Benção Paterna* (1872), José de Alencar sugere, mais uma vez, que a brevidade da aclamação literária estava ligada ao “atraso de nossa arte tipográfica”:

Naquele tempo o comércio dos livros era, como ainda hoje, artigo de luxo; todavia, apesar de mais baratas, as obras literárias tinham menor circulação. Provinha isso da escassez das comunicações com a Europa, e da maior raridade de livrarias e gabinetes de leitura (ALENCAR, 1893, p. 28).

Conforme sugere o escritor, naqueles últimos trinta anos, poucos teriam sido os avanços no âmbito do comércio livreiro no Brasil, de tal modo que, na década de 1870, o livro continuava um “artigo de luxo”. Sobre esse aspecto, Capistrano de Abreu, em artigo de 1882, afirma que “[o] Rio de Janeiro do tempo em que Alencar estreou na vida literária difere essencialmente do que agora conhecemos”. Naquele tempo, “os transatlânticos não tinham iniciado o movimento centrífugo que cada dia se acelera” e o “telégrafo não trazia quotidianamente novas da cinco partes do mundo” (ABREU, 1976, p. 54). Apesar disso, no momento em que José de Alencar escreve sua autobiografia, a vida cultural do Rio de Janeiro já se transformara significativamente. Teatros, tipografias, gabinetes de leitura tornavam a vida fluminense cada vez menos “concentrada” e mais “ruidosa” (ASSIS, 2013, p. 568).

Embora as condições materiais daquele Brasil de meados do século XIX estivessem, ainda, em desvantagem em relação àquelas dos grandes centros irradiadores de cultura, estudos recentes sobre a circulação dos impressos mostram que é preciso tomar cuidado com essa tese do “atraso”, tão reiterada por parte de nossa historiografia literária convencional (ABREU, 2016; GRANJA; LUCA, 2018; LEVIN; PONCIONI, 2018). A circulação de homens, ideias e bens culturais entre Brasil, Portugal, França e Inglaterra no “longo século XIX” de Eric Hobsbawm (1789-1914) foi tema do projeto de cooperação internacional “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX” –, coordenado por Márcia Abreu, no Brasil, e por Jean-Yves Mollier, na França. Debatendo as noções de “atraso” e “dependência cultural”, o projeto mostrou que o Novo e o Velho Mundo estavam conectados

paisagem urbana que se via do alto da *Boa Vista*, o escritor conclui: “[e]mbaixo era uma ambição; em cima uma contemplação” (ALENCAR, 2013, p. 333).

por impressos, homens e ideias há muito mais tempo do que se costuma imaginar. Como vimos, esses e outros trabalhos associados mostraram, ainda, que o Brasil, especialmente aquele da segunda metade do século XIX, não estava excluído de um fluxo internacional de circulação de impressos, mantendo, mesmo dentro do seu próprio território, uma rede significativa de compra e venda de livros e demais materiais impressos (GRANJA, 2016, p. 116; 2018, p. 61).

É preciso, portanto, desconfiar de José de Alencar. Em termos mais precisos, é preciso colocar em perspectiva essa narrativa cética e demasiado queixosa do escritor, que parece querer, a todo preço, convencer o seu leitor da precariedade do nosso mercado livreiro e editorial e, principalmente, de uma imagem de si ligada à “lógica da conspiração” (BOECHAT, 2003, p. 20), isto é, à persistente “indiferença” ou “silêncio” dos contemporâneos em relação à sua obra, como suposto empecilho ao êxito. Se as queixas de *Como e porque sou romancista* já são bastante conhecidas pela fortuna crítica, elas não são, contudo, as únicas, nem uma novidade do escritor maduro.

Na mesma linha explicativa do texto de 1893, porém, desta vez, olhando para o teatro, José de Alencar, em carta aberta intitulada *A Comédia Brasileira* ou *Como e porque sou dramaturgo*, de novembro 1857, dirige-se ao amigo Francisco Otaviano, a fim de expor suas ideias sobre a arte dramática. Escrito em resposta às críticas lançadas sobre a peça *O Demônio Familiar* (1857), o artigo, segundo mostra João Roberto Faria (1987), tinha por pretensão lançar novas diretrizes para a dramaturgia brasileira, diretrizes que buscavam questionar, entre outros aspectos, a chamada “desnacionalização” do teatro brasileiro e o modelo romântico então representado por João Caetano (FARIA, 1987, p. 16). Teatrólogo estreante e, nem por isso, menos ousado, Alencar aproveita a discussão para alfinetar a chamada “crítica de esquina” ou publicitária:

A crítica, como é costume entre nós, fugiu da publicidade e refugiou-se em um ou outro círculo onde se comenta a obra, o nome, e as intenções do autor, sem receio de que a resposta faça calar essas pequenas intrigas que não deviam manchar as questões literárias.

Embora às vezes me cheguem amortecidos os ecos dessa **crítica de esquina**, não me ocupo em responder-lhe; não seria digno nem do colega a quem me dirijo, nem do público que nos fará a honra de assistir a esta pequena palestra literária de dois escritores, que no meio das lidas jornalísticas falam de arte e de poesia num canto de sua folha, como dois amigos na Europa *au coin du feu* (*Correio Mercantil*, 7 de novembro de 1857)⁷¹.

⁷¹ Carta aberta publicada, inicialmente, pelo *Correio Mercantil*, em 7 de novembro de 1857 e, depois, divulgada em formato de folhetim pelo *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 14 daquele mesmo mês e ano. Grifo nosso.

A recepção crítica seria novamente alvo das queixas de José de Alencar nas cartas que servem de paratexto ao romance *Iracema*. De acordo com Viana Filho (2008, p. 177-178), na missiva que serve de prólogo ao livro, o romancista, reconhecendo-se “um filho ausente” e, ao mesmo tempo, sentindo-se esquecido pelos conterrâneos, que não o apoiaram para as eleições de 1863, fez questão de externar o rancor que lhe restara na alma:

O livro é cearense. Foi imaginado aí, na limpidez desse céu de cristalino azul, e depois vazado no coração cheio das recordações vivaces de uma imaginação virgem. Escrevi-o para ser lido lá, na varanda da casa rústica ou na fresca sombra do pomar, ao doce embalo da rede, entre os murmúros do vento que crepita na areia, ou farfalha nas palmas dos coqueiros.

Para lá, pois, que é o berço seu, o envio.

Mas assim mandado por um filho ausente, para muitos estranho, esquecido talvez dos poucos amigos, e só lembrado pela incessante **desafeição**, qual sorte será a do livro?

Que lhe falte hospitalidade, não há temer. As auras de nossos campos parecem tão impregnadas dessa virtude primitiva, que nenhuma raça habita aí, que não a inspire com o hálito vital. Receio, sim, que o livro seja recebido como estrangeiro e hóspede na terra dos meus.

Se porém, ao abordar as plagas do Mocoripe, for acolhido pelo bom cearense, prezado de seus irmãos ainda mais na adversidade do que nos tempos prósperos, estou certo que o filho de minha alma achará na terra de seu pai, a intimidade e conchego da família.

O nome de outros filhos enobrece nossa província na política e na ciência; entre eles o meu, hoje apagado, quando o trazia brilhantemente aquele que primeiro o criou (ALENCAR, 1865, p. 3-5)⁷².

Autoproclamando-se um “nome apagado” em meio às demais personalidades ilustres do Ceará, Alencar se mostra preocupado com o tipo de hospedagem que dariam os conterrâneos ao seu mais novo “filho”, esperando que, ao menos “na terra de seu pai”, a obra mereça ser acolhida com “a intimidade e conchego da família”. Provavelmente, ainda ofendido com a suposta falta de comentários sobre *Lucíola* e, evidentemente, apreensivo com a reação do público face àquele “verdadeiro poema nacional”, o autor de *Iracema* sugere que a “indiferença” e o “silêncio” seriam reações não ao valor literário da obra em si, mas demonstrações do mau gosto e da incompreensão:

⁷² Grifo nosso.

Se o público leitor gostar dessa forma literária que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto. Se porém o livro for acoimado de cediço, e *Iracema* encontrar a usual **indiferença** que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é **silêncio** desdenhoso e ingrato; nesse caso o autor se desenganará de mais esse gênero de literatura, como já se desenganou do teatro, e os versos, como as comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas (ALENCAR, 1865, p. 201)⁷³.

Se não sabemos, ao certo, se essa foi a primeira vez em que Alencar se referiu publicamente aos termos “silêncio” e “indiferença”, sabemos, porém, que o descontentamento do escritor em relação à sua recepção crítica e às condições do mercado de livros no país não parou por aí. Por exemplo, em 18 de fevereiro de 1868, em nova carta pública, desta vez endereçada a Machado de Assis, Alencar voltaria a externar a insatisfação com os críticos. Na missiva, publicada quatro dias depois no *Correio Mercantil*, o romancista se dirige ao amigo a fim de apresentar-lhe o ainda desconhecido poeta Antônio Frederico Castro Alves, “filho de um médico ilustre”. A pedido do também amigo Joaquim Jerônimo Fernandes da Cunha⁷⁴, José de Alencar, autor consagrado, entre outros motivos, pela crítica que o próprio Machado de Assis fizera a *Iracema*, em 1866, confia ao crítico da *Semana literária* a introdução do futuro poeta das causas abolicionista e republicana no círculo intelectual e literário da sociedade fluminense. Reconhecendo em Machado real vocação para a crítica séria e, conseqüentemente, contribuindo para a consagração deste como poeta e crítico literário (AZEVEDO, 2013, p. 27-29), Alencar faz por Castro Alves aquilo que, muito provavelmente, desejaria que lhe tivessem feito quando mais jovem: ter a consagração deflagrada pela pena de um ilustre poeta.

Se o intuito maior da correspondência foi a apresentação e aclamação do discípulo de Victor Hugo, este não foi, contudo, o único. Rememorando o honroso acolhimento que fizera ao jovem poeta no dia anterior em seu belo retiro na Tijuca, Alencar dispara o seguinte comentário:

Que júbilo para mim! Receber Cícero que vinha apresentar Horácio, a eloquência conduzindo pela mão a poesia, uma glória esplêndida mostrando

⁷³ Grifos nossos.

⁷⁴ Figura próxima a Alencar e companheiro do escritor na legislatura de 1861 e 1863, o Dr. Fernandes da Cunha foi advogado e senador do Império de 1871 até o fim do regime monárquico no Brasil. Foi também escritor, dando vida à obra *Ninfeias* (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 205; AZEVEDO, DUSILEK, CALLIPO, 2013, p. 332).

no horizonte da pátria a irradiação de uma límpida aurora!
 Mas também quanto, nesse instante, deplorei minha pobreza, que não permitia dar a tão caros hóspedes régio agasalho. Carecia de ser Hugo ou Lamartine, os poetas-oradores, para preparar esse banquete da inteligência.
 Se, ao menos, tivesse nesse momento junto de mim a plêiade rica de jovens escritores, à qual pertencem o senhor, o doutor Pinheiro Guimarães, Bocaiúva, Muzzio, Joaquim Serra, Varela, Rosendo Moniz, e tantos outros!...
 Entre estes, por que não lembrarei o nome de Leonel de Alencar, a quem o destino fez ave de arribação na terra natal? Em literatura não há suspeições: todos nós, que nascemos em seu regaço, não somos da mesma família?
 Mas a todos, o vento da contrariedade os tem desfolhado por aí, como flores de uma breve primavera. Um fez da pena espada para defender a pátria. Alguns têm as asas crestadas pela **indiferença**; outros, como douradas borboletas, presas da teia de aranha, se debatem contra a realidade de uma profissão que lhes tolhe os voos (ALENCAR, 2013, p. 332)⁷⁵.

Lamentando sua “pobreza” e dizendo-se desmerecedor de tão ilustre visita, Alencar afirma que caberia a Victor Hugo e Lamartine e não a ele o engenho de “preparar esse banquete da inteligência”. O constrangimento, declara o romancista, teria sido certamente menor se, ao menos, para a recepção, tivesse tido a companhia de escritores prestigiados da imprensa periódica, como Pinheiro Guimarães, Quintino Bocaiúva e Joaquim Serra. Cita, ainda, o irmão Leonel de Alencar, para, enfim, dizer que, “em literatura não há suspeições”, afinal são todos da “mesma família”. Incluindo-se no seio dessa “família”, isto é, considerando-se parte desse grupo de ilustres literatos, Alencar lamenta, contudo, o fato de “o vento da contrariedade” desfolhar a todos “como flores de uma breve primavera”. Fazendo, senão, lutar pela própria sobrevivência, esses nobres escritores, como a “borboleta dourada” feita de refém em teias de aranha, sofreriam, segundo Alencar, toda sorte de “indiferença”, além dos inconvenientes da profissão.

Na sequência, Alencar, não menos preocupado com a recepção crítica de si mesmo, emite o seguinte julgamento:

Há no drama *Gonzaga*⁷⁶ **exuberância de poesia**. Mas deste defeito, a culpa não foi do escritor; foi da idade. Que poeta aos vinte anos não tem essa prodigalidade soberba de sua imaginação, que se derrama sobre a natureza e a inunda?
 A mocidade é uma sublime impaciência. Diante dela a vida se dilata, e parece-lhe que não tem para vivê-la mais que um instante. Põe os lábios na taça da

⁷⁵ Grifo nosso.

⁷⁶ *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, drama histórico redigido em finais da década de 1860 e publicado somente em 1875.

vida, cheia a transbordar de amor; de poesia, de glória, e quisera estancá-la de um sorvo.

A sobriedade vem com os anos; é virtude do talento viril. Mais entrado na vida, o homem aprende a poupar sua alma. Um dia, quando o senhor Castro Alves reler o *Gonzaga*, estou convencido que ele há de achar um drama esboçado em cada personagem desse drama.

Olhos severos talvez enxerguem na obra pequenos senões.

Maria, achando em si forças para enganar o governador em um transe de suprema angústia, parecerá a alguns menos amante, menos mulher do que devera. A ação, dirigida uma ou outra vez pelo acidente material, antes do que pela revolução íntima do coração, não terá, na opinião dos realistas, a naturalidade moderna.

Mas são esses defeitos da obra, ou do espírito em que ela se reflete? Muitas vezes já não surpreendeu seu pensamento a fazer a crítica de uma flor, de uma estrela, de uma aurora? Se o deixasse, creia que ele se lançaria a corrigir o trabalho do supremo artista. Não somos homens debalde: Deus nos deu uma alma, uma individualidade (ALENCAR, 335-336)⁷⁷.

A nosso ver, no trecho citado, Alencar oferece não só uma avaliação do drama de Castro Alves como parece aproveitar a ocasião para responder à crítica que Machado de Assis fizera a sua *Iracema*, dois anos atrás, quando este aponta como defeito do livro a “superabundância de imagens”. Referindo-se às lacunas da peça e, em especial, à “exuberância de poesia”, o crítico e defensor de si mesmo justifica que a falha não provém exatamente da infração do poeta, mas, certamente, de sua pouca idade, afinal: “[a] mocidade é uma sublime impaciência” e “[a] sobriedade vem com os anos; é virtude do talento viril”. Se o Alencar de 1865 já não contava os vinte e poucos anos de Castro Alves naquele 1868, talvez, naquela época, o escritor, no auge da carreira, ainda se sentisse jovem ou, pelo menos, ainda não se considerasse na “velhice literária”. Fazendo-se passar pelo pássaro desestabilizado pelos “ventos da contrariedade”, amputado pela navalha da “indiferença”, e, ainda, pela juventude a aventurar-se em voo livre, Alencar constrói, portanto, já em fins de 1860, a imagem do escritor desprezado, em busca de um espaço no “acidentado” e “injusto” terreno das letras brasileiras. Essa imagem, como vimos, reiterada no prefácio a *Sonhos d’Ouro*, em 1872, converter-se-ia em verdadeiro escudo ou estratégia autocrítica. Ambos submetidos, “pai” e “filho”, “homem laborioso” e “livrinho”, aos dissabores e às contrariedades de um “país ingrato”, dizem-se preparados para “cortar as asas ao ambicioso para que não tome conta das letras e faça monopólio do público” (ALENCAR, 2014, p. 209-210).

⁷⁷ Grifo nosso.

Sobre esse aspecto, a crítica emitida por Machado de Assis à edição especial do *Guarani*, em começos de 1887, isto é, dez anos após o falecimento do autor, merece, a nosso ver, comentário, à medida que nos ajuda a suspeitar daquela narrativa lamentosa de José de Alencar. Transcrito, inicialmente, no periódico *A Semana*, em 16 de julho de 1887 (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 567), o prefácio machadiano, ao qual voltaremos no capítulo seguinte desta tese de doutorado, abre-se com o seguinte relato:

Um dia, respondendo a Alencar em carta pública, dizia-lhe eu, com referência a um tópico da sua, – que ele tinha por si, contra a conspiração do silêncio, a conspiração da posteridade. Era fácil antevê-lo: *O Guarani* e *Iracema* estavam publicados; muitos outros livros davam ao nosso autor o primeiro lugar na literatura brasileira. Há dez anos apenas que morreu; ei-lo que renasce para as edições monumentais, com a primeira daquelas obras, tão fresca e tão nova, como quando viu à luz, há trinta anos, nas colunas do *Diário do Rio*. É a conspiração que começa (ASSIS, 2013, p. 567-568).

Dando destaque à trajetória de consagração de José de Alencar, evidenciada, entre outros aspectos, pelos sucessos de *Iracema* e do *Guarani* e, principalmente, pela reedição deste último livro, trinta anos depois, em formato luxuoso, Machado de Assis parece contradizer ou, pelo menos, minimizar as repetidas queixas do escritor em relação ao silêncio e ao desdém da crítica sobre suas obras. Dito de outra maneira, Machado de Assis, ao reafirmar o “primeiro lugar” de José de Alencar na literatura brasileira, parece ele próprio desconfiar daquele discurso queixoso do romancista, que, perseverante na tese do autor incompreendido e desprezado, cria uma espécie de mito em torno de si como escritor, com o provável intuito de atrair a atenção dos críticos e “seduzir” o leitor (SALES, 2003).

Maria Cecília Boechat, que já relativizara a postura demasiado queixosa de José de Alencar em relação à recepção de seus romances, afirma que, no lugar do “silêncio”, talvez fosse mais acertado falar de “resistência” da crítica (BOECHAT, 2003, p. 22). Como vimos, a resistência estava ligada, entre outros fatores, aos novos parâmetros críticos em ascensão, entre os quais a exigência de maior fidelidade ao quadro representado, exigência que, por sua vez, contribuiu, de alguma maneira, para a fixação de uma leitura engessada sobre José de Alencar. Sílvio Romero, por exemplo, em crítica publicada em 15 de março daquele 1873, na revista pernambucana *O Trabalho*, define *Iracema* como um “livrinho” que “nada tem de verdade,

nem histórica nem artística”⁷⁸. Se não é possível afirmar com certeza que o depoimento autobiográfico, lançado poucos meses depois, pretendeu-se uma reação direta a esse juízo crítico negativo, o fato é que, em 1873, José de Alencar já é um nome incontornável no cenário das letras brasileiras. Apesar disso, o romancista maduro fez questão de alimentar a “falsa” pista ou, melhor dizendo, insistiu deliberadamente na tese do escritor desprezado, como quem renuncia ao presente e aos contemporâneos para apostar na posteridade. Não à toa, na conclusão de *Como e porque sou romancista*, encontramos, se não uma despedida, ao menos uma confissão: as acusações de decrepitude já não podiam lhe afligir, desejava fazer-se “escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro” (ALENCAR, 1893, p. 54).

