

MARIA CECÍLIA BOECHAT

PARAÍÇOS ARTIFICIAIS

O ROMANTISMO DE JOSÉ DE ALENCAR  
E SUA RECEPÇÃO CRÍTICA



O século XIX tem merecido, nas últimas décadas no Brasil, um renovado e renovador interesse, tanto de estudiosos da literatura quanto de historiadores. E a obra de José de Alencar, um dos intelectuais de vulto de seu tempo, não poderia deixar de ser intensamente revisitada. *Paraísos artificiais* vem, assim, inserir-se nesse movimento e tem como uma de suas facetas a revitalização dos estudos sobre o romancista.

Esse retorno ao mundo ficcional de Alencar, realizado com uma intencional leveza de estilo, está centrado na releitura de três romances, *O guarani*, *O gaúcho* e *Sonhos d'ouro*, que podem sintetizar as variadas vertentes temáticas em que se costuma dividir a obra do autor (romance histórico, indianista, regionalista e urbano). Desse modo, cria-se uma espécie de sistema, capaz de se expandir para a totalidade da obra, sem prejuízo da concisão.

Além de proceder a uma análise propriamente textual, o livro não se furta à necessária discussão sobre a fortuna crítica, mostrando como certas interpretações e julgamentos se firmaram em torno da obra, acabando por se constituir em pressupostos de leitura. A discussão se expande, ainda, para a recepção crítica da poética romântica no Brasil, uma vez que esses pressupostos dizem respeito não

## **Paraísos Artificiais**

**O Romantismo de José de Alencar e sua Recepção Crítica**

**Maria Cecília Boechat**

## **Paraísos Artificiais**

**O Romantismo de José de Alencar e sua Recepção  
Crítica**

**Belo Horizonte**

**Editora UFMG**

**Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Letras:  
Estudos Literários – FALE/UFMG**

**2003**

Copyright © 2003 by Editora UFMG

Este livro ou parte dele não pode ser reproduzido por qualquer meio sem autorização escrita do Editor

**B664p** Boechat, Maria Cecília  
Paraisos artificiais : o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica / Maria Cecília Boechat. – Belo Horizonte : Editora UFMG / Pós-Lit.- Programa de Pós-Graduação em Letras : Estudos Literários – FALE/UFMG, 2003  
172p. – (Origem)

ISBN: 85.7041-352-1

1. Romantismo – Brasil – 2. Literatura brasileira – Crítica e interpretação 3. Alencar, José de, 1829 – 1877 – Crítica e interpretação I. Título II. Série

CDD: B869.32

CDU: 869.0(81)-3

Catálogo na publicação: Divisão de Planejamento e Divulgação da Biblioteca Universitária - UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL  
DE MINAS GERAIS

Reitora: Ana Lúcia Almeida Gazzola

Vice-Reitor: Marcos Borato Viana

Editora UFMG

Av. Antônio Carlos, 6627

Ala direita da Biblioteca Central - Térreo -

Campus Pampulha

31270-901 - Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3499-4650 Fax: (31) 3499-4768

E-mail: Editora@ufmg.br

www.editora.ufmg.br

Conselho Editorial

Titulares: Antônio Luiz Pinho Ribeiro, Beatriz Rezende Dantas, Carlos Antônio Leite Brandão, Heloisa Maria Murgel Starling, Luiz Otávio Fagundes Amaral, Maria das Graças Santa Bárbara, Maria Helena Damasceno e Silva Megale, Romeu Cardoso Guimarães, Wander Melo Miranda (Presidente)

Suplentes: Cristiano Machado Gontijo, Denise Ribeiro Soares, Leonardo Barci Castriota, Lucas José Bretas dos Santos, Maria Aparecida dos Santos Paiva, Maurílio Nunes Vieira, Newton Bignotto de Souza, Reinaldo Martiniano Marques, Ricardo Castanheira Pimenta Figueiredo

Editoração de Textos: Ana Maria de Moraes

Revisão e Normalização: Maria Stela Souza Reis

Revisão de Provas: Alexandre Vasconcelos de

Melo, Cida Ribeiro

Projeto Gráfico: Marcelo Belico

Capa: Giane Mendes Figueiredo

Produção Gráfica: Warren M. Santos

Formatação: Raquel Condé e Giane Mendes Figueiredo

PÓS-LIT – PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS – FALE/UFMG  
Telefax: (31) 3499-5112

Docentes titulares: Maria Zilda Ferreira Cury (Coordenadora), Eliana Lourenço de Lima Reis (Subcoordenadora), José Américo de Miranda Barros, Thaís Flores Nogueira Diniz, Haydée Ribeiro Coelho, Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa e Ruth Silviano Brandão

Docentes suplentes: Sérgio Peixoto, Luiz Fernando Ferreira Sá, Myrian Corrêa de Araújo Ávila, Teodoro Rennó Assunção e Lucía Castello Branco

Discente titular: Mércia Fernandes

Discente suplente: Tatiana Salgueiro Caldeira  
Secretária: Letícia Magalhães Munaier Teixeira

**A Canho Araripe**

“Não posso defender-me dizendo que não acrescentarei a estes textos nada que já não existisse neles: escolho, e isso basta. Meu contra-argumento será outro: o ideário romântico, que nasce no tempo de Moritz, ainda não está morto; participamos dele e, por essa razão, a nossa intuição e o nosso julgamento (os meus, no caso) continuam pertinentes. Talvez eu não esteja ausente da imagem dos românticos que descrevo; mas o que acontece é que eles estão presentes em mim. A doutrina romântica que apresento não é, portanto, exatamente a que se constituiu e praticou no tempo de Friedrich Schlegel; mas a que nos parece ser, quando, hoje, observamos esse tempo (...).”

*Tzvetan Todorov*

“Tracema, eu perdi o seu retrato.”

*Adoniran Barbosa*

# Sumário

	INTRODUÇÃO .....	11
CAPÍTULO I	AO CORRER DAS EDIÇÕES .....	17
	A pátria da língua .....	23
	Modelos .....	29
	Modas .....	33
CAPÍTULO II	AO CORRER DA HISTÓRIA .....	37
	Os gigantes da Rua do Ouvidor ..	37
	As formas do nacional .....	41
	Virtudes de forma e de emoção ...	63
	Os sentidos de um confisco .....	75
CAPÍTULO III	OS HERDEIROS: DA HISTORIOGRAFIA À CRÍTICA ATUAL .....	79
	A teoria historiográfica do romantismo brasileiro .....	79
	Permanência .....	94
	Reflexão e reflexo .....	98
	Do narrador .....	109



<b>CAPÍTULO IV</b>	<b>FICÇÃO CRÍTICA .....</b>	<b>117</b>
	<b>Como acabam os sonhos de ouro e também os romances .....</b>	<b>117</b>
	<b>Folclores literários .....</b>	<b>129</b>
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>149</b>
	<b>NOTAS .....</b>	<b>153</b>
	<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>163</b>

## Introdução

Talvez um modo razoável de apresentar as páginas que se seguem seja dizendo que elas contam uma história sobre como o romance de José de Alencar pôde se transformar em um continente devassado: destituído de atrativos, vamos hoje a ele como o escolar que cumpre a leitura obrigatória ou como o estudioso de literatura brasileira que não pode desconhecer sua importância histórica para a formação de nosso sistema literário e cultural, restando, aos que ainda hoje gostam de *Diva*, confessar, como Manuel Bandeira, seu “vício inato”, exibindo assim, “sem evasiva, a alma ruim” que Deus lhe deu.<sup>1</sup>

Retornar à literatura de Alencar, portanto, significou empreender uma releitura (ainda que não o estudo exaustivo) de nossa tradição historiográfica e crítica, e não é exatamente com surpresa que se constata que o discurso que se formou sobre a literatura de Alencar — e que a ela se incorporou, fazendo parte, junto aos textos do autor, do que hoje temos como sendo a literatura de Alencar —, ao mesmo tempo que garante sua permanência no cânone literário brasileiro, não deixa de se mostrar reticente quanto a sua qualificação propriamente literária ou ficcional. Nossa tradição, portanto, parece ter incorporado, e reelaborado, restrições formuladas no decorrer das publicações dos romances do autor, sempre cercadas por polêmicas, algumas mais estridentes, outras mais recatadas.

Para a reconstituição dessas discussões, optou-se por percorrer a perigrafia textual de Alencar — prefácios e posfácios, notas introdutórias e cartas —, buscando questões que mereceram, por parte do

autor, uma reflexão também crítica. Desses textos, que oferecem a oportunidade de reencontrar um Alencar de demonstrada consciência crítico-literária e que, ao refletir sobre as questões que lhe são colocadas, formula sua própria teoria poética, surgiu uma perspectiva diferente de leitura de nossa tradição historiográfica. O que se poderia tomar como uma contenda entre pares, que se faz nas folhas dos jornais e no suceder das edições do autor, tornou mais visíveis as restrições que permeiam as análises e julgamentos críticos da obra de Alencar, geralmente encobertas pela ambigüidade com que se apresentam. Esses textos “menores”, assim, como que relêem nossa historiografia, evidenciando que, apesar da variação e transformação de suas teorias, métodos e valores, ela acabou por consolidar uma determinada interpretação da obra de Alencar, herdeira, de certo modo, de sua primeira recepção crítica.

A entrada da obra de Alencar para esse cânone é estudada em duas histórias da literatura brasileira que são tomadas como representativas da historiografia literária do século passado: a de Sílvio Romero, tida como “inaugural”, e a de José Veríssimo, que, embora publicada em 1916, pertence ao horizonte historiográfico do século XIX.

As presenças reclamam as omissões. Embora o processo de formação da historiografia literária brasileira remonte a críticos estrangeiros que primeiro inventariaram autores e textos, propondo para eles uma organização cronológica, Wolf seria o de maior interesse direto, uma vez que as publicações de outras histórias literárias que contemplam a literatura brasileira são anteriores à edição da obra de Alencar. Porém, *O Brasil literário* traz apenas uma breve referência a Alencar, uma vez que Wolf, tendo tido notícia, como afirma, de *O guarani*, não teve acesso à obra.

Vasto, ainda, é o material produzido no país, as fontes utilizadas pelos estudiosos estrangeiros. Antonio Candido sistematizou esse esforço coletivo que possibilitaria o aparecimento, em 1888, da história literária de Sílvio Romero:

Visto de hoje, esse esforço semi-secular aparece coerente na sucessão de etapas. Primeiro, o panorama geral, o “bosquejo”, visando a traçar rapidamente o passado literário; ao lado dele, a antologia dos poucos textos disponíveis, o “florilégio”, ou “parnaso”. Em seguida, a concentração em cada autor (...): são as biografias literárias (...). Ao lado disso, um incremento do interesse pelos textos (...); são as edições, reedições, acompanhadas geralmente de notas explicativas e informação biográfica. Depois, a tentativa de elaborar a história, o livro documentado, construído sobre os elementos citados.

Nomes então se fazem remarcáveis:

Na primeira etapa, são os esboços de Magalhães, Norberto, Pereira da Silva; as antologias de Januário, Pereira da Silva, Norberto-Adet, Varnhagen. Na segunda etapa, as biografias, em séries ou isoladas, de Pereira da Silva, Antônio Joaquim de Melo, Antônio Henriques Leal, Norberto; são as edições de Varnhagen, Norberto, Fernandes Pinheiro, Henriques Leal etc. Na terceira, os “cursos” de Fernandes Pinheiro e Sotero dos Reis, os fragmentos da história que Norberto não chegou a escrever.<sup>2</sup>

Desse *corpus*, o interesse mais direto residiria no *Curso elementar de literatura nacional* (1862) de Fernandes Pinheiro, e no *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, de Sotero dos Reis (1866-1873), mas eles não contemplam a literatura de Alencar, significando, portanto, que sua recepção historiográfica tem início com a história da literatura de Sílvio Romero.

A permanência da obra de Alencar na historiografia literária do século XX, por sua vez, é estudada naquelas histórias da literatura brasileira que se firmaram como canônicas: a *História da literatura brasileira*, de Nelson Werneck Sodré, *A literatura no Brasil*, dirigida por Afrânio Coutinho, e a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido. Mais uma vez, as presenças reclamam as omissões, justificadas agora pelos limites do trabalho, que, embora pretenda ser uma proposta de abordagem possível, não visa especificamente ao estudo exaustivo da historiografia literária brasileira.

Realiza-se, assim, nos dois primeiros capítulos deste livro, um exercício historiográfico: tanto no sentido de que se acompanha a elaboração e consolidação do discurso crítico sobre a obra de Alencar quanto no sentido de que, nesse trajeto, delineiam-se não só os pressupostos que fundamentam o que vem a ser uma teoria sobre a literatura do autor, mas os próprios pressupostos que fundamentam nossa tradição historiográfica, ou, em outras palavras, as suas “leis internas”, que presidem sua construção do cânone literário brasileiro. Que esse exercício revele, então, a relação intrínseca entre nossa história da literatura e pressupostos conceituais e valores estético-literários comprova o fato de que a textualidade da literatura de Alencar permaneça como problema, tornando sua qualificação menos tranqüila do que a imagem de escritor canônico poderia sugerir.

O destino a que foi conduzida a literatura de Alencar, entretanto, é compartilhado por praticamente todo o romantismo brasileiro: uma ou outra obra, esse ou aquele autor constituindo exceção ao que se tem como uma literatura emotiva, frágil e mal-elaborada. Muito do que se formou como o discurso sobre a obra de Alencar deve-se, portanto, a uma determinada teoria do romantismo brasileiro, assim como muito dessa teoria se deve também a uma teoria sobre o romantismo de Alencar — definido como sentimentalista, emotivo-confessional e ingenuamente nacionalista — que a fundamenta ou a corrobora.

Tomando-se como referência a teoria do romantismo brasileiro e sua especificidade no campo mais amplo da poética romântica, torna-se visível que, para estabelecer essa relação de identidade, foi preciso desconsiderar o que, na literatura de Alencar, apresenta resistência a ela. Uma resistência, por sua vez, que se vê configurada no próprio paradoxo teórico com que esse discurso se defronta e que se torna evidente em sua interpretação da literatura de Alencar e no modo como se procura solucioná-lo. O terceiro capítulo desenvolve esse exercício teórico, que não só diz respeito à recepção historiográfica da obra do autor, mas também a sua recepção crítica atual ou, mais exatamente — numa afirmativa menos arriscada —, ao discurso sobre ela que ainda hoje se mostra dominante ou prevalecente.

Outra parte do trajeto, então, consistiu no que poderia ser descrito como “recuperação” do que foi “apagado” por nossa tradição teórico-crítica: a presença de uma forte autoconsciência ficcional, reflexiva, com a qual, ao contrário do que sempre quisemos admitir, o texto de Alencar estabelece sua relação crítica consigo mesmo, com o leitor e com a realidade brasileira.

O último capítulo volta-se para a análise textual, não de todo o romance de Alencar, mas daqueles que, pela leitura da tradição crítica, se revelaram como pontos de confluência de argumentação e discussões: *Sonhos d'ouro*, *O gaúcho* e *O guarani*. Neles, discute-se o mecanismo textual — as soluções de desfecho narrativo — que lhes reservou lugar privilegiado tanto para a produção da leitura tradicional da literatura de Alencar quanto para o seu questionamento. Essa análise, por sua vez, complementa-se com o retorno a dois outros romances, *Lucíola* e *Diva*, que apresentam outro mecanismo — a moldura narrativa — especialmente significativo para o argumento defendido.

Enfim, se a tese é convincente, ela demonstra também que, para esse deslocamento, não é preciso mais do que uma inflexão, reconhecendo, no que se acreditou ser um “falso romantismo”, sentimentalista, açucarado e “menor”, as marcas de um romantismo que, evidentemente diferente em relação à tradição literária em que se insere — “falso”, portanto, em outro sentido —, não deixa, por isso, de ser: romântico, propriamente.

## Capítulo I

### Ao correr das edições

Firmando-se como uma tradição de nossa imprensa em meados do século XIX, um novo tipo de folhetim, gênero de comentário lítero-jornalístico,<sup>1</sup> ocupava, também no *Correio Mercantil* — o mais importante dos diários da Corte —, lugar de destaque. Às cinco horas da tarde do dia 9 de agosto de 1854, o jovem advogado José de Alencar tomava posse de sua mesa na redação do *Correio*, ficando encarregado, a partir de setembro, além da seção forense, da revista hebdomadária *Páginas Menores*, que ocupava o rodapé da primeira página, aos domingos, onde eram analisados os principais acontecimentos da semana. É o lugar de honra do jornal, comenta Raimundo de Menezes,<sup>2</sup> e nele Alencar se inicia na vida jornalística, com a série de folhetins *Ao Correr da Pena*.

No ano seguinte, outubro de 1855, após breve passagem pelo *Jornal do Comércio*, já encontramos Alencar no cargo de gerente e redator-chefe do *Diário do Rio de Janeiro* — primeiro jornal diário surgido no Rio e que, tendo conhecido uma fase de prestígio e grande circulação, vinha perdendo espaço junto ao público. Assim, quando Gonçalves de Magalhães retorna da Europa, trazendo na bagagem o poema *A Confederação dos Tamoios*, publicado em 1856 às expensas do Imperador, José de Alencar ocupava um lugar privilegiado. Será nas páginas do *Diário* que a polêmica sobre a obra, cercada pela expectativa dos intelectuais, será sustentada, em coluna assinada por Alencar, sob o pseudônimo de *Ig*.

A primeira justificativa para o anonimato é dada logo depois, quando da publicação das cartas em livro (1856). “Ocultei a princípio

meu nome”, afirma, “não pelo receio de tomar a responsabilidade do escrito; e sim porque obscuro como é, não daria o menor valor às idéias que emiti”.<sup>3</sup> Mais tarde, entretanto, daria outra explicação:

Quando escrevi as *Cartas sobre a Confederação*, com o pseudônimo de *Ig*, guardei o mesmo incógnito, e *para desviar de mim qualquer suspeita, pois era redator do jornal*, figurava-me um velho que jogava à noite o seu voltarete e que tinha viajado em outros tempos a Europa.<sup>4</sup> (Grifo nosso)

A contradição pode ser apenas aparente. Embora a posição de redator trouxesse luminosidade ao nome, Alencar, com suas *Cartas*, apenas estreava na crítica literária. Nesse sentido, e na própria condição de escritor, Alencar era realmente “um nome desconhecido de nossas letras”, como quer José Aderaldo Castelo.<sup>5</sup> A estratégia, portanto, é interessante: a escolha pela figuração da maturidade de um velho lhe dá oportunidade de exibir uma rara erudição, que não só marcaria toda a série de cartas, mas que, reconhecida pelos próprios contendores, mais tarde, com a inevitável quebra do anonimato, teria de lhe ser naturalmente atribuída.

Também anônima será a estréia de Alencar no mundo literário. O “romancete” *Cinco minutos*, publicado em “meia dúzia de folhetins, que iam saindo na folha dia por dia”, foi depois reunido em folheto de sessenta páginas, sem assinatura, e oferecido aos assinantes do *Diário* como brinde de Natal (1856). O êxito foi grande, como atesta o próprio Alencar:

A prontidão com que em geral antigos e novos assinantes reclamavam seu exemplar, e a procura de algumas pessoas que insistiam por comprar a brochura, somente destinada à distribuição gratuita entre os subscritores do jornal, foi a única, muda mas real, animação que recebeu essa primeira prova.<sup>6</sup>

No ano seguinte, ainda à frente do *Diário*, publicaria os folhetins *A viuvinha* — interrompido em fevereiro e só terminado três anos depois, em volume editado pelo cunhado Joaquim Bento de Souza



Andrade, juntamente com a segunda edição de *Cinco minutos — e O guarani*.

O sucesso da publicação de *O guarani* em folhetim foi estrondoso. Segundo Raimundo de Menezes, no Rio, “a curiosidade popular excitada vai esperar à esquina o vendedor de jornais, que passa gritando, pois cada lar carioca anseia por conhecer o desenrolar das aventuras de Peri e Ceci”.<sup>7</sup> Depoimento de Taunay mostra que em São Paulo o sucesso se repete:

(...) ainda vivamente me recordo do entusiasmo que despertou, verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às exclusivas preocupações do comércio e da bolsa (...) Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalo, então, reuniam-se muitos estudantes numa república em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio* para ouvirem (...) a leitura feita em voz alta por alguns deles (...) E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora — ainda ouvintes a cercarem, ávidos, qualquer imprevisto leitor.<sup>8</sup>

No mesmo ano, *O guarani* é publicado em livro, em quatro volumes, pela tipografia do *Diário do Rio de Janeiro*, mas, segundo Alencar, não teria tido a mesma recepção:

A edição avulsa que se tirou d’*O Guarani*, logo depois de concluída a publicação em folhetim, foi comprada pela livraria do Brandão (...) Era essa edição de mil exemplares, porém trezentos estavam truncados, com as vendas de volumes que se faziam à formiga na tipografia [do *Diário*]. 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 Xavier Pinto para a sua livraria da Rua dos Ciganos.<sup>9</sup>

Do folhetim ao livro, o que teria acontecido? Alencar atribui o fracasso ao “pretensioso desdém da roda literária”, estendendo a

responsabilidade aos jornais: “Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia do romance.”<sup>10</sup> Esse tom percorrerá toda a “autobiografia literária” de Alencar, *Como e por que sou romancista*, escrita em 1873 e publicada postumamente, em 1893, em que o escritor, comentando sua trajetória literária, adota uma “lógica da conspiração”, com a qual analisa a recepção de sua obra, colocando em contraposição, desde a publicação de *Cinco minutos*, a aceitação por parte do público e um alegado silêncio de crítica e jornal.

Será preciso, entretanto, relativizar a perspectiva aí traçada.

Se o livro é, ainda hoje, uma “mercadoria nobre”, pouco acessível à grande maioria da população, no século XIX seu preço é exorbitante. As livrarias são poucas. A indústria editorial está dando ainda seus primeiros passos. Com pequena demanda, a venda é lenta e restringe o tamanho das edições, enquanto encarece o preço do exemplar. E, segundo Laurence Hallewell, mesmo a tiragem de mil exemplares deve ser considerada alta, ainda que se tomem como referência os padrões europeus:

Mas 1000 exemplares também eram, para muitos tipos de livros, uma grande edição mesmo para os padrões europeus contemporâneos. Inclusive em Paris, (...) ainda há relativamente pouco tempo edições de 500 exemplares eram normais para os melhores romancistas. (...) Mesmo em 1930 a primeira edição de um romance inglês era, em média, de 750 a 1000 exemplares.<sup>11</sup>

Adotando-se a norma de grandes tiragens, portanto, estava-se respondendo mais aos elevados custos de editoração do que a uma real demanda de mercado. O prazo de dois anos para o esgotamento de uma edição não significa, assim, exatamente um fracasso comercial, como sugere Alencar. E, ainda que se considere que a segunda edição data de 1865 (oito anos depois da primeira), Garnier ainda produziria, além dela, mais cinco edições, o que significa que, em 1873, quando escreve seu depoimento, Alencar já testemunhava o irrefutável sucesso de vendagem de *O guarani*.

Por outro lado, se frente a esse sucesso o alegado silêncio dos jornais poderia parecer ainda mais injusto, é também preciso considerar as circunstâncias concorrentes. Observa Brito Broca que, durante o período romântico, “só o teatro dispunha de um aparelhamento de propaganda. Os editores, geralmente, pouco anunciavam os livros”. O caso do poema de Gonçalves de Magalhães, amplamente anunciado, teria sido uma exceção, para a qual muito contribuíram os ataques de Alencar, provocando o revide de nomes como o de Porto-Alegre, Monte Alverne e do próprio Imperador. Justamente por isso, Alencar aparece como o exemplo perfeito da mentalidade da época:

Tendo nas mãos o *Diário do Rio de Janeiro* de que era redator-chefe, e editando em volume *O Guarani*, que ali havia sido publicado em folhetim, [Alencar] limitou-se a estampar discretos anúncios de três por quatro centímetros. Queixou-se ele mais tarde (*Como e porque sou romancista*) da indiferença da crítica com relação ao livro; mas poderia contrabalançar essa indiferença com os recursos da propaganda de que dispunha. É que na época não se compreendia o anúncio de um livro nas mesmas proporções de um emplasto ou de um elixir para dores de estômago.<sup>12</sup>

A imprensa revela-se mais integrada à lógica do mercado: ela sabe que literatura vende jornal, e isso é comprovado pelo próprio sucesso do folhetinista Alencar. A literatura, entretanto, embora faça do jornal um forte meio de veiculação, não se deu conta ainda de que pode usá-lo como “aparelho de propaganda”. Assim, embora tenha feito, nas páginas do *Diário*, um eficiente trabalho “publicitário” do poema de Gonçalves de Magalhães, Alencar não soube fazer o mesmo para a sua futura obra. E só muito mais tarde ele enfrentaria polêmicas como a que travou nos jornais em torno de *A Confederação dos Tamoiós* — em 1871, Franklin Távora e José Feliciano de Castilho, sob os pseudônimos de Semprônio e Cincinato, se lançariam contra o autor na série das *Questões do dia* e, em 1875, dois anos

antes de seu falecimento, Joaquim Nabuco faria o mesmo nos folhetins de *O Globo*.

Até certo ponto, portanto, como observa Raimundo de Menezes, não se deve estranhar o silêncio que se faz em torno do aparecimento de *O guarani*,<sup>13</sup> e, conforme afirma Alencar, da maioria de seus livros. A ausência de anúncios, de que se queixa, não lhe diz respeito exclusivamente.

A acusação de “silêncio” da crítica, por sua vez, também revela-se uma tese de difícil sustentação. O próprio Alencar ofereceria outro perfil dessa relação no conjunto de sua perigrafia textual. Seus prólogos e prefácios, posfácios e pós-escritos formam, na verdade, um roteiro possível de um intenso diálogo, mostrando que de forma alguma a crítica lhe foi indiferente. E o que o conjunto desses textos — sem desconsiderar o tom excessivamente queixoso de *Como e por que sou romancista* — acaba por sugerir não é a existência propriamente de uma “conspiração do silêncio e da indiferença” ou “do despeito”, mas do que chamaremos de “resistência” por parte da crítica.