⁷⁸ *O trabalho*, 15 de maio de 1873. “O Romantismo no Brasil e em Portugal”, Sívio Romero.

5. O ULISSES DA SOCIEDADE MODERNA

5. 1. Os círculos da glória

Ao contrário do que postula Osvaldo Orico, nos finais da carreira, não estava ou, pelo menos, não se sentia Alencar “no meio-dia de sua glória” (ORICO, 1977, p. 170). A “glória”, tal como a almejava, parecia algo ainda distante de seus olhos. Como vimos, na autobiografia *Como e porque sou romancista*, José de Alencar revela que desejava fazer-se escritor póstumo. Para tanto, na defesa de si mesmo como romancista, o ambicioso escritor lançou mão de uma série de artifícios, entre eles, a manifestação sistemática do descontentamento com os críticos. Insatisfeito com as leituras que se faziam sobre sua obra, Alencar quis oferecer aos seus “filhos” ou, ainda, aos seus “livrinhos” um novo tipo de crítica, uma crítica que, segundo sugere, descomprometida com “os gabos e aplausos corriqueiros” (ALENCAR, 2014, p. 211), enxergasse outras facetas de si. Nessa busca, polemizou repetidas vezes, reagiu com bravura aos ataques sistemáticos movidos contra sua “reputação” literária e criticou muitas de suas próprias criações. O ilustre autor do *Guarani* e consagrado criador de *Iracema* buscava ser outros de si mesmo. Nessa perseguição obstinada, colocada em prática, entre outras ações, pela ideia de projeto literário, havia um propósito ao qual jamais renunciou: a permanência ou a “glória” literária.

Já discutimos que o ano de 1865 é particularmente especial na história da recepção crítica de José de Alencar. *Iracema* é, finalmente, o livro que separa o ficcionista estreante do escritor, enfim, consagrado (AUGUSTI, 2006; BEZERRA, 2012; 2015). Esse movimento consagratório, contudo, parece não ter sido suficiente para sanar a sede de reconhecimento de José de Alencar. A ideia de “consagração”, verificada, entre outros aspectos, na notoriedade do artista pela chamada “crítica séria”, parece não corresponder exatamente ao tipo de “reputação” que José de Alencar buscava para si. Dito de outra maneira, a consagração advinda com *Iracema*, ao focalizar uma fisionomia específica do escritor e, de certa forma, “apagar” outras (BOECHAT, 2003, p. 62), talvez tenha inspirado o Alencar maduro a debater ostensiva e sistematicamente sua posição na literatura brasileira, a fim de legar novas leituras de si como literato às gerações vindouras, estas talvez mais dispostas a desvendar outros alencares. A verdadeira notoriedade viria, pois, não do reconhecimento restrito dado pelos contemporâneos, mas do descortinamento de novas paisagens pelos pósteros.

Como vimos, ao referir-se à popularidade de Joaquim Manoel de Macedo quando ainda era estudante de Direito em São Paulo, José de Alencar, esse biógrafo de si mesmo, fala de uma “luz”, que os outros definem como “glória”, cujo brilho “é senão o baço lampejo de um fogo de palha” (ALENCAR, 1893, p. 28). Essa “luz” a que se refere o escritor está ligada a um tipo de reconhecimento ínfimo e momentâneo. Certamente não era esse tipo de “luz” que ambicionava o escritor. Mas, então, que “glória” perseguiu Alencar?

Sousa Ferreira, em artigo publicado na seção “Folhetim” – “Livro de domingo”, do *Diário do Rio de Janeiro*, em 8 de novembro de 1857, talvez tenha sido o primeiro crítico a se referir publicamente a José de Alencar, então editor-chefe do periódico, como uma figura gloriosa:

O fato que na semana mais preocupou a atenção pública foi a representação da comédia-drama *O demônio familiar*, no teatro do Ginásio.

A mesma franqueza e imparcialidade com que disse a minha opinião sobre *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, me faria agora emitir um juízo sobre essa composição dramática, se não houvesse lido a bela página que no *Correio Mercantil* de ontem escreveu a pena sempre mimosa e elegante do Dr. F. Otaviano.

Minhas palavras hoje não guiarão o desejo do público, nem exprimirão para o autor de *O demônio familiar* um juízo crítico, que merecesse atenção. Na arena em que peleja o lidador, coberto de **glória**, não pode penetrar o cavaleiro novel, que mal sopesa a lança do combate (*Diário do Rio de Janeiro*, 08 de novembro de 1857)⁷⁹.

Em comentário elogioso sobre a estreia de *O demônio familiar* – comédia em quatro atos representada pela primeira vez em 5 de novembro de 1857, no Teatro Ginásio Dramático, e publicada em volume no ano seguinte (FARIA, 1987, p. 37) – o crítico diz se sentir um mero “cavaleiro novel” diante do prestigiado autor, incapaz, portanto, de penetrar a arena daquele “lidador coberto de glória”. No ano seguinte, desta vez em reação à proibição da peça *As asas de um anjo* (1858), o folhetinista, que assinava com as iniciais S. F., voltaria a enaltecer o chefe da redação: “poeta delicado, observador inteligente e consciencioso, escritor elegante que tanto o distinguiram no *Demônio familiar* e no *Crédito*, e lhe ganharam os louvores dos homens instruídos” (*Diário do Rio de Janeiro*, 27 de junho de 1858).

⁷⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, 08 de novembro de 1857. “Livro do domingo”, seção “Folhetim”, Sousa Ferreira. Grifo nosso.

Sete anos mais tarde, em artigo redigido por José Inácio Gomes Ferreira de Menezes, em novembro de 1865, Alencar voltaria a ser tratado nesses termos. Segundo postula o crítico, quase uma década após a estreia como ficcionista, o autor de *Iracema* já não se apresenta com “a timidez de novato pedindo vênica e batendo nos peitos”. O romancista é, naquele momento,

velho lidador na carreira sempre feliz de romancista! Por vezes fatigado de colher louros, cansado de conduzir seu carro de triunfo por sobre esteiros sempre macios de flores e de curvar-se para apanhar coroas, que deverão mais tarde adornar a base de sua **estátua de glória** – ele deixa que esses louros murchem, que esse carro caminhe sem rumo, que essas coroas sejam erguidas por outrem. Baldado afã! Esses louros não se enfezam e muito menos murcham, seu carro triunfante, versado na carreira, não se desvia do rumo e segue, costumeiro, a estrada que conduz ao templo de sua Fama; as coroas – essas vicejam cada vez mais, e ninguém ousa tocá-las porque parece que Deus estampou na dobra de uma pétala de rosa, no cálix escondido de uma de suas flores, um místico e vaporoso letreiro, que só o gênio sabe soletrar – pertencem a José de Alencar! (*Arquivo Literário*, setembro de 1867)⁸⁰.

Se a glória referida por Sousa Ferreira é a glória decorrente do *Guarani*, “o primeiro alicerce da reputação de romancista do nosso autor” (ASSIS, 2013, p. 569), isto é, do fato de ser Alencar, já em 1857, um nome de “incontestável supremacia” (TAUNAY, 1923, p. 86), a glória da qual fala Ferreira de Menezes, em 1865, é, sem dúvidas, a glória originária de *Iracema*. “Peristilo de um grande e suntuoso edifício” ou, ainda, “peanha que terá de suportar em breve um colosso de bronze”, a lenda do Ceará é, para o crítico da revista *Arquivo Literário*, o “carro triunfante” que conduz seu criador ao “templo da Fama”.

Quintino Antônio Ferreira de Sousa Bocaiúva, que, nos fins da década de 1850, também já havia saído em defesa de José de Alencar sobre a interdição do drama *As asas de um anjo* e manifestado, em março de 1860, grande entusiasmo com a representação de *Mãe* (FARIA, 1987, p. 99), também foi daqueles a anunciar certa glória de José de Alencar. A demonstração do apreço pelo escritor se tornou ainda mais evidente no começo da década de 1870, quando, ao lado de liberais radicais, o jornalista e político brasileiro fundou o Partido Republicano e passou a integrar a redação do periódico *A República*, como vimos, propriedade de Salvador Mendonça, também simpatizante de Alencar (MENEZES, 1965, p. 320-321; MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 300-302; BEZERRA, 2018, p. 58). Em uma das Conferências Populares organizadas pelo Clube Republicano e, posteriormente, transcritas pelo periódico, Bocaiúva se

⁸⁰ Grifo nosso.

refere ao romancista como “uma das mais altas glórias literárias de que se pode orgulhar a nossa pátria”, glória que, segundo o crítico, vinha sendo constantemente golpeada não em função da qualidade artística de suas criações, mas em função das divergências pessoais e políticas⁸¹.

Interessados em atrair assinantes para o jornal e, evidentemente, em fazer oposição ao Partido Conservador, então no poder, Salvador de Mendonça e Quintino Bocaiúva enxergaram no insubmisso e ofendido José de Alencar, que agora se voltava contra o governo, em especial, contra o imperador, um importante “aliado”. Foi aí que os dois “jovens sonhadores da ideia republicana” (VIANA FILHO, 2008, p. 307), junto aos demais integrantes da folha, propuseram ao “republicano disfarçado” a publicação de um de seus romances inéditos – *Til* – como folhetim de *A República*⁸². Segundo esclarece Menezes (1965, p. 318-319), o livro foi, muito provavelmente, concebido durante férias do escritor em Baependi, Minas Gerais, por volta do mês de setembro de 1870, quando a fé no reestabelecimento não se desfizera ainda por completo. Sobre a viagem, Luís Viana Filho vai dizer que “[a]pós perseguir a glória, Alencar corria atrás da saúde, que lhe fugia a olhos vistos” (VIANA FILHO, 2008, p. 306). A nosso ver, contudo, em Alencar, a batalha pela cura, embora bastante exaustiva e pouco promissora, jamais tomou o lugar da ambição pelo futuro.

Surpreso e entusiasmado com a concordância de José de Alencar⁸³, então editado pelas mãos de Baptiste-Louis Garnier, Quintino Bocaiúva foi quem se encarregou dos agradecimentos (PEREIRA, 2012, p. 80), emitindo, poucos dias depois, recheada de elogios, a seguinte nota:

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 em 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** de nossa pátria, qualquer que seja a posição política que ocupem.

⁸¹ *A República*, 20 de abril de 1871, n. 172. “Conferências Populares”. Quintino Bocaiúva.

⁸² “Ainda hoje bem me recorde da sensação de feição puramente literária que produziu na rua do Ouvidor a notícia, publicada em grandes cartazes, de que o jornal *A República*, que mal encetara a sua carreira, trazia como folhetim diário *Til*, do Conselheiro José de Alencar; e tal circunstância concorreu fortemente para que afluíssem as assinaturas, porquanto à propaganda republicana, nesse tempo, ninguém enxergava alcance algum” (TAUNAY, 1923, p. 210).

⁸³ O aceite de José de Alencar fora manifestado por escrito em carta de 31 de outubro de 1871 endereçada aos redatores do periódico.

Está nesse 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 ilustre para suas páginas, nem melhor serviço aos seus assinantes, do que honrando-se com a publicação de um trabalho devido à pena 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 dilema da literatura nacional⁸⁴.

Reconhecendo José de Alencar como “o chefe da moderna literatura brasileira”, cujo nome constitui verdadeira “glória nacional”, Quintino Bocaiúva, ao lado de Salvador Mendonça, converte-se em uma das vozes mais importantes do início da década de 1870 a promover a reputação literária do ilustre escritor.

Na mesma época, porém em direção oposta, estavam, como vimos, os detratores José Feliciano de Castilho e Franklin Távora. O “namoro” de José de Alencar com os republicanos (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 300) certamente não passaria despercebido aos olhos do primeiro, ainda encolerizado com a ofensa que lhe fora dirigida pelo adversário. Irônico, o jornalista português, em um de seus artigos publicados na *Questões do Dia*, em 9 de novembro de 1871, aproveitou o episódio para ridicularizar tanto o opositor como o periódico:

Uma folha desta capital, de aspirações adiantadíssimas, dá ao orbe intelectual a fausta notícia de que às suas colunas coube a glória de serem escolhidas para uma nova brilhantura romântica do Sr. José de Alencar, o conservador. Há de chamar-se: O *Til!* E justificar a qualificação, já dada ao seu autor, de chefe da literatura brasileira. Podes imaginar com que ansiedade é esperado o novo parto da fecunda musa, para **glória** nacional, orgulho e desvanecimento da pátria (CINCINATO, 1871, p. 08)⁸⁵.

Parceiro de empreitada, Franklin Távora, em uma de suas cartas sobre *Iracema*, também se encarregaria de diminuir a reputação de José de Alencar. De acordo com o fervoroso detrator, o sucesso de José de Alencar em meio ao público não advinha de sua qualidade como

⁸⁴ Carta transcrita por Raimundo de Menezes (1965, p. 321), R. Magalhães Júnior (1977, p. 302), Patrícia Regina Cavaleiro Pereira (2012, p. 80-81) e, em parte, por Luís Viana Filho (2008, p. 308). Grifos nossos.

⁸⁵ Grifo nosso.

ficcionista, mas da militância ou debilidade de seu leitor, “demasiado benévolo ou demasiado sectário, como contraste vivo da história”:

E Ferdinand Dinis, falando do *Caramuru*, diz: “É uma epopeia nacional brasileira que interessa e enleva”. Copiamos estes extratos da notícia que vem anexa a estas duas obras, impressão de Lisboa, 1845.

Portanto, não pertence a J. de Alencar (sem querer falar em G. Dias), “a honra de ter dado o primeiro passo afoito na selva intrincada e magnificente das velhas tradições”.

Não, não só não lhe pertence semelhante **glória**, como até lhe pertence exclusivamente a triste celebridade de haver oferecido ao mundo como padrão de poesia brasileira, um misto de vulgaridade e de burlesco, que será sempre reconhecido por quem não for demasiado benévolo ou demasiado sectário, como contraste vivo da história (TÁVORA, 2011, p. 192-193)⁸⁶.

Fazendo alusão às poesias indianistas de Santa Rita Durão e Gonçalves Dias, Semprônio conclui que não pertencia a José de Alencar a glória de haver primeiro penetrado “a selva intrincada e magnificente das velhas tradições”. Ao contrário, pertencia-lhe a ignóbil fama de haver deixado como legado à poesia nacional “um misto de vulgaridade e de burlesco”.

Alguns anos mais tarde, outro terrível detrator, Joaquim Nabuco, também atentaria contra a chamada glória literária do consagrado romancista. Dando destaque à atuação de José de Alencar na crônica, o crítico pernambucano, em tom bastante irônico, coloca em dúvida o talento do escritor para a ficção:

Chegando ao seu pleno desenvolvimento, o Sr. J. de Alencar não tinha outra carreira a seguir senão a da imprensa; a sua vocação era essa. Quando se estuda a natureza do Sr. J. de Alencar, vê-se que ele não podia ter outra. Para o romance era preciso uma imaginação criadora, uma observação minuciosa, uma linguagem fluente, nada disso ele possuía [...]

Por outro lado, o seu espírito não tinha para a ciência as qualidades principais; o direito, só perderia de sua aridez, considerado sob um ponto de vista filosófico, e o Sr. J. de Alencar não pensa na elevada acepção dessa palavra; os estudos indígenas, que ele abordou, não lhe convinham igualmente, porque exigem abnegação de **glória**, preparações difíceis, uma paciência extrema, e uma habilidade especial. O que dizer do parlamento e do governo? De todas as carreiras abertas diante de si, a única que ele devia seguir, era a da imprensa, O escritor não devia aspirar a outra **glória** senão a que dão os escritos que brilham um dia e desaparecem; seu talento não devia ter outra aspiração senão a de deslumbrar um momento seus contemporâneos [...]

⁸⁶ Grifo nosso.

Conservaria ele muito tempo a sua reputação? Não sei; se guardasse, porém, o anônimo, e ninguém adivinhasse, o que seria difícil, que todos os seus libelos eram de uma só pessoa, ele poderia escrever muito tempo com o mesmo sucesso (NABUCO, 1965, p. 216-217)⁸⁷.

Para Nabuco, a verdadeira vocação de José de Alencar estava não na literatura, mas na imprensa periódica. Essa era a única glória que o “festejado e mimoso escritor” poderia alcançar: “a que dão os escritos que brilham um dia e desaparecem”. Dito de outra maneira, na perspectiva de Joaquim Nabuco, José de Alencar jamais deveria almejar a posteridade ou o reconhecimento futuro. Sua glória literária nada mais seria do que um fato passageiro; seu nome estaria condenado ao perpétuo esquecimento; seu sucesso, enfim, advinha unicamente da atividade como folhetinista no *Correio Mercantil*, o que também não significou exatamente um elogio:

Tudo se acha misturado nesses folhetins, a política e os teatros, o Cassino e a praia de Santa Luzia, anúncios de alfaiates e trocadilhos, mas tudo isso sem transições, sem artes, um *pot-pourri*, em que nada falta, senão o gosto. Nesse tempo o Sr. J. de Alencar andava de jantares para bailes, de regatas para corridas, de concertos para teatros, e fazia folhetins sobre uma vida vulgar mas que, talvez por agitada lhe parecia brilhante. Como sua **glória** enche hoje a nossa literatura, que é um simples reflexo dela, sua pessoa enchia naquele tempo a sociedade fluminense. Os seus *Ao correr da pena* são as suas memórias da mocidade. Ele vai a um baile do Cassino, e inventa uma palavra – *pernologia*. “Basta postar-se um homem no saguão durante a noite para fazer um estudo completo da *pernologia* da cidade”. – Que ciência! Fausto não pedia tanto à Mefistófeles. Os seus folhetins parecem uma página dos *Personal* dos jornais americanos. Um ou outro cumprimento é bem tornado, mas é raro: o comum é a banalidade, a linguagem das folhes. O escritor dirá de uma rapariga que é uma bela roseira coberta de flores, e dos que fazem-lhe a corte que são os colibris. Diante da La Grua, para como diante da pirâmide do Egito e exclama: “As belas mulheres não têm idade; têm épocas como os grandes monumentos”. Eu sei bem que o escritor começava, mas hoje, que está feito, ele deve lembrar-se que até os trinta anos o seu talento literário conservou-se muito inculto (NABUCO, 1965, p. 69)⁸⁸.

De acordo com o detrator, o conjunto de crônicas intitulado *Ao Correr da Pena* era uma “verdadeira salada de que o *calembourg* é a beterraba, e em que, segundo a regra, ‘um avaro deitou o vinagre, e um pródigo o azeite’, só faltando quem lhe deitasse o sal” (NABUCO, 1965,

⁸⁷ Grifo nosso.

⁸⁸ Grifo nosso.

p. 68). Como o jornal, “essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (CANDIDO, 1992, p. 14), a fama de José de Alencar não podia durar. O escritor, e não só o cronista, estava, pois, fadado a deslumbrar por um instante os contemporâneos e a ser esquecido pelos pósteros. Conforme observa Bezerra (2012, p. 92), ao reconhecer o sucesso de José de Alencar em meio ao público e tratá-lo como chefe supremo da literatura brasileira, Joaquim Nabuco não pretendeu emitir um comentário elogioso nem afirmar a superioridade do escritor, mas realçá-la ironicamente, a fim de que seu declínio parecesse ainda mais evidente.