Geralmente interpretada como uma certa “má-vontade” em relação ao autor — na esteira de Capistrano de Abreu, que a atribui à crítica cerrada que fez ao poema de Gonçalves de Magalhães, que teria sido tomada como um ataque ao próprio Imperador, e, ainda, a seu “feitio independente que não lhe permitia ler seus escritos nas tertúlias do Paço, nem mandar livros a escritores portugueses para que os recomendassem com cartas encomiásticas”<sup>14</sup> —, a “resistência” a que nos referimos, entretanto, diz respeito a motivos mais propriamente crítico-literários. E, nessa perspectiva, a perigrafia textual de Alencar nos permite retrazar as polêmicas que cercaram a publicação de suas obras e encontrar, mais do que respostas contingentes a seus contendores eventuais, questões que, por sua recorrência, informam o horizonte crítico da época e às quais Alencar julga importante responder.

## A pátria da língua

Embora não faça parte das primeiras gerações românticas, Alencar encontrará forte oposição de uma crítica tradicional, presa ainda a um conceito purista do uso da língua, frente à qual Alencar pareceria um escritor incorreto e descuidado. Sua primeira reação é irônica, como no Prefácio à segunda edição de *O guarani* (1864):

Publicando este livro em 1857, se disse ser aquela primeira edição uma prova tipográfica, que algum dia talvez o autor se dispusesse a rever. (...) Mais do que podia fiou de si o autor. Relendo a obra depois de anos, achou ele tão mau e incorreto quanto escrevera, que para bem corrigir, fora mister escrever de novo. Para tanto lhe carece o tempo e sobra o tédio de um labor ingrato.<sup>15</sup>

Nem sempre, porém, manterá essa postura: não poucas serão as vezes em que toda a erudição demonstrada em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* ganha espaço em notas de rodapé, prólogos e prefácios com discussões sobre colocação de pronomes, neologismos, uso de artigos etc. O pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, de 1870, é um desses momentos. Retomando a questão do uso da língua, ele constitui resposta às críticas de Pinheiro Chagas, “distinto literato português”, e de Henriques Leal, “distinto literato maranhense”. Antes de iniciar a argumentação, Alencar se pergunta:

Minhas opiniões em matéria de gramática têm-me valido a reputação de inovador, quando não é a pecha de escritor incorreto e descuidado.

Entretanto, poucos darão mais, senão tanta importância à forma do que eu; pois entendo que o estilo é também uma arte plástica, por ventura muito superior a qualquer das outras destinadas à revelação do belo. Como se explica, portanto, essa contradição?<sup>16</sup>

A contradição, como se sugere, estaria nas concepções divergentes em matéria de gramática. A resposta, entretanto, não é a mesma para os dois interlocutores.

Ao compatriota, que tece elogios a *O guarani* — inspirados, segundo Alencar, mais pelo amor da pátria que pelos méritos do escritor —, mas censura-lhe o espírito frouxo e desleixado, Alencar, após demonstrar que também os clássicos faziam uso de frases simples e concisas, abandonando o estilo alinhavado de conjunções, diria: “Assim aqueles que censuram minha maneira de escrever, saberão que não provém ela, mercê de Deus, da ignorância dos clássicos, mas de uma convicção profunda a respeito da decadência daquela escola.”<sup>17</sup>

Apoiando-se em exemplos de escritores clássicos para, ao mesmo tempo, afirmar e negar seu “classicismo”, Alencar constrói aqui um interessante paradoxo. Aquele que faria Brito Broca<sup>18</sup> refutar a atribuição, ao escritor, de nossa independência lingüística:

Quando tomei conhecimento, pela primeira vez, dessa afirmação — e não me lembro onde foi, pois ela anda por toda parte, em manuais, biografias e ensaios etc. — fiquei meio encabulado. (...) Como nunca chegara a perceber qualquer diferença entre o seu idioma e o de outros românticos portugueses que me eram familiares? (...) Onde descobrir o tal idioma brasileiro, tão decantado, do autor de *O Guarani*?

Sustentando-se em estudo de Gladstone Chaves de Melo, “Alencar e a Língua Brasileira”, publicado em 1948 na edição de *Iracema* do Instituto Nacional do Livro, em que o lingüista afirma ter Alencar escrito com estilo brasileiro, mas em boa língua portuguesa, Brito Broca explica o paradoxo nos termos da contradição entre teoria e prática:

Qual a origem do equívoco? Naturalmente, a atitude contraditória de Alencar, que para se defender de acusações vagas e infundadas de escritores portugueses, resolveu reivindicar a legitimidade de um idioma brasileiro, quando, na realidade, continuou a escrever em bom português.

A questão, entretanto, não nos parece se resolver de maneira simples. Por um lado, deve-se admitir a concordância de Alencar com Brito Broca e Gladstone de Melo, como mostram, por exemplo, afirmativas como estas:

Acusa-nos o senhor 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. (...) Se a transformação por que o Português está passando no Brasil importa uma decadência, como pretende o Sr. Pinheiro Chagas, ou se importa, como eu penso, uma elaboração para a sua florescência, questão é que o futuro decidirá.<sup>19</sup>

Assumindo a existência de uma língua comum, Alencar, porém, chama a atenção para a diferença de uso, ressaltando, em sua resposta ao literato brasileiro, que essa diferença não se deve ao mau uso, e, em sua resposta ao literato português, tampouco ao não-uso. Daí que se possa encontrar tanto um Alencar tradicional quanto um inovador, dependendo da perspectiva que se queira adotar.

A resistência da crítica tradicional, de toda forma, era previsível, e não menos que a resistência da nova crítica, no momento em que procura se afirmar no embate entre correntes e teorias literárias que marca o século XIX, e será em torno justamente de outro dos valores mais caros a ela — o nacionalismo literário — que se travará uma série de discussões.

Os chamados “perfis de mulher”, ou os “romances urbanos” de Alencar serão apenas o alvo mais evidente da suspeição de “estrangeirismo”. Francamente estruturados nos modelos folhetinescos românticos, mas sem contar com o forte apelo do indianismo e do regionalismo, esses romances, embora ambientados na emergente vida urbana brasileira, soarão por demais próximos de Alexandre Dumas (repare-se a recorrência, em toda a nossa tradição crítica, da “comparação” entre *Luciola* e *A dama das camélias*<sup>20</sup>). Mesmo o

romance indianista, porém, seria posto em suspeição, tendo sido *O guarani* freqüentemente interpretado como uma imitação de Cooper e Chateaubriand.

A questão remonta às considerações sobre o uso da língua, estando intrinsecamente ligada a elas. É interessante, assim, constatar a postura inicial de Alencar quanto à demanda pela “nacionalização” da língua, enunciada em folhetim da série *Ao Correr da Pena*, em 20 de janeiro de 1855. Logo após usar uma expressão francesa, em comentário sobre o Passeio Público, Alencar toca no assunto:

Ai! lá me caiu a palavra do bico da pena [*jets d'eau*]. Nada; vamos tratar de nacionalizar a língua; um correspondente do *Correio Mercantil* de segunda-feira reclama de nós este importante serviço. Mas que quer dizer nacionalizar a língua portuguesa? Será misturá-la com 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 se dizer passei num *coupé*, se dirá andei num *cortado*. Um homem incumbirá a algum sujeito que lhe compre *entradas*, e ele lhe trará bilhetes de teatro em vez de *étrennes*. E assim tudo o mais.<sup>21</sup>

Em outra resposta irreverente, no Prefácio a *Sonhos d'ouro*, de 1872, fica claro que a proposta de Alencar é de modernização da língua, a qual acompanharia a própria modernização da sociedade brasileira. Defendendo a publicação da acusação de que o livro iria “um tanto desbotado do matiz brasileiro, sem aquele picante sabor da terra”, Alencar defende também *Lucíola*, *Diva* e *A pata da gazela*:

Aos que tomam a sério estas futilidades de patriotismo, e professam a nacionalidade como uma religião, a estes há de murmurar baixinho ao ouvido, que não te escutem praguentos, estas reflexões: “A literatura nacional que outra cousa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana (...) e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?” (...) Tachar estes livros de confeição estrangeira, é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erigido de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.<sup>22</sup>



Afirmativas como essas são bem menos conhecidas do que o tão citado trecho da *Carta ao Dr. Jaguaribe*, datada de 1865, em que Alencar parece partilhar de um nacionalismo mais estreito: “O conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. (...). É nessa fonte que deve beber o poeta brasileiro; é dela que há de sair o verdadeiro poema nacional, tal como eu o imagino.”<sup>23</sup> Porém, a recontextualização do trecho, por si só, relativiza a interpretação.

O motivo da carta, não nos esqueçamos, direciona a discussão para o indianismo. Revelando a origem de *Iracema*, Alencar ressalta a tentativa de realizar uma heróica nacional, tendo como balizas referenciais as poesias americanas de Gonçalves Dias, as produções sobre o tema indígena e, como não poderia deixar de ser, o poema *A Confederação dos Tamoios*. Remetendo a origem de *Iracema* à polêmica recentemente travada, a crítica ao poema de Gonçalves de Magalhães retorna como fundamento teórico de seu empreendimento e, nela, Alencar havia proposto, em meio à exortação do sentimento nacional, a busca por uma nova forma:

(...) se algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra (...) se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas idéias de homem civilizado. (...) embrenhar-me-ia por essas matas (...) ouviria o eco profundo e solene das matas. (...) E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vãos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena com desespero.<sup>24</sup>

Esse poeitar novo, que faz oposição aos modelos clássicos na crítica à adoção, por Magalhães, da forma épica, pode explicar o abandono dos versos heróicos e a opção pelo romance histórico (ou pela lenda, como Alencar prefere classificar *Iracema*). Mas diz respeito, ainda, como esclarece na referida carta, ao uso da língua nacional, uma crítica que se dirige não só ao “classicismo” de Magalhães, como também a Gonçalves Dias:

Gonçalves Dias é o poeta nacional por excelência; ninguém lhe disputa na opulência da imaginação, no fino labor do verso, no conhecimento da natureza brasileira e dos costumes selvagens. (...) Entretanto, os selvagens de seu poema falam uma linguagem clássica (...). Sem dúvida que o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rude e grosseira, dos índios; mas nessa tradução está a grande dificuldade; é preciso que a língua civilizada se molde quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara (...).<sup>25</sup>

A este trecho segue-se a conhecida afirmação de que “o conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura” e que, recontextualizada, remete a uma proposta de “apropriação” da língua indígena, tal como Alencar defende em relação ao francês, italiano, inglês e alemão. Sua postura explicita-se, ainda, pela censura feita, quatro parágrafos antes, às “produções que se publicavam sobre o tema indígena”, que ou “pecavam pelo abuso dos termos indígenas acumulados uns sobre outros”, quebrando a “harmonia da língua portuguesa” e “dificultando a inteligência do texto”, ou eram “primorosas no estilo e ricas em belas imagens”, faltando-lhes, porém, “certa rudez ingênua de pensamento e expressão, que devia ser a linguagem dos indígenas”. A proposta de recriação literária da linguagem indígena, portanto, não se restringindo ao campo apenas temático, articula-se claramente com a consciência de que a questão da língua brasileira, a língua da pátria, é melhor formulada na questão da linguagem: a literatura brasileira constitui-se, antes, nos domínios da forma, a pátria da língua.

Natural, portanto, que, das acusações de incorreção gramatical e de uso de galicismos, cheguemos à questão subjacente, que diz respeito às influências dos modelos literários: um, que se abandona, o português, e outro, que ganha espaço, o francês.

## Modelos

Indiscutivelmente romântico, em diversos textos Alencar procura marcar distância em relação aos modelos franceses de narrativa, no caso de seus romances urbanos, e ao chamado romance americano, no caso de suas narrativas indianistas.

A primeira formulação já se encontra nas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, em trecho citado: “(...) se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vãos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica, quebraria a minha pena (...)”. Esse “fazer” novo, que encontraria, na forma do romance, a opção definitiva — eleita como a forma capaz de expressar a novidade da literatura brasileira — não constitui, entretanto, também ela, propriamente uma “novidade”; tendo sido já desenvolvida na Europa, precisa, portanto, ser articulada com esse caráter nacional. Nessa perspectiva, dois argumentos se complementam.

Já são famosas as referências de Alencar em *Como e por que sou romancista* sobre suas leituras infantis e escolares, sua “biblioteca pessoal”, que inclui a poética clássica, os cronistas coloniais, Cooper, Chateaubriand, Dumas, Balzac. Naquele que ele chama de “livro de meus livros”, onde “se referem as circunstâncias, a que atribuo a predileção de meu espírito pela forma literária do romance”, Alencar tece seu cânone pessoal, a sua pertinência a uma tradição literária que se inicia na “diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo”.<sup>26</sup> A primeira circunstância aludida por Alencar diz respeito a essa escassez e, ao mesmo tempo, às preferências literárias da mãe, tias e amigas que, reunidas em torno do candeeiro, ouviam a leitura do menino durante os serões familiares:

Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito essa forma literária que é entre todas a de minha predileção? (...) Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Claire das Ilhas*, *Celestina* e outras de que já não me recordo.

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária (...).<sup>27</sup>

### O outro argumento logo se segue ao primeiro:

Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances.<sup>28</sup>

A articulação entre esses dois argumentos — a necessária relação com a literatura européia e a necessária diferenciação pela intermediação da imaginação criadora — fora desenvolvida no Prefácio a *Sonhos d'ouro* (1872), em trecho já citado, quando respondia às críticas quanto ao estrangeirismo de *Lucíola*, *Diva* e *A pata da gazela*. Ao mesmo tempo que defendia o alargamento da noção de literatura brasileira, evitando sua redução ao indianismo, Alencar explicitava sua teoria da nacionalidade: a literatura nacional, dizia, é a “alma da pátria, que transmigrou para este solo com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana (...) e cada dia se enriquece ao contato de outros povos”. Na idéia de “transmigração”, em que tanto a “imaginação” (o fator individual, pessoal) como a “seiva americana” (o fator nacional) garantem a diferença em relação ao modelo, a noção de cópia servil é esvaziada: o contato com as “literaturas maiores” constitui uma herança, que nos enriquece, mas que, como toda herança, é “gasta”, corroída ou corrompida, pelos herdeiros.

Se assim o conceito de “transmigração”, operacionalizado por Alencar para a questão do nacionalismo literário, responde às discussões levantadas em torno dos modelos narrativos estrangeiros com que

sua literatura dialoga, tendo ressonâncias no questionamento que fará do conceito de fontes ou influência como “imitação”, não deixa de se relacionar a uma determinada concepção da representação literária, dizendo também respeito à questão das relações entre arte e realidade.

Assim, ao comentar as comparações feitas entre *O guarani* e os romances americanos de Cooper e Chateaubriand, Alencar ressalta que ela “não resulta de imitação” e, sim, de uma situação histórica compartilhada. Mas, chamando a atenção para a inter-relação entre as literaturas nacionais e as especificidades das realidades locais, Alencar guarda ressalva ao que poderia ser compreendido como um argumento em prol de uma concepção reducionista do realismo literário:

Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista; apresentou-o sob o aspecto vulgar.

N’*O Guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despiando-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas (...).<sup>29</sup>

Contrapondo-se ao sentido comum do termo — “cujas principais associações críticas”, como lembra Ian Watt, “são com a escola realista dos franceses”, que o usou, basicamente, como oposição ao idealismo romântico<sup>30</sup> — Alencar, ao mesmo tempo que reafirma a relação entre as literaturas nacionais e a realidade em que se inserem, ressalta a idéia de “representação”. Assim, esclarece, não se procura “imitar”, n’*O guarani*, o “índio real”, sequer o descrito pelos cronistas, mas, ao contrário, criar uma imagem idealizada, assumidamente ficcional — nem por isso, entretanto, como explica no início de sua argumentação, podendo-se dizer que o romance não diga respeito a uma situação histórica, ou realidade, específica.

A argumentação é importante, porque responde à resistência, vinda principalmente da vertente crítica positivista-naturalista em sua demanda, a um romântico convicto, por maior “realismo” — ou fidelidade à realidade representada. Esse tipo de discussão toma espaço maior nos últimos textos de Alencar, principalmente no

Prefácio a *Sonhos d'ouro*, que consiste em resposta às acusações de Franklin Távora e José Feliciano de Castilho à inverossimilhança de *O gaúcho*, em que criticam o escritor por trabalhar mais com a imaginação do que com a observação — uma acusação que não se restringia a esse romance, mas estendia-se a *Iracema*, *Diva*, *A pata da gazela* e *Til*. Nesse Prefácio, Alencar retoma a questão do vínculo entre literatura e realidade, reafirmando o caráter nacional daqueles textos que hoje chamamos de “romance urbano”, alegando que seu “estrangeirismo” apenas refletia uma situação social de fato — a “alergia” falada, e vivida, pela sociedade fluminense.

Não é o caso, portanto, de negar que a literatura romântica, fundada na idealização da realidade, seja, em relação à literatura clássica, mais “realista”, trazendo para a cena literária o cotidiano e suas personagens.<sup>31</sup> Tampouco, porém, de afirmá-la como reflexo direto ou objetivo da realidade, no sentido em que o termo “realismo”, já ao final da década de 70 do século XIX, estaria revestido. O que está em jogo, aqui, é o conceito de representação. Romanticamente, Alencar acredita que a “realidade” só pode ser alcançada por meio da idealização, do exagero, ou, por uma palavra, pela “distorção” que o ficcional impõe à realidade. É claro que o escritor demanda, para sua literatura, ou para a literatura brasileira, a indispensável relação com a realidade nacional, com sua história, com o presente e seus eventos do cotidiano. Só que, como lembra Marlyse Meyer, referindo-se à literatura romântica, “o realismo”, na conotação da época, é um real recriado a partir do concreto muito amplificado pela vigorosa imaginação que o transcreve”.<sup>32</sup>

Ora, se ao conceito de representação se incorpora, de princípio, a diferença entre a verdade da natureza e a verdade da representação, não há como obedecer a um modelo — seja ele o modelo literário europeu, seja a realidade nacional. Ainda que esse fosse o objetivo, estaria, de antemão, fadado ao fracasso; a cópia carrega em si a diferença. Dotado de uma forte consciência da poética romântica, Alencar demonstra, em suas argumentações, uma clareza que talvez explique por que se sente tão à vontade revelando sua “biblioteca pessoal”, tão distante da noção de “fonte”, ou seu aparente “débito” para com as literaturas estrangeiras, mas que lhe seria incessantemente cobrado.

## Modas

Assim interpretada, a apropriação de modelos narrativos estrangeiros parece revelar uma inadequação. Como a roupa emprestada de um primo: pouco convincente, “inverossímil”, e, ao mesmo tempo, de propriedade provisória, passageira. Assim, da idéia de apego servir a esses modelos à de “modismo” basta um passo, o mesmo que leva à desconfiança quanto à qualidade literária de um texto consumido pelos frequentadores da Rua do Ouvidor, onde se concentram o comércio e as lojas que se abrem para o mercado externo e o consumo imoderado.

O debate sobre o caráter “comercial” da obra de Alencar aparece de forma explícita em dois textos de sua perigrafia, ambos publicados na década de 70, colocando diretamente em questão sua produção mais recente, mas evidentemente não se restringindo a ela.

Em *Como e por que sou romancista* (escrito em 1873), Alencar distingue dois momentos na relação entre a crítica e seus textos:

Há de ter ouvido algures, que sou um mimoso do público, cortejado pela imprensa, cercado de uma voga de favor, vivendo da falsa e ridícula idolatria a um nome oficial. Aí tem as provas cabais; e por elas avalie dessa nova conspiração do despeito que veio substituir a antiga conspiração do silêncio e da indiferença.<sup>33</sup>

Entre as primeiras publicações do autor e o momento em que ele avalia sua trajetória, duas datas são significativas. Em meados de 1870, B. Garnier, que já havia comprado edições, lhe oferece um contrato vantajoso: “Ao cabo de vinte e dois anos de gléba na imprensa, achei afinal um editor”, exultaria Alencar. O ano de 1866, por sua vez, havia trazido a Alencar seu tão ansiado reconhecimento por parte da crítica “séria”, na figura de Machado de Assis e sua elogiosa interpretação de *Iracema*. Compreenderemos seu significado para Alencar se relermos a carta, dirigida a Machado — a quem é ligado por laços de amizade cultivados nos passeios pelas alamedas do

Passeio Público —, em que apresenta Castro Alves ao “primeiro crítico brasileiro”.<sup>34</sup>

Seguindo-se ao constante acolhimento do público e, agora, ao crítico e editorial, essa “nova conspiração” pode ter sido uma surpresa para Alencar e, segundo Araripe Júnior, todas as críticas anteriores não o teriam atingido tanto “quanto o dizerem, por último, que as obras de Sênio não tinham outro intuito que não o lucro sórdido”.<sup>35</sup> Essa é mesmo a impressão que causa *Como e porque sou romancista*, testemunho e versão dedicada à posteridade, que termina em tom misto de amargo e exclamativo:

Muita gente acredita que eu me estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acreditá-lo, imputam-me isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça.

Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para quê? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência!<sup>36</sup>

Já o Prefácio de *Sonhos d'ouro*, escrito no ano anterior, em que Alencar mais se alonga sobre as relações entre o livro e o mercado consumidor, exhibe outro tom, de fino humor e ironia, que permite uma análise mais saborosa e equilibrada, longe que está da “lógica da conspiração”. Sua argumentação é capaz, então, de relacionar essa nova frente de resistência, que sugere a subserviência ao gosto do mercado consumidor, às críticas quanto à qualidade literária de sua obra, derivadas da dúvida quanto à correção do uso da língua e refletindo-se em toda a estrutura narrativa, uma vez que diz respeito ao “cuidado formal”.

Por um lado, sua argumentação contra a previsível censura ao livro, a de que “seria obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”, demonstra forte consciência da relação entre uma nova forma narrativa, o romance, e o contexto que a possibilita ou demanda, trazendo como imagem a locomotiva, esse grande ícone da modernidade:



És o livro do teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte ou ciência. (...) um tempo em que não se pode mais ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade e caiu de voga; no meio desse turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra séria e refletida? (...) Não se prepara um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuta, de relógio na mão, entre dois guinchos de locomotiva. (...) estes volumes são folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões (...).<sup>37</sup>

Por outro lado, ao explicitar essa nova lógica, que redimensiona a percepção temporal, atingindo as estruturas narrativas, Alencar mostra que ela caracteriza também uma nova relação entre livro e leitor.

Este que desce de sua viagem de locomotiva é um novo leitor — que precisa ser seduzido pela narrativa. Aparentemente desprezível, mas capaz de imprimir velocidade ao texto, a estrutura romanesca, parece sugerir Alencar, garante a “intimidade” do autor com o seu “velho público, amigo de tantos anos e leitor indulgente, que (...) tem seu fraco por essas sensaborias”.<sup>38</sup>

Alencar explicita, assim, que a rapidez e a produtividade, subjacentes à suspeita de descuido formal, estão também fundamentando uma desqualificação do leitor, ou de um tipo de leitura, sófrega e rápida. Sem dúvida, a desqualificação formal do texto alencariano é coerente com a de seu leitor, tido como de gosto duvidoso, e o questionamento desse pressuposto é efetivado por Alencar no mesmo movimento em que mostra a modernidade da nova estrutura narrativa que esse leitor, também ele uma novidade, consome.

Completa-se, portanto, um circuito que, contemplando a produção e a recepção da obra literária, desemboca na proclamação irônica de Sênio de que “as páginas que aí andam com meu nome, já o disse uma vez, e o repito, nada mais são do que provas tipográficas, a corrigir, para a tiragem”.<sup>39</sup> Evidentemente, Alencar não respondia, assim, apenas a questões ortográficas ou gramaticais; respondia, afinal, a apreciações que, enunciadas no calor da hora, num espaço marcado

pela provisoriedade, acabariam por se consolidar na historiografia literária brasileira, num processo incessante de reelaboração a partir de teorias, métodos e valores diversos.

## Capítulo II Ao correr da história

### Os gigantes da Rua do Ouvidor

Uma imagem metafórica da incorporação — e da permanência da obra de Alencar — na historiografia literária brasileira pode ser encontrada no momento mesmo em que ela se dá, ou, ainda, na própria trajetória que leva o crítico ao historiador Sílvio Romero.

É famosa a cena de sua defesa de tese para obtenção do grau de Doutor em Ciências Jurídicas e Sociais perante a Congregação da Faculdade de Recife, na qual, abraçando com veemência os princípios da filosofia positivista, Sílvio Romero, insurgindo-se contra os mestres, já dava mostras do tom polêmico que seria sua marca pessoal no campo da crítica literária brasileira:

No decurso da discussão (...) surgiu, incidentalmente, a frase: a metafísica morreu.

— Declarou-me o doutorando que a metafísica morreu. Quem a matou? Dar-se-á o caso que fosse o senhor?

(...)o polemista perdeu a calma e (...) passou a invectivar nos termos mais acrimoniosos toda a corporação docente. Não fora ele quem assassinara a idéia caduca, mas Comte, Darwin, Spencer, Haeckel, Stuart Mill, Littré, Taine, Buckle e todo o estado maior do positivismo (...).

Passando, pois, aos seus mestres o diploma de incompetentes, e tachando-os de espíritos largamente impregnados do almíscar seminarístico, Sílvio Romero prescindiu do capelo de doutor e, com o seu título de simples bacharel, penetrou na vida real.<sup>1</sup>

A descrição de Araripe Júnior revela a coerência entre essa cena e o modo com que, representando uma nova crítica literária e um novo projeto de literatura brasileira, o polemista se confrontará com a geração literária que encontra consolidada. A própria teoria romântica parece oferecer campo aberto, por estar fundada em uma teoria metafísica da criação literária que se desenvolve a partir da teoria organicista da arte, tal como é formulada, por exemplo, em Herder:

Quanto mais profundamente alguém reflete sobre si mesmo, adentrando na construção e fonte de seus mais nobres pensamentos, mais terá de (...) dizer a si mesmo: “O que sou, isso cheguei a ser. Como uma árvore cresci: o germe estava ali; mas o ar, a terra e todos os elementos que eu mesmo não forneci tiveram que dar sua contribuição para formar o germe, o fruto, a árvore.”<sup>2</sup>

Na perspectiva romântica, a teoria organicista da arte fundamenta uma teoria do fazer literário que, abandonando as explicações mecanicistas, finca o fenômeno literário no solo em que se desenvolve, respondendo à noção da particularidade das literaturas nacionais — que se diferenciam entre si na medida mesma que respondem a influências externas diferentes — mas que, ao mesmo tempo, se recusa a explicar o fenômeno da invenção literária, que, “como uma árvore”, obedece a uma determinação que é interna à própria forma, que “se torna aquilo que é”. A noção de forma orgânica, portanto, faz-se acompanhar das de “gênio” natural e original, de composição “inspirada” ou de “graça literária”, com as quais aquele momento de irrupção da invenção fica atribuído a um “não-sei-quê” fundador, que tomará diferentes feições, mas todas além do alcance da intenção, dos métodos ou das regras. Na semente já está a futura árvore, que entretanto se diferenciará de outras árvores de mesma semente, mas desenvolvidas em diferentes solos e climas: assim se articulam, no romantismo, leis internas de construção ficcional e influências externas; assim o senso do relativismo encontra-se, paradoxalmente, com uma “metafísica do absoluto”.

É contra essa metafísica que se insurgirá Sílvio Romero, que, de posse da filosofia positivista, defenderá que as determinações externas,

as diferenças de solo, clima e raça, explicam tanto o fenômeno da originalidade de cada literatura nacional, como a originalidade de cada poeta ou escritor. Por outro lado, como o repúdio à metafísica não constitui apenas uma postura teórica, mas também uma postura política, esta terá ressonâncias em sua obra crítica. Se a metafísica morreu e o romantismo é uma árvore incapaz de gerar novos frutos, impõe-se a crítica não apenas ao projeto romântico em si, mas também aos escritores e ao sistema de sua legitimação literária. É o que fica claro em um de seus ataques a Alencar, em prol da apologia a Tobias Barreto:

O Dr. Tobias é, entre nós, o mais completo tipo de escritor provinciano independente. Nunca fez romarias literárias à capital do império! É sabido quanto pesa esta lacuna. Não ter escrito para o *Jornal do Comércio* ou para o *Diário do Rio*, não ter já sido visto por alguns conselheiros e dado o braço ao Sr. Alencar...oh! isto é uma falta imperdoável!<sup>3</sup>

Entretanto, se assim o crítico ataca o escritor consagrado, já o representante das instituições culturais oficiais, o historiador, assume postura bem diferente. No Prólogo a sua *História da literatura brasileira*, de 1880, Sílvio Romero explicaria a mudança. Sem renegar seus primeiros livros, marcados pelo tom polêmico de suas avaliações, caracteriza sua obra como produto da maturidade, afirmando que, se perdia, nessa mudança, em termos de “reação e ataque”, ganhava em “imparcialidade e moderação”.<sup>4</sup> De fato, em sua obra de maior fôlego, parece restar apenas um eco da ferrenha crítica anti-romântica que marca suas primeiras publicações no campo da crítica literária.

Na *História*, a imaginação romântica de Alencar é como que perdoada, uma vez que ela seria compensada por um realismo de representação que o historiador comprova com uma análise que ressalta índices da observação e da realidade brasileira, o que se justificaria pela biografia do escritor:

Estudou com afincos os velhos cronistas e historiadores; procurou conhecer os costumes dos selvagens, o viver dos colonos, dos escravos, das classes dirigentes durante a formação das populações

brasileiras; pôs em contribuição suas recordações próprias, já do que viu em suas viagens(...), já do que observou diretamente na vida social ou aprendeu de amigos sinceros, competentes conhecedores do país.<sup>5</sup>

A visão geral de sua obra, assim, vai-se aproximar de um “retrato” do país em sua diversidade:

Pode-se dizer que não ficou recanto de nosso viver histórico-social em que ele não tivesse lançado um raio de seu espírito.(...) A vida das cidades em diversas épocas e várias camadas da população está lá — em *Asas de um anjo* (...), *Lucíola*, *Senhora*; as cenas do existir dos selvagens puros — no *Ubirajara* e no *Os filhos de Tupã*; dos índios em suas relações com os colonos nos primeiros séculos da conquista — em *Iracema* e no *Guarani*; as cenas originalíssimas dos pampas do sul — no *Gaúcho*; (...) a sociedade colonial (...), alguns aspectos da escravidão (...); os das fazendas das zonas das matas (...); feições várias de nosso labutar político (...).<sup>6</sup>

O porém, então, fica reservado apenas à “primeira fase” de sua obra — aquela já então denominada “antes do ministério” (1852-1868) — no que ela tem, para Sílvio Romero, “duma suavidade, duma doçura que chegava a enfiar”. Já a “segunda fase”, a de “depois do ministério” (1868-1877), para alguns, mais pessimista, contraria, segundo Sílvio Romero, com obras “mais reais, mais humanas”.<sup>7</sup> Essa mudança, explicada pela experiência de Alencar como político, não apenas corrobora o que Sílvio Romero identifica como uma postura mais realista do escritor, mas faria com que, na *História*, Alencar apareça como um aliado, não mais das instituições culturais oficiais, mas sim do próprio Sílvio Romero:

A filúcia dos políticos de ofício e a grosseria dos intitulados chefes do regime imperial criaram-lhe grandes embaraços, fizeram-lhe baixas picardias.(...) A guerra foi cruel, porque, além das lides parlamentares, foram assalariados mastins para o atacarem nos domínios das letras. Teve isso a vantagem de despertar um Alencar desconhecido [o da segunda fase], vibrante de paixões, cheio de cóleras, despeitos e ironias.<sup>8</sup>

Se assim despertam, na produção crítica de Sílvio Romero, um Alencar, tanto quanto um crítico, diferentes, já se explicara, é que o historiador seria fruto da maturidade intelectual. Araripe lembra, entretanto, que não se pode desconsiderar que o próprio crítico passa, agora, por um processo de “institucionalização”:

É bem verdade que o autor da *História da Literatura Brasileira* não padece mais das exaltações dos tempos acadêmicos. O conceito público que atualmente cerca seu nome, a respeitabilidade inerente à posição de um dos membros mais conspícuos do magistério e o acatamento com que, em diversos círculos, é recebida sua palavra, apertam-no em uma esfera de ação mais cautelosa e o obrigam a uma vigilância sobre os próprios atos e discursos, a que dantes ele não se julgava obrigado, na qualidade de crítico demolidor. O escritor de agora já tem uma obra a defender (...).<sup>9</sup>

Essa institucionalização, representando a da própria crítica literária brasileira, não representa menos a institucionalização de Alencar — que, como mostra Sílvio Romero, tem garantida a sua permanência em nossa história literária por um “abrandamento” das restrições mais abertamente feitas à sua obra pela primeira crítica, que são assim reelaboradas. Nesse sentido, a recepção da obra de Alencar por Sílvio Romero pode ser tomada como emblemática do modo como nossa tradição historiográfica consolida a literatura de Alencar no cânone literário brasileiro.

## As formas do nacional

A mudança da postura de Sílvio Romero em relação à literatura de Alencar — da negação polêmica para a aceitação condicionada — obedece, entretanto, também a pressupostos teóricos que fundamentam sua sistematização historiográfica.

O principal deles, que comanda sua “sociologia biológica”, a influência do meio na diferenciação das literaturas, é uma tese romântica. A distância em relação ao relativismo romântico encontra-se, porém, na atribuição de fatores deterministas a esse relativismo, na tentativa, como vimos, de tornar cognoscível aquilo que para os românticos permanece sem explicação racional. Por outro lado, o projeto de individualização das literaturas nacionais não é um projeto apenas da literatura e crítica românticas, mas também da própria historiografia do século XIX, dando-se continuidade a uma tarefa que seria legada à posteridade, cumprindo-se, de certa forma, aquilo que Sívio Romero anunciara:

A história da literatura brasileira não passa, no fundo, da descrição dos esforços diversos do nosso povo para produzir e pensar por si; não é mais do que a narração das soluções diversas por ele dadas a esse estado emocional; não é mais, em outras palavras, do que a solução vasta do problema do nacionalismo (...) Quer se queira, quer não, esse é o problema principal de nossas letras e dominará toda a sua história.<sup>10</sup>

Essa é de fato uma função que toda a nossa historiografia literária chama a si, promovendo um movimento interessante, pois ao mesmo tempo que reconhece, nesse projeto, uma lei interna de nossa literatura, em seu esforço de constituição de uma identidade nacional, estabelece uma de suas próprias leis internas. Por sob métodos e pressupostos diversos, toda a historiografia literária brasileira se empenhou em definir o que seja literatura nacional e em selecionar e julgar obras e autores a partir desse critério.

Dizer que, em Sívio Romero, a teoria da formação da literatura brasileira está vinculada a uma teoria da formação do povo brasileiro não constitui qualquer novidade, mas ajuda-nos a compreender outro alvo do polemista, em tempos de ataque aberto ao romantismo. Fundamentando sua teoria da formação do povo brasileiro num conceito que não é estranho ao indianismo — no processo de



mestiçagem que tem início na colonização —, Sílvio Romero discorda, entretanto, da análise etnológica romântica, a seu ver equivocada, pela atribuição de uma importância indevida ao povo indígena nessa formação. Segundo sua teoria, no processo de mestiçagem — a se completar, com a formação de um tipo homogêneo, de aspecto branco, mas propriamente brasileiro, porque resultado de um processo de melhoria das raças inferiores, índia e negra — os índios seriam, assim como os caboclos, menos importantes nesse processo do que os negros, mais ativos e numerosos no cruzamento com a raça branca.

Na *História da literatura brasileira*, quando o romantismo não mais será renegado em bloco, a crítica ao indianismo também se torna mais pontual. Não se questiona seu sentido nacionalista, a despeito de sua incorreção etnológica, mas o predomínio do tema na literatura brasileira e sua eleição como critério de nacionalismo literário:

Teria sido uma lacuna imperdoável se esses dois grandes agitadores da literatura brasileira [Gonçalves Dias e Alencar] tivessem olvidado os índios; teria sido censurável curteza de vistas, se nos quisessem perpetuamente molestar com eles. (...) Eu bem sei que houve aí uma hora de desvairamento em que se quis pregar como verdade absoluta só ser brasileira a produção que cheirasse a caboclos.<sup>11</sup>

A argumentação guarda muita proximidade com a que desenvolvera Machado de Assis em seu famoso “Instinto de nacionalidade” (1873)<sup>12</sup> e, tanto quanto ele, Sílvio Romero reivindica um novo sentido para o conceito de nacionalismo literário:

Veja-se bem: não é que os assuntos indianos, africanos, sertanejos, matutos, tabaréis, regatões, etc., devam ser banidos de nossa poesia. Não; na poesia há lugar para cem sistemas e duzentos estilos. (...) O que eu desejo é que o nacionalismo esteja mais no fundo d’alma do que na escolha do assunto. (...) que o nacionalismo passe do anelo vago para o fato subjetivo, que ele pareça espontâneo. O poeta pode mostrar-se brasileiro tanto no manejo de um assunto geral, universal, quanto no trato de assuntos nacionais.<sup>13</sup>

É esse sentido que Sílvio Romero contrapõe ao que seria o conceito romântico de nacionalismo, fundado em um critério puramente temático e realizado por uma literatura que, presa à representação da paisagem e de assuntos nacionais, teria sido incapaz de garantir o “trato” particular, próprio, não só de assuntos universais, mas dos próprios assuntos nacionais. Estamos, porém, longe do ataque frontal de Sílvio Romero ao romantismo — quando chegara a afirmar que Alencar não passaria de um “rebatador de pastiches inconsistentes”<sup>14</sup> —, e a intenção não é a de negar seu caráter nacional, mas, ao contrário, a de legitimá-lo.

Se não fosse por mais, argumenta Sílvio Romero, se nosso romantismo tivesse promovido uma simples troca de modelo, teria tido o mérito de, ainda que “através de muita imitação, máxime de franceses”, ter contribuído no processo de autonomia da literatura brasileira por “afastar-nos da esterilidade do lusitanismo literário”.<sup>15</sup> Para Sílvio Romero, entretanto, o romantismo brasileiro não se reduz à imitação desses modelos, tendo seu traço distintivo, sua originalidade, garantida pelo princípio da representação das especificidades da realidade brasileira. Apenas parte da literatura romântica, portanto, é devedora de influência externa: não o “sentimento” nem o “assunto”, ambos nacionais, particulares, mas o “trato” do assunto, ou seja, a forma romântica, essa sim, imitada. Para que Alencar passe de “rebatador de pastiches” a um dos “fundadores da literatura brasileira”, portanto, será bastante que, nesse trajeto, a parte devedora seja subtraída. O que resta, desconsiderado o modo romântico de tratar o assunto brasileiro, pode então aparecer: seja o “sentimento nacionalista”, seja o realismo das descrições da realidade brasileira, os “retratos” que soube fazer de “nosso viver histórico-social”.

Surpreendentemente, encontramos aqui um Sílvio Romero muito mais esteticista, ou “formalista”, do que sugere o conceito de literatura que adota em sua historiografia, que sabemos amplo e indistinto em relação à filosofia, à crítica, à história e à política, uma vez que o conceito de nacionalismo literário, levando em consideração o que ele chama de “sentimento” nacional, diz respeito também a uma maneira específica de sua expressão, a forma, ou “o trato com o assunto”.

A conseqüência disso para a sua própria sistematização é clara: o conceito de mestiçagem, que na sua teoria da formação do povo brasileiro desemboca na prevalência do “aspecto branco”, ou seja, na melhoria das raças e no saneamento da inferioridade brasileira, não pode ser simplesmente transposto para a sua teoria estética. Na literatura, o processo de mestiçagem não se reveste mais de plena positividade, mas da lógica da influência e da imitação: a prevalência de uma “forma branca” — seu destino natural na teoria étnica — indica que ela não conseguiu atingir uma identidade própria, sua especificidade formal.

Para o nosso romantismo, isso significa que — tendo sido detectada essa prevalência — seu nacionalismo só pode se tornar visível se seu “corpo”, seu estrangeirismo formal, seja como que apagado, evidenciando-se, assim, a presença — metafísica — do “sentimento nacional”. Ou que ele seja parcialmente apagado, pela valorização de um realismo de representação que escaparia às convenções românticas.

A conseqüência para a historiografia literária brasileira, por sua vez, é que a construção do critério do nacionalismo literário não pode ser desvinculada do estabelecimento de critérios de juízo estético-formais, encontrando aí outro de seus eixos, outra de suas leis internas. E caberá a José Veríssimo — tradicionalmente considerado o fundador da linhagem “formalista” de nossa historiografia, ainda que resguardados os limites de seu “positivismo” — apenas explicitar essa lei, começando-se por definir claramente a especificidade do campo literário.

“Literatura é arte literária”, afirma, “somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura”.<sup>16</sup> A especificidade da literatura brasileira, sua nacionalidade, portanto, deve ser definida pelo momento não só em que nela se manifeste um “sentimento próprio”, mas que ele se expresse por uma “forma literária própria”.

No entanto, para propor a periodização da história da literatura brasileira em duas fases, distinguindo a “literatura colonial” — reflexo indistinto da portuguesa — da “literatura nacional”, José Veríssimo recorre justamente ao critério do sentimento nacional:

A literatura que se escreve no Brasil é já expressão de um pensamento e sentimento que não se confundem mais com o português (...) É isso absolutamente certo desde o Romantismo, que foi nossa emancipação literária, *seguindo-se naturalmente à nossa independência política*.<sup>17</sup>

A ênfase na dimensão política do conceito de nacionalismo literário é evidente, mas apenas aparentemente contradiz o que se quer aqui mostrar, ou seja, a integração, ou a imbricação, no conceito, de suas feições estética e político-ideológica.

Pois, no que diz respeito à qualificação de nossa literatura romântica frente ao critério estético, José Veríssimo é assertivo: “Pecam [nossos escritores românticos] pelo excesso de sentimentalismo e de romanesco que, principalmente na ficção de prosa, roça neles pela pieguice e pelo amaneirado do pensamento e da expressão”, afirma, na mesma linha de Sílvio Romero, que já havia reprovado o “açucaramento” do romance de Alencar, concluindo: “*Não têm ainda as preocupações de formas que chamamos de artísticas*”.<sup>18</sup>

Ora, se nossa independência literária já aparece como reflexo de mudanças na infra-estrutura político-social, ao contrário de Sílvio Romero, para quem o romantismo representa uma independência literária relativa, tendo apenas deslocado a centralidade dos modelos literários portugueses pela preferência dada aos franceses, é porque também a afirmação da dimensão estética do conceito de nacionalismo literário já assumira maior força na historiografia de José Veríssimo. Em outras palavras, o atrelamento do romantismo ao processo de independência do país responde a uma desqualificação estética que, ainda mais comprometedora frente a uma historiografia que explicita a pertinência de seus critérios estéticos, precisa ser “compensada” pela contrapartida política.

E esse é o caso mesmo de José de Alencar, considerado por Veríssimo um escritor elegante e capaz de boa urdidura narrativa:

[José de Alencar] é uma das principais figuras da nossa literatura e (...) um dos seus fundadores. *Mais, talvez, que pelo valor intrínseco de sua obra, em todo caso grande, serviu-a com a sua vontade decisiva de fazê-la de todo independente da portuguesa.* Este propósito o arrastou, aliás, além do racional e do justo, com (...) a sua desavizada prática, da língua que devíamos escrever e do nosso direito de alterar a que nos herdaram os nossos fundadores. (...) *sem embargo de incorreções manifestas, algumas aliás voluntárias, foi José de Alencar o primeiro de nossos romancistas a mostrar real talento literário e a escrever com elegância.*<sup>19</sup>

A ambigüidade com que José Veríssimo qualifica a obra de Alencar se manifesta na própria estrutura frasal, que afirma para negar. Assim, na mesma frase em que atribui um “grande valor intrínseco” à obra de Alencar, o que significa qualidade estético-formal, Veríssimo a relativiza, afirmando a maior importância do projeto nacionalista do autor; em seguida, repete o movimento, ao comentar sua “elegância literária” e relativizá-la pela suspeita de mal-uso da língua.

Essa estratégia comanda toda a argumentação de Veríssimo, melhor explicitada na análise daquela que é considerada a obra-prima de José de Alencar, *O guarani*. No parágrafo dedicado à obra, Veríssimo afirma qualidades formais, referindo-se à “urdidura e desenvolvimento [do drama]”, à “traça dos episódios”, à “variedade e bem tecido das cenas”, à “invenção das figuras”, à “vida insuflada numa ficção, de raiz falsíssima, a ponto de no-la fazer verossímil e aceitável”. Poucas linhas adiante, essa “física” do texto se transforma: agora, a referência é feita à “de toda falsa ou inverossímil fabulação, o desmedido idealismo, o demasiado romanesco, vícios da escola aqui, mas também efeitos do temperamento literário do autor”. Não restam vestígios da análise formal quando Veríssimo acaba por afirmar que “de tudo o salva o largo e belo *sopro* épico, que casando-se perfeitamente com a *inspiração* lírica, quase faz do *Guarani* o romance brasileiro por excelência, o nosso *epos*”.<sup>20</sup>

Ao contrário de Sílvio Romero, portanto, José Veríssimo não atribui qualquer realismo à literatura de Alencar, ainda que esteja voltada para a representação das especificidades da história e da vida

social do país. Assim, um romance como *O guarani*, que se propõe histórico, faz-se mítico; em *Iracema* e *Ubirajara*, tentativas de representação da vida selvagem, “as mais disparatadas imaginações [porfiam] com as mais flagrantes inverossimilhanças etnológicas, históricas e morais”. Sua incursão no romance de costumes, por sua vez, não consegue constituir-se como o romance do presente — de “nossa vida civilizada e mundana” —, pelo qual teríamos que esperar até o advento do naturalismo, ou, mais precisamente, de Machado de Assis, por faltar a Alencar “dons de aguda observação (...) e também acaso o gosto de as fazer, pelo que lhe deparariam de antipático e até molesto ao seu idealismo”.<sup>21</sup>

A explicação havia sido dada na análise de *O guarani*: “vícios da escola aqui” (e não apenas o “temperamento do autor”) impedem que nossa literatura romântica promova uma representação mais verdadeira da realidade particular em que se inscreve. Não é, portanto, por mais realista que ela se diferencia dos modelos estrangeiros, mas por ser ainda mais “romântica” que eles mesmos, mais distorciva, mais romanesca, espécie de cópia “piorada”. Sofre, por isso, mais exposição aos perigos já representados por uma estética da subjetividade e da emoção: não apenas uma dificuldade de apreensão do mundo que cerca o *eu*, como também uma tendência ao descureamento dos aspectos técnicos da arte literária.

O projeto literário de nosso romantismo estaria, assim, predeterminado a ser malcuidado, carente de atenção e apuro artesanais, por princípio, sendo tributário de uma poética da emoção e da inspiração, e por realização, na forma de um romantismo em excesso, resultado de uma absorção pouco crítica das influências externas. É, porém, de correta inspiração e propósito, o que legitima seu projeto nacionalista, permitindo-se que se estabeleça o vínculo direto entre ele e o processo de independência política do país.

José Veríssimo aciona, desse modo, uma estratégia que já nos é familiar, pois fora usada por Sílvio Romero, que, apagando parte do texto de Alencar, podia ver, como resto, o realismo de sua representação da realidade brasileira. José Veríssimo também promove o apagamento daquilo que, romântico, impede que o projeto de aproximação

entre literatura e realidade brasileira se cumpra, permanecendo como puro *projeto*: o texto, exagerado, incoerente, inverossímil, que, só podendo estabelecer uma relação também inverossímil com a realidade, idealizando-a romanticamente, se torna também “estrangeiro”.

Se, às custas desse apagamento, a obra de Alencar acaba por ter seu caráter nacional legitimado, permanece a desqualificação de sua parte propriamente textual, sobre a qual recaem restrições, em parte formuladas a partir do conceito tradicional da fonte e da influência. Vendo ainda com desconfiança as relações travadas entre a literatura brasileira e as outras literaturas, a historiografia literária continuou a dirigir seu esforço para a definição do momento a partir do qual se pode falar de uma literatura genuinamente brasileira, o momento em que ela claramente adquire uma identidade independente. Nesse processo de conquista da identidade literária nacional — que se tornará cada vez mais longo —, o lugar do romantismo será novamente questionado.

A definição, estabelecida por José Veríssimo, do início da autonomia literária brasileira no romantismo, como decorrência natural do processo de independência política, será veementemente recusada pela história literária de Nelson Werneck Sodré (1938). Considerando que mudanças na superestrutura só ocorrem quando a infra-estrutura socioeconômica sofre modificação, o que não consiste propriamente em discordância a José Veríssimo, que já vinculava nosso romantismo à questão política, Sodré indica a falsidade dessa atribuição, uma vez que a promulgação da independência política não significou uma mudança de fato na infra-estrutura socioeconômica, ou seja, a superação da estrutura colonial de produção.

Assim, retomando a divisão entre literatura colonial e nacional estabelecida por José Veríssimo, Sodré desloca drasticamente a baliza. O caráter nacional da literatura brasileira se definiria apenas na década de 30 do século XX, quando o domínio dos proprietários rurais começa a ser neutralizado pela consolidação das classes média e trabalhadora e o acontecimento político da Coluna Prestes indica a abertura de portas para a efetiva inovação da estrutura social brasileira. Só então estariam criadas, portanto, as condições para o aparecimento

de uma ficção nacional, ou seja, a literatura de cunho socialista do regionalismo de 30, em especial, a narrativa de Graciliano Ramos.

Fortemente marcado pela noção de reflexo, apesar de suas afirmativas em contrário, Sodré dificilmente escaparia das noções tradicionais de influência e cópia que fundamentam seu conceito de “transplantação”, com o qual analisa as relações entre a literatura brasileira e as outras literaturas. A dependência econômica do período colonial destina a literatura dos primeiros séculos de nossa cultura a ser “uma literatura de cópia, e imitação servil, de reprodução primária, relegada por suas origens a uma inferioridade indiscutível”.<sup>22</sup> Se a autonomia política e a quebra do monopólio econômico não surgiram de mudança da estrutura econômica colonial, toda a literatura anterior a essa mudança, detectada somente a partir do século XX, seria também “colonial”, cópia servil e inferior.

Na transplantação do romantismo para o Brasil, a cópia, portanto, perde alguma coisa: o sentido revolucionário de que se investiu na Europa, como expressão literária dos anseios de uma nova classe social, a burguesia, que se alia às classes populares. No Brasil, teria havido apenas uma acomodação entre a classe média que começa a se configurar e a classe dominante, de proprietários rurais, aliada à monarquia. Assim, se o nacionalismo romântico europeu traduz uma mudança na estrutura social, sendo por isso autêntico em suas aspirações, o brasileiro é convencional, um discurso que, para se constituir, lança mão de estratégias fadadas ao insucesso.

Primeiro, através de um “enorme esforço, que se define principalmente com a obra de José de Alencar, para definir uma autonomia lingüística que não estava em condições de caracterizar”. Um segundo caminho será “o da exaltação apaixonada da paisagem física, a procura de definição pelo pitoresco”, com que tenta disfarçar seu afastamento dos assuntos locais e regionais. O alheamento da realidade brasileira, por outro lado, estaria expresso, ainda, na própria “violência do processo de criação romântica”, contrastante com a terceira estratégia, o “paradoxal estímulo de fixação da realidade, a transposição para a poesia e principalmente para a ficção, de acontecimentos, de figuras, de padrões (...) ligados à existência comum (...)”.<sup>23</sup>



O “falso realismo” do romantismo brasileiro, portanto, advém tanto de uma infra-estrutura que o determina à dependência cultural, fazendo com que se constitua como formação ideológica encobridora dessa realidade, quanto de suas convenções literárias, que, por um lado, são coerentes com essa distorção da realidade imposta pela infra-estrutura, e, por outro, desqualificam-no formalmente.