No século XX, seria a vez de Antonio Candido se referir a José de Alencar como um autor glorioso em seu tempo. Como vimos, propondo-se a analisar o conjunto dos romances alencarianos, o crítico, na sua *Formação da Literatura Brasileira*, postula que “a variedade da obra de Alencar é de natureza a dificultar a comparação dos livros uns com os outros” (CANDIDO, 2000, p. 201). Exemplo disso seria “a sua glória junto aos leitores – certamente a mais sólida de nossa literatura” (CANDIDO, 2000, p. 201). A glória de José de Alencar, explica o crítico, seria tão diversa quanto a natureza de suas produções. Nesse sentido, o público, um dos vértices do sistema literário pensado por Antonio Candido, seria, segundo o estudioso, peça fundamental para se compreender a diversidade da obra e da glória de José de Alencar, já que a natureza heterogênea de sua ficção permite identificar diferentes tipos de leitor e, portanto, diferentes tipos de glória. É com base nessa reflexão sobre o público que o crítico sugere a existência de pelo menos *três Alencares*: “o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes, pelintra, outras, quase trágico” (p. 201) e, por fim, “o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos poucos heroicos e poucos elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e mulher” (CANDIDO, 2000, p. 204). Se, de acordo com a análise proposta na *Formação*, foi, sobretudo, esse último perfil que possibilitou a Alencar dar um passo a diante em relação aos seus predecessores, como Joaquim Manoel de Macedo, a verdade é que Antonio Candido foi uma das vozes mais importantes do século XX a revalorizar a obra alencariana em sua totalidade. Segundo o crítico, dos vinte e um romances publicados por José de Alencar,

nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar da mudança dos padrões do gosto a partir do Naturalismo. Dentre eles, três podem ser relidos à vontade e o seu valor tenderá certamente a crescer para o leitor, à medida que a crítica souber assinalar a sua força criadora:

Lucíola, Iracema e Senhora. Há outros que constituem uma boa segunda linha, como *O Guarani*. Mais do que isso não convém dizer, porque a variedade da obra de Alencar é de natureza a dificultar a comparação dos livros uns com os outros. Basta com efeito atentar para a sua **glória** junto aos leitores – certamente a mais sólida de nossa literatura – para nos certificarmos de que há, pelo menos, dois Alencares em que se desdobrou nesses noventa anos de admiração: o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico (CANDIDO, 2000, p. 201)⁸⁹.

Na perspectiva do crítico e historiador da literatura brasileira, a glória de José de Alencar estaria, pois, à sua maneira, manifestada em cada um desses perfis, isto é, em meio a cada um desses públicos. Mas será que essa glória reconhecida por Antonio Candido, figura póstuma e entusiasta da obra de José de Alencar, corresponde à mesma glória perseguida pelo literato?

Como vimos, certa vez, em carta aberta ao amigo Francisco Otaviano, Alencar elabora uma espécie de manifesto em favor da reforma do teatro nacional, valendo-se da ocasião para registrar suas primeiras implicações com os críticos. Na missiva, além de alfinetar a chamada “crítica de esquina”, o autor de *O demônio familiar* parece manifestar, pela primeira vez, o que, para ele, significava afinal a “glória” literária:

Desculpe-me essa digressão; conversamos de um objeto que nos interessa a ambos e a todos que gastam o melhor de seus anos correndo loucamente atrás de fogo-fátuo que brilha nas noites de vigília; atrás de uma sombra que a esperança chama *a glória* e que a realidade com um riso de escárnio diz ser apenas – *a velhice prematura*.

Quando se mostra a possibilidade de abrir uma carreira brilhante a todo aquele que Deus marcou com o selo da inteligência, para ser como o *Assuerus* da civilização, caminhando sempre e sempre para o futuro, sem parar diante da indiferença do presente; o homem que tem uma pena deve fazer dela um alvião e cavar o alicerce do edifício que os bons filhos erguerão à **glória** de sua pátria (*Correio Mercantil*, 7 de novembro de 1857)⁹⁰.

Fazendo alusão à figura bem-sucedida e imponente do rei Assuero, personagem do Antigo Testamento, Alencar concebe a “glória” literária como uma laboriosa tarefa. É o caminho acidentado pelo qual o homem, marcado por Deus com “o selo da inteligência”, tem de necessariamente passar e ao qual jamais deve renunciar. Segundo sugere Alencar, esse

⁸⁹ Grifo nosso.

⁹⁰ Grifos nossos.

caminho, cujo destino é *a glória*, para que não seja mero “fogo-fátuo que brilha nas noites de vigília”, deve ser percorrido e conquistado com a mesma bravura com que Assuero reinou sobre seu vasto império. Face às sombras do esquecimento, a missão do artista é, nesse sentido, combater o “riso de escárnio”, nutrir a “esperança” e batalhar pelo “futuro”, mantendo acesas as chamas que a esperança chama *a glória*. Esse futuro, definido pela metáfora do “edifício”, apresenta-se, pois, como uma construção, cujo “alicerce” deve ser cavado pelo próprio artista, que, uma vez ausente, passará o “alvião” para “os bons filhos”, os quais ajudarão a erguê-lo “à glória de sua pátria”.

Oito anos mais tarde, Alencar voltaria a se referir a esse conceito na carta-prefácio de *Iracema*. Buscando oferecer ao “filho” abrigo na terra dos seus, o romancista, embora receoso, diz que, naquele momento, “a espada de muito bravo cearense vai ceifando no campo da batalha ampla messe de glória” (ALENCAR, 1965, p. 05). Em posse do “alvião” ou da “espada”, José de Alencar cria para si a imagem do homem combatente, que, sem se deixar intimidar pelas pragas do solo, luta para extirpar o desprezo e cultivar o próprio êxito.

Em outra ocasião, no pequeno trecho acrescentado à mão por José de Alencar na carta aberta a Machado de Assis⁹¹, o escritor oferece-nos mais uma pista importante sobre aquilo que supostamente entendia por “glória” literária. Como vimos, a pedido de um velho amigo e companheiro de legislatura, Alencar confia ao poeta de *Crisálidas* a missão de guiar Castro Alves pelo caminho da “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 talento⁹².

⁹¹ Esse trecho da carta está presente na transcrição apresentada por Raimundo de Menezes, em seu trabalho *Cartas e documentos de José de Alencar*, segunda edição aumentada, do Instituto Nacional do Livro – Ministério da Educação e Cultura, de 1977, p. 60. O mesmo, contudo, não consta no texto original, publicado pelo *Correio Mercantil*, em 22 de fevereiro de 1868, nem na transcrição trazida por Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek e Daniela Mantarro Callipo (Orgs.), em *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*, de 2013, páginas 331 a 336. Recorremos, então, ao trabalho de Patrícia Regina Cavaleiro Pereira, que, em sua dissertação de mestrado *Há muito tempo que não te escrevo...: reunião da correspondência alencariana*, de 2012, mostra o *fac-símile* da carta original com as correções feitas à mão por Alencar (p. 126). Segundo esclarece a pesquisadora, a nova versão, com o trecho citado, teria sido entregue por Mário de Alencar a Afrânio Peixoto somente em 1922, versão que, evidentemente, foi consultada por Raimundo de Menezes.

⁹² Carta transcrita por Raimundo de Menezes (1977, p. 60), e por Patrícia Cavaleiro Pereira (2012, p. 126). Grifo nosso.

Aqui, fazendo alusão à longa viagem feita por Dante pelos círculos da *Divina Comédia*, José de Alencar, baseado na alegoria dantesca, parece criar a própria alegoria para falar do percurso do artista. Como a personagem de Dante Alighieri, impedida de cruzar a selva escura por três animais ferozes no início do poema, o artista teria sua trajetória ameaçada pelos dissabores do presente. Ao pedir que Machado de Assis, então crítico e poeta consagrado, fosse para Castro Alves o que Virgílio fora para Dante, o romancista sugere que, para atravessar o ímprobo caminho que leva ao êxito, o poeta, agraciado pelo talento e pela inteligência, deve, sempre que possível, contar com o auxílio de um “mestre”, que lhe servirá de guia, preparando-o, entre outros aspectos, para as contrariedades da crítica e para a instabilidade dos ventos da fama. Se, na *Divina Comédia*, Dante precisou percorrer os círculos do *Inferno* e do *Purgatório* para, finalmente, alcançar os círculos do *Paraíso*, na carreira literária, o talentoso escritor estaria fadado a experimentar, primeiro, o sabor da “decepção” e da “indiferença”, para, só depois, desfrutar a “glória”. Em última análise, se, no monumental poema do século XIV, o castigo precede a redenção e as adversidades precedem a bem aventurança, na travessia do artista pelos trilhos do reconhecimento, o “silêncio”, o “desprezo” e a “decepção” antecedem a “glória”. Localizada em “terras distantes”, essa “glória” é, pois, o ponto de chegada após a superação do presente opressor. É, finalmente, a posteridade do escritor: o refúgio pós-morte das mentes ilustres, o “paraíso” onde o talento desprezado pode, enfim, encontrar descanso e a recompensa de tão árdua labuta.

Finalmente, em nota explicativa sobre o poema *Ex*, que jamais existiu (VIANA FILHO, 2008, p. 288), José de Alencar voltaria a falar de maneira ainda mais explícita das etapas que compõem a difícil trajetória do “homem de talento”:

Publicamos hoje o começo de um poema, que brevemente será dado à estampa. Desejando porém oferecer aos assinantes do *Dezesseis de Julho* a primazia literária, obtivemos de seu autor alguns trechos do primeiro; pelos quais se pode aquilatar os merecimentos da obra. Por nossa parte, não aventamos juízo; deixando essa tarefa aos mais competentes.

A fábula, porém, é simples e vasta: toda ela está encerrada no monossílabo que lhe serve de título: *Ex*.

É em substância a Odisseia moral, em contraste à Odisseia material escrita por Homero: é a peregrinação do homem de talento por todas as profissões, por todas as carreiras, em busca de uma ilusão – a **glória**. O Ulisses de Homero vai de terra em terra em busca de um rochedo árido, no meio do Oceano, de uma pobre ilha, que é a sua pátria. O Ulisses da sociedade moderna vai de

ambição em ambição atrás de uma ilusão – a **glória**, que é também sua pátria, a terra da promessa da inteligência⁹³.

Redigido logo após o episódio traumático das eleições senatoriais, o texto, envolto daquela atmosfera melancólica e pessimista, expõe o ressentimento do homem maduro, que, nada podendo ter feito contra a derrota na carreira política, quer evitar que lhe roubem o trono da “glória” literária. Segundo sugere a nota, o poema seria em breve “dado à estampa”. Se o “anúncio” pouco diz ou pouco quer dizer sobre a poesia em si, muito diz, contudo, sobre as ambições de Alencar. Referindo-se à fábula, narrativa de caráter instrutivo, caracterizada, entre outros aspectos, pelo desfecho moralizador, Alencar define o “poema” como a “Odisseia moral, em contraste à Odisseia material escrita por Homero”. Em termos mais específicos, é a “peregrinação do homem de talento por todas as profissões, por todas as carreiras, em busca de uma ilusão – a glória”. Esse “homem de talento” a perseguir a “glória” em todos os ofícios que exerce é, sem dúvidas, o próprio José de Alencar: o “Ulisses da sociedade moderna”, o protagonista da “Odisseia moral”, ou, ainda, o viajante destemido, que, navegando de “ambição em ambição”, deseja lançar âncora não no reino de Ítaca, mas na “glória, que é também sua pátria, terra da promessa da inteligência”. Fazendo, pois, novamente alusão à narrativa bíblica, Alencar compara a carreira do artista à travessia do povo hebreu pelo rio Jordão rumo à Terra Prometida. Como Odisseu face aos Ciclopes ou Josué face aos cananeus, o homem de talento que deseja (re)conquistar sua “pátria” deve resistir às contrariedades de seu tempo, sendo, porém, a divindade do próprio destino. Deve, finalmente, perseguir a própria “glória”, que é uma “ilusão”, tendo o cuidado para não terminar como Lucien de Rubempré⁹⁴.

Vemos, a partir daí, que a “glória” pretendida por José de Alencar parece não corresponder àquela atribuída a ele pelos críticos acima citados. Enxergando José de Alencar como um escritor glorioso em seu tempo, esses intelectuais do século XIX e, inclusive, aqueles do século XX, na verdade, referem-se a um tipo de glória ou reconhecimento literário experimentado no presente do artista. Acontece que, como vimos, o Tântalo da literatura brasileira esforçava-se para apanhar um fruto localizado em árvore mais distante: o futuro, também conhecido como “glória”. Foi essa compreensão, a nosso ver, muito precisa de José de Alencar sobre a “glória” literária que despertou, neste trabalho, um olhar mais atento para o conceito. Como vimos no primeiro capítulo desta tese de doutorado, em estudo sobre as “figuras

⁹³ De acordo com Luís Viana Filho (2008, p. 288), o texto consta em arquivo conservado no Museu Histórico. Grifos nossos.

⁹⁴ Protagonista das *Illusions Perdues*, romance de Honoré de Balzac, 1837.

públicas” e o advento da “celebridade” no século XVIII, Antoine Lilti (2014) discorre sobre as formas de notoriedade e os impactos da modernidade sobre os modos de celebração do homem público. “Reputação”, “celebridade” e “glória”, a conceitualização debatida pelo historiador francês nos ajuda a melhor compreender o reconhecimento buscado por José de Alencar.

Como vimos ao longo deste trabalho, são muitas as imagens que constituíram e ainda constituem a “reputação” de José de Alencar. Na vida privada, Alencar fora, segundo a esposa Dona Georgiana Augusta Cochrane, um homem de “boa-fé”, “indulgente” e “severo na apreciação dos atos”⁹⁵. Na literatura, fora, para alguns, um escritor de gabinete, descuidado, demasiado fantasioso, anacrônico e inapto para as análises psicológicas. Para outros, fora o ilustre autor de *O Guarani* e *Iracema* ou, ainda, o pai fundador ou chefe do romance nacional. Na política, houve quem lhe chamasse de pirracento e malcriado, houve, também, quem preferisse aclamá-lo terrível orador e parlamentar dedicado. Em meio a essas feições vindas das mais diferentes áreas e das mais distintas personalidades, menos ou mais conhecidas, encontramos, ainda, aquelas imagens nutridas sobre si pelo próprio escritor. Estudante aplicado, leitor habilidoso, político injustiçado, romancista desprezado, homem laborioso, intelectual consciente de seu país e de seu tempo, leitor dos grandes mestres da literatura moderna são algumas das “reputações” que, a nosso ver, exageradas ou não, serviram de artifícios a José de Alencar na manipulação da própria recepção crítica.

Homem do século XIX, José de Alencar, poderíamos dizer, ainda que de maneira bastante grosseira, como político e escritor, não estava à margem de um “espaço público” cada vez mais implicado pelas fenômenos da sociedade moderna e capitalista. Vimos, aliás, que, na década de 1870, a figura do escritor está mais do que nunca em evidência aos olhos do público, dos críticos, dos adversários políticos, do próprio Imperador Dom Pedro II, enfim, da elite fluminense em geral. Se o escritor cearense não teve sua imagem representada em momento de intimidade, como fora o caso de Voltaire no famoso quadro pintado por Jean Huber, em 1772⁹⁶, ou ainda, se sua vida sexual com Dona Georgiana não atirou os olhares curiosos do público, como acontecera com Luís XVI e Maria Antonieta nos fins do regime monárquico francês, ele não escapou, contudo, à reação acalorada de “grande porção de povo”, como na ocasião da estreia da ópera de Carlos Gomes, no Teatro Lírico Fluminense, em dezembro de 1870.

⁹⁵ “Pelo que ouvi de minha mãe, de conversas suas com ele, em conjuntura de ocorrências políticas, meu pai, tão severo na apreciação dos atos, observava de boa-fé os homens, propenso a julgá-los com indulgência. Toda deslealdade era para ele surpresa” (transcrição por Luís Viana Filho, 2008, p. 281).

⁹⁶ *Le lever de Voltaire*, óleo sobre tela, de Jean Huber, 1772. Segundo Lilti, a representação suscitou a irritação do patriarca de Ferney. Foram inúmeras cópias e um verdadeiro alvoroço do público (LILTI, 2014, p. 193).

Era o 45º aniversário de Dom Pedro II. O teatro, enfeitado de guirlandas coloridas, estava lotado. De um lado, na tribuna imperial, encontravam-se o Imperador, a Imperatriz e D. Felipe de Bourbon, de outro, “em um camarote enfeitado de flores”, Alencar e D. Georgina (MENEZES, 1965, p. 297). Naquela noite, o ilustre autor do *Guarani* teria sido alvo das mais fervorosas “ovações populares”, ovações que não se restringiram ao “espaço público”, ao contrário, estenderam-se, no final do espetáculo, à residência do escritor. A grandiosidade daquele episódio, que, como vimos, tinha sido narrada com entusiasmo por Luís Guimarães Júnior em folhetim do *Diário do Rio de Janeiro*, também seria lembrada, com um pouco mais de detalhes, por Raimundo de Menezes:

Amigos e admiradores do romancista lhe preparam ruidosa homenagem, logo após a noite gloriosa. **A manifestação deve realizar-se na residência da família de Alencar.** D. Georgina, avisada pela comissão, improvisa uma mesa de doces na parte térrea da moradia. Oculta, porém, o fato do marido. Caso venha a saber, a comemoração não se realizará. Chega a noite da estreia. Alencar, ao entrar no camarote, junto à boca do palco, na primeira ordem, o encontra enfeitado de flores, e desconfia. Indaga da esposa e, sem resposta que o satisfaça, faz menção de abandonar o teatro (não seria a presença de D. Pedro II que o incomoda?). D. Georgina tenta convencê-lo do contrário, alegando que tal atitude não lhe fica bem. Alencar, sempre teimoso, insiste e sai do *Lírico*, mal termina o espetáculo. Chegando em casa, a família se demora na parte térrea, aguardando os manifestantes. Alencar sobe para o primeiro andar. Pouco depois, “grande porção de povo, iluminada por fogos cambiantes e com a música italiana à frente, se dirige à casa do autor de *O Guarani*”. Lá do alto, indaga ele o que significa aquele borborinho. Logo, a orquestra italiana irrompe num dobrado. Erguem-se vivas. Alencar não os quer receber de forma alguma e lhes manda um recado: **“Diga que já estou deitado, em repouso”**. E só com a insistência da esposa, desde afinal, com a cara mais carrancuda ainda. À porta, recitam discursos e poesias A. Cardoso de Meneses, P. Hudson, João de Almeida e outros. O homenageado responde agradecendo e “desejando à mocidade as glórias do futuro e os louros que o trabalho reparte e celebra” (MENEZES, 1965, p. 298)⁹⁷.

Se, como sugere Menezes, a presença do monarca, no teatro e, depois, o “assédio” dos admiradores, na residência, incomodaram o escritor, o fato é que a noite foi de vibrações e aplausos não só ao aniversariante, ao maestro e a seus intérpretes como, também, ao ilustre criador do *Guarani*, que acabou por agradecer a homenagem. O episódio, estampado em folhetim do *Diário do Rio de Janeiro* dois dias depois, ainda que reservado a um público

⁹⁷ Grifos nossos.

específico de amigos e admiradores do romancista, é um exemplo característico da celebração do artista em pleno contexto da vida doméstica ou, ainda, desse encontro entre o público e o privado. Nesse ponto, a comparação daquele 2 de dezembro de 1870 com o evento de comemoração ao busto de Voltaire, na *Comédie-Française*, em fins da década de 1770, ou, ainda, com o desejo obstinado dos “fãs” por adentrar a intimidade de “Jean-Jacques” (LILTI, 2014, p. 198) é inevitável. Sem dúvida, debater a figura de José de Alencar como uma personalidade “célebre” ou não “célebre” em seu tempo ultrapassaria os limites deste trabalho, uma vez que pressupõe não só um cuidado especial com os anacronismos, próprios do campo da História, como a mobilização de uma série de informações concernentes às formas de sociabilidade no Brasil do século XIX, o que inclui os mecanismos da publicidade e demais dispositivos da esfera midiática. Parece-nos mais apropriado, pois, pensar, neste trabalho, as condições de celebração da figura de José de Alencar, tendo em vista o tipo de reconhecimento que o escritor buscava para si: a permanência ou o acolhimento dos pósteros.