Porque, se Sodré assume explicitamente a prioridade do “conteúdo” sobre a realização estética para a caracterização do valor literário, não deixa de dotar sua historiografia de valores estético-formais — buscados integralmente em José Veríssimo. E, como Veríssimo, Sodré considera o romantismo mais fruto de inspiração do que de consciência artesanal — e assim entendemos por que o uso inovador da língua por José de Alencar também lhe parece suspeito —, estando destinado a ser formalmente descuidado e por isso imprimindo, à tentativa de fixação da realidade brasileira, os vícios de uma carpintaria desregrada, defeituosa e excessiva.

Ao contrário de Sílvio Romero, portanto, Sodré considera que, se há realismo no romantismo, ele só pode ser falso, como resultante da distorção imposta por sua carpintaria. Nacionalismo ingênuo, cópia de modelos estrangeiros, deformação da realidade: as falsidades do romantismo brasileiro apenas encobrem, ou revelam, em negativo, a realidade de um país dependente, colonial, dotado de uma literatura também sem autonomia. Daí sua discordância com a vertente que, desde Sílvio Romero, atribui ao indianismo uma leitura etnográfica incorreta e reclama da preterição do negro em favor do indígena, já que haveria coerência entre o indianismo e o quadro das relações sociais dominantes:

Representaria um contra-senso histórico (...) se o elemento valorizado tivesse sido o negro (...) o negro fornecia o trabalho, colocava-se no extremo inferior da escala. Não constitui mera coincidência o fato de ter sido Alencar, a figura máxima do indianismo, o fundador do romance brasileiro, um escravocrata.<sup>24</sup>

Se o indianismo não pode representar nossa autonomia literária, constituindo um “fenômeno episódico” e artificial, é, entretanto,

importante para a teoria da literatura nacional de Sodré, já que ele estabeleceria as pontes para o sertanismo, “de longa duração”, constituindo-se como a “origem” de uma tradição que desembocaria no nacionalismo consciente do regionalismo de 30. Não que o indianismo consiga escapar aos limites do discurso do pitoresco; tanto como ele, é uma manifestação coerente com o quadro das relações sociais dominantes. O que Sodré valoriza é a ênfase romântica na representação da paisagem, ou sua tendência a um realismo que, quando livre da deformação indianista e do pitoresco, alcançará seu verdadeiro sentido nacionalista com a representação das diversidades regionais levada a cabo pelo regionalismo de 30, que assim é capaz de romper a representação romântico-patriótica da unidade nacional.

Nessa perspectiva, a literatura indianista de Alencar é valorizada nos aspectos que a relacionam com o regionalismo de 30: pelo “esforço, apesar dos reduzidos resultados, em introduzir na criação literária uma linguagem mais próxima dos brasileiros” e a importância para a “generalização do gosto pelos motivos indianistas”.<sup>25</sup> Assim, tal como em Veríssimo, fica salvaguardado o *projeto* nacionalista de Alencar, enquanto sua realização não pode esconder sua pertinência ao fenômeno da “transplantação”.

Contrapondo-se a José Veríssimo e Sodré, Afrânio Coutinho, definindo a posição teórica de *A literatura no Brasil* (1955-1959), propõe-se a analisar a história da literatura brasileira a partir do conceito de estilo de época, numa proposta que abre caminhos interessantes e poderia ter deslocado a questão das fontes e influências.

Uma das conseqüências mais ressaltadas por Afrânio Coutinho da adoção do conceito de estilo de época para a historiografia literária brasileira seria a definitiva proscrição do conceito de “literatura colonial” — através da noção de estilos transnacionais, seria possível reconhecer a existência de literatura no Brasil desde o século XVI. Por outro lado, a contrapartida dessa “metafísica formal”, que responde às diferenças caracterizadoras das diversas literaturas nacionais, também é fornecida pelo próprio sistema teórico. Se o estilo de época é um conceito universalista, construído pela abstração de traços formais que os caracterizam, tenham eles sido produzidos no Brasil ou na

Europa, ele não é menos particularista, uma vez que definido também por uma determinada *época* histórica e contexto social. Essas diferenças contextuais, portanto, não são desconsideradas, assim como as diferenças autorais, o que faz com que nenhum texto se reduza ou se “encaixe” exatamente nessas caracterizações e que cada literatura nacional seja, antes, uma *apropriação* delas, não sua mera “aplicação”.

No entanto, a historiografia de Afrânio Coutinho não conseguiu superar a perspectiva tradicional, acabando por criar contradições internas à sua sistematização. Na mesma “introdução geral” (da primeira e segunda edições), em que desenvolve os conceitos que lhe permitiram afastar o fantasma da influência estrangeira, ele volta a assombrar:

(...) a influência estrangeira afetou a vida brasileira em todas as suas fases (...) É um capítulo descuidado da história intelectual, no Brasil, o do levantamento das influências e dívidas estrangeiras (...) para rastrear as idéias até suas fontes (...) *A evolução literária brasileira não passou de um reflexo dos movimentos europeus.*<sup>26</sup>

Sob a ótica do conceito de influência como cópia, imitação indiferenciada, não só a questão de base de sua historiografia — a de mostrar como, formalmente, a literatura brasileira cria uma identidade — torna-se insolúvel, como o raciocínio terá de desembocar em embaraçosa conclusão:

Ao contemplar a história da literatura brasileira, não fugimos a uma impressão pessimista. É uma literatura pobre. Ainda não chegamos mesmo à plena posse de uma literatura. Certamente, porque não conseguimos construir plenamente ou consolidar a formação do país, sem o que se torna impossível, em plenitude, uma literatura vigorosa e original.<sup>27</sup>

Somente na mais recente edição de *A literatura no Brasil* (1986), Coutinho reconhece a existência de uma literatura brasileira autônoma e dotada de unidade. Traçando a evolução do “sentimento nacional”, distingue quatro fases: a do “nativismo” da literatura dos séculos

XVI, XVII e XVIII (que substitui o conceito de literatura “colonial”), que se transforma, rumo à consciência, no “nacionalismo” da literatura romântico-realista do século XIX, tributária do processo de autonomia política, que atinge sua maturidade com a “brasilidade” constituída pela literatura modernista e desemboca na completa autonomia da “identidade inconfundível” da literatura da década de 80 do século XX. Dois elementos definem a autonomia da literatura brasileira que tão tardiamente se constitui: uma maturidade que se conquista não só no “sentimento” do nacional, mas também na sua expressão, a qual, até então, estaria submetida às literaturas estrangeiras. O problema de base de sua historiografia poderá então ser resolvido pelos futuros historiadores, encarregados da elaboração de uma periodização genuinamente brasileira:

(...) havemos que reconhecer que nossas relações com as demais literaturas nacionais são de contigüidade e não de submissão. Nada temos, atualmente, a dever a qualquer outra literatura (...) E tanto isso é verdade que, doravante, não teremos de periodizar a nossa evolução literária por estilos de épocas europeus, como fizemos no passado, em virtude de nossa submissão maior às literaturas estrangeiras, teremos de encontrar definições e demarcações próprias para os períodos, após o encerramento do período modernista por volta de 1960.<sup>28</sup>

Portanto, nossa literatura é brasileira desde os seus primórdios, dizia Afrânio Coutinho, mas não, como se vê, por motivos estético-formais. Paradoxalmente, o critério estético que fundamenta a análise indica a existência de uma literatura brasileira que não é, entretanto, literatura. Ao atrelar a produção cultural à formação do país, Coutinho acaba por tropeçar na teoria da irredutibilidade do literário aos processos políticos e sociais, ou a seus fundamentos econômicos, tendo que abandonar a física das formas e recorrer a outro critério para traçar a história de nossa literatura nacional.

Para Afrânio Coutinho, a formação da literatura brasileira repousa num conflito básico, na luta entre duas tradições, a luso-européia e a nativa. Nessa perspectiva, o romantismo representaria

um avanço em relação ao arcadismo pela “substituição da influência lusa pela inglesa e francesa” e pela “conquista de um nativismo também de emoção e motivos”. Essa maior consciência nacionalista, ligada ao processo de independência política, embora tematicamente expressa na busca de inspiração na paisagem física e social do país, não chegaria, entretanto, a atingir o nível formal, pelo caráter de “importação” de nosso romantismo e pela norma estética que abraça: a ênfase à inspiração, espontaneidade e improvisação que o leva ao “desprezo pelo artesanato e o conseqüente descuido, relaxação e negligência em relação a todos os aspectos técnicos da arte”.<sup>29</sup>

Um lugar diferenciado parece ser reservado a José de Alencar, não, porém, livre de ambigüidade. Utilizando-se da mesma estrutura argumentativa de José Veríssimo, afirma-se e nega-se, ao mesmo tempo, a qualificação literária do texto alencariano.

A proposta de inovação no uso da língua é valorizada, ressaltando-se que ao romantismo se deve a libertação dos clássicos portugueses e uma revolucionária aproximação da língua falada à escrita, por meio de ousadias e liberdades que, entretanto, ficam sob suspeita de terem causado “certa anarquia e desordem” que fazem com que a reforma tentada por Alencar não tenha “vingado totalmente”.<sup>30</sup>

Não se nega, por outro lado, a capacidade técnica de Alencar, mas ela fica destituída de “padrão estético”, só alcançado pouco mais tarde, com Machado de Assis, prejudicada que está pelo “sentimentalismo” e idealização românticas:

Mesmo com o predomínio do descritivo e da pintura sobre o narrativo, mesmo a despeito da voga da história romanesca, sentimental e idealizada, as condições peculiares do meio brasileiro favoreceram a formação do gênero [ficcional], na temática e na estrutura, mediante sobretudo as experiências altamente conscientes de Alencar, que transmite a herança, já configurada, aos seus sucessores, sobretudo Machado de Assis, os quais só terão de aprimorar a técnica, máxime da narrativa, para aperfeiçoá-la segundo padrão estético.<sup>31</sup>

A conclusão é a de que, como legado, Alencar teria deixado, fundamentalmente, a compreensão de que o romance seria um

gênero mais adequado à expressão brasileira do que as formas clássicas, uma forma, entretanto, ainda a ser aperfeiçoada esteticamente e dotada de maior compreensão da realidade, pelo abandono da idealização, em prol de “um realismo que possui em germe” e que seria “depois desenvolvido na forma superior da ficção brasileira”.<sup>32</sup>

Se assim se consolida a imagem de um Alencar dotado de consciência técnica, não puramente intuitivo e sentimental, ela sofre o mesmo efeito de *desformalização* imposto ao projeto nacionalista romântico: é uma consciência que não se realiza satisfatoriamente em termos textuais e que se evidencia apenas numa perspectiva evolucionista, por comparação ao que lhe antecede, e por influência nas gerações que herdaram esse projeto literário e serão enfim capazes de lhe dar forma.

Contrapondo-se à lógica bélica de Afrânio Coutinho, Antonio Candido já pode, em *Formação da literatura brasileira* (1957), analisar as duas vertentes da literatura brasileira, a interna e a externa, não em termos de conflito, mas de *síntese*. Vista como integração entre universalismo e particularismo, a literatura brasileira constitui um objeto contraditório, porque dúplice, e a questão das influências estrangeiras deve ser repensada, uma vez que ela não pode ser compreendida como mera *oposição* à identidade literária brasileira. Trata-se, então, de perceber a articulação entre as influências externas e o processo interno de gestação e transformação do sistema literário brasileiro.

“O problema da autonomia, a definição do momento e motivos que a distinguem da portuguesa, é algo superado, que não nos interessou aqui”, diz Candido, reafirmando a polêmica assertiva de que a literatura brasileira é ramo da portuguesa, mas que lhe permite esclarecer: “(...) pode-se considerá-la independente desde Gregório de Matos ou só após Gonçalves Dias e José de Alencar, conforme a perspectiva adotada”. Por isso, completa: “No presente livro, a atenção se volta para o início de uma literatura propriamente dita, como fenômeno de civilização, não algo necessariamente diverso da portuguesa”.<sup>33</sup>

O conceito de sistema, portanto, não afirma a inexistência de literatura no Brasil antes da plena constituição do sistema literário brasileiro, como explicita Candido no prefácio da segunda edição. Mas define a diferença entre *manifestações literárias* e *literatura propriamente dita*, uma vez que esta pressupõe a interação dinâmica entre os elementos do triângulo “autor-obra-público” e “uma certa continuidade da tradição”. “Sendo assim”, conclui, “a [literatura] brasileira não *nasce*, é claro, mas se *configura* no decorrer do século XVIII, encorpando o processo formativo, que vinha de antes e continuou depois”. A partir desse pressuposto, arcadismo e romantismo aparecem como “momentos decisivos” de um processo que alcança maturidade no último quartel do século XIX, ou, mais especificamente, em Machado de Assis.<sup>34</sup>

Ao situar a definição de “uma continuidade ininterrupta de obras e autores, cientes quase sempre de integrarem um processo de formação literária” nos meados do século XVIII, e sua plena nitidez na primeira metade do XIX, Antonio Candido ressalta a proximidade e a distância de sua perspectiva em relação à crítica tradicional. “O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo de nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros, que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início de nossa verdadeira literatura.” Entretanto, o principal alvo é justamente a crítica nacionalista, que teria consolidado o pressuposto da crítica romântica de que a *brasileidade*, ou seja, “a presença de elementos descritivos locais”, poderia funcionar como “traço diferencial e critério de valor” da literatura brasileira, significando, para o arcadismo, a pecha de literatura de empréstimo, mas ainda assim nacional, “graças à manifestação de temas, notadamente o Indianismo, que dominarão a produção oitocentista”.<sup>35</sup>

O “conteúdo” brasileiro, embora legítimo, não pode constituir critério para uma historiografia que pretende estudar a literatura em “sua integridade artística”; se a *Formação da literatura brasileira* se constitui como uma “história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura”, quer se distinguir da “crítica determinista em geral, e mesmo da sociológica, em particular”, justamente por não privilegiar

os elementos da formação nacional, os dados histórico-sociais, em detrimento do dado estético.<sup>36</sup> O conceito de sistema literário procura dar conta dessa articulação, exigindo que as obras sejam “ligadas por denominadores comuns que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase”, denominadores definidos como “características internas” — língua, temas, imagens —, mas também sociais — “a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos)”.<sup>37</sup>

Tomados como uma fase, arcadismo e romantismo, apesar das diferenças de escola, não só já estabeleceriam uma continuidade ininterrupta de obras e produtores e contariam com a existência de um público receptor, como teriam também elaborado um mecanismo transmissor próprio de uma fase do sistema: por um lado, o período formador da literatura brasileira responde à consolidação de uma tradição interna — língua, temas e imagens estabelecem continuidade entre os dois momentos —, e, por outro, ambos encaminham-se para a síntese entre essa vertente interna e a externa, os estilos literários universais.

A discordância, portanto, não é quanto ao aspecto “empenhado” de nossa literatura; Candido também reconhece o nacionalismo literário como um dos eixos da literatura brasileira, sendo fruto de condições históricas, e como traço diferenciador: “A literatura no Brasil, como a dos outros países sul-americanos, é marcada [pelo] compromisso com a vida nacional no seu conjunto”; diferentemente das literaturas dos velhos países, em que “os vínculos neste sentido são os que prendem necessariamente as produções do espírito ao conjunto das produções culturais”, aqui, há a “consciência, ou a intenção, de estar fazendo um pouco da nação ao se fazer literatura”.<sup>38</sup> Por isso, ao definir o elemento “conjunto de produtores” do sistema literário brasileiro, Candido complementava: “mais ou menos conscientes de seu papel”, e, também por isso, a *Formação da literatura brasileira* se autodefine como uma história do “desejo de se ter uma literatura”.



O que Candido mostra, porém, é que a tese particularista, em sua denegação de nossos laços com a tradição ocidental, não leva em conta que a afirmação da identidade da literatura brasileira não se dá apenas via “diferença”, mas também pela “semelhança”, ou seja, por sua capacidade de inserção e qualificação frente aos padrões literários universais. Eminentemente universalista, nosso arcadismo não é nacionalista porque produziu o *Caramuru* e o *Uraguai*, demonstrando-se capaz de tematizar o local, mas porque se propôs a fazer *literatura*, tão boa quanto qualquer outra, e, quando nossos árcades quiseram exprimir as particularidades nacionais, “conseguiram elevá-las à categoria depurada dos melhores modelos”. Um dos fios condutores de Candido é, como explicita, a “tomada de consciência” dos autores quanto a seu papel, e à intenção mais ou menos declarada de escrever para a sua terra” e isso, ressalte-se, “mesmo quando não a descreviam”. Esse é o pressuposto que sustenta a análise inovadora do arcadismo brasileiro e que se fundamenta na afirmativa de que “os refinados madrigais de Silva Alvarenga, ou os sonetos camonianos de Cláudio, eram tão *nativistas* quanto o *Caramuru*”.<sup>39</sup> O arcadismo brasileiro demonstra-se nacional, portanto, não “a despeito [das] normas e fontes [ estrangeiras], mas *por causa* delas”.<sup>40</sup>

Dizer, entretanto, que essa é a estratégia fundamental da nacionalização literária promovida pelo arcadismo brasileiro não resolve a questão: desde o início, Candido abraçara a tese da integração, sendo preciso mostrar a contraface desse universalismo. Por isso não há apenas oposição entre sua tese e a particularista, mas uma reinterpretação teórica: se a expressão das particularidades nacionais não se reduz ao descritivismo da realidade local, ela deve ser procurada na expressão literária propriamente dita.

A afirmativa anterior, de que o arcadismo brasileiro se constitui como nacional não a despeito das convenções neoclássicas, mas por causa delas, deve ser recolocada em termos de *diferença*, ou seja, é preciso pensar na diferença introduzida em relação à série literária externa pela série literária interna. Traduzida pela crítica tradicional como tematismo descritivo, essa diferença é retraduzida por Candido em termos propriamente árcades, ou seja, pela reinterpretação local

das orientações estéticas e filosóficas européias. Para ficarmos apenas com um exemplo, trata-se de mostrar que o tema do índio, em Basílio da Gama, não nasce de fora, mas de dentro do arcadismo brasileiro, pela reinterpretação — e particularização — do bucolismo arcádico.

Renovadores da leitura do arcadismo brasileiro, os pressupostos e o método de Antonio Candido, não chegariam, entretanto, a alcançar a mesma força na análise do romantismo brasileiro.

Também analisado como busca de integração entre as vertentes interna e externa, o romantismo brasileiro teria encontrado, no novo estilo, elementos propícios para seu projeto nacionalista. Porém, embora mostre como as influências externas são “adaptadas” pela série literária interna, Candido não as considera tão positivas, como no caso do arcadismo: em diálogo agora com a “indisciplina romântica”, a literatura brasileira torna-se mais nacional, porém menos literária. O equilíbrio entre consciência artística e consciência nacional de seu período formativo, portanto, só pode ser recuperado pelo movimento dialético entre os dois estilos:

Para nós, foi auspicioso que o processo de sistematização literária se acentuasse na fase neoclássica, beneficiando da concepção universal, rigor de forma, contenção emocional, que a caracterizam. Graças a isto, persistiu mais consciência estética do que seria de esperar do atraso do meio e da indisciplina romântica.<sup>41</sup>

Eminentemente particularista, o contraste trazido pelo romantismo em relação ao universalismo árcade se traduz pela deficiência formal decorrente, por um lado, da poética do sentimento e do *eu*, e, por outro, da exaltação nacionalista. É verdade que a tendência à subjetividade não é, em si mesma, negativa: ela já havia sido estudada em Tomás Antônio Gonzaga, como um dos traços diferenciais da literatura brasileira, sob a ótica da crítica ao racionalismo europeu. No romantismo, porém, ela fica destituída de consciência artística; não sendo mais comandada pela delegação poética neoclássica, perde a consciência de que “uma personalidade se revela, mas ao mesmo

tempo se constrói no plano literário”.<sup>42</sup> O sentimentalismo lírico de nossos românticos corresponde a um nacionalismo literário ingênuo, efetivado no estilo — sentimental e palavroso — de que dispõe. Comprometida a universalidade da obra — sua excelência estético-literária —, a particularização romântica estaria fixada no pitoresco e no contingente.

Relembrar que Antonio Candido se coloca em oposição ao critério do brasileirismo na expressão como elemento diferenciador e critério de valor sem dúvida ajuda a compreender por que sua análise do romantismo não efetiva as conquistas da reinterpretação do arcadismo brasileiro, uma vez que a origem dessa versão do nacionalismo literário fica a ele atribuída. Mantém-se, portanto, a leitura tradicional do romance romântico brasileiro e de seu nacionalismo literário, que permanece como exaltação nacionalista que exacerba a retórica romântica, aliada eficiente para sua utilização “como cobertura ideológica de uma realidade bem menos exaltante, que requeria atitude diversa, mas pouco viável ante as possibilidades do país”.<sup>43</sup>

Nessa perspectiva, a consciência artística de José de Alencar também será revestida de excepcionalidade, e seu efeito, para o projeto nacionalista, será o de, também em momentos de exceção dentro de sua própria produção, aliar “a expressão e o levantamento” da realidade brasileira à percepção histórica e sociológica:

Assim, pois, [há] três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou (...) vida urbana, vida rural, vida primitiva. A figura dominante do período, José de Alencar, passou pelos três e nos três deixou boas obras: *Lucíola*, *O Sertanejo*, *Iracema*. E é esse caráter de exploração e levantamento — não apenas em sua obra, mas nas dos outros — que dá à ficção romântica importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de nacionalismo literário, proclamado pela *Niterói*.<sup>44</sup>

A obra de Alencar, nessa perspectiva, encontrará valor novamente no quadro social que é capaz de traçar, tal como em Sílvio Romero,

e por uma estratégia também semelhante. Pois, para recuperar o Alencar realista, é preciso apagar a narratividade romântica: “Quando se fala na *irrealidade* ou *convencionalismo* dos romancistas românticos”, diz Candido, “é preciso notar que os bons, entre eles, não foram irrealis na descrição da realidade social, mas apenas nas *situações narrativas*” (os grifos são do autor).<sup>45</sup> Assim, diferentemente do que teria acontecido no arcadismo brasileiro, o caráter nacional de nosso romantismo passa ao largo da integração da vertente externa, existindo na medida mesma que dela se distancia, justamente onde as convenções românticas seriam como que trapaceadas — ou suplantadas pela força da observação — e não “adaptadas” ou reelaboradas narrativamente.

No retorno de Antonio Candido a Sílvia Romero, explicita-se a permanência, na historiografia literária brasileira, daquela resistência, enunciada pela primeira crítica, quanto à legitimidade do projeto *literário* romântico. O projeto *nacionalista*, porém, fica resguardado: se o romantismo, por seu nacionalismo ingênuo ou por suas deficiências formais, não pode mais representar o momento da constituição da literatura brasileira, continua sendo um momento importante de um longo processo de maturação, quer ele se complete ainda no século XIX, com Machado de Assis, ou somente no século XX, com o regionalismo de 30 ou a literatura da década de 80. Coerentemente, o “salvamento” de Alencar continua a ser possível pelo apagamento de sua dimensão textual, ou propriamente romântica, em prol da afirmação seja da legitimidade de sua consciência nacionalista, seja do realismo de sua representação da realidade brasileira.

Esse movimento — que qualifica desqualificando — deve, porém, ser acompanhado em outro dos eixos de nossa historiografia, deixado até agora em suspensão, mas que se constitui paralelamente a partir de outro elemento do conceito do literário — o que diz que a literatura, e, por extensão, a literatura brasileira, se define também pela relação que mantém com o leitor ou o público consumidor.

## Virtudes de forma e de emoção

Ao definir a literatura como “arte literária”, objeto forjado por “artifícios de invenção e composição”, José Veríssimo especificaria: “é sinônimo de boas ou belas letras, conforme a vernácula noção clássica”.<sup>46</sup> Chamando à cena a noção clássica, Veríssimo tem, agora, que definir o literário também a partir da relação que o texto estabelece com o leitor, por uma derivação do conceito de catarse. Na linha de Lanson, para Veríssimo, a literatura tem uma função clara, destinando-se a nos causar um “prazer intelectual”:

É assim a literatura um instrumento de cultura interior; tal o seu verdadeiro ofício. Possui a superior excelência de habituar-nos a tomar gosto pelas idéias. Faz com que encontremos um emprego de nosso pensamento, simultaneamente um prazer, um repouso, uma renovação.<sup>47</sup>

Essa função, portanto, sustenta o que Veríssimo chama de “virtudes de emoção”, que, aliadas às “virtudes de forma”, definem o objeto literário e o colocam em relação com a sociedade.

Se, pela perspectiva da composição, ou pelas “virtudes da forma”, o texto romântico não se qualifica, tampouco viria satisfazer os requisitos das “virtudes da emoção”. Em Veríssimo, encontramos as primeiras críticas a um tipo de leitor, ou de leitura, que parece caracterizar o romantismo e desqualificá-lo: um público “feminino”, em fuga da realidade ou em ócio, ávido por emoções e divertimento, ao mesmo tempo que conservador e moralista. Um público, afinal, “sentimental” e tão pouco afeito às sutilezas do fazer literário quanto à própria poética romântica.

Essa correlação faz com que a popularidade e a deficiência estético-formal de nossos poetas e prosadores românticos se expliquem uma pela outra, como fica explícito no comentário sobre a segunda geração poética: “(...) o segredo da popularidade persistente dos poetas

da segunda geração romântica não está somente em que eles foram os de mais rico e sincero sentimento que já tivemos”, argumenta, “mas em que o exprimiam numa língua e forma poética ao alcance de todos”.<sup>48</sup> Dessa geração, Gonçalves Dias aparece como exceção, por suas qualidades de expressão, linguagem, estilo e acabamento. A análise da prosa obedece à mesma correlação. O caso de Macedo — que, ao contrário de Alencar, sofre de desprestígio evidente — é exemplar, com o comentário iniciando-se pela constatação do sucesso editorial de *A moreninha* e seguindo-se com a crítica à construção narrativa:

Esse romance, ainda hoje muito lido, é talvez o que maior número de edições e republicações tem tido no Brasil. (...) Os romances de Macedo são todos talhados por um só molde. São ingênuas histórias de amor. Cuidando aumentar-lhes o interesse, e acaso fazê-los mais literários, carrega o autor no romanesco, exagera a sentimentalidade até a pieguice, filosofa banalidades a fartar e moraliza fartamente.<sup>49</sup>

O mesmo exagero sentimentalista é detectado em Alencar. Ainda que o considerando o romancista de maior elegância literária, até então — e antes do advento de Machado de Assis —, Veríssimo atribui a Alencar o conceito de “que o romance é uma história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino”.<sup>50</sup> Ao contrário de Sílvio Romero, que elogia o realismo da segunda fase da obra de Alencar, Veríssimo pondera que as cores mais escuras do pessimismo, da “afetação do desengano e da desilusão” decorrentes de sua passagem pela atividade política, não retiram os efeitos da idealização e do excesso sentimental do primeiro Alencar, tornando Sênio igualmente incapacitado para a apreensão da realidade.

Assim, no seu “romance da vida mestiça brasileira, do nosso meio provinciano ou sertanejo”, “essa vida é contada não conforme uma visão natural das coisas” — a peculiaridade de sua paisagem, seus moradores e seus costumes —, argumenta Veríssimo, mas “segundo o conceito que já fora confessadamente o do *Guarani*,

‘um ideal que o escritor intenta poetizar’ e cuja prática o arrasta, como em todos eles, a frioleiras ou a monstruosidades de imaginação e de estética”. Por outro lado, seu retorno ao romance histórico “descai na sátira propositada e, o que é pior, sem talento nem finura. *A Guerra dos Mascates* (...) é antes um panfleto que um romance histórico.” Se não de declínio, a segunda fase seria, assim, de “relativa inferioridade”, pela exacerbação, porém, do que Veríssimo já criticava na primeira, a “ênfase e mal gosto” que acompanhavam “o colorido, sonoridade, mesmo música, eloquência, emoção comunicativa” do estilo do primeiro Alencar e que o tornavam excessivamente idealista, romanesco e sentimental — justamente as “qualidades” que fizeram o fundamento de seu renome.<sup>51</sup> Para Veríssimo, “o triunfo incontestado da romântica de Alencar” deve ser atribuído, então, a um leitor que não se sente afrontado pelos defeitos de concepção estética e pela gratuidade filosófica de Macedo, em quem Alencar tem, “confessadamente”, um de seus mestres, e que

(...) fazia (...) romance descuidadamente, ao correr da pena (...), leitura para senhoras e senhoritas (...) A filosofia [de Macedo] é trivial, otimista e satisfeita, conforme o espírito da época romaneada. (...) A sua arte é um divertimento, e o seu objeto, praticando-a, divertir os seus contemporâneos, sem talvez se lhe dar dos vindouros. Divertir moralizando-os, despreocupadamente, sem outro propósito mais alto, tal parece ter sido o seu intuito literário.<sup>52</sup>

Nada tão distante da verdadeira função da literatura, a de causar prazer, mas *intelectual*, garantido pela aliança entre as “virtudes do pensamento” e as “virtudes de expressão” — um prazer formador, e não gratuito como o que é obtido na literatura de quem escreve risinhos e, ao mesmo tempo, descuidadamente, “ao correr da pena”, diz, sugestivamente, Veríssimo. A importância de Macedo, portanto, seria muito mais histórica do que estética, assim como a de Alencar, cuja obra, “a despeito das restrições que se lhe possam fazer”, seria “valiosa” — mais do que a de Macedo e dos primeiros romancistas românticos —, mas havendo de se ponderar que:

(...) só as suas virtudes estéticas não lhe assegurariam a proeminência que nas nossas letras ele tem, não fora a sua importância e significação na história de nossa literatura. A vontade persistente de promover a literatura nacional, o esforço que nisto empenhou, a mesma cópia e variedade desta obra, mais talvez que o seu valor propriamente literário, lhe asseguraram e a seu autor lugar eminente nessa história.<sup>53</sup>

Para a proeminência histórica de Alencar contribui o leitor a quem a obra se dirige — o leitor previsto pelo texto, ou o leitor implícito, despreocupado e risonho, literariamente desqualificado —, mas também o leitor empírico mimetizado pelo texto, o público consumidor, que não pode ser desconsiderado por uma história da literatura que se propõe a contemplar o pólo da recepção, assumindo o pressuposto de que

não existe literatura de que há apenas notícias nos repertórios bibliográficos ou quejandos livros de erudição e consulta. Uma literatura, e às modernas de após a imprensa me refiro, só existe pelas obras que existem, pelo livro lido, de valor efetivo e permanente. (...) não desejo continuar a fazer da história da nossa literatura um cemitério, enchendo-a de autores de todo mortos. (...) Parece um critério, não infalível, mas seguro, de escolha, a mesma escolha feita pela opinião mais esclarecida dos contemporâneos, confirmada pelo juízo da posteridade. Raríssimo é que essa seleção, mesmo no Brasil, onde é lícito ter por menos alumiada a opinião pública, não seja ao cabo justa, e só os que lhe resistem são dignos da história literária.<sup>54</sup>

Assistimos, assim, ao caucionamento de uma historiografia que, fundamentada na ênfase do caráter estético-formal do texto literário, não pode se justificar por uma explicação apenas externa, determinista, do fato literário, mas tampouco deixar-se contaminar pelo impressionismo sugerido por um conceito de literatura que acolhe o efeito causado no leitor, uma vez que pretende se manter no âmbito da cientificidade e objetividade:



Não pode [a história literária], a pretexto de opiniões pessoais de quem a escreve, desatender à seleção natural que o senso comum opera nas literaturas. (...) Em que pese à nossa pretensão de letrados, são os eleitos [da opinião pública] os que cabem na história da literatura que não queira invadir o domínio da bibliografia nem merecer o reproche de simplesmente impressionista.<sup>55</sup>

O que justificaria a permanência de Alencar no cânone literário, portanto, seria o fato mesmo de continuar sendo lido, de conseguir estar presente numa tradição que não se traça pela opinião “esclarecida” da crítica e da historiografia literárias, mas por sua permanente releitura pelas gerações de escritores e leitores que lhe sucedem. Essa noção de tradição, de uma tradição que não se traça por cânones estabelecidos pelo sistema historiográfico, mas pelo próprio sistema literário que integra, pois este inclui obras, autores e todos os seus leitores, fica, entretanto, comprometida pela desqualificação, textual e social, do leitor romântico. É preciso então minimizar o fato de que a “opinião dos contemporâneos” é “menos alumiada”, esperando-se que a posteridade comprove o que se apresenta como probabilidade: que a opinião pública seja, ao cabo, justa.

A historiografia literária do século XX, na parte que lhe cabe no juízo da posteridade, não só sustentaria a canonicidade de Alencar como adotaria a mesma estratégia de José Veríssimo, reafirmando a fragilidade estética e crítico-filosófica de nosso romantismo e de seu público, o qual, definitivamente representado pela figura da mulher e do adolescente, tem ressaltada sua importância histórica para a formação do sistema literário brasileiro, que não pode passar sem a formação de um mercado consumidor.

Nelson Werneck Sodré, trazendo para o estudo da literatura brasileira os novos instrumentais da análise sociológica fornecidos pela teoria marxista, chega a um maior detalhamento dos estratos sociais do público leitor do século XIX, mas acaba por corroborar a figuração anterior. Embora sustentando que a sociedade brasileira do século XIX continua sob o domínio da estrutura de produção colonial, o que impede que o romantismo seja tomado como início

da autonomia da literatura brasileira, não deixa de considerar a emergência, no mesmo século, da classe média e das mudanças que daí se fazem sentir:

[O domínio absoluto da classe dos senhores territoriais] se confrontava agora com uma burguesia (...) as alterações ocorridas na sociedade brasileira encontrariam acolhida no romantismo. Tais alterações denunciavam-se particularmente no quadro da vida urbana, para onde afluam os elementos novos (...) o comerciante, o artesão, o empregado no comércio, o político, o parlamentar, o escritor, o médico, o advogado, o funcionário público.<sup>56</sup>

Do novo quadro social que assim se esboça, e que sugere um público leitor mais diversificado do que aquele caracterizado por Veríssimo, Sodré considera, entretanto, que apenas dois seguimentos “consagrarão as reputações e definirão as preferências” literárias, por serem a parcela mais numerosa do estrato social que pode consumir literatura: as mulheres e os estudantes.

Era uma sociedade, a do Império, que concedia às manifestações literárias sobras de atenção, sobras de apreço, aquela atenção e aquele apreço próprios do lazer e do repouso, ligados estritamente ao conceito de arte como divertimento, como evasão da rotina, como busca do sonho, como refúgio, como preenchimento do ócio. (...) A ligação entre o público e os autores começava, mas começava de acordo com as características do meio e do tempo.<sup>57</sup>

A análise da composição social do público romântico, portanto, corrobora a definição do leitor implícito elaborada por Veríssimo, segundo a qual o romance romântico é uma “literatura para senhoras”, feita “para afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento”. Em outras palavras, para quem tem tempo disponível e carências culturais, características atribuídas a esses dois seguimentos sociais.

No entanto, esse novo quadro social, desconsiderado para o romantismo, explicará, segundo Sodré, por que escritores mais tardios, como Castro Alves e Machado de Assis, encontrariam receptividade em um público consumidor mais estética e criticamente

preparado. Essa mudança é atribuída à crescente fragmentação social que, a partir da década de 1870, explodiria em conflito ideológico: aos proprietários de terra, escravistas e conservadores opõe-se a nova burguesia comercial, que, formada por banqueiros, financistas, industriais, militares, médicos e engenheiros, se volta para a ciência e a filosofia, assumindo papel importante no setor intelectual. Configura-se, enfim, uma mudança no “dispositivo das classes”, a posição de umas em relação às outras, o que, no circuito literário, definiria a mudança do público e, “mudando o público, muda o gosto”.

Porém, a dificuldade da análise sociológica da recepção do texto romântico para a teoria da literatura brasileira de Sodré é clara: se esse processo de mudança na estrutura social, que já entraria em curso na segunda metade do século XIX, explicaria o aparecimento dos primeiros sinais de originalidade artística e de relação crítica entre literatura e sociedade, detectados em Castro Alves e Machado de Assis, escritores que já teriam encontrado receptividade em um público consumidor mais estética e criticamente preparado, como os efeitos dessa mudança no público consumidor de literatura não teriam afetado também o público de Alencar?

Não resolvida por Sodré, a questão seria reformulada por Antonio Candido, que retoma a noção de leitor implícito. No estudo dedicado à obra de Alencar, Candido parte da afirmativa de que ela apresenta duas estruturas narrativas básicas — a da *complication sentimentale* dos romances urbanos e a da idealização heróica de *O guarani* — e que elas definem tipos de recepção, ou de leitura. No segundo tipo de narrativa, o caráter inteiriço dos heróis responderia à vocação do adolescente para a fuga do real, correspondendo à profunda necessidade de sonho que caracteriza a “imaginação adolescente” — “não forçosamente dos adolescentes”, frisa Candido —, “razão pela qual os seus livros ficaram, para sempre, no gosto do público”.<sup>58</sup> Podemos estender esse argumento ao “romance de salão” do outro Alencar, em que a narrativa de tipo *complication sentimentale* e seu desfecho na harmonia amorosa, correspondendo às fantasias das mocinhas, responderia não a uma prevalência do seguimento de mulheres no público romântico, mas a uma “imaginação feminina”, ou, em outros termos, a uma leitura de tipo feminino.

A correlação entre o leitor previsto pelo romance romântico e a composição social de seu primeiro público, descrita por Sodré, não pode ser negada: também para Candido, o leitor previsto por nosso romantismo corresponde à precariedade do meio sociopolítico-cultural de uma nação em formação, facilmente conquistado pela retumbância e impressividade da eloquência romântica, pela poesia empolada e ébria de imaginação e sonoridade e pelo romanesco, sentimentalismo e exaltação nacionalista de seu romance, criando-se o hábito, no escritor brasileiro, de “escrever como se falasse, vendo no leitor problemático um auditor mais garantido”.<sup>59</sup> Mas a inflexão é importante: ao desatrelar o leitor romântico da configuração social do primeiro público, Candido pode explicar por que os livros de Alencar ficaram, “para sempre”, no gosto do público. Pois o que quer, no século XIX, uma imaginação adolescente e feminina é o que quer o “leitor médio” de qualquer literatura, em qualquer tempo: a satisfação de suas expectativas. A partir daí, ficam definidos dois tipos de escritores:

Há escritores cuja obra é uma pesquisa deles próprios, e que parecem escrever em função de certas características pessoais, tomando o leitor como acessório e procurando convertê-lo à sua visão do homem. Por isso, requerem de nós o esforço de substituir hábitos mentais por uma atitude nova (...) a intensidade do esforço dispendido por nós dá o índice de singularidade do autor.

Outros, todavia, parecem preocupar-se, não tanto com a sua mensagem, quanto com a possibilidade receptiva do leitor, a cujos hábitos procuram ajustar a obra, sem grande exigência. Neste caso, a sua força não provém da singularidade do que exprimem, mas do fato de saberem fornecer ao leitor mais ou menos o que ele espera, ou o que ele pode esperar. A facilidade com que o leitor apreende o texto é, geralmente, o índice de conformidade deste com as possibilidades médias de compreensão e as expectativas do meio.<sup>60</sup>

A tipologia, entretanto, não pretende estabelecer um valor apriorístico: em ambos os grupos, existem os fortes e os fracos, “e nos grandes romancistas”, acrescenta, “não é rara a coexistência das duas

orientações”. Neste caso, “vemos por vezes uma superfície acessível e sem mistério cobrir, para o leitor ou mesmo a época literária menos experientes, certos valores raros e profundos”. O exemplo é Machado de Assis, “celebrado longamente pelo que havia nele de mais epidérmico, até que em nossos dias fosse ressaltada (...) a força recôndida, que faz a sua grandeza real e singular”.<sup>61</sup>

Macedo é situado, sem hesitação, no segundo grupo; mais especificamente, no subgrupo dos fracos: faltam-lhe, diz Candido, “as três acuidades do bom romancista: a sociológica, a psicológica e a estética”. Correspondendo plenamente à sensibilidade média do público, incorre no inverossímil da peripécia folhetinesca e do sentimentalismo exagerado e a um “realismo miúdo, que não enxerga além das aparências banais nem penetra mais fundo que a psicologia elementar”.<sup>62</sup> O caso de Alencar, porém, parece menos simples.

É que, observa Candido, já entramos em uma segunda fase de nosso romance, na qual se refinam os elementos novelísticos da anterior, e os romancistas dessa geração têm maior possibilidade de constituírem o lado forte do segundo grupo. Alencar, embora não esteja sozinho, se sobressai, principalmente, pela consciência do artesanato literário, sendo, no romantismo brasileiro, o “grande artista da ficção”, por seu domínio narrativo e senso de estilo, que se revelam mesmo no Alencar das mocinhas e adolescentes.

Existe, ademais, um terceiro Alencar, o “adulto”, em que a maestria narrativa se alia a “temas profundos”, no qual se pode reconhecer um psicólogo e um sociólogo “implícitos”:

Este Alencar, difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem [são] dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. (...) o impulso heróico e a quadrilha idealizada dos romances de salão (...) se aprofundam por terceira dimensão, que corresponde, na explosão da alma, ao mesmo desejo de coisa nova e liberdade de gestos, que o levaram a buscar meios os mais diversos para cenário de sua obra.

Mais importante, todavia, que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. Na maioria de seus livros, o movimento narrativo ganha força graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico, que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda.<sup>63</sup>

Este Alencar, entretanto, não seria suficientemente forte para abalar a superfície acessível dos outros dois: ele se apresenta como que ilhado, em estado de exceção. Para alcançá-lo, é preciso perdoar os “defeitos do tempo”, que não consegue superar:

No romantismo, [Alencar] é o grande artista da ficção, dotado não apenas da capacidade básica da narrativa como do senso apurado do estilo. Neste setor os seus defeitos são os do tempo. (...) o seu *tom* não aberra das normas contemporâneas: abusa por vezes da descrição (...) e da leitura dos folhetins guardou um amor constante pela peripécia espetacular, o jogo arbitrário dos cordéis. [Por outro lado, observa] fidelidade realista quando é preciso. (...) Quando, porém, idealiza, pende para o extremo oposto. Há nos seus livros o impudonor muito romântico de ostentar e acentuar sentimentos óbvios (...) A força de Alencar fica provada pelo fato de ainda estimarmos os seus livros apesar do açucaramento, que acabou por enfastiar, ao fim de duas gerações.<sup>64</sup>

Não é possível, portanto, reler o Alencar das mocinhas e adolescentes pelo Alencar adulto; ao contrário, é preciso apagar o primeiro para que se recupere o segundo, visível somente nos momentos em que as expectativas do leitor romântico são contrariadas. A recepção de sua obra, por nossa época literária mais experiente, mostra apenas que a superfície acessível de seu texto não pode ser abalada, como aconteceu com a de Machado de Assis; ela pode apenas reconhecer a excepcionalidade desse ou aquele romance, permitindo que a análise termine em elogio:

A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista (...) a sua inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica. Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais do que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética, a partir do compromisso com a fama, assumido n’*O Guarani*.<sup>65</sup>

O elogio, entretanto, não está isento de ambigüidade. Uma interpretação possível seria a de que Alencar, por meio de sua admirável consciência estética, teria o intuito de, repetidamente retomando temas básicos, ou esquemas narrativos, alcançar uma excelência técnica que responderia ao “compromisso assumido com a fama”. Um compromisso que não necessariamente se dá em termos de grande público; a fama de um escritor pode ser feita, por exemplo, pela opinião da crítica especializada ou de um público restrito, mas de senso estético apurado. Se considerarmos, porém, que, para Antonio Candido, *O guarani* é um livro de “segunda linha”, esse compromisso reveste-se de outro sentido, antes ligado ao Alencar da imaginação adolescente e feminina do que ao Alencar dos adultos. A “retomada de temas”, portanto, revela-se um eufemismo para a idéia de mera repetição, com a qual se assegura a correspondência às expectativas do leitor médio, adequado ao uso da expressão “compromisso com a fama”, em que ressoam as suspeitas da crítica contemporânea a Alencar quanto ao caráter “comercial” de sua obra.

Tal como já percebera Veríssimo, entretanto, sua popularidade, assim como a de nosso romantismo — que parece oferecer apenas aquilo que vai ao encontro do gosto do leitor —, não pode ser desconsiderada. Se o leitor romântico não pode, por sua ingenuidade estético-formal, constituir um dos elementos da seleção do *corpus* literário brasileiro, participa, porém, de um *sistema* literário, que só se forma a partir da existência do circuito autores-obras-receptores, e esta constitui sua importância.

Heron de Alencar, ao analisar a relação entre o romance romântico e seu primeiro público, não discordaria das conclusões de Antonio

Candido. O movimento, veremos, é o mesmo. Primeiro, chama-se a atenção para a necessidade de se situar historicamente a estrutura folhetinesca romântica, a fim de que seus efeitos possam aparecer, revelando-se uma narrativa menos ingênua — e, portanto, demandante de uma leitura menos “fácil” — do que habitualmente pensamos:

Em verdade, o romance do século XIX, principalmente o romântico, oferece aos olhos do leitor atual uma técnica muito primitiva, e mesmo ingênua. A construção da narrativa se efetua pelo decurso da ação, que é seriada segundo momentos que poderemos chamar determinantes, o fluir do tempo é marcado por esse decurso, quase diríamos de modo objetivo. Para a época, isso significa considerável progresso sobre o romance anterior, clássico, em primeiro lugar pelas inovações referentes à própria duração do tempo e sua configuração, o que permitiu (...) a integração de elementos múltiplos que caracteriza o romance moderno. A técnica do folhetim contribuiu de modo decisivo para esse progresso.<sup>66</sup>

No caso de Alencar, essa estrutura seria ainda reelaborada, com a melhoria da técnica por meio da complicação do desenvolvimento da intriga, da intercalação de planos narrativos dentro de um mesmo capítulo e da alteração da sucessão cronológica. Heron de Alencar pode então contestar a imagem de José de Alencar como um escritor “instintivo”:

Se os dois primeiros [livros, *Cinco minutos* e *A viuvinha*] são apenas duas novelas bem construídas, *O Guarani* é romance bem feito, de sólida estrutura e mesmo de ousada arquitetura, a permitir a afirmativa de que Alencar, ao publicar os primeiros livros, não era um principiante a hesitar na solução desse ou daquele problema narrativo; mostrava-se, ao contrário, um romancista senhor do seu ofício, dono de uma técnica que não fora antes revelada e, mesmo depois, só seria ultrapassada por Machado de Assis.<sup>67</sup>

O desenvolvimento da argumentação, porém, retorna à perspectiva tradicional: a forte estrutura narrativa de Alencar, além de ser explicada pela “possível inspiração de romancistas como Balzac, Stendhal e Flaubert”, permanece como exceção no romance romântico



brasileiro, que teria sofrido a influência dos modelos mais fáceis do folhetim — agora considerados novamente sob a ótica da desqualificação. De qualquer modo, Alencar não constituiria exceção à “importação” acrítica dos motivos temáticos românticos, refinados para o pensamento brasileiro, pois, como explica, “(...) ao descobrirmos o modelo francês, não podíamos dele aproveitar senão o superficial (...) porque era isso o que coincidia com os nossos sentimentos coletivos de nossa nacionalidade (...)”. E, a uma nacionalidade como que em infância, só pode corresponder uma literatura e um público-leitor também imaturos: “O brasileiro apenas nascia (...) para a independência, não podendo os seus sentimentos ser os mesmos do que os europeus, resultado do amadurecimento secular de autênticas aspirações filosóficas”.<sup>68</sup>

A consolidação, em nossa tradição historiográfica, da valorização do romantismo brasileiro e de José de Alencar em seu papel de formador de um público leitor remete-nos, portanto, a uma estratégia de *desformalização*, que agora atinge o leitor romântico: tão despreparado para as “veleidades literárias” quanto o próprio texto romântico, ele deve ter suas marcas textuais apagadas e assumir, como público, uma função apenas sistêmica.

## Os sentidos de um confisco

Um mesmo movimento, portanto, parece ser necessário para a permanência da obra de Alencar no cânone literário brasileiro: o da qualificação de seu projeto literário pela recusa de sua dimensão propriamente textual. Se podemos, então, falar que nossa historiografia literária empreende o “confisco” da textualidade da literatura de Alencar, devemos, porém, precisar não só os modos de sua elaboração, mas também os seus efeitos.

Essa estratégia — descrita aqui como uma espécie de *desformalização*, ou *apagamento* de sua narratividade —, já nos parece claro, não se encaminha na direção de uma desqualificação estético-literária. Afinal, qualidades de estilo e de construção narrativa foram sempre reconhecidas em Alencar, que tem essa ou aquela fase, esse ou aquele romance, valorizados por critérios propriamente estéticos. José de Alencar, portanto, não constitui exatamente um problema estético para uma historiografia que, como vimos, não apenas se afirma como *literária*, mas que, contemplando os pólos da produção e da recepção e estabelecendo critérios propriamente estéticos, efetivamente elaborou uma teoria literária para a definição e análise de seu objeto.

A questão com que nos defrontamos, ao contrário, se constitui justamente no fato de que, escapando à desqualificação a que fica relegado o romantismo brasileiro e tendo seu valor literário reconhecido, a literatura de Alencar, ainda assim, pareça valer, não por ela mesma, mas *apesar* dela.

Devemos lembrar, entretanto, que, lançada pela primeira crítica e reelaborada por nossa historiografia literária, a pergunta sobre as condições de possibilidade da consecução do projeto de Alencar de nacionalização da literatura brasileira não comporta uma única questão: não se trata, apenas, de se perguntar por uma excelência estética, mas, ainda, por uma determinada relação entre a literatura romântica brasileira e os modelos literários românticos estrangeiros, tanto quanto por uma determinada relação com a própria realidade brasileira.

Nessa perspectiva, a literatura de Alencar, se escapa ao anátema da desqualificação estética que acompanha uma poética da emoção, não deixa de estar ameaçada por aquilo que representa uma dificuldade maior para a teoria do nacionalismo literário, ou seja, por uma relação com a realidade que, estando intermediada pela poética da imaginação, aparece como problemática para a teoria do nacionalismo literário. O que se pergunta, desde a primeira crítica a Alencar, é se, frente a esse “estrangeirismo”, decorrente não apenas de como se relaciona com o modelo francês, mas do modo mesmo como se relaciona com a realidade brasileira, sua literatura, romanticamente idealista, teria sido capaz de cumprir o projeto de nacionalização da literatura brasileira a que se propõe.

O que está em jogo, podemos já depreender, é toda uma teoria do romantismo brasileiro, segundo a qual a narrativa de Alencar, e, por extensão, a textualidade do romantismo brasileiro, permanece suspeita. Acompanhar sua elaboração por nossa historiografia literária, por sua vez, significa compreender que o que se procura contornar é o próprio romantismo de Alencar, como sugerem os destinos a que sua literatura foi encaminhada — rumo à valorização da intenção ou do sentimento nacionalista, ou rumo à valorização de um Alencar “realista”, em detrimento do “romântico”.

## Capítulo III

### Os herdeiros: da historiografia à crítica atual

#### A teoria historiográfica do romantismo brasileiro

Rebatendo as suspeitas, lançadas pela primeira crítica, quanto ao estrangeirismo da literatura de Alencar e de nosso romantismo, que teriam apenas copiado modelos estrangeiros, principalmente o francês, Sílvio Romero e José Veríssimo estabelecem, desde já, aqueles que seriam seus traços distintivos e que se consolidariam, como tais, em nossa tradição crítica. Assistimos, assim, não só à elaboração de uma teoria do romantismo, mas também de uma teoria do romantismo brasileiro, que se colocam em confronto.