Finalmente, com base na conceitualização proposta por Antoine Lilti (2014), consideramos que o reconhecimento perseguido por José de Alencar ao longo de sua trajetória literária é muito mais compatível com as formas tradicionais da “glória” debatidas pelo historiador do que com aquela glória sugerida pelos críticos do século XIX e, mais tarde, por Antonio Candido e Osvaldo Orico. Este último, contudo, tem razão ao afirmar que, no final da carreira, Alencar atravessara de maneira vitoriosa os vários campos do pensamento, atraindo para si louvores e reunindo em torno de si ilustres admiradores (ORICO, 1977, p. 170). Machado de Assis e Capistrano de Abreu foram desses ilustres admiradores que, como poucos, tiveram a sorte de provar da intimidade do mestre.

Em prefácio de 1887, ao narrar os encontros que tivera com Alencar nas praças do Passeio Público, o consagrado autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) ofereceu-nos aquele que talvez seja um dos testemunhos mais fidedignos e emocionantes sobre os últimos anos de vida do escritor. Segundo o crítico, “descontada a vida íntima, os seus últimos tempos [de Alencar] foram de misantropo” (ASSIS, 2013, p. 570). Amargurado e já sem esperanças na cura, “[s]entia o pior que pode sentir o orgulho de um grande engenho: a indiferença pública, depois da aclamação pública” (ASSIS, 2013, p. 570). Era uma alma devastada ou, como diria mais tarde no pronunciamento de 1891, uma “alma enojada e abatida” (ASSIS, 2013, p. 581). Caminhando ao lado do mestre, na esperança de que este rompesse com o silêncio cheio de amargura, Machado punha-se “a escutar-lhe a palavra doente, sem vibração de esperanças, nem já de saudades”. Foram assim, segundo o crítico, os últimos tempos do chefe aclamado da

literatura nacional: “começara como Voltaire para acabar como Rousseau” (ASSIS, 2013, p. 570).

Segundo a interessante comparação feita por Machado de Assis, José de Alencar teria estreado na carreira literária enérgico e afrontoso como o autor de *Candide ou l’Optimisme* (1759), para, finalmente, despedir-se *um caminhante solitário*⁹⁸, doente e com um agudo sentimento de perseguição. O paralelo com Voltaire, embora plausível, não é, contudo, inédito. Em folhetim de 3 de outubro de 1875, Joaquim Nabuco, ao referir-se à “popularidade” de Alencar, diz que o escritor, “de uma severidade absoluta para com todos, parece não depender da crítica e ter em nosso país uma dessas grandes posições literárias, como a de Voltaire no século passado” (NABUCO, 1965, p. 43). Acreditamos, ao contrário, que, justamente, por não se sentir satisfeito com a “posição” que os contemporâneos davam à sua obra, Alencar assumiu para si o dever crítico, buscando, com isso, intervir nos rumos de própria recepção. A segunda comparação, por sua vez, embora também válida, carece de maior precisão, afinal, os “monstros” que passaram a atormentar Rousseau, no final da carreira, são bem diferentes daqueles que afligiam Alencar. Se, de um lado, “Jean-Jacques” foi, entre as demais figuras célebres de seu tempo, “o primeiro a descrever a experiência da celebridade como um fardo e uma alienação” (LILTI, 2014, p. 22), de outro, José de Alencar foi, entre os escritores brasileiros de sua época, daqueles que mais batalhou pela permanência ou “glória” literária. Ao primeiro, incomodava o assédio de admiradores anônimos e indiscretos, como aqueles que se amontoavam nos arredores da praça do Palais-Royal, em Paris, para vê-lo jogar xadrez; ao segundo, perturbava, sobretudo, a ideia de ter seu nome condenado à “perpétua obscuridade” ou, mais precisamente, a ideia de ver cristalizada uma leitura limitadora sobre si. Igualmente preocupados com o acolhimento do público e com as consequências do sucesso, Rousseau e Alencar encarnaram, no final de suas carreiras, a figura do intelectual ressentido, paranoico e de hábitos reclusos, com a diferença que um lutava contra os excessos da “celebridade”, e outro em favor da própria “glória”.

Machado, que, como vimos, já levantara suspeitas sobre o discurso insistentemente queixoso do autor do *Guarani*, parece também ter percebido a especificidade da “glória” buscada por Alencar, dedicando-se, com afinco, ao lado de Capistrano de Abreu e demais intelectuais, para sua concretização. Em resposta à intervenção de José de Alencar em favor de Castro Alves, o crítico conclui que o jovem poeta baiano, certamente, teria “um belo futuro diante de si” (ASSIS, 2013, p. 344). Contrariando, contudo, as especulações de José de Alencar

⁹⁸ *Devaneios de um caminhante solitário*, Jean-Jacques Rousseau, 1776.

sobre a permanência, Machado de Assis postula que, contra a “conspiração da indiferença”, tinha o escritor “um aliado invencível: é a conspiração da posteridade” (ASSIS, 2013, p. 344)⁹⁹. Estava lançada a profecia. “O chefe fundador do romance brasileiro” podia respirar aliviado, a pena ilustre de Machado de Assis assegurava-lhe os louvores do futuro. Vista, portanto, como mero artifício retórico e não como fato, a “indiferença” sugerida por Alencar se transforma, na pena machadiana, em prenúncio da “glória”.

Não é novidade dizer que Machado de Assis, em diversas de suas cartas e textos críticos, jamais poupou elogios a José de Alencar, reconhecendo-o como um verdadeiro mestre. Ligado aos anos de suas estreias, Alencar se tornou, para Machado de Assis, um modelo incontornável: “[e]ra o chefe aclamado da literatura nacional”, além de “o mais fecundo de nossos escritores” (ASSIS, 2013, p. 460). O amigo e admirador não estava, contudo, acima do crítico. Isso porque, Machado de Assis, enquanto crítico literário, jamais esteve comprometido apenas com o elogio, ao contrário, combateu aquilo que considerava “cegas adorações” (ASSIS, 2013, p. 238). Naquela profícua amizade havia respeito, admiração mútua, além do devido distanciamento em matéria de crítica literária. O Machado que, em junho de 1865, diz serem os livros de Alencar “obras dignas de ser estudadas” (ASSIS, 2013, p. 224), e o Machado que, em janeiro de 1866, ajuda a alçar os degraus da “consagração” do autor de *Iracema* com sua crítica elogiosa ao livro, é o mesmo Machado que, em abril de 1864, interpreta *Diva* como obra falhada. Em seus “defeitos” e “excelências” (ASSIS, 2013, p. 441) ou, ainda, em sua “superabundância de imagens” (ASSIS, 2013, p. 257), Alencar sempre foi, para Machado de Assis, um escritor digno de aplausos. Assim, se o chefe fundador do romance nacional atuou em favor da reputação de Machado de Assis como crítico literário, este último, mesmo após a morte daquele, seria uma das vozes mais importantes de sua época a reconhecer o brilhantismo, a originalidade e, sobretudo, a proclamar a permanência ou a “glória” (LILTI, 2014) do autor do *Guarani* e de *Iracema*.

Apontando caminhos para a recepção crítica futura do mestre, o Bruxo do Cosme Velho, a nosso ver, exerce papel fundamental no legado de uma imagem de José de Alencar, diferente daquela fixada pela maioria dos contemporâneos. Ao contrário de uma crítica “empenhada”, apegada ao critério da observação e às demais exigências de um quadro teórico enrijecido, o autor do *Ideal do crítico* se propõe a analisar a obra alencariana, não em função de seu argumento histórico em si, mas em função de sua dimensão propriamente ficcional. Para

⁹⁹ Embora, dentro dos estudos alencarianos sejamos frequentemente levados a pensar que a expressão “conspiração da indiferença” fora cunhada pelo próprio Alencar em sua autobiografia, é Machado de Assis quem, primeiro, a utiliza em 1868.

Machado, “[a] fundação do Ceará, os amores de *Iracema* e Martim, o ódio de duas nações adversárias”, todos esses elementos configuram “apenas a tela que serve ao poeta, o resto é obra de imaginação” (ASSIS, 2013, p. 253). E é como obra de imaginação que Machado de Assis valoriza a produção de José de Alencar, encarando os artifícios da fantasia não como infidelidade ao meio ou carência de análise, mas como elemento estruturante da narrativa. “Fruto do estudo e da meditação, escrito com sentimento e consciência”, a lenda do Ceará, segundo Machado, certamente se eternizaria na memória dos leitores. Isso porque, “a história melancólica da virgem dos lábios de mel [...] tem em si as forças que resistem ao tempo, e dão plena fiança do futuro” (ASSIS, 2013, p. 257). É, portanto, em favor do enriquecimento da poesia americana, que o crítico da *Semana Literária* pede que *Iracema* não seja “um ponto final”:

Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe*, *Guarani*, *Diva*, *Lucíola*, e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas 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 (ASSIS, 2013, p. 257).

Alçada à categoria de “obra-prima”, a lenda do Ceará não era mais apenas o marco da consagração, era também um modelo “fecundo” e “original” de poesia americana. Era obra do futuro.

A originalidade de José de Alencar voltaria a ser exaltada por Machado de Assis em crônica de 15 de dezembro de 1877. Neste momento, o homem estava morto, seu nome, suas obras, seus feitos, seu legado, contudo, estavam estampados nas páginas dos principais periódicos do país. Na *Ilustração Literária*, a crônica assinada por Manassés, pseudônimo de Machado de Assis, noticia a morte de José de Alencar não como um “incidente vulgar”, mas como um verdadeiro “acontecimento” e, ainda, como um “luto público”:

José de Alencar ocupou nas letras e na política um lugar assaz elevado para que seu desaparecimento fosse uma comoção pública. Era o chefe aclamado da literatura nacional. Era o mais fecundo dos nossos escritores. Essa imaginação vivíssima parecia exprimir todo o esplendor da natureza da sua pátria.
[...]

Como romancista e dramaturgo, como orador e polemista, deixa de si exemplos e modelos dignos dos aplausos que tiveram e hão de ter. Foi um engenho original e criador; e não foi só isso, que já seria muito, foi também homem de profundo estudo, e de aturada perseverança. José de Alencar não teve lazeres; sua vida era uma perpétua oficina.

[...]

Que as gerações que nascem e as que hão de vir aprendam no modelo literário que acabamos de perder as regras de nossa arte nacional e o exemplo do esforço fecundo e de uma grande vida. A geração atual pode legar com orgulho aos vindouros a obra vasta e brilhante desse poeta da prosa, que soube todos os tons da escala, desde o mavioso até o épico (ASSIS, 2013, p. 460-461).

Sentindo-se no “dever de brasileiro e de admirador”, o autor de *Helena* (1876) se torna o porta-voz de uma verdadeira campanha pela permanência de José de Alencar. Não à toa, em 12 de dezembro de 1891, exatos quatorze anos após a morte do escritor, um discurso comovente e impactante de Machado de Assis marcaria a cerimônia de lançamento da pedra fundamental da estátua de José de Alencar. A profecia machadiana dava, finalmente, seus primeiros sinais de concretização. A “glória” deixava de ser apenas um anseio, uma ideia, uma proclamação, para assumir uma forma material. Naquele momento, o nome e a imagem de José de Alencar se assentavam para sempre no coração da antiga Praça Ferreira Viana, no bairro do Flamengo, Rio de Janeiro:

Efetuiu-se ontem o assentamento da pedra fundamental do monumento que, por subscrição nacional, vai ser erguido na Praça Ferreira Viana a José de Alencar.

Às 3 horas da tarde, reuniram-se naquela praça, junto do fosso cavalo para o alicerce do monumento, a exma. viúva, filhas, filho e mais pessoas da família de José de Alencar, muitos homens de letras, artistas, representantes da imprensa e populares, e, sendo convidada para assumir a presidência a sra. exma. viúva do grande escritor brasileiro, começou a cerimônia (*Gazeta de Notícias*, 13 de dezembro de 1891).

Ainda sensibilizado com a partida de tão notável talento, Machado de Assis relembra a “singular impressão” que o falecimento do escritor lhe causara. O “distinto colaborador” da *Gazeta de Notícias* diz ter sido “extraordinária” a sensação que sentiu quando, pela primeira vez, encontrou aquele “grande engenho”. Dez anos mais novo, o jovem escritor tinha “os olhos assombrados do menino Heine ao ver passar Napoleão” (ASSIS, 2013, p. 580). O sentimento de admiração pelo mestre, diz Machado, “não diminuiu com o trato do homem e do artista”. Ao

contrário, com o passar dos anos, Alencar continuava, aos seus olhos, “o robusto e vivaz representante da literatura brasileira”, aquele que, como nenhum outro, “teve em mais alto grau a alma brasileira” (ASSIS, 2013, p. 580). Essa posição, segundo Machado, não se deve unicamente ao tratamento dos temas nacionais, mas a “um modo de ver e de sentir, que dá a nota íntima da nacionalidade” (ASSIS, 2013, p. 580). Por trás desse singular “modo de ver e de sentir”, haveria, portanto, não só o ilustre ficcionista, como também o ilustre pensador de seu país e de seu tempo. Era justo, pois, perpetuá-lo:

[...] a posteridade é aquela jandaia que não deixa o coqueiro, e que ao contrário da que emudeceu na novela, repete e repetirá o nome da linda tabajara e do seu imortal autor. Nem tudo passa sobre a terra (ASSIS, 2013, p. 582).

Profecia parecida, aliás, já havia sido lançada por Machado de Assis a respeito do *Guarani*, no prefácio de 1887:

A posteridade dará a este livro o lugar que definitivamente lhe competir. Nem todos chegam intactos aos olhos dela; casos há, em que um só resume tudo o que o escritor deixou neste mundo. *Manon Lescaut*, por exemplo, é a imortal novela daquele padre que escreveu tantas outras, agora esquecidas. O autor de *Iracema* e d' *O Guarani* pode esperar confiado. Há aqui mesmo uma inconsciente alegoria. Quando o Paraíba alaga tudo, Peri, para salvar Cecília, arranca uma palmeira, a poder de grandes esforços. Ninguém ainda esqueceu essa página magnífica. A palmeira tomba. Cecília é depositada nela. Peri murmura ao ouvido da moça: Tu viverás, e vão ambos por ali abaixo, entre água e céu, até que se somem no horizonte. Cecília é a alma do grande escritor, a árvore é a Pátria que a leva na grande torrente dos tempos. Tu viverás! (ASSIS, 2013, p. 572).

Como a jandaia que não abandona o coqueiro, em *Iracema*, ou como a palmeira que sustenta Ceci no desfecho do *Guarani*, Machado de Assis encarna essa posteridade que conduz o nome de José de Alencar à imortalidade, isto é, à “glória” (LILTI, 2014). Nessa empreitada, o “menino Heine” não estava sozinho. Se Machado de Assis foi a principal voz de seu tempo a fazer o leitor suspeitar da retórica “sedutora” de José de Alencar, Capistrano de Abreu talvez tenha sido aquele que, primeiro, percebeu a sutileza da “glória” buscada pelo conterrâneo.

Mais jovem e menos conhecido que Machado de Assis na época, João Capistrano

Honório de Abreu também foi, no final do século XIX, um dos principais agentes da permanência de José de Alencar. Nascido no Ceará em 1853, onde viveu até pelo menos os vinte e dois anos de idade, o jovem membro da Academia Francesa encontrou-se, pela primeira vez, com Alencar, em 1873, na cidade de Maranguape (MENEZES, 1965, p. 353). Naquele 24 de agosto, “o passado encontrava o futuro” (VIANA, 2008, p. 346), marcando, para sempre, a vida do jovem Capistrano. Conforme ilustram algumas cartas trocadas entre Alencar e o amigo Joaquim Serra – cartas publicadas em *O Globo* e, posteriormente, incluídas na série de artigos intitulada *O Nosso Cancioneiro*, – o encontro com o conterrâneo também teria sido marcante para o experiente escritor, que, na ocasião, estava trabalhando na busca de algumas obras sobre o folclore regional:

Durante minha residência no Ceará, trabalhei para obter uma cópia de todos os romances e poemas populares, mas com especificidade deste (*O Boi Espácio*). Além de prender-se ele a recordações de infância que o identificam com o meu passado, acresce que pela vaga reminiscência de seu entrecho, eu o suponho não só a mais antiga, como também a mais curiosa e interessante das rapsódias sertanejas.

Nas minhas pesquisas fui auxiliado por um jovem patricio meu, Sr. João Capistrano de Abreu, notável por seu talento, entre tantos que pululam na seiva exuberante desta nossa terra, que Deus fez mais rica de inteligência do que de ouro. Esse moço, que já é fácil e elegante escritor, aspira ao estágio da imprensa desta Corte. Creio eu que, além de granjear nele um prestante colaborador, teria o jornalismo fluminense a fortuna de franquear a um homem de futuro a caminho da glória, que lhe estão obstruindo acidentes mínimos (*O Globo*, dezembro de 1874).

O jovem cearense chamou a atenção de José de Alencar pelo talento e pela erudição. Como Castro Alves, Capistrano mostrou-se “um homem de futuro a caminho da glória”, com a diferença de ser aquele na poesia e este na historiografia. Entre outros fatores, o elogio da parte do renomado escritor fez com que, em 12 de abril de 1875, Capistrano deixasse a terra natal para se aventurar na Corte. No Rio de Janeiro, antes de concentrar-se nos estudos históricos, prestou serviços ao ilustre editor francês Baptiste-Louis Garnier, trabalhou como oficial da Biblioteca Nacional, foi professor no renomado Colégio Dom Pedro II e publicou inúmeros ensaios críticos (RODRIGUES, 1977, p. 447-448). Além de singular erudição, a rápida inserção de Capistrano de Abreu nos círculos intelectuais da capital do Império se deu graças às recomendações de José de Alencar e do próprio Joaquim Serra, que, em carta de 11 de maio de 1875, apresenta o jovem escritor cearense ao ilustre Machado de Assis:

Meu caro Machado,
 Apresento-te o portador desta, o Sr. João Capistrano de Abreu, moço muito recomendável pelo seu mérito literário e que me foi apresentado pelo nosso amigo José de Alencar.
 O Sr. Capistrano de Abreu aprecia-te, e deseja pessoalmente conhecer-te; estou certo que o acolherás como a um amigo e colega.
 Abraça-te o teu Serra¹⁰⁰.

Era o início de uma distinta carreira. Mostrando-se merecedor dos elogios que recebera, Capistrano logo se destacou no círculo intelectual fluminense. No que concerne a crítica literária, a estreia se deu já em fins de 1870, na *Gazeta de Notícias*. Ali e em outros veículos, antes de se tornar “a mais lúcida consciência da historiografia brasileira” (RODRIGUES, 1977, p. 56), Capistrano de Abreu se tornou um dos mais devotados promotores da “reputação” de José de Alencar. Não à toa, foi de sua pena que saiu, em 13 de dezembro de 1877, uma das mais célebres homenagens ao recém-falecido escritor:

Findou-se, ontem, depois de prolongado sofrimento, o primeiro e original homem de letras brasileiro.
 Essencialmente nacional, é a ele quem as letras pátrias devem as suas melhores obras, de originalíssimo sabor, saudadas e aplaudidas por todas as literaturas.
 Apenas com 48 anos de idade, que tantos completara no 1º de março do corrente ano, baixou à sepultura deixando vazio o seu lugar. Apagou-se da constelação dos **grandes homens** uma faiscante estrela e ainda no horizonte não desponta brilho que a substitua.
 Parecia que ele sabia que a morte o roubaria cedo à admiração de dois povos; por isso aproveitou o mais que pôde o seu tempo em produzir muito para deixar de si a memória que aos pósteros há de afirmar que foi José de Alencar o fundador da literatura brasileira.
 Essa pressa de produzir, essa sede insaciável de viver do povo, inspirando-se nas suas tradições, estudando-lhe os usos, costumes, tendências, prejuízos e abusões, e para o povo a quem se dedicou produzindo obras imortais, agravou-lhe a enfermidade, e os tubérculos, desenvolvendo-se e enfraquecendo aquela enérgica organização, roubaram-lhe a vida ontem às 10 horas da manhã.
 A nova espalhou-se logo na cidade. Poucos acreditavam. O povo em geral acredita que os grandes homens são eternos, que a morte os ameaça apenas, sem lhes tocar, apesar dela, a fatalidade implacável ter-se encarregado, no correr deste ano, de provar que ocasiões há em que de preferência aos colossos que ela se dirige.
 No panteão que a história tem de erguer aos grandes homens caídos em 1877, há de figurar, entre auréolas de luz, o nome de José de Alencar. O filho do Ceará, dessa província para que não bastavam as provações da fama, da seca,

¹⁰⁰ Cartas de Joaquim Serra a Machado de Assis. Revista da Academia Brasileira de Letras, III, Rio, 1911.

da peste e miséria, para ser cruciada com a perda deste filho, irá ter um lugar de honra no plano onde estão colocados pela memória e justiça dos povos, os Thiers, Le Verriers e Herculanos (ABREU, 1976, p. 42-43)¹⁰¹.

Estava desvendado o “enigma”. A “glória” perseguida por José de Alencar ao longo de toda carreira aparece, em detalhes, decifrada por Capistrano de Abreu. No artigo, José de Alencar não é mais o ilustre autor do *Guarani* e de *Iracema*, nem somente o “fundador da literatura brasileira”, é o “primeiro e principal homem de letras brasileiro”, é a “faiscante estrela”, cujo brilho, quase insubstituível, compõe a “constelação dos grandes homens”. Integrante da seleta lista dos “colossos” caídos em 1877, José de Alencar, ao lado de Adolphe Thiers, Urbain Le Verrier e Alexandre Herculano, é, pois, alçado por Capistrano de Abreu ao altar dos grandes homens políticos, dos grandes homens da ciência e dos grandes homens das letras. E é como “grande homem” que, segundo o conterrâneo, a história deve fazê-lo entrar no panteão das figuras ilustres.

Não demorou muito, pois, para que os “bons filhos” começassem a erguer o edifício da “glória” de José de Alencar¹⁰². O “alicerce” estava cavado. Os círculos do *Inferno* e do *Purgatório* tinham sido vencidos. O “Ulisses da sociedade moderna” enfrentara com bravura os monstros da travessia. O “grande homem” cumprira com perseverança o caminho que leva ao panteão. Era preciso, contudo, coroá-lo. Machado de Assis e Capistrano de Abreu prontamente assumiram o posto. Como Ceci sob a palmeira, o nome de José de Alencar estava sendo levado na grande torrente dos tempos: ele viverá?

¹⁰¹ Grifo nosso.

¹⁰² É verdade que, ao debater os parâmetros de recepção das próprias obras, José de Alencar tinha, entre outros objetivos, o propósito de preparar a própria “glória”. Também é verdade que, ao discutir questões de ordem teórica e crítica e polemizar com os críticos, José de Alencar não só quis interferir nos rumos de sua recepção, atuando em favor da própria permanência, como incidir sobre novas diretrizes para a literatura brasileira. A “glória” de José de Alencar, nesse sentido, não se reduziria à sua obra, mas, de modo geral, estaria também implicada em um debate maior sobre o Romantismo brasileiro e a formação da nossa literatura. Agradeço à Profa. Dra. Mirhiane Mendes de Abreu pelo debate de ideias.

5.2 O triunfo em Ítaca

Em capítulo anterior, sugerimos que a insistência de José de Alencar em relação ao “silêncio” e à “indiferença” dos críticos fazia parte de uma estratégia retórica. Isso não quer dizer, contudo, que a sua contemporaneidade lhe tenha sido lisonjeira. O século XIX, de modo geral, foi “resistente” contra Alencar (BOECHAT, 2003, p. 22). A ambiciosa e insubmissa ficção alencariana parecia não ter muito espaço naquele cenário de passagem do Romantismo para o Realismo-Naturalismo. Paralelo a isso, José de Alencar parece ter insistido em oferecer aos seus leitores não algo “anacrônico”, como quiseram alguns críticos, mas algo, em certa medida, incompatível com as novas expectativas de leitura. Dito de outra maneira, Alencar, rebelde ao enquadramento estético que lhe queriam impor, parece ofertar uma literatura que não atende, naquele momento, às exigências do leitor. Daí ser mais apropriado falar de “resistência” no lugar de “silêncio” ou de “incompreensão” no lugar de “desdém”. Grosso modo, o Oitocentos não teria sido capaz de perceber o “sentido profundo” daquela criação (AMOROSO LIMA, 1965, p. 42), ou, ainda, a essência de um “todo harmonioso” que se quis revelar por trás daquela obra de múltiplas feições e tonalidades.

O século XX, por sua vez, foi mais acolhedor. Já em 1916, a *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo, ajudava a alçar o edifício da “canonização” (BEZERRA, 2012). O nome e a obra de José de Alencar não podiam mais ser esquecidos. Acontece que, a *História* de Veríssimo, esboçando a “passagem do historicismo à estética”, estava ainda assentada em “fórmulas estabelecidas pelos predecessores” (CANDIDO, 2006, p. 124). Com Veríssimo, *O Guarani* é recolocado no centro do palco como “obra-prima”, prodígio que, segundo o crítico, seu criador jamais conseguira repetir. Finalmente, era mais do mesmo ou, nos termos de Fábio Freixieiro, “[a] mesma substância, a mesma infelicidade de conceitos” (FREIXIEIRO, 1977, p. 46). Alencar estava, portanto, “canonizado” dentro dos velhos critérios enrijecidos. E como vimos, não foi bem essa a permanência perseguida por ele. O nosso “leitor de si mesmo” esperava dos pósteros um outro tipo de acolhimento e, conseqüentemente, uma outra forma de eternização. Entre suas muitas ambições, Alencar tinha a pretensão de escrever para o futuro. A posteridade, nesse sentido, foi o seu mais ilustre destinatário, sendo dela a missão de entregar-lhe a coroa da “glória” (LILTI, 2014). É com base nessas observações que buscamos, neste capítulo, debater aqueles que consideramos dois dos momentos mais importantes da historiografia crítica alencariana no século XX: o centenário do nascimento do escritor e o centenário da publicação de *Iracema*.

De acordo com Antonio Candido, “[d]esde o tempo da Primeira Guerra Mundial vinha-se esboçando aqui um fermento de renovação literária, ligado ao Espiritualismo e ao Simbolismo” (CANDIDO, 2006, p. 124). Naquele tempo, as consequências devastadoras da Guerra faziam estremecer a crença cientificista. Não à toa, nas primeiras décadas do século XX, embora ainda presos ao modelo anterior representado por Araripe, Romero e Veríssimo, os críticos demonstravam cada vez mais um desejo de renovação. Faz parte desse movimento a crítica de inspiração simbolista e idealista de Nestor Vitor e suas considerações sobre a “imparcialidade” no terreno da crítica (CANDIDO, 2006, p. 124). Essa busca por uma suposta autonomia estética no campo da crítica literária vai se acentuar, no Brasil, com a corrida dos intelectuais pela revisitação do passado nos anos 1920. É em meio a esse cenário de contrastes, isto é, de convivência entre acomodação e ruptura, retomada e inovação, que ganham fôlego, no país, as ideias modernistas. Com o propósito de revisitar o nacionalismo do século XIX e repensar os vínculos da cultura brasileira com as tendências europeias, o movimento elege José de Alencar como um de seus principais modelos.

Marcado pelo falecimento de José Veríssimo e do maior nome do parnasianismo no Brasil – Olavo Bilac –, o fim dos anos 1910, no Brasil, representa um momento de passagem tanto no âmbito das artes como no âmbito do método crítico. Se, de um lado, essa transição significou o esgotamento dos parâmetros de avaliação do texto literário então fixados pelo século XIX, cedendo lugar ao aparecimento de uma crítica que se pretendia menos “parcial” e mais “estética”, de outro, marcou-se pela retomada de certa tradição romântica da literatura brasileira por meio da revalorização dos temas nacionais tão explorados pelos predecessores. Conforme destaca Wilson Martins (1983), o ideário nacionalista conformava, nesse período, o pensamento brasileiro, e obras como *Brava gente*, de Elísio de Carvalho, e *A língua nacional*, de João Ribeiro, ao evocarem os símbolos da pátria, entre os quais o indianismo de Alencar, abriam caminho para a Semana de Arte Moderna de 1922 (MARTINS, 1983, p. 473). Segundo Vera Lúcia Oliveira (2002), se o índio havia desaparecido como personagem na literatura realista-naturalista dos finais do século XIX, ele entra novamente em cena nos anos 1920 a partir da retomada neorromântica da figura do “bom selvagem” (OLIVEIRA, 2002, p. 17). “O primitivismo é agora fonte de beleza e não mais empecilho à elaboração da cultura” (CANDIDO, 2006, p. 126).

Invocando o ilustre criador de *Iracema*, a quem se refere como “amigo” e “irmão” (SCHWAMBORN, 1990, p. 107), Mário de Andrade define *Macunaíma* como o “índio legítimo” que o teria filiado “aos indianistas de nossa literatura” (ANDRADE, 2015, p. 145).

Embora o índio modernista seja diferente daquele do Romantismo, *Iracema* e *Macunaíma*, segundo Cavalcanti Proença, “é uma aproximação que se impõe” (PROENÇA, 1977, p. 34). Essa aproximação se justificaria não somente pela dedicação comum aos temas fundadores da identidade nacional, mas, sobretudo, pela problematização das tensões entre a mentalidade primitiva e a civilizada. O crítico considera, pois, que aquilo de mais importante entre Mário de Andrade e José de Alencar não é propriamente a *brasilidade*, mas “o sentido de manifesto linguístico, de plataforma para a criação de uma língua nacional, um grito contra o complexo colonial na literatura brasileira” (PROENÇA, 1977, p. 37). Principal representante do programa de nacionalização da cultura brasileira ou, ainda, nome incontornável na literatura de feição indianista, Alencar renasce no período modernista como uma “estrela” ou, melhor dizendo, como o “pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu”¹⁰³. Eternizada no esplendor do Cosmos, uma das facetas desse “pai-de-vivo que brilha”, no presente do indicativo e não no pretérito, eternizava-se, agora, nas páginas de *Macunaíma*. É nesse momento em que se convoca ao templo os fiéis da causa nacionalista que a tradição crítica da obra de José de Alencar começa a ganhar novos contornos.

Como dissemos, no século XX, a *Pequena História da Literatura Brasileira* (1919), de Ronald de Carvalho, faz parte dos primeiros esforços pelo estudo da obra alencariana em seu conjunto. Embora ainda apegada ao “arcabouço interpretativo do *nacionalismo*”, a historiografia do escritor carioca, além de afirmar o processo de “canonização” da obra de José de Alencar, dá um passo à frente em relação aos predecessores, à medida que está livre do peso da ideologia naturalista (CANDIDO, 2006, p. 123). Esse esforço pela análise da totalidade da ficção alencariana seria repetido por Arthur Motta, em 1921, em seu *José de Alencar: o escritor e o político, sua vida e sua obra*. Depois do estudo sistemático oferecido por Araripe Júnior, em fins da década de 1870, esse talvez seja o primeiro trabalho de fôlego sobre a vida e a obra de José de Alencar em sentido genérico. Vale ressaltar que o livro foi editado por Ferdinand Brigueit, sucessor de Baptiste-Louis Garnier, que tinha os direitos sobre a obra completa de José de Alencar. Antigo assistente e principal sucessor das habilidades comerciais de Garnier, Brigueit compraria, em 1934, todos os direitos autorais de valor então adquiridos pelo ilustre compatriota, dando continuidade à “Coleção dos autores célebres da Literatura Brasileira” (HALLEWELL, 2005, p. 253). Segundo nota explicativa do editor, o livro de Motta faz parte de uma série de estudos cujo objetivo é contemplar “os representantes característicos da nossa

¹⁰³ Reconhecendo em Alencar uma referência nos assuntos nacionais, Mário de Andrade dedica-lhe, a princípio, *Macunaíma*. “A Paulo Prado, a José de Alencar, pai-de-vivo que brilha no vasto campo do céu”.

cultura ou mentalidade”, em especial aqueles que “escaparam à análise circunstanciada da crítica”. José de Alencar, de acordo com a nota, teria sido escolhido para abrir a coleção dada a importância do escritor na fundação da literatura brasileira. Se, em 1921, o discípulo da prestigiada Garnier ainda não ambicionava adquirir os direitos autorais pertencentes ao patrão, o fato é que Ferdinand Briguei parece cultivar, tal como Mário de Alencar, o compromisso com a memória de José de Alencar.

Um ano depois, em 1922, sai pela mesma editora, a obra intitulada *José de Alencar*, como parte da “Coleção Áurea” das *Páginas Escolhidas dos Maiores Escritores*. O livro, publicado em capa dura e em formato luxuoso, é introduzido por um texto de Mário de Alencar, datado de 29 de julho de 1920. Recordando o pronunciamento do amigo Machado de Assis em meados da década de 1890, o filho de José de Alencar postula que o nome de seu pai, escritor de “índole brasileira”, pertence à seleta lista dos “grandes” e “insubstituíveis” escritores (ALENCAR, 1922, p. 8-16). Para Mário, o espírito “neorromântico” da época não dava outra opção à elite intelectual do que se inclinar à grandeza do pai: “há sinais de que o refluxo de opinião dos letrados se inclina ao juízo, que independentemente deles se havia de firmar definitivo na perpetuidade da língua” (ALENCAR, 1922, p. 16). De filho para pai, a empreitada pela permanência de José de Alencar voltava em grande estilo.

Ressaltamos que, embora a *Pequena História* de Ronald de Carvalho ajude a firmar as colunas da “canonização” da obra José de Alencar e os estudos de Arthur Motta e Mário de Alencar inscrevam-se nesse novo esforço pela permanência do escritor, suas análises, de modo geral, são meras reproduções das leituras fixadas pelo século XIX. Elogiando a “força criadora” do escritor, sua “alma brasileira”, o “colorido” e o “pitoresco” de suas produções indianistas, esses trabalhos pouco acrescentaram ao entendimento da ficção alencariana. Ronald de Carvalho (1919) chega a reduzir “*A Viúva, Senhora, Cinco Minutos* e outras produções que tais” a “meia dúzia de novelas ao gosto da época” (CARVALHO, 1937, p. 253-254). “Inferiores” e carentes daquela “penetrante vibração que a sua alma costumava imprimir em tudo quanto tocava”, essas narrativas de feição urbana seriam fruto do “sacrifício” feito por Alencar para tentar se aproximar da “multidão” e de suas “preferências” (CARVALHO, 1937, p. 253-254). Na década seguinte, enquanto Mário fala de um Alencar “fantasista” (ALENCAR, 1922, p. 06), Arthur Motta fala de um Alencar inapto para o estudo da interioridade humana. Para ele, a “capacidade psicológica [do escritor] foi restrita” (p. 94), elas “falseavam; ofuscavam-se no brilho de sua imaginação” (MOTTA, 1921, p. 258). O Alencar, “romancista perfeito”, “autor honesto e de individualidade própria” (p. 62), nos termos de Arthur Motta, era

aquele que “fazia predominar no seu espírito a imaginação e a sensibilidade” (MOTTA, 1921, p. 94). Finalmente, a “glória” de José de Alencar ainda não estava completada. “Ítaca” continuava imperceptível aos olhos do nosso Ulisses. Dois momentos cruciais naquele século XX, contudo, prometiam impulsionar a “embarcação”: os entornos dos anos 1929 e 1965, comemoração dos cem anos do nascimento do escritor e da publicação de *Iracema*, respectivamente.

Vimos que, no decorrer da década de 1920, com advento da estética modernista, o nome de José de Alencar volta a ecoar no palco da cena literária com imenso prestígio. *Macunaíma*, a “rapsódia” inspirada no indianismo de José de Alencar, dá as caras em 1928. Ao que tudo indica, o “filho” não quis se atrasar para o centenário do nascimento do “pai”. Era o momento ideal para um novo coro de ovações. As condições também eram propícias para se descobrirem “novos” *Alencares*. É nesse contexto que aparece, em 1931, um ensaio ainda pouco conhecido de Alceu Amoroso Lima sobre José de Alencar, na 4ª *Série* de seus *Estudos*.

Segundo Leandro Garcia Rodrigues (2009), Alceu Amoroso Lima teve sua estreia como crítico literário em 1919, no periódico *O jornal*, onde deu vida ao pseudônimo Tristão de Athayde. Embora uma de suas atividades mais relevantes, a crítica literária, contudo, não foi sua única ocupação. Como José de Alencar, Alceu deixou contribuições nas mais diversas áreas do pensamento. Também formado em Direito, o intelectual carioca publicou trabalhos sobre filosofia, sociologia, política, teologia, economia, educação, dentre vários outros temas. Atuou, ainda, como docente de Literatura Brasileira, foi reitor de Universidade e ficou amplamente conhecido por suas posições políticas e militância católica. Esse último engajamento, em especial, repercutiria de maneira bastante importante na sua carreira e, principalmente, na sua imagem como intelectual.

Ainda de acordo com Garcia (2009), Tristão de Athayde foi uma das vozes mais importantes da crítica modernista no Brasil. Em estudos pioneiros, o crítico carioca debateu questões centrais do movimento, antes mesmo que a Semana de Arte Moderna o consolidasse, em São Paulo, em 1922. Estudando as correspondências trocadas entre Alceu Amoroso Lima e vários escritores importantes da época, como Drummond e Mário de Andrade, o pesquisador chama a atenção para a posição específica que ocupou Athayde na crítica brasileira: nos fins da década de 1920, esse intelectual profícuo e de grande erudição, uma vez convertido a uma vertente ultraconservadora do cristianismo, acaba se tornando, aos olhos de alguns, uma verdadeira “ameaça”. Suas posições ideológicas não permaneceriam, contudo, inalteráveis. Conforme observa o historiador Marcelo Timotheo da Costa, sem abandonar a crença católica,

Alceu Amoroso Lima experimentou, com o passar dos anos, transformações substanciais na sua maneira de ver e viver a fé (COSTA, 2006, p. 19). Cada vez mais aberto ao contraditório, o pensador brasileiro converteu-se, em finais da carreira, em um crítico ferrenho a toda e qualquer forma de fanatismo. Sem abrir mão de suas convicções, Amoroso Lima se despediu um grande entusiasta da mudança: “mudei e mudarei até o fim, porque considero, como Pascal, que sou um *homo viator*” (AMOROSO LIMA, 1983, p. 92).