Para mostrar a especificidade do romantismo brasileiro, Sílvio Romero explora duas estratégias. A mais simples consiste em reduzir a influência estrangeira ao aspecto formal; a partir daí, basta desconsiderá-lo, para que sua intenção nacionalista reapareça. Nessa perspectiva, a temática brasileira seria esse traço distintivo, a evidenciar o “sentimento” do nacional que legitimaria o projeto romântico de nacionalização de nossa literatura. Mas essa solução parece insatisfatória, pois, para Sílvio Romero, nosso romance romântico mostra-se diferente não apenas porque brasileiro, mas, ainda, porque seu descritivismo e a preocupação em estabelecer laços com a história nacional o tornariam menos idealizante do que o modelo estrangeiro. Nessa perspectiva, o apagamento da textualidade pode ser apenas parcial, como acontece na análise da literatura de Alencar. Descontada a distorção romântica, seria possível recuperar os “retratos de nosso viver histórico-social”, a fixação literária da realidade brasileira.

José Veríssimo, ao contrário, não veria vestígios dessa fixação. Desmedidamente idealista, demasiadamente romanesca, a literatura de Alencar arcaria com os perigos trazidos pela poética romântica: por um lado, centrada no *eu*, a ênfase dada à emoção imprimiria na escola romântica uma tendência à fragilidade estética, ao desmesurado e à incoerência textual; por outro, quando olha à sua volta, o texto romântico necessariamente submete a realidade a um processo de idealização ou distorção, de “desrealização”. Haver-se-ia, portanto, de ter cautela na aproximação, para que, por princípio, por romântico, o projeto de nacionalização da literatura brasileira não se visse impedido de ser cumprido, alcançando a necessária excelência estético-formal com a qual uma literatura nacional deve se afirmar frente às outras, mas garantindo, ao mesmo tempo, a necessária diferença, dada por sua inserção numa realidade específica, que deve ser adequadamente representada.

Essa distância cautelosa lhe parece, entretanto, não ter sido obedecida. Não porque, como suspeitava a primeira crítica, a relação com o modelo romântico tenha sido de semelhança: pelo contrário, também para Veríssimo, o romantismo brasileiro possui especificidade. Essa diferença, porém, não seria dada por um maior “realismo”, mas por um maior “irrealismo”. “Vícios da escola aqui” tornam, assim, o romantismo brasileiro ainda mais romântico que o próprio romantismo: mais sentimentalista e inverossímil, como também mais inflado e retórico. Portanto, para afirmar o nacionalismo da literatura de Alencar e do romantismo brasileiro, Veríssimo o tem de fazer pelo reconhecimento de uma diferença não propriamente formal — através de seu projeto de nacionalização literária, de sua consciência nacionalista, pelo vínculo com o processo político de independência.

Duas figurações do romantismo brasileiro consolidam, assim, uma figuração da poética romântica, ou, mais especificamente, a teoria do expressivismo romântico: centrado no *eu*, deslocando o valor literário, antes reconhecido na composição literária, para a sinceridade expressiva, considera-se que o texto romântico não apenas estabelece uma relação inverossímil com a realidade, distorcida pela subjetividade, como promove, ele mesmo, o apagamento de sua dimensão textual, querendo-se expressão direta do sentimento.

Essa teoria seria contestada pela historiografia literária do século XX, mostrando que ela não passa ao largo da releitura da poética romântica que, não sendo propriamente recente — *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, de Walter Benjamim, data de 1919 e a *Teoria do romance*, de Georg Lucáks, de 1920 —, seria desenvolvida com força na década de 60. Nessa nova perspectiva, a figuração do romantismo como poética centrada no *eu* é questionada por meio da recuperação da teoria do romantismo alemão, desenvolvida pelo grupo de Jena, com destaque para F. Schlegel, com a qual se demonstra a autoconsciência romântica da autonomia do texto literário. Rompendo-se com a teoria do romantismo expressivista-sentimentalista, tornou-se possível evidenciar a importância das teses românticas para a teoria da auto-reflexividade ficcional com que o movimento das vanguardas do início do século XX revolucionariam o panorama literário.

No que diz respeito à teoria do romantismo brasileiro, porém, essa releitura, embora tenha requisitado nuances na análise das relações entre o romantismo brasileiro e os modelos europeus, não o encaminharia para destinos outros dos traçados por José Veríssimo, rumo ao sentimentalismo e à inverossimilhança, e por Sílvio Romero, rumo à naturalização realista, como se evidencia em Antonio Candido, que enfrentou com mais rigor as conseqüências trazidas por essa releitura para a teoria do romantismo brasileiro elaborada por nossa historiografia literária.

Retomando o pressuposto da teoria tradicional do romantismo de que do individualismo e relativismo românticos brotam tanto o senso de isolamento e tendência para os rasgos e sentimentos pessoais como a reelaboração do vínculo com o leitor, que teria de ser capturado pela emoção, Antonio Candido enfatiza, na teoria romântica, a consciência desse vínculo, atribuindo-lhe, porém, um sentido diferente. Se o objeto da poesia é, como se vê em Musset, o “enrolamento do artista sobre si, no trabalho de se auscultar”, o escritor procura, por outro lado, “atrair o leitor” para esse estado de solidão. Pressupondo uma intenção deliberada, estabelece-se a “magia romântica”: “(...) magia como atmosfera da literatura e como técnica deliberadamente usada para criar essa atmosfera”.<sup>1</sup>

Entretanto, ao desconstruir o conceito de texto como expressivismo autoral, por trazer o *eu* para dentro do texto, como construção ficcional, e mostrar que o “sentimento” romântico não é pura emoção, mas sentimento ou emoção estetizados, a teoria do romantismo auto-reflexivo poderia apenas estar corroborando a ruptura com a realidade preconizada pela teoria do romantismo sentimentalista, com a diferença de que esse isolamento não se dá pelo fechamento do texto no *eu*, tomado como referente no lugar da natureza, mas pelo fechamento do texto em si mesmo, em sua própria textualidade.

Afirmando que a autoconsciência ficcional não promove a ruptura do texto romântico com a realidade, Candido já havia mostrado que, segundo a teoria da auto-reflexividade, o fechamento do texto sobre si mesmo, se está relacionado com o senso do isolamento do poeta romântico que o leva a voltar-se sobre si mesmo, é um “estado de solidão”, por assim dizer, “racionalizado” — “refletido” ou “irônico”, diriam os românticos: a própria autoconsciência da autonomia textual depende da autoconsciência de sua inserção em uma relação comunicacional. Ou, como sustentaria Candido, a consciência de que se utiliza da técnica literária para atrair o leitor é um dos fatores de contenção do “vôo lírico do *eu*”, contenção que, ao possibilitar a produção de uma composição literária, organizada, coerente e de valor estético, resulta “em proveito [da] consciência dos outros”.<sup>2</sup>

O que se argumenta aqui é valioso: a consciência artística romântica — sua autoconsciência ficcional — pressupõe a consciência da existência do leitor e essa abertura ao leitor, a autoconsciência do caráter comunicacional da literatura, retira a auto-reflexividade do isolamento a que parece condenada, mantendo aí um de seus laços com a realidade social. Se hoje nos é mais fácil perceber a acuidade do argumento e seus desdobramentos, o próprio argumentador sente necessidade de lhe dar maior sustentação.

“Essencialmente lírica”, pondera Candido, “a atitude romântica propriamente dita” teria sido melhor revelada na poesia, enquanto a prosa, tendo dado preferência à forma do romance, estaria dotada de uma “exigência de realismo” própria a essa forma literária, estabelecendo laços mais evidentes com a realidade, uma vez que o romance

*“se constituiu sobretudo na medida em que aceitou, como alimento da criação imaginadora, o quotidiano e a descrição objetiva da vida social.”*<sup>3</sup>

Em um sentido, portanto, haveria distinção entre poesia e prosa românticas, mas apenas em relação ao objeto preferencial da representação ficcional, uma vez que, ao aceitar o “quotidiano e a descrição objetiva da vida social”, o romance romântico faria deles “alimento da criação imaginadora”, mantendo com eles o mesmo tipo de relação estabelecida pela poesia com o *eu* — uma relação intermediada pela consciência artística, em que o *eu*, assim como a *realidade*, retornam como constructos textuais, ficcionais. Neste sentido, o uso da expressão “descrição objetiva da vida social” seria apenas inadequado.

Não se trata, entretanto, de mera inadequação, uma vez que a formulação é ambígua, tendo sido explorada apenas uma de suas implicações. Outra interpretação, que não deve se sobrepor à primeira, deve levar em conta a afirmação de que, “no romantismo, o romance é uma espécie de contrapeso do individualismo lírico”.<sup>4</sup> Neste segundo sentido, acaba-se por sugerir que a poesia romântica, embora mantenha laços com a realidade, *tende* para o isolamento do texto, enquanto que a prosa, embora tenha consciência de sua auto-suficiência textual, *tende* para o pólo da realidade.

A distinção encaminha-se para uma subdivisão na poética romântica. O romance, gênero onímoto, de “fronteiras tolerantes”, acolhendo “desde logo tanto o conto fantástico (...), quanto a reconstituição histórica (...) ou as descrição dos costumes”, enquanto de um lado “trazia água para o moinho do *eu*, ia de outro preservando a atitude de objetividade e respeito ao material observado, que mais tarde produzirá o movimento naturalista”.<sup>5</sup> No campo romântico, isso significa que “dramas e romances de tendências poéticas” ficam no pólo da poesia, ou da atitude propriamente romântica, enquanto que o romance histórico, o romance de costumes e o romance regional, justamente os de preferência de nossos romancistas românticos, situam-se no outro pólo, mais realista, ou mais propriamente naturalista.

Não é que essas subdivisões cheguem a comprometer a teoria de Antonio Candido sobre a representação romântica como processo



de “desrealização” e “realização”, pois é claro que o princípio afirmado é sempre o da representação romântica como processo integrador da realidade do texto (responsável por sua face “desrealizante”) e da realidade social (a contraface “realizante”). Só que, numa primeira formulação, as diferenças entre poesia (consciente de sua auto-suficiência textual e de sua inserção na realidade social) e prosa (igualmente consciente de sua auto-suficiência textual, mas fazendo da realidade social seu objeto privilegiado) não estabelecem uma distinção entre as *formas* românticas, mas um paralelismo. Num segundo momento, a partir da distinção entre poesia, mais auto-reflexiva, e romance, mais naturalista, o equilíbrio que promovia a integração, antes interno, tem que ser “recuperado” em termos de uma tensão entre polaridades do campo romântico. Ora, se a atitude propriamente romântica havia sido definida como equilíbrio, no texto, entre os pólos da razão e da emoção e como relação equilibrada entre o texto e o *eu* e a realidade social, por que é preciso retornar à polarização?

Fundamentalmente, porque se definem dois romantismos. O propriamente romântico, ou autoficcional, e o não propriamente romântico, ou sentimentalista, em que, ausente a autoconsciência artística, a poesia segue sua tendência natural rumo ao *eu* e o romance, à realidade.

Não seria por se colocar no segundo pólo, entretanto, que o romantismo brasileiro se mostraria diferente do modelo francês. Ao contrário, nisso ele seria semelhante ao romantismo francês, que guarda um estatuto menor, ainda hoje, nos estudos sobre a poética romântica, que, tomando como referência o primeiro romantismo alemão — o de Jena, por sua antecedência histórica, mas também por contar com um *corpus* teórico rigoroso e relativamente coeso — acabou por estabelecer, no campo crítico, ao lado de um sistema teórico, uma hierarquia; enquanto a teoria do primeiro romantismo alemão vai-se estabelecendo como “verdadeiramente” romântica, auto-reflexiva ou autoficcional, os outros romantismos gozam de estatutos diferenciados.

Contribuindo para o estabelecimento do estatuto menor do romantismo francês, como lembra Anatol Rosenfeld,<sup>6</sup> ao introduzir a teoria do romantismo alemão na França, Madame de Staël sobrepõe-lhe uma interpretação redutora, identificando-o com o movimento do *Sturm und Drang*, em sua ênfase radical no subjetivismo e irracionalismo. A poética romântica francesa, portanto, fica sem dúvida marcada por uma interpretação que teria ressonância nas teorias de Chateaubriand ou de Lamartine.

Mas também é importante considerar que a vertente francesa enfrenta as conseqüências do conceito tradicional das influências literárias: tardio, “derivado” dos modelos alemão e inglês, ela seria fruto de um desvio ou deformação do primeiro romantismo. Essa postura, nem sempre explícita, torna-se clara, por exemplo, em Octavio Paz. Francamente partidário da afirmação da auto-reflexividade romântica, ela lhe permite evidenciar as relações entre a poética romântica e os movimentos de vanguarda do início do século XX, situando a emergência da poesia moderna na passagem do século XVIII para o XIX e as relações entre a poética romântica e a das vanguardas do século XX. Para tal, entretanto, começa por traçar as fronteiras entre um “falso” romantismo francês, o do expressivismo, e o “verdadeiro”, o da reflexão:

Escrevi mais acima: o verdadeiro romantismo francês. Existem dois: um, o dos manuais e histórias da literatura, é composto de uma série de obras eloqüentes, sentimentais e discursivas, que ilustram os nomes de Musset e Lamartine; outro, para mim o verdadeiro, é formado por um número reduzido de obras e autores: Nerval, Nodier, o Hugo do período final e os chamados “pequenos românticos”. Na realidade, os verdadeiros herdeiros do romantismo alemão e inglês são os poetas posteriores aos românticos oficiais, de Baudelaire aos simbolistas.<sup>7</sup>

Para sua perspectiva — e isso é compreensível —, a existência desse reduto verdadeiro de herdeiros da autoconsciência poética do romantismo alemão é suficiente, podendo-se logo abandonar até mesmo a distinção interna que havia estabelecido e considerar, em

bloco, a literatura romântica francesa e inseri-la numa hierarquia que se desdobra em vários planos, até o último, ocupado pelo romantismo hispano-americano:

O romantismo espanhol foi epidérmico e declamatório, patriótico e sentimental: uma imitação dos modelos franceses, eles mesmos emulados e derivados do romantismo inglês e alemão (...) O romantismo hispano-americano foi ainda mais pobre que o espanhol: reflexo de um reflexo.<sup>8</sup>

Reflexo “deteriorado” também teria sido o romantismo brasileiro, como sugere Heron de Alencar, ainda que, em sua argumentação, o romantismo francês não adquira estatuto tão desprestigiado, talvez por sua contraposição ao folhetim francês. Lembramos que Heron de Alencar, embora não concorde com a generalizada desvalorização da estrutura folhetinesca, atribui a maestria narrativa de Alencar à superação ou enriquecimento de sua influência pela “possível inspiração” em bons romancistas franceses. Melhor, portanto, do que o popularesco folhetim, não será pela eleição do modelo do romance francês que o romantismo brasileiro se mostrará menor, mas pela própria imaturidade da nação brasileira: “(...) ao descobrirmos o romantismo francês”, dizia, “não podíamos dele aproveitar senão o mais superficial, o mais exterior, porque era isso o que coincidia com os nossos sentimentos coletivos de jovem nacionalidade”.<sup>9</sup>

Já para Antonio Candido, o modelo francês, por nós herdado, seria caracterizado pela “grandiloquência e riqueza verbal, da qual Chateaubriand foi o pontífice”. Assim, uma tendência interna ao subjetivismo lírico e à retórica, definida por nosso próprio sistema literário, em formação, vê-se reforçada pela contribuição do modelo francês. Vícios de um modelo deteriorado ou da “escola aqui” fazem com que, da “magia romântica” que envolve o leitor como “técnica deliberadamente usada”, exibindo não o *eu* ou o sentimento, mas o *eu* e o sentimento racionalizados, estetizados, ou seja, “da atitude romântica propriamente dita”, tenhamos guardado apenas o sentido mais restrito: o de “manifestação puramente pessoal, de estado d’alma, sob a égide do sentimento, mais que da inteligência ou do engenho”.<sup>10</sup>

Descobrir, entretanto, que nosso romantismo é *mais romântico* do que o modelo francês — ou *menos romântico* do que a poética alemã — significa apenas retornar à figuração, traçada por José Veríssimo, como excessivamente ingênuo, sentimentalista e idealizante. Mantida a figuração, permanecem, por sua vez, as dificuldades por ela trazidas para a teoria do nacionalismo literário.

Por um lado, a relação do nosso romantismo com as literaturas estrangeiras, o processo de adaptação do modelo, de sua apropriação, continua a ser interpretada como resultado de uma postura pouco crítica, coerente com a fragilidade cultural e política do país, uma vez que ela remete apenas a uma exacerbação de defeitos do modelo francês.

Por outro lado, no sentido interno, da formação do sistema literário brasileiro, um romantismo sentimentalista — e excessivamente sentimentalista — representa tanto uma dificuldade para sua qualificação estética, fator considerado imprescindível desde a nossa primeira historiografia, quanto para a qualificação político-ideológica de sua consciência nacionalista. Se, para Sílvio Romero e José Veríssimo, assim como para Afrânio Coutinho, não é o modo ingênuo com que o romantismo se volta para a realidade do país, idealizando-a, que afeta a legitimidade do projeto nacionalista, é porque, neles, o sentido ideológico da revolução literária romântica brasileira é interpretado como positivo, como fator integrado ao processo de independência política do país. Ao reinterpretar o sentido ideológico desse processo político, entretanto, Nelson Werneck Sodré colocaria esse procedimento idealizante no centro do questionamento do projeto nacionalista romântico, denunciando a aliança entre os escritores românticos, oriundos da classe dominante, e a política conservadora do Segundo Império. Antonio Candido, por sua vez, concorda que a exaltação nacionalista romântica funciona como “cobertura ideológica de uma realidade bem menos exaltante”, ficando indicado o caráter político conservador de nosso romantismo.

Se não tivéssemos acompanhado as nuances de uma longa elaboração, tenderíamos a ver, aqui, a sobreposição da componente político-ideológica do conceito de nacionalismo literário. Não se trata,

porém, de sobreposição, mas de imbricamento: o que vemos é a construção de uma teoria do romantismo brasileiro em que há coerência entre as análises político-ideológica, sociológica e estético-literária.

Os termos propriamente românticos podem explicitar essa coerência. Sendo definido pela falta de autoconsciência ficcional — que define os romantismos sentimentalistas —, nosso romantismo, frente à teoria romântica da autonomia textual, seria inegavelmente ingênuo, porque, destituído da noção de reflexividade, não possuiria a ironia com que o romantismo se relaciona com o *eu* e com a *realidade*, ou seja, aquela distância “refletida”, dada pela autoconsciência ficcional, interpretando, o que é uma relação crítica, como relação acrítica. Essa reinterpretação comprometeria, assim, todas as relações textuais.

Ficando reduzidas à *imitatio* do *eu*, deixando-se à deriva de suas idiossincrasias, tanto nossa poesia quanto nossa prosa romântica partem de uma relação irrefletida do texto consigo mesmo e com o sujeito autoral, da qual decorrem, por um lado, uma forma de expressão destituída de autoconsciência, e por isso desregrada e incontida, e, por outro, uma relação acrítica, não só com as literaturas européias com que dialoga, imprimindo-lhe uma reinterpretação redutora, mas com a própria realidade brasileira, promovendo, pela distorção subjetivista, uma representação irremediavelmente “inverossímil” ou “irrealista”, porque incapacitada de manter uma postura seja de respeito ao material observado, seja de crítica à realidade político-social em que está inscrita.

A legitimação do projeto nacionalista romântico, portanto, depende do reconhecimento de uma diferença em relação ao modelo externo que, dotada de positividade, imprimirá, por sua vez, positividade ao projeto também no sentido interno do sistema literário brasileiro. Por motivos óbvios, ela não pode ser elaborada em termos propriamente românticos, pois é justamente o romantismo do romantismo brasileiro, ou o seu excesso, que constitui problema. Terá, assim, de ser formulada como algo que escapa ao campo romântico: mais romântico do que o romantismo europeu, o romantismo brasileiro seria, ao mesmo tempo, mais realista, não no sentido propriamente romântico do termo, mas no sentido realista-naturalista.

O paradoxo, como tentaria comprovar Antonio Candido, pode ser apenas aparente. Romantismos sentimentais, migrados para o pólo da emoção, dizia, têm, como contrapeso, a tendência realista do romance. Em um romantismo excessivamente sentimental, como o brasileiro, destituído de auto-reflexividade, enquanto a poesia “rebenta em soluços” de poetas e leitores, o romance tem que assumir ainda mais radicalmente essa exigência de realismo que, se “assinala a maior parte da novelística moderna”, aqui, torna-se mais forte, não só conduzindo ao romance de costumes e ao romance regional, mas imprimindo-lhes o “caráter de exploração e levantamento da realidade brasileira”.<sup>11</sup> Assim, teoricamente, o paradoxo configurado pela diferença individualizadora do romantismo brasileiro, que se elabora, ao mesmo tempo, como excesso e falta de romantismo, pode ser resolvido pela polarização poesia mais romântica/romance mais realista.

A tese, entretanto, é de difícil sustentação. Se o romantismo brasileiro se define pela “inconsciência artística”, como diz Candido, pela ausência de autoconsciência do trabalho artesanal, como conceber que a prosa não tenha sofrido os efeitos de uma inconsciência que, na poesia, levou aos excessos da forma sentimentalista, à pieguice e loquacidade? O argumento só seria sustentável se, a partir de sua forte exigência realista, o romance romântico brasileiro tivesse contido esse exagero formal, na tentativa de escamotear a intermediação entre o texto e a realidade que diz mostrar, descrever, retratar, distinguindo-se por uma maior sobriedade. E isso não é o que oferece o romance de Alencar, ou a narrativa romântica brasileira, que, ao contrário, resiste a esse processo de *naturalização*, ou de *desromantização*: desmesuradamente idealista e “romântico”, verborrágico, há sinais evidentes do que José Veríssimo chamaria de inverossimilhança na representação do real.

Antonio Candido, como era de se esperar, não evita a questão, indicando o que considera como uma “contradição interna” de nosso romantismo — “um conflito por vezes constrangedor entre a realidade e o sonho”:

Levados pela descrição da realidade pelo programa nacionalista, os escritores de que vamos tratar eram contudo demasiado românticos para elaborar um estilo e uma composição adequados. A cada momento, a tendência idealista rompe nas junturas das frases, na articulação dos episódios, na configuração dos personagens, abrindo frinchas na objetividade da observação e restabelecendo certas tendências profundas da escola para o fantástico, o desmesurado, o incoerente, na linguagem e na concepção.<sup>12</sup>

Para que a contradição não invada o campo teórico, é necessária uma nova subdivisão, desta vez interna ao romance, por nós já referida: “Quando se fala na *irrealidade* ou *convencionalismo* dos romancistas românticos”, argumentava Candido, “é preciso notar que os bons, entre eles, não foram irrealis na descrição da realidade social, mas apenas nas *situações narrativas*”.<sup>13</sup> Descontada a distorção decorrente desse modo narrativo, Antonio Candido, concordando com Sílvio Romero, afirma ser possível identificar o descritivismo romântico com uma postura de respeito ao material observado, ou como “descrição objetiva” da realidade.

Como se percebe, a permanência da primeira teoria do romantismo brasileiro, além de significar, para nossa historiografia literária, a permanência das questões com que se defrontava já a primeira crítica de Alencar, implica a adoção de uma mesma estratégia: o apagamento, ou o confisco, da narrativa romântica. Seu sentido parece, agora, claro: a partir dele, torna-se possível colocar em segundo plano o excesso romântico do romance de Alencar e afirmar uma relação de *imitatio* com a realidade — com a qual se resolve, precariamente, o paradoxo teórico-crítico, e com a qual se legitima, até certo ponto, o projeto nacionalista romântico.

Até certo ponto, ressaltamos, uma vez que se continua a interpretar a relação de nosso romance romântico com a realidade brasileira como ingênua, tão ingênua quanto aquela que o levava a uma excessiva *romantização*: por um lado, descrever não significa interpretar criticamente a realidade; por outro, intentar uma relação direta com a realidade significa também desconhecer o caráter textual, formal e ficcional da representação literária, equívoco que já alicerçava

a inserção do romantismo brasileiro na vertente do romantismo expressivo-sentimentalista. Compreende-se, então, por que é preciso levar o confisco da narrativa romântica até seu ponto máximo, enfatizando-se a importância do romantismo brasileiro na formação de nosso sistema literário, seja pela consciência, em todo caso, forte, da questão da identidade nacional, seja por sua influência na literatura posterior e seu papel na expansão do público-leitor brasileiro.

Que não se conclua, portanto, que a resistência de nossa historiografia literária à narrativa romântica decorra de uma teoria tosca do nacionalismo literário: Sílvio Romero, tanto quanto José Veríssimo, já enunciava a consciência de que o vínculo entre literatura e sociedade não se estabelece como relação direta, na observação e posterior descrição objetiva da realidade, mas como relação intermediada pelo texto, pela transformação da realidade empírica em realidade ficcional ou, em outros termos, pela conquista de um modo — de uma forma — próprio de expressão literária. Sua resistência se dirige, mais especificamente, ao resultado estético e ao sentido ficcional da representação romântica da realidade brasileira: aos excessos e exageros narrativos, por um lado, e, por outro, ao que essa forma textual sustenta, a representação idealizada da realidade nacional.

A ingenuidade do patriotismo romântico em sua representação das especificidades nacionais não seria, então, apenas político-ideológica, mas propriamente estético-literária: o romantismo brasileiro, como bem explicitaria Antonio Candido, para além de não ter conseguido elaborar uma postura crítica, reflexiva, tanto em relação às influências literárias externas, quanto à realidade brasileira, não teria, por outro lado, fortalecido a conquista, alcançada por nosso arcadismo — a não ser em casos excepcionais de poetas e romancistas que revelam consciência artística — da excelência estética necessária para a construção da identidade literária brasileira, o que significa, fundamentalmente, que falharam na elaboração de uma forma literária propriamente nacional.

Para isso, seria preciso que nosso romantismo tivesse integrado as duas vertentes formadoras da literatura brasileira — a interna, o seu particularismo, e a externa, o seu universalismo cosmopolita —,



atingindo o que *Candido* se refere como sendo a “maturidade que permite ser brasileiro, independente do tempo”. A proximidade com a teoria do nacionalismo literário de Machado de Assis é clara — e de modo algum escamoteada.