A nosso ver, graças a essa versatilidade intelectual, Alceu Amoroso Lima se revela não apenas um pensador de produção sólida e abrangente, mas também um desbravador. Desbravador não unicamente no sentido do crítico que se torna, na década de 1920, um dos pioneiros nos estudos sobre Marcel Proust no Brasil, mas no sentido do intelectual que admite, em função das transformações históricas que testemunhou, ter mudado as formas de conceber e encarar o mundo. Nascido em 1893, Alceu viu “nascer o século XX”. Vinte e um anos depois, em Paris, viu “morrer” não só a *Belle Époque*, como o próprio “recém-nascido”. Ver essa civilização “suicidar-se” diante de seus olhos deixou marcas profundas não apenas no homem como no intelectual. Graças a uma posição bastante particular na intelectualidade brasileira, Alceu Amoroso Lima, como crítico literário, foi capaz de sentir sensações antes pouco sentidas, perceber sutilezas antes pouco percebidas, enfim, desbravar terrenos antes pouco desbravados. Daí, a nosso ver, a relevância de seu pensamento crítico na virada de página que o século XX dá aos estudos alencarianos.

Ressaltamos que, em seus trabalhos, Marcelo Peloggio já apontara Alceu Amoroso Lima como essa voz pouco ouvida, porém, pioneira dentro da proposta de revisitação da obra de José de Alencar. De acordo com o especialista, o intelectual carioca, que, como ele, também se dedicou à difícil pesquisa dos manuscritos, teria sido o primeiro crítico a sinalizar uma dimensão filosófica na ficção alencariana (PELOGGIO, 2009). Graças a essa perspectiva inovadora e a um adentramento à “estrutura profunda da obra”, Tristão de Athayde, em ensaio primoroso de 1965, teria lançado luz para um Alencar, que, além de escritor romântico, foi, também, realista e, “à sua maneira”, um “historiador” (PELOGGIO, 2004). Grosso modo, a crítica desbravadora de Alceu Amoroso Lima (1965, p. 37), percebendo, em Alencar, “uma visão cósmica e até profética do universo”, teria permitido transportar a ficção alencariana da esfera nacional para a esfera universal (PELOGGIO; ARRUDA, 2011, p. 72). Graças a uma visão “antecipadora e integralizante do universo”, José de Alencar estaria mais próximo de seu crítico, homem do século XX, do que dos homens de sua época (AMOROSO LIMA, 1965, p. 69). Na presente tese, porém, não tratamos desse Alceu experimentado de 1965. Tratamos,

brevemente, do crítico mais jovem do início da década 1930. Sem querer, aqui, explorar as dimensões filosóficas da crítica de Alceu Amoroso Lima, tampouco da obra de José de Alencar, nosso intuito foi, especificamente, tentar discutir e compreender em que medida esse intelectual desbravador de começos dos anos 1930 ajuda a desvendar, no período do centenário do nascimento de José de Alencar, “novas” feições do escritor.

A nosso ver, a leitura que Alceu Amoroso Lima faz de José Alencar, naquele pequeno ensaio de 1931, mostra-se diferenciada daquelas que a antecedeu a começar pelo título: *Alencar crítico*. É certo que, dez anos antes, Arthur Motta já tinha dedicado um dos capítulos de seu livro a essa faceta do escritor. Não se trata, contudo, da “mesma pessoa”. O “crítico” a que se refere Motta é o *Ig. das Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (1856). Ademais, o que encontramos, ali, é muito mais uma leitura da polêmica do que do polemista. Por outro lado, o *crítico* do qual fala Alceu Amoroso Lima é o “espectador de si próprio” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 154). Esse “espectador” foi, segundo ele, “um pouco de tudo”:

romancista, político, jurisconsulto, panfletário, jornalista, poeta. Cultivou todos os gêneros, sem se especializar em nenhum. Sentia em si – com a visão muito viva e muito excessiva por vezes do seu próprio mérito – a nacionalidade que se tornava consciente e desejava afirmar-se. Esse desejo de afirmar-se foi sempre típico em Alencar. Sua obra não foi propriamente uma obra de vocação. Não se pode dizer dele que foi o não podia deixar de ser. Não me parece. Eu vejo, ao contrário, em Alencar uma extraordinária lucidez. Ele foi sempre aquilo que quis ser. E quando as circunstâncias tolhiam o seu desejo, ou quando, os homens contrariavam o seu propósito, não sabia calar a sua irritação. Foi sempre o inconformado. O que não sabia sorrir da incompreensão alheia. E sempre se escapelava contra os obstáculos (AMOROSO LIMA, 1931, p. 153).

Discorrendo acerca das qualidades temperamentais de José de Alencar, em especial, na linha do escritor afrontoso, inconformado e arredo, Alceu Amoroso Lima, a nosso ver, deseja apontar não para o homem, mas para o intelectual. Por trás daquele indivíduo “múltiplo”, que “cultivou todos os gêneros, sem se especializar em nenhum”, há, segundo ele, um escritor que “sente”, que “deseja”, que “quer”, que “busca”, que “fala”, que “se indigna”, que “escalpela”. José de Alencar foi, para Tristão de Athayde, como político e como intelectual de letras, um homem da “ação”:

O romantismo, entre nós, foi ora um temperamento, ora uma vontade. Em Castro Alves foi temperamento; em Alencar vontade. Não havia, em Alencar, o temperamento romântico, a índole naturalmente criadora. Ele não foi apenas romancista ou político: quis ser romancista, quis ser político, viu lucidamente que estava criando alguma coisa de novo, ou melhor, que precisava por ao serviço da nacionalidade os dotes que possuía. De modo que sempre foi o senhor de sua obra (AMOROSO LIMA, 1931, p. 153-154).

Na visão de Alceu Amoroso Lima, “puros temperamentos líricos”, como aquele do “poeta dos escravos”, tornavam-se cada vez mais raros. Entre outras razões porque “o homem de nossos dias é essencialmente uma criatura que se assiste viver” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 154). Essa criatura, extremamente consciente de si e de seu tempo, teria perdido a capacidade de se emocionar, exigindo das realizações artísticas “choques cada vez mais violentos”, “invenções cada vez mais anormais” e “processos cada vez mais ruidosos”. Finalmente, somente a experiência “violenta”, “anormal” e “ruidosa” seria capaz de surpreender “o nosso esgotamento de espectadores terrivelmente lúcidos de nós mesmos” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 154).

Sobre essa “incapacidade de emoção”, diria mais tarde Augusto Meyer que, distanciando-se cada vez mais do leitor de novelas de cavalaria, o leitor moderno perdeu “o gosto da gratuidade, o amor ao diverso e pitoresco, ao imprevisto pelo simples imprevisto” (MEYER, 1959, p. 07). Degenerado pelas “exigências de probabilidade e verossimilhança, ou de estrito determinismo”, esse leitor já não consegue apreciar “uma impressão de arbitrariedade despreocupada e esportiva” (MEYER, 1959, p. 07). E a crítica, “boi de canga diante de uma borboleta”, já não é capaz de enxergar o “deleitoso”, o “sublime” ou, ainda, de valorizar a “poderosa imaginação que transfigura tudo”, como aquela mostrada por Alencar no seu *Guarani* (MEYER, 1959, p. 11). Se, de um lado, o crítico gaúcho, em tom nostálgico, lança seu “apelo ao bom leitor”, na aparente tentativa de reconstituir uma capacidade de contemplação e encantamento perdida, de outro, Alceu Amoroso Lima parece falar dessa “crescente incapacidade de emoção” afim de ilustrar o que, para ele, constitui a maneira moderna de conceber e apreciar a criação artística.

Para o intelectual carioca, a lucidez do artista face à sua obra “é o que constitui a essência do temperamento crítico”. Nesse sentido, diferente da “índole naturalmente criadora”, a “vocação para a crítica” seria, justamente, “o poder de vencer a vocação, de voltar-se sobre si mesmo, de se assistir” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 154). Embora bem longe historicamente das “complicações” do século XX, isto é, desse “crescente perigoso e prenunciador de voltas violentas às barbáries elementares”, José de Alencar teria sido, na intelectualidade brasileira do

século XIX, um dos mais importantes “espectadores de si e do mundo”, conseguindo conciliar, de maneira bem-sucedida, “temperamento criador” e “índole crítica”.

Sem limitar-se à lista dos escritores “ingênuos”, que escreviam histórias “para os outros”, Alencar, como Marcel Proust e André Gide, faria parte da lista dos que “contam aos outros como é que se escreve uma história para os outros” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 154). Haveria, nele, portanto, a consciência de fazer o que “era necessário”, mais do que isso, fazer o que era “desejado”:

Ele ainda escrevia histórias para os outros. Mas escrevia por querer, escolhendo bem os seus motivos e distribuindo a sua atividade de romancista de modo a abranger de fato todas as faces da nacionalidade, cuja literatura era preciso criar. ‘Romance brasileiro’ é o subtítulo que se encontra em quase todos os romances da época. Nos seus, como nos outros, poucos, aliás, pois a época não esmerava de romancistas (AMOROSO LIMA, 1931, p. 155).

Se “não havia nele a complexidade do homem cansado de hoje”, havia “a lucidez do crítico” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 155). Esse “espectador” do mundo e de si mesmo, querendo ser aquilo que se tornou, foi, para Tristão de Athayde, sempre “o primeiro crítico de seus romances”, tendo, inclusive, estreado como tal:

Na publicação que dirigia, na Faculdade de São Paulo, “Ensaio Literário”, não era poemas o que publicava, como o faria se fosse um temperamento realmente romântico. Fazia crítica, preocupava-se já com o problema do estilo, que foi a sua grande obsessão de toda a vida. Desde estudante, até o seu testamento literário [...], do início ao fim de sua carreira de letras, o seu cuidado máximo foi criar o estilo brasileiro (AMOROSO LIMA, 1931, p. 155-156).

Esse compromisso com um “estilo propriamente nacional” assumido pelo escritor antes mesmo da estreia na ficção constitui, segundo Amoroso Lima, não só o ponto alto da literatura alencariana até hoje, como “a razão de ser da feição crítica da obra de Alencar” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 157). Isso quer dizer que a atuação do escritor como crítico literário, como fora em 1856, foi rápida e escassa justamente porque José de Alencar jamais quis ser “crítico dos outros”, quis ser “crítico de si mesmo”, e até quando foi “crítico dos outros”, manteve-se

“crítico de si mesmo”. Os juízos sobre *A Confederação dos Tamoios* ilustram, nesse sentido, mais o desejo de Alencar por “demolir o chefe anterior”, e, assim, apossar-se do trono, do que por afirma-se como crítico alheio.

Negando ser um mero “comentador”, Alencar foi, como crítico da própria obra, “um poeta e um artista” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 158). Sua autocrítica, minuciosamente descrita nas *Cartas* de 1856, teria servido de “complemento” à sua função de artista. Isso quer dizer que, como “crítico de si mesmo”, José de Alencar jamais deixou de ser romancista, dramaturgo, poeta, enfim, ficcionista, ao contrário, julgar os próprios livros o enriquecera como escritor. “Mostrando calmamente os temas a tratar, a obra de nacionalização a compor, o modo de escrever”, José de Alencar elucidou à própria criação “a sua razão de ser, o seu feitio, a sua gênese” (AMOROSO LIMA, 1931, p. 159). Se o intuito de Alceu Amoroso Lima não foi negar por completo a “índole criadora” ou o “temperamento romântico” de José de Alencar, a verdade é que, dando ênfase ao “desejo” em detrimento da “vocação”, o intelectual carioca ajuda a desvendar um Alencar muito pouco ou completamente desconhecido até então: o protagonista de sua obra e de sua recepção.

A nosso ver, ao lançar luz para essa faceta “desconhecida” de José de Alencar, Tristão de Athayde praticamente obriga o leitor, a partir de então, a olhar para essa ficção de uma outra perspectiva. Naquele 1931, Alencar deixa de ser apenas o patriarca do romance nacional, fantasioso e sentimental, para ser o “senhor da própria obra”, o “crítico de si mesmo”, enfim, aquele que chamamos, aqui, o “Ulisses da sociedade moderna”. Esse Ulisses, comandando a embarcação que conduz à “glória” (LILTI, 2014), não quis somente convencer o seu leitor da lucidez de seu exercício ficcional, quis convencer a sua posteridade das “incompreensões” do presente. Combatendo tudo aquilo que considerava uma ameaça à sua “reputação” como escritor (LILTI, 2014), esse condutor da própria recepção assumiu a leitura de suas obras quase como uma missão. Esperava que, através dessa autocrítica, as gerações futuras lhe fizessem “justiça”: a justiça de “ver” ecoar seu nome no palco da eternidade não como o romancista de imaginação fecunda e realismo falhado, mas como o ilustre pintor de todo um país, de toda uma época, de toda uma tonalidade brasileira e universal. Se, em 1931, “o tempo ainda não chegara de completa *justiça*”, para tomarmos emprestado o verso de Drummond, não há dúvidas de que a crítica publicada por Alceu Amoroso Lima foi um dos mais genuínos presentes desses cem anos do nascimento de José de Alencar. O “reino de Ítaca”, finalmente, podia ser avistado.

Desbravando, portanto, o terreno da obra alencariana, Tristão de Athayde não só nos apresenta o “crítico de si mesmo”, como abre caminho para múltiplos *Alencares*. Conhecer o

Alencar crítico é conhecer o Alencar desejoso de ser “outros”; é enxergar o Alencar que quis ser pintor das paisagens e também da alma humana; enfim, é descobrir o Alencar que, não se contentando em ser apenas “consagrado”, quis ser o agente da própria recepção, o condutor da própria eternidade. O caminho para esses e “outros” *Alencares* estava aberto. Em meio ao coro de vozes que se erguiam, Josué Montello tomou a dianteira, e, em 1951, extrapolou tudo o que se dissera até então sobre Alencar e Balzac, alçando à posição de “influência” não o gigante da *Comédia Humana*, mas o colosso do painel literário brasileiro. “Seduzido” pela “armadilha” deixada pelo próprio Alencar na autobiografia de 1873, Josué Montello coloca a “ancestralidade literária de Balzac” na mesma linha dos “antepassados intelectuais de José de Alencar” (MONTELLO, 1951, p. 13). Ambos inspirados pelos mesmos modelos, em especial, pelo romance histórico Walter Scott e pela poesia americana de Fenimore Cooper, Balzac e Alencar, segundo o crítico, esforçaram-se por criar, cada um à sua maneira, “um mundo lógico e coerente”: o “mundo da criação romanesca” (MONTELLO, 1951, p. 17). Para Montello, embora o “desejo de transfiguração da realidade objetiva” distancie o mundo alencarino daquele da *Comédia Humana*, o “sentido de harmonia e encadeamento” era o primeiro sinal de que “não era mais possível omitir Balzac entre os estímulos principais da novelística alencariana” (MONTELLO, 1951, p. 19-20).

Essa aproximação, que já havia sido modestamente sugerida por Arthur Motta (1921), vai repercutir de maneira substancial na tradição crítica alencariana somente a partir dos finais da década de 1950, na *Formação da Literatura Brasileira* (1959). No seus *Três Alencares*, Antonio Candido, sem deixar de exaltar o “caráter de exploração e levantamento” da obra alencariana, abre caminho para o entendimento de um José de Alencar que, apesar do “exercício da fantasia”, tocou “temas profundos” de maneira muito “mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista” (CANDIDO, 2000, p. 211). Rompendo rigorosamente com os parâmetros fixados pelo século precedente, Candido enaltece a profundidade analítica bem como a capacidade criadora de José de Alencar na pintura de tipos humanos dotados de um “amadurecimento interior” e de uma “densidade psicológica” até então ausentes na ficção nacional e que viriam servir, mais tarde, de inspiração à prosa realista de Machado de Assis.

Para Antonio Candido, mesmo se Alencar não tinha “o senso stendhaliano e balzaquiano do drama de carreira, nem a ascensão, na sociedade em que vivia, demandava a luta áspera de Rastignac ou Julian Sorel”, o escritor comportou-se como “senhor de suas capacidades criadoras nas situações mais dramaticamente contraditórias” (CANDIDO, 2000, p. 206). Isso porque “a força do romancista” se acharia justamente na forma descomunal e, por vezes,

desarmoniosa de suas figuras, cuja composição seria justamente o resultado de uma elaboração formal pensada a partir dos planos psicológico e socioeconômico (GRANJA; LIMA, 2019). Os excessos censurados pela crítica oitocentista seriam, pois, um dos pontos altos da estética alencariana. Assim, onde viram “imitação”, “ingenuidade” e “descuido” na observação, o crítico do século XX vê o êxito de uma criação, que, “por estender-se da poesia ao realismo quotidiano, e da visão heroica à observação da realidade”, fez de seu criador “o nosso pequeno Balzac” (CANDIDO, 2000, 209). Embora Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1999) considere que os perfis de mulher estão muito mais próximos de Octave de Feuillet do que, propriamente, do autor d’ *A Comédia Humana*, a análise feita por Antonio Candido, a nosso ver, aprofundando as sugestões deixadas por Rocha Lima, Josué Montello e pelo próprio Alceu Amoroso Lima, dá lugar a uma nova vertente dentro dos estudos alencarianos, contribuindo em larga escala para o conhecimento de um José de Alencar por muito tempo desprezado por nossa tradição crítica: o Alencar “psicólogo”.

Tendo sua obra quase que restrita, no Brasil do século XIX, ao público leitor de romances que lia francês (GRANJA; LIMA; 2016; LIMA, 2018), Balzac, um escritor menos conhecido em seu tempo do que se imagina hoje em dia que ele tenha sido, inclusive na França (RONAI, 1957, p. 14), teve seu nome praticamente silenciado pela crítica brasileira oitocentista. Isso porque, a nosso ver, diferente da ficção indianista de René de Chateaubriand e de Fenimore Cooper, a maneira balzaquiana talvez não atendesse, aqui, aos parâmetros estéticos eleitos como modelos à expressão literária nacional. Tal silenciamento não impediu, contudo, que o século XX conhecesse uma ampla tradição que compararia o escritor brasileiro ao francês, fosse: a) expondo as convergências na elaboração de um projeto romanesco arquitetado ulteriormente (MONTELLO, 1951); b) valorizando a força analítica de Alencar quanto ao esquematismo psicológico e ao senso da realidade humana, que fariam de seu romance “uma pequena aquarela balzaquiana” (CANDIDO, 2000, p. 204); ou, ainda, c) problematizando a suposta “tradução mal resolvida” do modelo europeu, mais propriamente balzaquiano, ao romance urbano de José de Alencar (SCHWARZ, 1977). Se muito já foi dito sobre o ineditismo de Antonio Candido em perceber no Alencar de *Lucíola* (1862) e de *Senhora* (1875), e não no Machado de Assis das *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), a iniciativa das “análises psicológicas” na narrativa brasileira, pouco se disse até aqui sobre o ineditismo dessa leitura no assentamento de um dos pilares da “glória” (LILTI, 2014) de José de Alencar. Dito de outra maneira, é nas páginas da *Formação da Literatura Brasileira*, quase um século após a morte do escritor, que a permanência perseguida por Alencar começa finalmente a ganhar forma.

Encontraria o nosso Ulisses, depois de tão longa viagem, hospitalidade na “terra dos seus”?

O ano da comemoração do centenário de *Iracema* foi dos mais movimentados da história da recepção crítica da obra de José de Alencar. Naquele 1965, aparece, além do já citado artigo de Alceu Amoroso Lima, o livro *A polêmica Alencar-Nabuco*, com introdução de Afrânio Coutinho. Entre os muitos trabalhos publicados naquele ano, destacamos, aqui, o artigo *A Comédia Humana, de José de Alencar*, novamente por Josué Montello. Lançado pela *Revista Clã*, de Fortaleza, o texto, que reaparece modificado sob o título *Santos de Casa*, em 1966 (FREIXIEIRO, 1977, p. 70), pretendeu avançar as análises de 1951. Aproximados pelo “todo orgânico” ou pela natureza “ciclópica” de suas edificações, Alencar, às vezes, parecendo mais ambicioso que o mestre, se teria deixado arrebatar, segundo Montello, pela fantasia transfiguradora: haveria em seu “realismo” um pouco do gênio do poeta épico. Diríamos que *Iracema*, ilustre aniversariante, encorajou os críticos a penetrarem os mundos pouco explorados de seu criador.