Citando o artigo “Instinto de nacionalidade” (1873), em que, contrapondo-se à eleição do indianismo, ou da tematização — ou descritivismo — da paisagem e da vida social brasileiras, como critério de brasilidade, Machado afirma: “(...) o que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”, Antonio *Candido* esclarece o sentido do conceito de “maturidade”, a qual não teria sido alcançada, na história da literatura brasileira, antes do advento da literatura machadiana: a conquista de um “sentimento íntimo” que permite a elaboração de um modo próprio de narrar e poetizar, peculiar ao escritor brasileiro, mas também cosmopolita ou universal, garantia da permanência de sua obra no tempo.<sup>14</sup>

É o que argumentava, relembremos, o próprio Sílvio Romero, quando, ainda sob a ótica da imitação do modelo francês, questionava a afirmação, que é sua, de que a ruptura com a literatura portuguesa por si só legitimaria o projeto nacionalista romântico. O argumento, tal como o de José Veríssimo, que ressalta a inserção do projeto romântico de autonomia literária no processo mais amplo de independência política do país, apenas deixa intocado o cerne da questão, claramente formulado por Sílvio Romero, que, consciente de que a ruptura com o modelo literário português não significa a superação da dependência cultural brasileira, que tinha nele o seu símbolo maior, critica o romantismo brasileiro por, apenas tendo substituído o modelo luso pelo francês, não ter promovido aquilo que considera fundamental para a constituição de uma identidade literária própria: “(...) mostrar-se brasileiro tanto no manejo de um assunto geral, universal, quanto no trato de assuntos nacionais”.<sup>15</sup>

Porém, isso é o que defendia também o próprio José de Alencar, como Antonio *Candido*, dotado de forte sentido do materialismo histórico, não deixará de ressaltar, mostrando que Machado de Assis

não surge do nada, mas “amadurece”, ou realiza literariamente, o projeto romântico de nacionalização da literatura brasileira, que já se encontra não só em elaboração, mas propriamente enunciado, na teoria literária de José de Alencar.

Analisando o Prefácio a *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872, como uma resposta mais distanciada e equilibrada à polêmica travada com Franklin Távora em 1871, que criticara *O gaúcho* pela falta de fidelidade à vida rio-grandense, Antonio Candido considera que, frente a esse “primeiro sinal do apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente”, o Prefácio de Alencar representa a tentativa de “uma espécie de teoria justificativa, que não restringisse o valor nacional [de sua obra] aos livros indianistas”. Vencida a etapa do radicalismo nativista, diz Candido, Alencar pode agora apresentar, como reflexão, o que, até então, teria existido “mais como instinto”: a consciência de que a literatura indianista, pitoresca, “embora sendo a mais característica das condições locais”, não era a única via de afirmação da literatura nacional.

Antonio Candido evidencia, então, que, já na crítica literária de Alencar, a literatura brasileira “aparece (...) como expressão da dialética secular que sintetiza em formas originais e adequadas a posição do espírito europeu em face da realidade americana”. Curiosamente, porém, embora evidencie os laços entre as formulações de Alencar e as de Machado de Assis, Candido afirma que o ensaio “Instinto de nacionalidade” constitui uma repercussão do “tema” de Alencar, que teria sido “retomado e desenvolvido”.

Entretanto, como se percebe, é difícil distinguir, tematicamente, um texto do outro. Se, assim, Machado nada avança, em termos temáticos, o que havia sido formulado por Alencar, podemos concluir que o que, exatamente, se ultrapassa é o âmbito da “tomada de consciência”, como se depreende da atribuição, à *literatura* de Machado, do momento a partir do qual já se pode considerar a literatura brasileira como propriamente formada.

Os impedimentos quanto à literatura de Alencar são claros: se ela, como nosso romantismo, expressa-se de modo indiscutivelmente

“original”, ela o faz ingênua e exageradamente, por meio de um particularismo que impede o universalismo, ou seja, a conquista de um modo de narrar que, além de diferente em relação aos padrões — românticos — de seu tempo, não poderia, contudo, deixar de se expressar de modo adequadamente romântico. Para que uma diferença positiva apareça, impõe-se o apagamento dessa inadequação formal. O problema, entretanto, permanece: quando desconsiderado o excesso romântico da narrativa alencariana, torna-se visível uma diferença, que, também inadequadamente romântica, é igualmente desabonadora. Seu “realismo de representação”, identificado como maior tendência à observação da realidade, como caráter documental, apenas aponta para um particularismo também ingênuo e ineficaz, porque — ainda em um escritor que revela apuro literário e a consciência de que a conquista de uma identidade literária implica a elaboração de uma expressão literária não apenas particular, mas esteticamente qualificada, universal — incapaz de ultrapassar uma originalidade dada pela representação do contingente e do pitoresco de sua realidade, de uma temática nacional, e não de uma forma.

Haveria, portanto, uma distância entre o Prefácio e a narrativa de *Sonhos d'ouro*, entre o Alencar crítico, consciente de que a pergunta pela literatura brasileira deve ser respondida por uma forma literária própria e adequada, e a literatura de Alencar, que não teria conseguido atingir essa forma — distância que é deixada, como legado, para a crítica atual.

## Permanência

Em 1960, a Editora José Aguilar completava a publicação, iniciada em 1958, da *Obra completa* de José de Alencar, procurando-se, pela primeira vez, reunir toda a obra do escritor, abrangendo a ficção, o teatro, a poesia, a crônica, os ensaios críticos, as polêmicas literárias

e políticas e parte dos estudos jurídicos. O momento é solene, pois representa a tentativa de cumprir o projeto de Mário de Alencar, trazido como epígrafe na nota editorial que abre o primeiro volume: “Ideava então”, afirmara Mário, em 1915, “erigir-lhe [ao pai, José de Alencar] um dia o monumento definitivo de sua glória, numa edição completa de todas as suas obras, semelhante, no esmero e qualidade, às que em outros países costumam fazer-se dos grandes escritores mortos”.<sup>16</sup>

Se podemos reconhecer, nas palavras do filho, o eco de *Como e por que sou romancista*, em que José de Alencar se queixava da indiferença de críticos e editores, a edição Aguilar, ao tomar a si a tarefa de promover o reconhecimento definitivo, por parte da crítica literária brasileira, da obra de José de Alencar, revela, ao mesmo tempo, que esse reconhecimento é ainda problemático.

Não que haja concordância quanto a uma pretensa indiferença por parte da crítica. Ao contrário, na nota editorial do terceiro volume, explicita-se que, enriquecendo a apresentação da obra de José de Alencar com estudos críticos “assinados por nomes eminentes” — do panorama crítico-literário da época, como também do século passado —, na preocupação de situar obras ou grupos de obras em relação ao conjunto geral, esses estudos “testemunham”, por si mesmos, a “fortuna crítica de Alencar”<sup>17</sup>, ou seja, um interesse permanente por sua literatura que permite concluir que “a obra de Alencar, ao juízo da crítica atual, ocupa um posto de primeira grandeza na história de nossa literatura”.<sup>18</sup>

Mais interessante, porém, do que tomar a edição Aguilar como testemunho da fortuna crítica de Alencar, é procurar compreender, como fizemos em relação à tradição historiográfica, o que os estudos críticos publicados junto à primeira tentativa de reunião da obra completa de Alencar testemunham sobre a própria fortuna crítica, da qual passam não só a fazer parte, mas a ocupar lugar proeminente, e como eles se posicionam em relação a essa tradição.

Nessa perspectiva, a leitura das notas editoriais, que abrem cada volume, revelam, em seu conjunto, a preocupação de justificar a publicação com argumentos mais fortes, respondendo a questões que

parecem constituir ainda problema para a “institucionalização”, no campo crítico, da obra de José de Alencar. O desenvolvimento da argumentação da primeira nota, em que se fundamenta a assertiva inicial de que “José de Alencar é o patriarca da literatura brasileira”, mostra que a legitimação de seu projeto literário não pode desconhecer aquilo que, já apontado pela crítica ou pela historiografia literárias, poderia negar a validade da premissa: “(...) deficiências” que, não sendo negadas, precisam, porém, ser relevadas. Por isso é significativo que, logo após a assertiva inicial, passe-se à contextualização histórica, mostrando que o escritor participa de um momento de intensa consciência nacionalista, em que se consolida uma autonomia não só política, mas intelectual. Nessa perspectiva, José de Alencar aparece como “síntese de pensamento e arte tipicamente brasileira”, sendo uma das “sementes” que, desde então, “fecundaram a inteligência nacional (...) na ficção, nas idéias críticas e literárias, na atitude do escritor e do artista em face do ambiente brasileiro”. A conclusão do argumento explicita sua ambigüidade:

À sua lição, explícita ou implícita, à sua tentativa de valorizar os assuntos brasileiros, os temas históricos, regionais, populares, à sua alta consciência técnica e artesanal, devem os que se lhe seguiram os meios e sugestões que só tiveram que aperfeiçoar. Situada a sua obra na época, encarada na qualidade e volume, as deficiências são avantajadas de muito pelo aspecto positivo da realização e da mensagem, tanto mais de admirar se considerarmos o pouco tempo que pôde dedicar-lhe numa vida curta.<sup>19</sup>

Duas são, assim, as dificuldades que devem ser relevadas, ou explicadas, pelo momento histórico: as deficiências da “mensagem”, sugerindo-se aí que, apesar da intenção, fortemente consciente, de fazer uma literatura autenticamente brasileira, o caráter nacionalista da obra de Alencar não escapa à ingenuidade ou fragilidade, tendo, portanto, uma legitimidade apenas relativa; e as deficiências de “realização”, que, apesar da consciência técnica e artística reveladas pelo escritor, comprometem esteticamente a obra, que adquire, assim, um valor literário apenas relativo, visível porém, quando situada em sua época.

O conjunto dos estudos críticos selecionados, por sua vez, demonstra extrema coerência interna, coerência que se estabelece a partir da premissa enunciada na “Introdução geral”, a cargo do organizador da edição, Cavalcanti Proença, e que revela uma terceira questão:

Críticas e mais críticas têm sido feitas à falsidade de seus heróis e à fantasia descontrolada com que ele maneja o destino, dominando o acervo incontrolável. Vai nisso muito do costume bastante generalizado de condenar um livro não pelo que é, mas pelo que deixou de ser: o crítico desejaria que o escritor escrevesse uma história realista, em estilo seco e sóbrio; e vem o escritor com um enredo romântico, expandindo-se em transbordamentos líricos. Pronto! Não se quer saber, dentro do estilo e do gênero, se o autor revelou sensibilidade, talento, imaginação. Condenam-no sumariamente (...) Alencar tem sido a grande vítima desse estranho critério de julgamento. Ah! Ele não segue a escola de Machado de Assis, não escreve como o pai de Capitu, não sente como Sterne e Fielding? Então não presta, não é escritor.<sup>20</sup>

De fato, embora nem todos os estudos apresentados na edição representem uma defesa da positividade do romantismo de Alencar, mesmos aqueles mais reticentes eximem-se da crítica aberta, e todos confirmam a premissa de que Alencar só pode ser compreendido pela retomada de seus próprios pressupostos. A edição Aguilar nos mostra, assim, que, no final da primeira metade do século XX, enquanto no campo da historiografia literária, o romantismo de Alencar, excessivo, tendia a ser apagado, em prol de uma interpretação realista-naturalista de sua literatura, no campo crítico, tratava-se de evidenciar o Alencar romântico — seja para contestar a institucionalização historiográfica, seja para, como pretende Cavalcanti Proença, confirmá-la. E, nesse sentido, como se depreende das notas editoriais, o caráter nacionalista, assim como o literário, da obra de Alencar, permanecem como problemas. Mas a edição revela, ainda — e nisso está o maior interesse para a perspectiva aqui adotada —, a permanência, também no campo crítico, do que já chamamos de “resistência” à poética romântica, ou a nosso romantismo, claramente enunciada por Cavalcanti Proença.

Cristalizada, essa resistência perpassa, ainda hoje, a leitura crítica da obra de Alencar. Pois, ainda que objeto indiscutível de interesse — o que se comprova não apenas no mundo acadêmico, pois várias teses sobre José de Alencar foram produzidas desde o fim da década de 70, como no âmbito editorial, que se interessou pela publicação de algumas dessas teses e de obras de nomes já consagrados da crítica brasileira que se voltaram para o estudo do romantismo brasileiro —, esse interesse renovado não significou uma mudança efetiva do modo com que nossa tradição crítico-histórica se aproximou da literatura de Alencar. Isso significa afirmar que, assim como as questões trazidas por sua literatura, e pelo romantismo brasileiro, não chegaram a ser reformuladas, também as possíveis respostas não chegaram a escapar de uma perspectiva tradicional. A generalização é perigosa — e não só pela “amostra” reduzida da pesquisa —, mas pode ser produtiva. Essa amostra nos diz — o que, para a perspectiva aqui adotada, é suficiente — que a literatura de Alencar continua a ser encaminhada aos destinos traçados por nossa tradição histórica e crítica.

## Reflexão e reflexo

Uma inflexão importante, entretanto, deve ser ressaltada. Enquanto a teoria sobre o romantismo brasileiro e a questão de seu nacionalismo — ou de seu significado político — não chegaram a ser efetivamente deslocadas, a questão estético-literária foi reformulada: a discussão sobre as qualidades de estilo foram praticamente abandonadas, com a concentração do debate em torno do conceito de ficcionalidade. Mais precisamente, principalmente a partir da década de 80, a autoconsciência ficcional firma-se como valor estético: já não se pergunta, a um texto literário, apenas pelas qualidades de construção da narrativa, de personagens e da linguagem, mas também, e principalmente, por sua autoconsciência crítico-ficcional.

Se a perspectiva sofre inflexão, ela apenas terá o efeito de reelaborar, teoricamente, aquilo que vimos constatando: sob a ótica da consciência ficcional, o romantismo brasileiro continua a ser visto como “menor”.<sup>21</sup> Que não se suspeite, entretanto, que esse seja o efeito de uma postura inadequada, que consistiria em, anacronicamente, confrontar o romantismo com um valor que parece decorrer de questões colocadas pela literatura de hoje, às quais cabe à crítica responder. Pois a participação da poética romântica nessa mudança de valor estético é inegável, sendo preciso reconhecer, como adverte Arthur Nestrovski, “o caráter marcadamente romântico (no sentido histórico da palavra) tanto do modernismo quanto do pós-modernismo deste nosso fim de século”.<sup>22</sup>

A teorização do caráter autoficcional da poética romântica pode ser desenvolvida a partir de alguns conceitos-chave; a argumentação de Nestrovski está centrada no conceito de ironia:

Ironia e modernidade não são exatamente sinônimos, mas as duas palavras estão mais próximas do que se imagina. Um dos argumentos deste livro é justamente o de que a ironia — aquele movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma — está na raiz de todo o período moderno. Acima das diferenças entre os muitos períodos que marcam a história da consciência a partir de Kant, esse gesto de suspensão e autocancelamento da linguagem se repete, na literatura como na música, com a força de uma obrigatoriedade, como se não fosse mais possível imaginar outro modo de expressão.<sup>23</sup>

Como será ressaltado, entretanto, não se trata, aqui, de um gesto específico da modernidade, mas do próprio discurso literário, pois: “(...) na medida em que a ironia é uma qualidade de toda linguagem, quando se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte, pode-se dizer que a literatura — toda literatura — é ironia”. Segundo Nestrovski, o que se tornaria diferente, na literatura moderna, seria a centralidade alcançada pela autoconsciência ficcional: “Mas na modernidade”, conclui, “esse reconhecimento passa a ser o tema por excelência da arte, alegorizado nas mais variadas formas de narrativa”.<sup>24</sup> Por sua vez, as diferenças entre os muitos



períodos dessa “história da consciência”, que se desenvolve a partir da constatação kantiana da insuficiência da linguagem como instrumento de dominação da experiência, não devem ser desconsideradas. No caso do romantismo, pode-se distinguir uma determinada “forma de ironia” predominante: “(...) a consciência de um intervalo entre o homem e o mundo natural”, à qual “Goethe está dando vazão quando fala da Natureza como o ‘inatingível’”, ou seja:

Como ele escreve, na *Teoria das cores*, toda percepção, toda tentativa de responder sensivelmente ao mundo, já é abstração, e nossa única defesa contra os abusos desta é “teorizar com autoconsciência e — para empregar um termo audacioso — com ironia”. A almejada coincidência entre interioridade e exterioridade é impossível, mesmo porque nenhuma palavra é capaz de anular essa distância. Uma palavra é sempre o sinal de alguma coisa que não está ali.<sup>25</sup>

Esse intervalo nos remete à ruptura promovida pelo romantismo com a teoria neoclássica da arte que, como explicita Luiz Costa Lima, fizera da *imitatio* sua categoria fundamental, afastando-se, assim, da teoria aristotélica, em que o processo mimético, ou ficcional, não estava atrelado à noção de veracidade, mas à de *poiésis*:

A *mimesis* aristotélica supunha uma concepção de *physis* (por simplicidade, digamos de realidade) que continha duas faces, a *natura naturata* e a *natura naturans*, *ergon* e *energeia*, o atual e o potencial. A *mimesis* não dizia respeito senão ao possível, ao capaz de ser criado, à *energeia*; seus limites não eram outros senão o de ser passível de ser concebido. Entre os renascentistas, ao contrário, a posição do possível será ocupada pela categoria do verossímil, que, evidentemente, depende do que já é, do atual, então confundido com o verdadeiro.<sup>26</sup>

A definição do processo mimético como *imitatio* de um modelo, seja o da verdade, universal, da bela natureza, seja o do cânone literário clássico, serviria, assim, segundo Costa Lima, como controle da subjetividade criadora que — não sendo desconsiderada pelas poéticas neoclássicas, mas subordinada às leis da razão e do Estado absolutista —,

nos fins do século XVIII, com o colapso do universal clássico, aparecerá como conceito fundamental para a ruptura instaurada pela poética romântica do gênio:

(...) a partir do momento em que a arte deixa de ter uma destinação obrigatória e (...) já não permite conceberem-se padrões universalizados, a automática subordinação do subjetivo individual a uma ordem pré-estabelecida é sentida como intolerável repressão. (...) a natureza e a vida são matérias-primas que já não hão de ser expressas conforme cânones, agora contestados.<sup>27</sup>

Se o princípio da imitação é incompatível com a perspectiva romântica, entretanto, não é porque, centrada no *eu*, ela viria relativizar a relação entre ficção e mundo, agora inevitavelmente “contaminada” pelo subjetivismo, mas porque, rompida a relação integradora com a natureza, ela deixa de submeter a arte a uma instância externa e superior, afirmando-se seu domínio autônomo. A efetiva ruptura com a arte clássica, portanto, só se estabelece quando a ficção “perde” — ou desestabiliza — tudo o que poderia ser tomado como referente externo — a convenção racionalizada da natureza, como a realidade social, mas, ainda, o próprio sujeito. E isso, conforme Luiz Costa Lima, só teria sido alcançado em um momento específico da teoria e da história do romantismo.

Aqui reside uma diferença fundamental entre Nestrovski e Costa Lima que, se acionam um mesmo conceito — o de ironia — para reler a teoria romântica, divergem frontalmente na consideração dos efeitos dessa releitura para a análise do romantismo brasileiro.

Para Nestrovski, a retomada do conceito implica o questionamento do sentido trivial emprestado ao romantismo, um questionamento que diz — ou deveria dizer — respeito à crítica e à história da literatura brasileira.<sup>28</sup> Uma das conseqüências dessa reformulação seria a reconsideração das relações entre o romantismo e o modernismo e a literatura contemporânea brasileiras: “Para compreender melhor as diferenças de nossa modernidade”, afirma Nestrovski, “caberia, antes de mais nada, temperar com ironia nossa leitura das descontinuidades, que sem dúvida existem, mas dentro de um contexto mais rico de

vínculos e heranças”.<sup>29</sup> Esse exercício historiográfico, entretanto, não é desenvolvido pelo autor, que o deixa como sugestão.

Já para Luiz Costa Lima, que desenvolve uma análise historiográfica e crítica do romantismo brasileiro, à luz da poética romântica, o conceito não recobre o campo semântico e as manifestações do romantismo, mas funciona como fundamento de distinção tipológica, dentro do campo romântico, e de sua hierarquização valorativa.

Mantida a figuração de dois romantismos — o auto-reflexivo, que pode ser encontrado em Schlegel, Coleridge e Wordsworth, e o “normal”, do *Sturm und Drang* e das vertentes mais tardias do romantismo europeu —, mantém-se o fundamento da figuração tradicional do romantismo brasileiro, e a crítica deve responder ainda às mesmas questões por ela trazidas.

A questão do significado político de nosso romantismo, porém, parece passar a ocupar função organizadora na argumentação. Ao contrário da historiografia literária, que, avaliando a postura política do romantismo brasileiro como ingênua ou conservadora, procurou justificar o projeto romântico nacionalista, trata-se, agora, não só de enfatizar suas limitações, como de promover uma espécie de “denúncia”. Nessa perspectiva, tanto as relações com o modelo francês quanto com o contexto histórico-político continuam como problema.

Explorando esses fatores, Costa Lima correlaciona o conservadorismo político do romantismo brasileiro com o romantismo conservador europeu, analisando o ensaio “Discurso sobre a história da literatura no Brasil” (1836), de Gonçalves de Magalhães, em que se alia a formação da literatura brasileira à idéia da pátria, nos seguintes termos:

É verdade que o romantismo inicial, o das décadas finais do século XVII, fosse o romantismo de Jena, fosse o da primeira fase de Coleridge e Wordsworth, não primava por essa bem-comportada empolgação, votada a encontrar o apoio paternal dos monarcas ilustrados, como o brasileiro do momento. Contudo a arrogância contra as instituições do tempo (...) cedo deixara de ser praticada por um Friedrich Schlegel, primeiro convertido ao catolicismo e logo em diplomata e jornalista a serviço do principal braço prior

da reação da época, Maternich. Do mesmo modo, também Coleridge descobriu que o internacionalismo que abraçara, junto com (...) Wordsworth, pensando então encontrar na França revolucionária a luz de uma nova era, não passara de uma miragem (...). Esse romantismo rebelde ao mundo constituído, que lutara para estabelecer um “espaço literário” autônomo e paralelo a um mundo que se queria liberto de príncipes e prerrogativas, não chegou sequer a ser escutado por Gonçalves de Magalhães. O romantismo que aprende e propaga já é um romantismo domesticado, atento às virtudes da moral, do cristianismo e das autoridades. Romantismo, aliás, onde primava o modelo do ex-emigrado Chateaubriand.<sup>30</sup>

A passagem mostra um fenômeno interessante: enquanto os estudos tradicionais do romantismo tornaram o conceito muito amplo — é comum se falar em um “espírito romântico”, com o que se evitava a espinhosa questão das diferenças entre as diversas escolas —, Costa Lima o reduz cada vez mais, acabando por circunscrevê-lo não à escola alemã e a algumas vertentes da francesa e inglesa, mas a um reduto ainda mais restrito, composto não por Schlegel, Wordsworth e Coleridge, mas por um determinado Schlegel, Wordsworth ou Coleridge. O que mais nos interessa nela, entretanto, é que, a partir dessas distinções internas, retornamos ao conceito de influência como fonte, afirmando-se que o romantismo francês, “domesticado”, serve como “espelho” ao romantismo brasileiro, que apenas teria procurado imitar o tipo de romantismo que dominava, então, a cena européia; a pergunta que se impõe — “que diferença haveria entre ela e a cena brasileira?”<sup>31</sup> — só pode merecer também uma resposta tradicional.

Para Costa Lima, no reforço da idéia de pátria residiria uma dessas diferenças. Sendo recente no país, ao reforçá-la, o intelectual brasileiro responderia também pela fragilidade de seu sistema cultural, procurando, na afirmação da pátria, tanto uma justificativa política para a *intelligentsia* local, quanto uma justificativa literária frente às expectativas da Europa, que constituiria, ainda, o “centro de seus pensamentos”. Ressaltada, a influência de críticos e historiadores estrangeiros que primeiro convocaram o escritor brasileiro para a promoção da originalidade da literatura brasileira pela observação

das peculiaridades nacionais parece comprovar essa fragilidade. Essa influência, por sua vez, articulava, à idéia da pátria como princípio básico de identidade nacional, a outra face da diferença do romantismo brasileiro:

A primordialidade da pátria se combinava à necessidade de observar a natureza. (...) O serviço à pátria, tal como entendido, implicava o culto do documental, do verídico, do factual, a pretexto de que só assim se compreenderia e formularia a diferença da natureza e sociedade nossas. E isso, insistamos, desde antes que a estética realista e naturalista instituisse o culto do fato e da observação científica.<sup>32</sup>

A conclusão é inevitável: o romantismo brasileiro, destituído da auto-reflexividade romântica, encaminharia a literatura brasileira à primazia do documental, em detrimento do ficcional — a poesia, sentimentalista e retórica, volta-se para a observação do *eu* e de suas idiossincrasias, enquanto que a prosa, reforçando a própria tendência realista da forma do romance, volta-se para a observação da realidade. A diferença do romantismo brasileiro, portanto, é detectada no modo “irrefletido”, acrítico, com que se reinterpreta o conceito de natureza, ou, podemos dizer, como se reinterpreta a questão do referente:

(...) me parece estranho que se fale de romantismo brasileiro sem que o substantivo apareça pelo menos entre aspas. Pois o que é a natureza para um romântico como Novalis, Wordsworth ou Keats, é bem diferente para o que será para um nosso. No caso europeu, a natureza funcionava como *feedback* para o exame do eu ou, como propunha Friedrich Schlegel, para o ir além do próprio eu (...) Entre nós, a natureza ou servia de palco para o canto ritmado de índios de opereta, ou servia de cenário para os delírios de um eu, julgado tanto mais genial quanto mais capaz de queixas e saudades. (...) Mas o mesmo já não parece apropriado quanto a um Álvares de Azevedo, onde é rara a tentativa de captação da cor local. Aqui, portanto, estaríamos afastados do marco observacional. Mas como não notar que esse afastamento se realiza em favor de um elemento igualmente observável, o eu do poeta?<sup>33</sup>

Antonio Candido já havia defendido que a diferença instaurada pelo romantismo brasileiro decorreria da interpretação da teoria da reflexão pela do reflexo, mostrando como, ao mesmo tempo, ela seria responsável pelo excesso romântico-sentimentalista — a centralização no *eu* e o conseqüente descontrole formal — e por um excesso de realismo — na tentativa de descrição fiel da realidade nacional. Entretanto, a caracterização do romance romântico brasileiro traz a questão de como se fundamentar, teoricamente, esse realismo, uma vez que a narratividade — excessivamente romântica — interfere nessa pretensa objetividade realista. A mesma dificuldade é enfrentada por Costa Lima.