Se voltarmos um pouco no tempo, veremos que, naquele momento, já tinham sido publicadas duas importantíssimas edições das obras completas de José de Alencar: uma pela editora José Olympio, em 1951, e outra pela José Aguilar, em 1959. Essas publicações, buscando respeitar ao máximo a ficção alencariana e, inclusive, aproveitando muitas das sugestões deixadas pelo próprio Alencar, como a divisão em *Benção Paterna*, vieram acompanhadas de um conjunto impressionante de estudos sobre o escritor. Era um verdadeiro batalhão de críticos, escritores e especialistas convocados para a revisitação da obra de José de Alencar. Fazia parte desse batalhão, formado quase inteiramente por homens, a escritora cearense e Rachel de Queiroz,

Dizer que essa parente de José de Alencar foi uma das vozes mais importantes e pioneiras na literatura brasileira feita por mulheres não é novidade. Dedicando-se, especialmente, ao romance e à crônica, Rachel de Queiroz publicou seu primeiro livro, *O Quinze*, em 1930. Nesse momento, o espírito já era outro, diferente daquele de 1922. Não à toa, o nome de Rachel figuraria na lista dos mais importantes escritores da chamada segunda fase do Modernismo brasileiro (1930-1945) (HOLLANDA, 2005). Sua estreia na ficção se deu, portanto, em um período de intensa agitação política: o fim da República Velha e o início da Era Vargas. Como Alceu Amoroso Lima, Rachel de Queiroz também foi uma intelectual brasileira comprometida com os problemas políticos e sociais do país. Sem deixar que esse engajamento interferisse na qualidade artística de suas produções, a jovem autora do *Quinze* (1930) surpreendeu a crítica da época, com uma literatura que, desafogada do peso da ideologia,

ou seja, livre da mera panfletagem política e social, penetrou intimamente as vidas daquelas populações marcadas pela seca (MONTEIRO, 1964, 223-225).

Em 1951, ano do lançamento da primeira edição das obras completas de Alencar pela José Olympio, Rachel já era um nome de destaque não só no romance como na crônica. Foi nesse momento que escreveu o seu estudo *José de Alencar*, prefácio ao *Ubirajara*. Nesse artigo, acrescentado mais tarde à edição centenária de *Iracema*, também pela editora José Olympio, José de Alencar é apontado não só como “o verdadeiro pai do nosso romance”, como “um dos poucos autores que pode ser considerado um clássico” (QUEIROZ, 1951, p. 211). Chamando a atenção para as “injustiças” cometidas pelo “mestre Sílvia Romero”, a escritora cearense postula que José de Alencar não foi um mero “criador de nomes”, foi também criador de “tipos que saíram definitivamente do papel impresso para o coração das gentes” (QUEIROZ, 1951, p. 209). Essas “figuras”, adquirindo uma existência real, teriam se tornado, no sentimento popular, mais “vivas” e “imortais” do que aquelas de Machado de Assis, “ídolo dos letrados” (QUEIROZ, 1951, p. 210). É essa imagem de José de Alencar como um escritor de “afeição popular” que Rachel de Queiroz vai novamente explorar no seu estudo sobre *Iracema*, de 1965. Se o artigo não tem a força analítica daquele de Alceu Amoroso Lima (1965), nem a densidade crítica dos trabalhos depois publicados por Cavalcanti Proença (1971) e Alfredo Bosi (1992), ele tem a força e a densidade do testemunho sobre a popularidade de José de Alencar em meio aos leitores.

Intitulado *Cem anos de Iracema*, o texto figura, ao lado dos estudos de Machado de Assis (1866) e de Alceu Amoroso Lima (1965), como introdução da edição centenária da “lenda do Ceará”, pelo Instituto Nacional do Livro. E é invocando as aulas de língua francesa no Colégio da Imaculada Conceição, em Fortaleza que Rachel inicia seu relato:

‘Loin bien loin de cette coline, qui est encore bleutée dans l’horizon, naquit Iracema...’ Era assim, em mau francês, mas com bravura, que fazíamos a versão do ‘Além, muito além da serra...’, no colégio da Imaculada Conceição. E também era sobre o texto de *Iracema*, a meias com o de Camões, que nos exercitávamos em análise lógica, nas aulas de português (QUEIROZ, 1965, p. 29).

Mostrando que, já naquela época, os livros de Alencar passeavam pelos corredores das escolas do país, o relato de Rachel de Queiroz chama a atenção para um fato interessante: o uso simultâneo dos livros de Camões e de José de Alencar nas aulas de língua portuguesa. Segundo

a escritora,

[f]orte como *Os Lusíadas*, a virgem de Mecejana resistia aos cotidianos massacres, tal como vem resistindo, precisamente há um século, aos mal meneios de amor de tantas gerações de brasileiros, que a leem, decoram, glosam, citam, deformam – e com tudo isso a imortalizam (QUEIROZ, 1965, p. 29).

Para Rachel de Queiroz, a “força” de *Iracema*, força que faz desse romance de José de Alencar obra “imortal”, acha-se em dois principais aspectos: de um lado, na sua capacidade de “resistência” face aos “massacres” de que foi e ainda é alvo, de outro, na capacidade de penetração no cotidiano e no imaginário de tantas gerações de brasileiros. Prova da “imortalidade” inabalável de seu autor, a “lenda do Ceará” seria, “na literatura do Brasil, sem dúvida nenhuma, o livro mais universalmente amado e conhecido. Um clássico” (QUEIROZ, 1965, p. 29). Redimindo-se da lacuna conceitual deixada no texto de 1951, a escritora cearense, nesse novo artigo, tem o cuidado de explicar ao seu leitor o que, afinal, entendia por obra “clássica”:

Na verdade, que é que faz um clássico? Há de ser a obra trabalhada em linguagem nobre, portadora de mensagem de beleza e virtude, e aceita pela maioria como padrão literário. Diz o dicionário que “clássico é o que é usado nas aulas”, e “o modelo das belas-letas”. Mas se fugirmos à definição erudita ou pedagógica, diremos singelamente que clássico é a obra literária que, além de suas qualidades óbvias de forma e conteúdo, conta também com aquele elemento misterioso, imponderável, que toca particularmente o coração do leitor – elemento que o diferencia dos demais livros, e que será talvez o próprio sinal da beleza (QUEIROZ, 1956, p. 29-30).

Sem apegar-se propriamente à definição mais usual do termo, Raquel de Queiroz busca esclarecer aquilo que faz de *Iracema* uma obra clássica: é a sua natureza enigmática, incomparável ou, ainda, a sua capacidade singular de “tocar o coração do leitor”. Mais importante que as “nobrezas de linguagem” ou as “qualidade óbvias de forma e conteúdo”, é a capacidade de despertar emoções no público que faz da “lenda do Ceará” um livro clássico, livro que, segundo Rachel de Queiroz, dispensa aquela “marca iniludível” para ser o que é. Mas, afinal, o que há em *Iracema* de tão particular que a faz penetrar o coração dos leitores?

[t]rata-se de uma história de amor, aparentemente sem nada de excepcional como invenção, quer no enredo, nos personagens ou no cenário. Os elementos da intriga já funcionaram, como variantes, em mil outras narrativas, desde Tristão e Isolda: o aventureiro que veio de longe, a virgem proibida, o amor irresistível, a sua consumação apaixonada, e depois a morte que rompe o círculo fechado e liberta os amantes. Quanto ao cenário, é belo, sim, mas quase se poderia dizer convencional, na descrição das majestades da natureza, dos traços de beleza física da heroína, tão ao gosto dos cultores do romantismo; como convencionais são os personagens, aqueles selvagens filhos do indianismo romântico, irmãos de pele e pena dos nobres selvagens do Visconde de Chateaubriand. Belos também, mas enfáticos, são os diálogos; e altissonante, deliberadamente “poesia-em-prosa”, é a linguagem do autor (QUEIROZ, 1965, p. 31).

Em *Iracema*, embora o assunto, a intriga, o cenário e os selvagens já sejam velhos conhecidos do leitor, há dois traços que, segundo Rachel, sobressaem-se: a beleza dos diálogos, ainda que “enfáticos”, e, sobretudo, a linguagem “altissonante”. De acordo com a escritora, é, ao mesmo, “apesar” e “por causa” dessas características vistas em conjunto, que a história da Virgem dos Lábios de Mel é, indiscutivelmente, um clássico, um desses livros singulares que permanecem para sempre gravados na memória e na boca do leitor. *Iracema* seria, finalmente, obra única e incomparável justamente porque, na força de sua composição formal e temática, o “povo” tem a oportunidade de “se rever”, “como num denominador comum de seus ideais, dos seus conceitos de beleza – a expressão escrita de sua alma mais recôndita (QUEIROZ, 1965, p. 31).

Anagrama de “América” ou nome próprio capaz de designar a própria “poesia”, em língua asteca, *Iracema* seria, para Rachel de Queiroz, uma espécie de mãe de todos nós, genitora da raça dos americanos: “mestiços, mamelucos, marabás. Filhos de Pocahontas e John Smith, de Paraguaçu (ou Moema) e Diogo Álvares, de João Ramalho e Bartira”. Mãe cujo nome batiza “quase tanta menina que nasce no Brasil quanto os nomes mais estimados do calendário cristão” (QUEIROZ, 1965, p. 32). Do nordeste ao extremo sul do país, *Iracema* ecoa, segundo a autora das *Três Marias*, no coração, na boca e nas certidões de nascimento de muitas brasileiras. E no Ceará, “terra natal de Alencar e cenário do romance”, a repercussão do nome *Iracema* seria ainda mais impressionante:

Tem município do Estado, bairro da capital, praia, clube social, fábricas, lojas, edifícios – tudo *Iracema*. E não se fica só no nome da protagonista: até frases

e excertos do poema são usados, como os ‘verdes mares’, que deram nome a uma estação de rádio. Aliás os ‘verdes mares bravios’ ficaram para sempre como marca registrada da nossa terra; verdes mares que podem não ser exclusivamente nossos, podem aparecer muitas vezes azulados ou cinzentos, mas serão para nós eternamente os ‘mares verdes como a líquida esmeralda’, na saudade da sua terra amada (QUEIROZ, 1965, p. 33).

Segundo o testemunho de Rachel de Queiroz, os ‘verdes mares bravios’ que abrem o romance, ao mesmo tempo, tão locais e tão universais, tornaram-se, para os cearenses, símbolo de sua terra. Diríamos que são as “regiões tornadas literárias”, de Antonio Candido (CANDIDO, 2000, p. 101). São as paisagens que, tão fortemente fixadas no coração dos leitores, extrapolaram a realidade representada e ganharam significação poética. Ambientes que, quase “escravizando” a sequência narrativa, constituem o âmago da obra, fazendo permanecer, na imaginação do leitor, um Brasil, um Ceará, um mundo “colorido e multiforme”, enfim, toda uma realidade geográfica e social “tornada literária” (CANDIDO, 2000, p. 101). Isso quer dizer que, em face de águas verdejantes do oceano pelo mundo à fora, o leitor de *Iracema*, cearense ou não, muito provavelmente será transportado para os ‘verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba’ (ALENCAR, 1965, p. 83).

É, portanto, graças à sua força poética que a “lenda do Ceará” resiste. Resiste tão bravamente que, segundo Rachel de Queiroz, certa vez, em um programa de rádio no Rio de Janeiro, enquanto ninguém soube responder “quem tinha os olhos de cigana, oblíqua e dissimulada”, o “auditório quase veio abaixo” quando, finalmente, a pergunta foi “quem era a virgem dos lábios de mel?”: “Iracema!”. No Rio de Janeiro, no Ceará, no Brasil ou em qualquer lugar do mundo onde se percorram essas páginas, as aventuras da índia tabajara e do estrangeiro Martim estavam, para sempre, eternizadas na memória de seus leitores, e, também graças a eles, não poderiam jamais sucumbir:

Iracema faz agora cem anos. Fará duzentos, fará mil, sempre a mesma, com os cabelos mais negros que a asa da graúna e mais longos que o seu talhe de palmeira. Bela, eternamente jovem e desencadeando amor. Resistirá mais ao tempo e aos seus desastres do que as paredes de pedra e as estátuas de bronze. Centenas de séculos já se passaram sobre a guerra de Tróia. E nenhum dos monumentos *físicos* do passado ficaram de pé, a testemunhar o lendário episódio. De Tróia, conjectura-se apenas o local, na base de alguns velhíssimos alicerces calcinados. Mas ficou um poema e, nele, uma figura de beleza fatal: Helena.

E *Iracema*, tal como Helena, também tem em si a sua faísca de imortalidade (QUEIROZ, 1965, p. 34).

É com essa comparação que conclui, Rachel de Queiroz, seu ensaio. Colocada lado a lado dos *Lusíadas* e, agora, da *Ilíada*, a “poesia em prosa” de José de Alencar entra para o rol das realizações perpétuas. Mais resistente que o monumento de bronze assentado no bairro do Flamengo, em 1891, a virgem tabajara, também dona de uma “beleza fatal”, permaneceria, através dos séculos, tão jovem e imortal quanto a Helena de Homero. Obra duradoura, persistente, inesquecível. Naquele 1965, o nosso Ulisses, finalmente, colocava os pés no “reino de Ítaca”. E, graças à fidelidade de Penélope, saiu triunfante face aos opositores. Na voz de uma também ilustre “filha do Ceará”, o nome de José de Alencar ecoava pelos corredores da “glória”, digno de acolhimento e exaltação na “terra dos seus”, na “sua pátria”, na “terra da promessa da inteligência”.

Se, naquela década de 1960, o Instituto Nacional do Livro não estava exatamente atento ao tipo de “notoriedade” (LILTI, 2014) buscado por José de Alencar, a verdade é que os organizadores conseguiram reunir, numa só edição: voz consagradora (Machado de Assis), voz desbravadora (Alceu Amoroso Lima) e voz acolhedora (Rachel de Queiroz), mostrando que o centenário da Virgem dos Lábios de Mel não glorificou apenas o indianista, glorificou os múltiplos *Alencares*. Coincidência ou não, a *Iracema* que colocara Alencar, em 1865, no trono dos escritores consagrados, é a mesma *Iracema*, que, cem anos depois, introduz seu criador no panteão da “glória” (LILTI, 2014), panteão cujos ornamentos continuaram e ainda continuam sendo aprimorados.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Ulisses afinal chegou a Ítaca e achou Penélope fiel:... chegou à **glória** e viu que ela era apenas uma ilusão. Então, cogitando sobre si, viu que tinha sido tudo, e era nada. Sou o que fui. Ex.*

(“Autógrafo inédito de José de Alencar, Arquivo Fábio de Alencar”. Transcrição por Viana Filho, 2008, p. 288)¹⁰⁴.

Vimos, neste trabalho, que o reconhecimento de uma voz autocrítica, em José de Alencar, permitiu enxergar não só o intelectual desejoso da “glória”, mas também o intelectual condutor da própria “glória” (LILTI, 2014). O “patriarca do romance nacional”, o “escritor combatente”, o “autor desprezado” e o “Ulisses da sociedade moderna” não são propriamente imagens atribuídas a José de Alencar pelos críticos, são feições, em certa medida, elaboradas pelo próprio literato sobre si. Fazendo, muitas vezes, de sua ficção palco de discussão teórica e reflexão crítica, Alencar, durante toda carreira, comportou-se como criador de sua obra e criador de si mesmo. Foi autoproclamando-se inaugurador de uma “poesia nova” que nasceu o “patriarca”. Foi convidando os “maus entendedores” para o centro da arena que nasceu o “combatente”. Foi querendo seduzir a posteridade que nasceu o “desprezado”. Enfim, foi olhando para si mesmo ou para a própria efemeridade que nasceu o “Ulisses”. Em síntese, foi o próprio Alencar que criou muitos dos *Alencares* que conhecemos hoje. E, certamente, será, também graças a ele, que descobriremos novos outros. Em grande medida, os caminhos desbravados, outrora, por Machado de Assis, Capistrano de Abreu, Rocha Lima, Alceu Amoroso Lima, Rachel de Queiroz, entre outros, foram abertos pelo próprio escritor. José de Alencar foi, nesse sentido, o maior desbravador de si mesmo. Não lhe convencia a ideia de que outros o definisse como intelectual e homem de letras, quis fazê-lo ele mesmo. Quis que a eternidade o enxergasse à sua maneira, através da sua pena, de suas lentes, de sua autocrítica. Criando suas “Iracemas”, suas “Lúcias”, seus “Manoéis Canho”, seus “Fernandos Seixas”, seus “Arnaldos”, quis criar a si próprio, quis criar os múltiplos *Alencares*. Quis ser Chateaubriand, Shakespeare, Balzac e reconheceu-se, finalmente, o Ulisses da sociedade moderna. Desejou triunfar na terra de sua pátria como triunfara Odisseu em Ítaca. Desejou que seu nome perpetuasse no panteão dos “grandes homens”, sem abrir mão da ambição e do amor-próprio. Quis penetrar a formação histórica do país e, ainda assim, ser moderno. Buscou ser não só o eminente pintor do vasto painel de nossa terra: do norte ao sul, da selva ao pampa, do sertão à

¹⁰⁴ Grifo nosso.

cidade, como um modelo de literatura universal. Mais que escritor romântico ou realista, quis ser pensador de seu país e de seu tempo. Quis ser mais próximo dos pósteros do que dos contemporâneos. Quis que seus leitores enxergassem em suas obras não só a maneira como ele percebeu e fotografou o Brasil, mas também a maneira como pensou e concebeu a sua época. Quis e foi espectador de si próprio. Tão desejoso, tão lúcido, o leitor de si mesmo despediu-se dizendo que “fora tudo e era nada”. O homem foi, os *Alencares*, que são mais do que três, permanecem e se multiplicam.

REFERÊNCIAS

Textos de José de Alencar:

ALENCAR, José de. “Botânica - A carnaúba”. In: OLIVEIRA, José Quintão de. “Apresentação de um jovem escritor: José de Alencar nos *Ensaio Literários*”. *Remate de males*. Campinas-SP, p. 625-645, jul./dez. 2016, p. 634-637.

ALENCAR, José de. “Traços biográficos sobre a vida de D. Antônio Felipe Camarão”. In: OLIVEIRA, José Quintão de. “Apresentação de um jovem escritor: José de Alencar nos *Ensaio Literários*”. *Remate de males*. Campinas-SP, p. 625-645, jul./dez. 2016, p. 638-640.

ALENCAR, José de. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Empresa Tipográfica Nacional do Diário, 1856.

ALENCAR, José de. *Noite de São João*: ópera cômica em um ato. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.

ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: Tipografia de Vianna e Filhos, 1865.

ALENCAR, José de. *Voto de graças*: discurso que devia proferir na sessão de 20 de maio o Deputado J. de Alencar. Rio de Janeiro: Tipografia de Pinheiro & Cia, Rua Sete de Setembro, 159, 1873.

ALENCAR, José de. *Senhora*: perfil de mulher. Vol. I, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1875.

ALENCAR, José de. *Senhora*: perfil de mulher. Vol. II, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1875.

ALENCAR, José de. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, Livreiro-editor do Instituto Histórico, Rua do Ouvidor 65, 1875.

ALENCAR, José de. “Carta de Elisa do Vale”. In: ALENCAR, José de. *Senhora*: perfil de mulher. Vol. II, Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1875, p. 241-248.

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Tipografia de Leuzinger e Filhos, 1893.

ALENCAR, José de. *O Gaúcho*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951.

ALENCAR, José de. *Iracema*: lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio. Edição Centenário, 1965.

ALENCAR, José de. *Iracema*: lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965.

ALENCAR, José de. “Um poeta”. In: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 331-336.

ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe”. In: GIL, Fernando. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 255-258.

ALENCAR, José de. “Benção Paterna”. In: GIL, Fernando. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 209-216.

ALENCAR, José de. “Pós-escrito à segunda edição de *Iracema*”. In: GIL, Fernando. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 267-279.

ALENCAR, José de. “Pós-escrito de *Diva*”. In: GIL, Fernando. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 259-263.

ALENCAR, José de. “O estilo na literatura brasileira”. In: GIL, Fernando. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 243-245.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena* (folhetins inéditos). São Carlos: EdUfscar, 2017.

Bibliografia geral consultada:

ABREU, Capistrano de. *Ensaaios e Estudos: crítica e história 4ª série*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Brasília: INL, 1976.

ABREU, Márcia. Introdução. “Literatura e História: Presença, Leitura e Escrita de Romances”. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do Romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008, p. 11-19.

ABREU, Márcia (org.). *Romances em movimento: a circulação Transatlântica dos Impressos (1789-1914)*. Campinas/SP: Editora da Unicamp, 2016.

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas: Mercado das Letras, 2011.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AGRELA, Rodrigo Vieira Ávila de. *Sênio: o legado intelectual de José de Alencar*. Tese (doutorado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020.

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. Prefácio de Nelson Saldanha. São Paulo: Ateliê Editorial, 1997.

ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a ficção romântica”. In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*, vol. II, Rio de Janeiro, Sul Americana, 2a ed. 1969, p. 236-237.

ALENCAR, Mário de. “José de Alencar”. In: *José de Alencar*. Coleção áurea: páginas escolhidas dos maiores escritores. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1922, p. 05-16.

AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

AMOROSO LIMA, Alceu. “Alencar crítico”. In: AMOROSO LIMA, Alceu. *Estudos 4ª série*. Rio de Janeiro, Edição do centro D. Vital, 1931, p. 153-164.

AMOROSO LIMA, Alceu. “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.

AMOROSO LIMA, Alceu. *Memorando dos 90: Entrevistas e Depoimentos Coligidos por Francisco de Assis Barbosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo*. Cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *José de Alencar: perfil literário*. Rio de Janeiro: Tipografia da Escola de Serafim José Alves, 1882.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: EDUSP, 1978.

ARARIPE JUNIOR, Tristão de Alencar. *Luisinha. Um perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ARRUDA, João; PELOGGIO, Marcelo (org.). *Bibliografia comentada das obras ativa e passiva de José de Alencar*. Fortaleza: Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura, 2011.

ASSIS, Machado de. “Iracema”. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, p. 15-23.

ASSIS, Machado de. “O Guarani”. In: ALENCAR, José de. *O Guarani: romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, p. 41-46.

ASSIS, Machado de. “Notícia da atual literatura brasileira”. In: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 429-441.

ASSIS, Machado de. “Iracema”. In: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 251-257.

ASSIS, Machado de. “O Guarani”. In: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 567-572.

ASSIS, Machado de. “Discurso pronunciado na cerimônia de lançamento da pedra fundamental da estátua de José de Alencar, em 12 de dezembro de 1891”. In: AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 579-582.

ASSIS, Machado de. *O ideal do crítico*. Organização de Miguel Sanches Neto. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias da Consagração: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista*. Tese (doutorado). Campinas: IEL/Unicamp, 2006.

AZEVEDO, Sânzio. *A Academia Francesa do Ceará (1873-1875)*. Fortaleza: Casa José de Alencar/ Imprensa Universitária, 1971.

AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (org.). *Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013, p. 429-441.

BARBIERI, Ivo. “José de Alencar: contemporâneo da posteridade”. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (org.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: edições UFC, 2015, p. 15-27

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974.

BASTOS, Alcmeno. *Alencar, o combatente das letras*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Letras Faperj, 2014.

BEZERRA, Valéria Cristina. *A recepção crítica de José de Alencar: a avaliação de seus romances e a representação de seus leitores*. Dissertação (mestrado). Campinas: Unicamp, 2012.

BEZERRA, Valéria Cristina. “O percurso do prestígio de José de Alencar e sua consagração com *Iracema*”. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (org.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: edições UFC, 2015, p. 287-305.

BEZERRA, Valéria Cristina. *Entre o nacional e o estrangeiro: José de Alencar e a constituição da literatura brasileira em cenário internacional*. Tese (doutorado). Campinas: Unicamp, 2016.

BEZERRA, Valéria Cristina. *A literatura brasileira em cenário internacional: um estudo do caso de José de Alencar*. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais: o romantismo de Alencar e sua recepção crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BORNHEIM, Gerd. “Prefácio”. In: HELIODORA, Bárbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

BOSI, Alfredo. “Introdução”. In: ARARIPE JUNIOR. Tristão de Alencar. *Teoria, crítica e*

história literária. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. São Paulo: Edusp, 1978, p. 04-20.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.

BOSI, Alfredo. "Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar". In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 177-193.

BOSI, Alfredo. "A escravidão entre dois liberalismos". In: BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 194-245.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção por Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BROCA, Brito. "Introdução biográfica". In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Rio de Janeiro: José Olympio. Edição Centenário, 1951, p. 19-38.

BROCA, Brito. "José de Alencar: folhetinista". In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Polis, 1979.

BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoiévski, Alencar, Coelho Neto, Pompéia*. São Paulo: Polis, Brasília: INL, 1981.

BROCA, Brito. "Alencar e 'a língua brasileira'". In: BROCA, Brito. *Teatro das Letras. Campinas: Unicamp*, 1993.

CÂMARA CASCUDO. Luís da. "O folclore na obra de José de Alencar". In: ALENCAR, José de. *Lucíola*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1953, p. 12-18.

CANDIDO, Antonio. *Introdução ao método crítico de Sílvia Romero*. Tese (Livre-Docência). São Paulo: Empresa Gráfica da Revista dos Tribunais, 1945.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do- chão. In: CANDIDO, Antonio (et. al.). *Crônica: o gênero e sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992; p. 13 – 22.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 6. ed., 2000.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 124.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1971.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 6ª edição 1919. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Cia. Editores, 1937.

CASTELLO, José Aderaldo (org). *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFLCH-USP, 1953.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500/1960)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

CHAGAS, Manoel Pinheiro. *Novos ensaios críticos*. Porto: Casa da Viúva Moré, 1867.

CHALHOUB, Sidney. *Machado de Assis historiador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. São Paulo: Introdução à edição brasileira Alcir Pécora, trad. Cristiane Nascimento, rev. Angel Bojadsen. Estação Liberdade, 1996.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro. Do leitor ao navegador. Conversações com Jean Lebrun*. 1ª reimpressão. Tradução Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 1998.

CHARTIER, Roger. Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la “función-autor”. *Signos Históricos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, jun., n. 1, p. 11-27, 1999.

CINCINATO, Lúcio Quinto (pseudônimo de José Feliciano de Castilho) (org). *Questões do Dia*. Observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lúcio Quinto Cincinato. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Imparcial, 1871.

COSTA, Marcelo Timotheo da. *Um itinerário no século: mudança, disciplina e ação em Alceu Amoroso Lima*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário*. Razão e imaginação no Ocidente. São Paulo: Brasiliense, 1984.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1968.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Edições Bom Tempo Brasileiro, 1965.

COUTINHO, Afrânio. *Impertinências*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1990.

DANTAS, Cauby. *Gilberto Freyre e José Lins do Rego: diálogos do senhor da casa grande com o menino de engenho*. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

DEBORD, Guy. *Sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE MARCO, Valéria. *O império da cortês: Lucíola, um perfil de mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

DORATIOTO, Francisco. *Maldita guerra: nova história da Guerra do Paraguai*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. Tradução de Pola Civelli. 6ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo. Perspectiva/Edusp: 1987.

FARIA, João Roberto. “Machado de Assis e Shakespeare: ou Bentinho vai ao teatro”. In: NITRINI, Sandra (org.). *Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: Abralic, HUCITEC editora, 2011, p. 110-126.

FRANCHETTI, Paulo. O indianismo romântico revisitado: Iracema ou a poética da etimologia. In: FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de literatura brasileira e portuguesa*. Cotia: Ateliê, 2007. p.75-84.

FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

FREYRE, Gilberto. *Manifesto regionalista*. Organização e apresentação de Fátima Quintas. 7ª edição. Recife: Editora Fundação Joaquim Nabuco, Ed. Massangana, 1996.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

GARMES, Hélder. *Os ensaios literários (1847-1850) e o periodismo acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860*. Dissertação (mestrado). Campinas: Unicamp, 1993.

GIL, Fernando. “Notas para uma antologia: a reflexão e a formação do romance brasileiro”. In: GIL, Fernando. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 15-73.

GODOI, Rodrigo Camargo de. José de Alencar e os embates em torno da propriedade literária no Rio de Janeiro (1856-1875). In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 30, no 62, setembro-dezembro 2017, p. 573-596.

GÓES, Fred. *Imagens do Carnaval Brasileiro: do entrudo aos nossos dias*. Brasileira da Biblioteca Nacional: guia das fontes sobre o Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

GOMES, Eugênio. *Visões e revisões*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1958.

GRANJA, Lúcia. “Rio - Paris: primórdios da publicação da Literatura Brasileira chez Garnier”. *Letras (UFSM)*, v. 23, n. 47, p. 81-95, 2013.

GRANJA, Lúcia; LIMA, Lilian Tigre. “Leitores e leituras de Honoré de Balzac no Brasil do século XIX”. Revista *Polifonia*, Cuiabá-MT, v. 23, nº 34, p. 151-164, 2016.

GRANJA, Lúcia. *Fazer livros antes dos livros: Machado de Assis e Baptiste Louis Garnier, imprensa e impressos*. Tese (Livre Docência), Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, UNESP, de São José do Rio Preto, 2016.

GRANJA, Lúcia. “*Chez Garnier, Paris-Rio (de homens e livros)*”. In: GRANJA, Lúcia; LUCA, Tânia Regina de. *Suportes e mediações: a circulação transatlântica dos impressos*. Campinas: Editora UNICAMP, 2018, p. 55-79.

GRANJA, Lúcia; LUCA, Tânia Regina de. *Suportes e mediações: a circulação transatlântica dos impressos*. Campinas: Editora UNICAMP, 2018.

GRANJA, Lúcia; LIMA, Lilian Tigre. Ideias no lugar: *Senhora*, de José de Alencar. *Alea: Estudos Neolatinos*. vol. 21, n.3, p. 49-63, 2019.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. 4ª Edição. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

GUIMARÃES, Bernardo de. “Reflexões sobre a poesia brasileira”. In: GIL, Fernando. *Ensaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 185-193.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Machado de Assis: o escritor que nos lê – as figuras machadianas através das críticas e das polêmicas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2017.

HALLEWELL, Wallace. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.

HEINEBERG, Ilana. “Peri com sotaque francês: um estudo de três traduções de *O Guarani*”. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (org.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: edições UFC, 2015, p. 241-265.

HELENA, Lúcia. A hipótese Brasil: Romantismo e Solidão. In: *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*, Juiz de Fora: UFJF, 6, v. 04, n. 1, 2000, pp. 17-26.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Raquel de Queiroz*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

KAVISKI, Ewerton de Sá. *Romance e ironia: José de Alencar revisitado*. Tese (doutorado). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2016.

LEAL, Antônio Henriques. “A literatura brasileira contemporânea”. In: ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará (1865-1965) edição do centenário*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965, p. 208-209.

LEVIN, Orna Messer; PONCIONI, Cláudia (org.). *Deslocamentos e mediações: a circulação transatlântica dos impressos no século XIX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

LILTI, Antoine. *Figures publiques: l’invention de la célébrité (1750-1850)*. Paris: Fayard, 2014.

LIMA, Lilian Tigre. *Balzac no Brasil: entre livreiros-editores e o romance de José de Alencar*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2018.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa, 1844.

MAGALHÃES, Gonçalves de. “Discurso sobre a história da literatura do Brasil”. In: GIL, Fernando. *Ensaaios sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 133-147.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

MARQUES, Wilton José. “O enigma dos folhetins”. In: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena* (folhetins inéditos). São Carlos: Edufscar, 2017, p. 09-84.

MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea: o pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista*. São Paulo: Edusp, 2005.

MARTINS, Eduardo Vieira. *Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato*. Anais. São Paulo: ABRALIC, 2008.

MARTINS, Eduardo Vieira. “Nabuco e Alencar”. *O eixo e a roda*. Belo Horizonte. Vol. 19, n. 2, 2010, p. 15-32.

MARTINS, Eduardo Vieira. “Apresentação”. In: TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011, p. 09-37.

MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. Volume I. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

MENEZES, Djacir. “Introdução”. In: ROCHA LIMA, Raimundo Antônio da. *Crítica e Literatura*. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968. p. 32-33.

MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. 2ª ed. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1977.

MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. São Paulo: Martins editora, 1965.

MEYER, Augusto. “Nota preliminar: apelo ao bom leitor”. In: ALENCAR, José de. *Obras completas*. Volume II. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959, p. 07-25.

MONTEIRO, Adolfo Casais. *O romance: teoria e crítica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1964.

MONTELLO, Josué. “Uma influência de Balzac: José de Alencar”. In: ALENCAR, J. de. *O Sertanejo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, p. 11-23.

MONTELLO, Josué. *Para conhecer melhor José de Alencar*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1973.

MONTENEGRO, Ovídio. *O romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1938.

MORAIS, Guilherme Augusto Louzada Ferreira de. *No território do maravilhoso: aproximações e distanciamentos entre os contos de fadas e a trilogia “Jogos vorazes”, de Suzanne Collins*. Tese (doutorado). São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2022.

MOTTA, Arthur. *José de Alencar: o escritor e o político, sua vida e sua obra*. Rio de Janeiro: Editora Briguiet, 1921.

OLIVEIRA, José Quintão de. “Apresentação de um jovem escritor: José de Alencar nos ensaios literários”. *Remate de males*. Campinas-SP, (36.2): pp. 625-645, jul./dez. 2016.

OLIVEIRA, Vera Lúcia. *Poesia, Mito e História no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Edfurub/Editora da UNESP, 2002.

ORICO, Osvaldo. *José de Alencar: patriarca do romance brasileiro*. Rio de Janeiro, Brasília; Cátedra, 1977.

PELLEGRINI, Tânia. “Moda importada: introdução do realismo no brasil”. *Itinerários*, Araraquara, n. 39, p.117-138, jul./dez. 2014.

PELOGGIO, Marcelo. “José de Alencar e a crítica realista”. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*. Volume 16, 2009, p. 5-14.

PELOGGIO, Marcelo. *José de Alencar e as visões do Brasil*. Tese (doutorado). Universidade Federal Fluminense, Instituto de Letras, 2006.

PELOGGIO, Marcelo. “José de Alencar: um parteiro do seu tempo”. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (org.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: edições UFC, 2015, p. 47-59.

PELOGGIO, Marcelo. “José de Alencar: um historiador à sua maneira”. *Alea: Estudos Neolatinos*. Vol. 6, n.1, Rio de Janeiro, 2004, p. 81-95.

PELOGGIO, Marcelo (org.). *Fator Alencar: ensaios*. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

PEREIRA, Patrícia Regina Cavaleiro. “*Há muito tempo que não te escrevo...*”: reunião da correspondência alencariana (edição anotada). 430f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo, 2012.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1957.

PIERROT, Roger. *Honoré de Balzac*. Paris, Fayard, 1999.

PINTO, Maria Cecília Queiroz Moraes. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Roteiro de Macunaíma*. 4a edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, Brasília: INL, 1977.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. “Introdução geral”. In: ALENCAR, José de. *Obras completas*. Volume I. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959, p. 09-115.

PROENÇA, Manoel Cavalcanti. “Transforma-se o amador na coisa amada” In: PROENÇA, Manoel Cavalcanti. *Estudos Literários*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1971, p. 03-34.

QUEIROZ, Rachel de. “José de Alencar”. In: ALENCAR, J. de. *Ubirajara: lenda Tupi*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1951, p. 209-211.

QUEIROZ, Rachel de. “Cem anos de Iracema”. In: In: ALENCAR, J. *Iracema*. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965. p. 29-34.

REIS, Douglas Ricardo Herminio. *O Guarani: produto cultural midiático*. Tese (doutorado). São José do Rio Preto: UNESP, 2016.

REGO, José Lins do. “José de Alencar e a Língua Portuguesa”. In: ALENCAR, José de. *Obras Completas*. Vol. III. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, p. 11-14.

RIBEIRO, Luís Filipe. *Mulheres de Papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. 2 edição, Rio de Janeiro: Forense Universitária; Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

RIBEIRO, Cristina Betioli. *Um norte para o romance brasileiro: Franklin Távora entre os primeiros folcloristas*. Tese (doutorado). Campinas: UNICAMP, 2008.

RODRIGUES, José Honório. “Nota biográfica de Capistrano de Abreu”. In: RODRIGUES, José Honório (org.). *Correspondência de Capistrano de Abreu*. Volume 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977, p. 447-450.

RODRIGUES, Leandro Garcia. *Alceu Amoroso Lima: Cultura, Religião e Vida Literária*. Tese (doutorado). Rio de Janeiro: Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2009.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 2ª edição. Vol. 2. Rio de Janeiro: Editora H. Garnier, 1903.

RONAI, Pierre. *Balzac e A Comédia Humana*. Rio de Janeiro. São Paulo: Globo, 1957.

ROCHA LIMA, Raimundo Antônio da. *Crítica e Literatura*. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. Tese (Doutorado). Campinas: Unicamp, 2003.

SALES, Germana Maria Araújo. “Ainda romance: trajetória e consolidação do gênero no Brasil oitocentista”. *Floema* (UESB), v. 9, p. 73-90, 2012.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Pirataria e mercado livreiro no Rio de Janeiro: Desiré-Dujardin e a Livraria Belgo-Francesa, 1843-1851. *Rev. Hist.* (São Paulo), n. 174, p. 299-325, jan.-jun., 2016.

SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza: Edições UFC, Casa José de Alencar, 1990.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O Olhar Naturalista: entre a ruptura e a tradução. *Revista De Antropologia*. São Paulo: USP, n. 35, 1992, 149-67.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. “Posição de José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Sonhos D'Ouro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1951, p. 11-25.

TAUNAY, Visconde de. *Reminiscências*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 2ª edição, 1923.

TÁVORA, Franklin. “Carta ao prefácio d’*O Cabeleira*”. In: GIL, Fernando. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 307-312.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2011.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira: terceira série*. Rio de Janeiro / Paris: Garnier, 1903.

VERÍSSIMO, José. “José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959, p. 11-17.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

VERÍSSIMO, José. “Franklin Távora e a Literatura do Norte”. In: GIL, Fernando. *Ensaio sobre a formação do romance brasileiro: uma antologia (1836: 1901)*. Curitiba: Editora UFPR, 2014, p. 329-333.

VIANA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. 2 edição. São Paulo: Editora Unesp; Salvador: EDUFBA, 2008.

XAVIER, Wiebke Röben de Alencar. “O encontro do *Ubirajara* alencariano com a sua primeira tradução alemã”. In: PELOGGIO, Marcelo; VASCONCELOS, Arlene Fernandes; BEZERRA, Valéria Cristina (org.). *José de Alencar: século XXI*. Fortaleza: edições UFC, 2015, p. 267-286.