Se o romantismo brasileiro é mais *testemunhal* do que o romantismo europeu, sendo, assim, mais romântico, no sentido comum do termo, é necessário concluir que, tanto na poesia, porque centrada no *eu*, quanto no romance, porque voltado para a observação da realidade, ele é, ao mesmo tempo, *mais realista*. Para esse sentido converge toda a argumentação: diferentemente do caso europeu, aqui, não se pode falar de uma antítese entre romantismo e realismo-naturalismo, que já encontrando estabelecido o primado da observação, apenas terá que livrá-lo “do culto adocicado das lágrimas”, dirigindo-o “por um ‘conhecimento científico’”.<sup>34</sup>

O culto testemunhal, na poesia, entretanto, não esconde o excesso sentimentalista que o afasta do “marco observacional” — é esse excesso, afinal, que a torna *mais romântica*. “Entendido como a sede de desencontros, sofrimentos e paixões insaciáveis, o eu do poeta se transforma em objeto de uma observação profundamente sentimental”, considera, reafirmando o que dissera em *O controle do imaginário*: “em vez de um ‘subjativismo exagerado’, o que tivemos foi um sentimentalismo débil, fácil, autocomplacente e retoricamente inflado.”<sup>35</sup> No romance, por sua vez, a interferência causada por esse excesso, ou debilidade, leva à tentativa de fixação de uma “cor local” que, todavia, mostra sua distância em relação à fixação da realidade. Como ressalta o autor, se “o primado da ‘observação’ torna entre nós menos marcada a antítese do romantismo face ao realismo”, esse primado

“não significa tanto o desenvolvimento do gosto pela pesquisa de campo, pelo ir ao encontro do fato, quanto a defesa da ‘originalidade local’”.<sup>36</sup>

Podemos traduzir, então: a representação romântica da realidade brasileira não nos remete a uma “natureza autêntica”, mas a uma convenção, ou a uma imagem ficcional. Ao chamar a atenção para isso, Costa Lima evidencia que sua interpretação do romantismo brasileiro — e sua caracterização como “testemunhal” — não decorre de uma concepção ingênua do processo ficcional, que o levaria a tomar a representação ficcional — qualquer delas — como imitação fiel do referente. Não se coloca em dúvida, assim, o “irrealismo” da representação romântica do *eu*, da natureza ou do cotidiano brasileiros, mas, novamente, o sentido ideológico dessa construção: “tropicalizada” a natureza, ao gosto e lições dos críticos europeus, fixados seus “tipos locais”, pode-se, então, alcançar a representação de uma “unidade nacional”, “irrealista”, como se demonstra, e como é o destino de toda construção ficcional, mas também, e principalmente, acrítica.

A permanência do paradoxo teórico-crítico é evidente: como é possível, frente ao excesso romântico do romantismo brasileiro — sua excessiva artificialidade, digamos assim — continuar afirmando a presença de uma tendência também maior ao documental? Uma saída já havia sido fornecida por nossa historiografia literária e por ela continuamos a escapar: trata-se, mais uma vez, de, deparando-nos com a textualidade romântica brasileira — sentimentalista, retórica, extremadamente artificiosa e distorciva —, desconsiderá-la.

Assim, ainda que demonstrando que o romantismo brasileiro promove, não a observação da realidade (e do *eu*), mas sua ficcionalização, Costa Lima sustenta o argumento de que, nem por isso, ele deixa de inaugurar o primado do documental na literatura brasileira, distinguindo-se, para tal, aquilo que é a realização efetiva do texto romântico brasileiro — a ficcionalização declarada do referente — seja do *eu* individual, seja do *eu* nacional — de sua *intenção* realista. Como pressuposto, portanto, trata-se, não de buscar a textualidade romântica e seus efeitos — pois, nesse caso, como em qualquer outro, encontraríamos sempre o processo de ficcionalização —, mas

de evidenciar, através do ideário crítico romântico brasileiro, a instauração do “culto ao documental” que se tornaria dominante na tradição literária brasileira.<sup>37</sup>

Nessa perspectiva, é interessante perceber que, ao mostrar que Machado de Assis inaugura, na literatura brasileira, o romance autoficcional, que viria estabelecer uma relação crítica com a realidade, Costa Lima nos oferece a interpretação de um de seus romances, enquanto que, para caracterizar a ausência de consciência ficcional em José de Alencar, nenhum romance é analisado, mas, sim, a produção crítica do autor.

É verdade que algum espaço é aberto para *Iracema*, através da retomada do ensaio com que Haroldo de Campos, ainda no início da década de 80, rompe com a leitura tradicional do romance: “*Iracema*, uma arqueografia de vanguarda”.<sup>38</sup> Para Costa Lima, Haroldo de Campos capta a novidade formal trazida pelo romance alencariano, ou seja, nas palavras do comentador: “(...) vir aquém da épica, ensaiada tanto pelos árcades quanto por Gonçalves Dias, tomar o tupi como língua adâmica, não buscar a fixação fidedigna de uma ‘origem’, mas fundá-la tão ficcionalmente quanto o próprio tupi, inventado como ‘dispositivo estético’”.<sup>39</sup> Pode-se falar, portanto, a respeito de *Iracema*, da presença de uma consciência ficcional que, para Costa Lima, consegue “neutralizar o exotismo da natureza e o realismo” do traço de Alencar.

*Iracema* constituiria, portanto, uma exceção dentro da obra de Alencar, que fica caracterizada pelo exotismo — o que, no sistema de Costa Lima, está ligado tanto a um romantismo desdotado de autoconsciência crítica, sentimentalista, retórico e idealizante, quanto a uma consciência nacionalista frágil, “europeizada” e útil à política imperial — e pelo realismo de traço que acabaria por prevalecer à distorção romântica.

É, pois, também como exceção que Costa Lima interpretará algumas passagens das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* em que Alencar questiona a figura do escritor inconsciente dos pressupostos ficcionais e aquilo que Costa Lima considera como a postura dominante no campo histórico e crítico de nosso século XIX: a cleição



da observação passiva e do critério temático como fundamentos do nacionalismo literário. Duas passagens são citadas e, através delas, Costa Lima indica a consciência de Alencar quanto ao compromisso primordial do escritor com a palavra e com a ficcionalidade. Considera, entretanto, que “o elogio alencariano da palavra cedo se transformou em critério apenas gramatical e, depois, estilístico”, tornando-se incapaz de contrapor-se, como tenta, nas *Cartas*, ao critério temático como índice de brasilidade. Se Alencar demonstrara, então, consciência de que “não basta estar em contato direto com a natureza, sendo ademais preciso desenvolver uma postura adequada — ou seja, uma forma —, alcançada em *Iracema*, “o acerto do romance parece ter sido ocasional”:

A preocupação nacionalista do autor o levava a fixar sua pena onde lhe parecesse captar um tema nacional. Pratica por isso tanto o romance urbano, quanto o regional, por isso passa do índio para o sertanejo ou até para o gaúcho. A crença na palavra tornava-se crença na capacidade de declarar o nacional. Assim Alencar, em sua prática de escritor, veio a reforçar o critério puramente temático, a que se opusera.<sup>40</sup>

Até mesmo essa diferença — entre o crítico e o romancista Alencar —, entretanto, seria apagada em *Sociedade e discurso ficcional*. Na polêmica travada com Joaquim Nabuco, Costa Lima considera que, ao responder às acusações de falta de fidelidade à realidade brasileira e de plágio com o mesmo argumento do contendor, ou seja, respondendo que “soubera, sim, observar e descrever o tipo local”, Alencar estaria confirmando — e não se contrapondo — ao primado da observação como critério de nacionalismo literário,<sup>41</sup> evidenciando-se, assim, o “traço realista” que, como sustenta Costa Lima, caracterizaria sua obra literária.

Nessa perspectiva, voltamos um passo atrás em relação a nossa historiografia literária, principalmente de Antonio Candido, que, na *Formação da literatura brasileira*, embora discorrendo e explicando o caráter realista da obra de Alencar, preservara o pensamento crítico de Alencar, mostrando, inclusive, sua proximidade com o ensaio de Machado de Assis, apressadamente considerado, por Costa Lima,

como “uma das raríssimas vozes discordantes da linhagem de Magalhães”.<sup>42</sup> De qualquer modo, porém, as conclusões são convergentes: tanto para Costa Lima, quanto para Candido, a *literatura* de Alencar se marca pela falta de consciência artística, ou ficcional, com que o romantismo brasileiro ter-se-ia diferenciado do modelo europeu. E, em ambos os casos, a estratégia de confisco da narratividade de Alencar — da textualidade do romantismo brasileiro — torna-se necessária para a comprovação dessa diferença.

## Do narrador

Quando, em 1990, Flora Süssekind se propôs, em *O Brasil não é longe daqui*, a investigar a origem histórica — o processo de emergência e singularização — do narrador de prosa de ficção da literatura brasileira, parecia, enfim, que superávamos o próprio confisco histórico de nosso narrador romântico. Entretanto, essa mudança de foco analítico não significou uma renovação da interpretação do romantismo brasileiro e de sua prosa.

O argumento é claro: podendo-se datar a singularização de um narrador de prosa brasileiro no momento mesmo de sua instauração histórica, nas décadas de 30 e 40 do século XIX, esse narrador apenas atingirá um perfil propriamente ficcional já nas décadas finais do século, com Machado de Assis. De início, portanto, evidencia-se que *O Brasil não é longe daqui* parte da mesma premissa de Luiz Costa Lima, que, por sua vez, confirmara o juízo historiográfico: a ausência, na prosa romântica brasileira, da autoconsciência ficcional. Não é, portanto, ocasional que Süssekind, evitando em sua tipologia, ou em seu exercício historiográfico, o conceito de estilo literário, recorra justamente a *O controle do imaginário* quando se trata de pensar a diferença instaurada pelos primeiros narradores da prosa brasileira e os modelos europeus em termos propriamente românticos.

Citando passagem em que Costa Lima estabelece a diferença entre o conceito romântico de natureza — em que ela funciona como estímulo à auto-reflexão libertadora — e o do romantismo brasileiro — em que a relação com a natureza assume outro rumo, como desenvolvimento “do êxtase ante sua selvagem maravilha” —, Sússekind concorda que houve “desinteresse, por parte dos primeiros românticos locais, pela auto-reflexão e pela compreensão da paisagem como moldada também a partir da imaginação”.<sup>43</sup> A tese, novamente, é a de que, destituído de auto-reflexão, o romantismo brasileiro, ao substituir a reflexão pelo reflexo, marca-se por uma exigência mais *realista* do que propriamente romântico-crítica.

Diferentemente de Costa Lima, entretanto, Sússekind distingue duas figurações de narradores românticos, assim como dois momentos histórico-políticos, embora ambos sejam vistos sob a ótica do compromisso com as classes dirigentes e com seu discurso patriótico. Correlacionando a necessidade política de unificação nacional com o projeto defendido pela crítica romântica brasileira — tomado aos estudiosos estrangeiros — de nacionalização literária pela valorização da cor local, costumes e história nacional, explica-se o modo pouco crítico com que a primeira prosa brasileira se volta para a realidade brasileira.

Num primeiro momento, a emergente prosa brasileira faz parte de um “momento delicado”:

Lembre-se (...) de que se trata, nos anos 30-40, período de constituição de uma prosa de ficção no país, de um momento delicado, do ponto de vista da construção de um Estado-nação centralizado, para as camadas dirigentes do Império — a que pertenciam de fato ou de favor os primeiros românticos brasileiros. Em meio às lutas provinciais (Cabanagem, Farroupilha, Sabinada, Balaiada, revoltas de Minas e São Paulo em 1842, Revolta das Alagoas em 1844), às rebeliões de escravos e ao fantasma da restauração lusa, tornava-se mais urgente, para a “clite ilustrada”, afirmar identidades, origens e essências “nacionais”, mapear *um* Brasil pitoresco, territorialmente ao menos, coeso e singular.<sup>44</sup>

O compromisso entre escritores e a política imperial, ajudaria, então, a compreender o caráter não-revolucionário do romantismo brasileiro. Ao contrário do primeiro romantismo europeu, como diria Costa Lima e reafirma Sússekind, a natureza não funciona como “estímulo à auto-reflexão libertadora”. Trata-se, aqui, de, “em sintonia com o próprio tempo, com o desejo de afirmação da unidade nacional e da paisagem americana”, promover a fundação de uma novelística local que assuma não uma relação de crítica de reflexão com a realidade, mas de “observação passiva”:

(...) pertencentes ou desejosos de pertencer em geral às classes dirigentes, não interessa a esses primeiros prosadores de ficção brasileiros acentuar qualquer negatividade no relacionamento entre o seu narrador e as tramas e paisagens novelescas que desfilam a seus olhos, ou entre ele e o nexos social graças ao qual se lhe atribui essa função de observador ameno de costumes, quadros históricos e vistas que se deseja bem pouco problemáticos.<sup>45</sup>

Explica-se, assim, que nossos primeiros prosadores tenham eleito, como interlocutores privilegiados, relatos de viagem e representações pictóricas de pintores e desenhistas que acompanhavam as então abundantes expedições científicas, aproximando-se do perfil desses viajantes-em-trânsito pelo olhar “paisagístico-naturalista” com que procuram fixar, literariamente, a paisagem nacional. O primeiro narrador da prosa brasileira, portanto, fica caracterizado por esse olhar de viajante que observa e registra paisagens e costumes:

Listam-se árvores, frutas, pássaros e locais pitorescos, tenta-se descrevê-los e nomeá-los cuidadosamente. Minúcia descritiva e olhar de “naturalista” dominantes na formação do narrador dessa primeira prosa de ficção no Brasil. Af, vistas e detalhes paisagísticos, coqueiros, palmeiras, sabiás, laranjais, pombas ocupam o cenário ficcional, ao mesmo tempo que se tornam objeto de classificação e estudo nos tratados descritivos, diários e relatos de viajantes e expedições científicas.<sup>46</sup>

É esse olhar naturalista que promoveria uma espécie de “desficcionalização” da literatura, caracterizando “uma prosa que se desejava capaz de definir o próprio país, inventariar suas paisagens e populações, mapeá-lo, enfim”.<sup>47</sup> Colocando-se sob o “primado incontestado da observação das peculiaridades locais”, ela teria, então, passado “a se oferecer não propriamente como literatura, mas como mapa unificador, tratado descritivo, paisagem útil”.<sup>48</sup>

Um olhar, especifica Süsskind, “fixo”, uma vez que, embora estendendo-se pela grande superfície do país, pois trata-se de um narrador que, viajante, move-se de um lugar a outro, não “trabalha essa movimentação”, mas “treina um ponto de mira nada volúvel, em repouso, fixo como o mapa que lhe cabe também traçar”.<sup>49</sup> Um narrador que se move, enfim, entre materiais diversos, mas que transforma essa diversidade em coesão e unidade.

Num segundo momento, entretanto, esse viajante já poderá se arriscar em viagens “verticais”, configurando-se, então, um segundo tipo de narrador, próximo, agora, do historiador e do cronista de costumes. Embora movendo-se também no tempo, abarcando o presente e o passado, ele não deixaria, porém, de manter essa fixidez:

Se, com a consolidação do Império, de um lado, e com a delimitação mais precisa de fronteiras entre os gêneros de discurso e a popularização do romance da segunda metade do século XIX, de outro, o mapa único, abrangendo grande extensão territorial, e a etiqueta “Brasil” em tudo, puderam se desdobrar em etiquetas “regionais” ou domésticas, em pequenas cartas geográfico-literárias, (...) o ponto de mira fixo do narrador não se desmonta com essa facilidade.<sup>50</sup>

Delineiam-se, então, algumas transformações e “rachaduras” na figuração inicial do narrador brasileiro, que encaminham a prosa para o romance histórico, regionalista e de costumes, sem, entretanto, que se alcance aquilo que só seria conquistado por Machado de Assis: a “corrosão” do ponto de vista narrativo por um narrador que, auto-reflexivo, assume enfim uma fisionomia irônico-crítica capaz de abalar

os pontos fixos de sustentação do narrador romântico — o olhar paisagístico-descritivista que converge para a imagem de uma natureza, sociedade e origem histórica una e coesa.

José de Alencar, portanto, fica situado como que em uma fase de transição, em que se “ensaia”, mas não se realiza, a mobilidade do narrador auto-reflexivo. Para a explicação dessa impossibilidade, a questão político-ideológica ainda parece ser decisiva.

O narrador de Alencar, define Sússekind, seria fundamentalmente conservador e autoritário, não porque, como consideraria Costa Lima, em sua prosa soasse a voz do Estado monárquico nacional, como na primeira prosa, mas porque, sugere-se, sem que o assunto seja aprofundado, agora fala a classe dos proprietários rurais. Nessa perspectiva, a referência é Silviano Santiago, que já afirmara que, no romance de Alencar, as imagens feudais alcançam significado próprio: “O feudalismo (...) é uma figura de retórica utilizada para produzir um discurso onde exatamente se dá poder ao Senhor para que possa questionar os exageros do estamento burocrático”.<sup>51</sup> Assim, conclui Sússekind, se Alencar figura “um antagonista às elites burocráticas”, não deixa, entretanto, de se apresentar ainda de modo conservador e autoritário, pois antagonista “sempre leal, ‘patriota’, mas cujo comportamento se regeria por carta própria. Não apenas o seu, aliás, mas o de seus agregados e familiares, pautado pelas leis e hierarquias locais, pelo mando do senhor de terras”.<sup>52</sup>

O narrador de Alencar, conclui Sússekind, configura-se “como um ‘senhor de terras’ todo-poderoso”, que “organiza tramas e redes”,<sup>53</sup> sem se deixar, entretanto, questionar.

Assim, se, no romance histórico, a prosa de Alencar já interpõe, entre a paisagem que mira e o sujeito que narra, a ação transfiguradora do tempo, essa transfiguração não escapa ao “ponto de vista senhorial” — “o ponto de mira fixo”, com o qual se busca a “gestação do povo americano”, as origens da nacionalidade — que acabará por “des-historicizar”, essas paisagens. Chama-se a atenção, então, para “o prazer minucioso com que o narrador incendia alguns de seus personagens, cenários e objetos favoritos nos últimos capítulos de seus romances históricos”, principalmente cenários e objetos “que

guardam contornos históricos mais evidentes: a casa-castelo, o fidalgo ‘quase feudal’ [*O guarani*], os documentos do mestre Caminha [*As minas de prata*]” ou, em outras palavras, para um “narrador interessado em paisagens e quadros históricos, não num auto-redimensionamento ao correr do tempo”.<sup>54</sup>

O olhar histórico de Alencar, portanto, ao mesmo tempo que não é propriamente histórico — o tempo não apareceria como processo, mas seria fixado em quadros e personagens exemplares — revelaria sua essencialidade paisagístico-naturalista, pois as “cenas do passado histórico” seriam construídas ao lado e em coerência com o repertório já consolidado das “cenas da natureza”. Na construção, por outro lado, das “cenas regionais”, o mesmo problema se apresentaria. Para Süsssekind, a manutenção de um narrador de perspectiva fixa — a criação de uma imagem harmônica do país — levaria a uma mesma des-historicização, no romance regional romântico, da paisagem, que não pode ser percebida em sua diversidade, mas tem de ter essa diversidade transformada em unidade: “(...) as paisagens históricas locais, em sua diversidade, se apresentam aos olhos e ouvidos do viajante e este, com seu ponto de mira exemplar, as homogeneiza e etiqueta ao narrar”.<sup>55</sup>

Por sua vez, quando o narrador romântico reveste-se da máscara do cronista social, será também para, com olhos de paisagista-naturalista, recolher minúcias do cotidiano citadino — as muitas descrições de festas, ruas e trajés —, preservar um narrador-em-trânsito que não se deixa afetar por sua movimentação no cenário, e que se reduz ao “registro de suas impressões” pessoais,<sup>56</sup> não chegando a uma auto-reflexão crítica, do ato de narrar ou da realidade narrada, nem mesmo naqueles romances em que se adota abertamente um tom crítico-satírico.

Toda a argumentação de Süsssekind, como se vê, fundamenta-se na assertiva básica da ausência de consciência autofuncional da prosa romântica brasileira — ausência que explicaria, teoricamente, sua diferença em relação aos modelos europeus, a sua tendência naturalista-realista, ou a sua tendência ao documental, como afirmara Costa Lima. Se, assim, Süsssekind refina a análise, não consegue evitar aquilo

que já constituía problema para esse tipo de argumento: a narrativa romântica não deixa de resistir à sua *naturalização*, por apresentar-se abertamente convencional, artificial — digamos: irrealista.

Pois, mais uma vez, como fizera Costa Lima, será preciso enfatizar a diferença entre a *intenção* realista de nosso romance romântico e o que ele efetivamente nos oferece. Que não nos deixemos enganar pelo descritivismo que invade toda a cena textual, alerta Sússekind: como avisara Costa Lima, trata-se menos de descrever o país, a partir da observação de sua realidade, do que de construir uma paisagem pitoresca, brasileira, original, ou, em outra palavra, uma utopia:

De modo quase programático afirma-se então uma linha direta com a Natureza, um primado incontestado das peculiaridades locais — com a finalidade de se produzirem obras “brasileiras” e “originais” — mas ao mesmo tempo era preciso “não ver” a paisagem. Porque sua razão e desenho já estavam pré-dados. E, mesmo que se afirmasse fazer cópia “direta”, olhar com os próprios olhos, para figurar um Brasil que se descjava absolutamente original, paradisíacamente singular e sem divisões sociais, raciais ou regionais de monta ou que não pudessem ser classificadas, etiquetadas, homogeneizadas pela perspectiva una do “viajante-naturalista”, era preciso fechar os olhos ou fazer ouvidos de mercador para os livros europeus nas estantes e bibliotecas públicas, para uma população com 70% de analfabetos, para a influência econômica, para os leilões de escravos, rebeliões e separatismos, para o povo livre sem ocupação possível (...).<sup>57</sup>

Mais para “miragem” do que para “paisagem”, reforça Sússekind, a representação romântica da realidade brasileira é uma construção ficcional, é preciso deduzir. Dedução que deve ser estendida ao romance histórico, em sua busca da origem nacional:

É mesmo como simples gradação de cor que se percebe então o processo de formação de uma literatura nacional. Não interessa a esses caçadores de origem observar diferenças, lacunas, retornos, cortes. E, ao descreverem essa procura de uma “nacionalidade essencial” de uma identidade sem rachaduras, de uma linha reta, cheia, sem descontinuidades ou rasuras, *desvendam sem querer ou saber, para quem os lê, segredo particularmente defeso*: que isso que



definem como o “ponto um”, a “semente”, a “origem” da literatura brasileira é, na verdade, *quimera que constroem*, passo a passo, a cada novo traço que acrescentam ao seu mapa de pesquisas. Quimera extremamente útil, pois, de posse dela, esquece-se a análise concreta das situações (...).<sup>58</sup>

Reinserido nas relações narrativas, portanto, o ponto de mira do romance romântico — que se insiste em definir como fixo, centrado, imóvel — inevitavelmente se desestabiliza, pela flagrante distância — explicitada pela própria narrativa, pois é lendo-a que a percebemos — entre o Brasil que se deseja — que se torna utopia narrada — e o que se vive, o “real”. É isso o que mostra Sússekind, mas é isso também que se procura negar, num sentido: pois o que se ressalta é que, embora o romance romântico brasileiro mostre-se evidentemente ficcional, não seria, porém, autoficcional: ele *não se sabe*, ou *não se quer*, crítico; e de outro modo não poderia ser, pois parte-se do pressuposto que seu narrador é, essencialmente, literariamente ingênuo ou, quando não, politicamente conservador, comprometido com a ideologia dominante e com o olhar europeu.

Podemos perceber, agora, que, ao se propor a analisar o narrador da primeira prosa brasileira, Sússekind continua a promover o confisco de sua narratividade, sob o argumento de que, embora se deva reconhecer seu efeito ficcional, não se pode atribuí-lo a uma *intenção* que levaria à explicitação, por ela mesma, de seu caráter construtivo, ficcional, que, ao contrário, ela procuraria esconder, tal como afirmara Costa Lima.

Talvez fosse o caso de chamar a atenção para o evidente perigo de se atrelar o sentido do texto às intenções do autor, ou mesmo do narrador, se considerado fora das relações narrativas. Mais interessante, porém, do que ficar discutindo se Alencar, em suas considerações teórico-críticas, deve ser considerado mais naturalista-realista do que pensamos, como faz Costa Lima, ou se seria possível que, de um autor conservador, nascesse um narrador crítico, é investigar se, desarmando a própria mirada crítico-teórica, de fato não encontraremos um texto em que a figuração utópica — ficcional — esteja transformada em artifício narrativo, pois essa talvez seja a maneira mais legítima de se falar em autoconsciência ficcional.

## Capítulo IV Ficção crítica

### Como acabam os sonhos de ouro e também os romances

Mais do que a autobiografia literária de Alencar, *Como e por que sou romancista* (escrito em 1873), “Benção paterna”, Prefácio ao romance *Sonhos d’ouro* (1872), parece ocupar o lugar central em sua literatura crítica, tendo sido o foco do interesse de nossos historiadores e críticos. Nele é que, afirmando o caráter nacional de sua obra, Alencar a relaciona com a história da sociedade brasileira, distinguindo três fases, a partir das quais nos acostumamos à distinção temática que fundamenta a divisão de sua obra em romance histórico, regional ou rural, e urbano.

À fase “primitiva”, a “das lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”, afirma Alencar, corresponderia *Iracema*. À fase histórica, a de nosso período colonial, pertenceriam *O guarani* e *As minas de prata*. A terceira fase, iniciada com a independência política e que estaria ainda em curso, apresentaria dois aspectos e a eles corresponderiam *O tronco do ipê*, *Til* e *O gaúcho* — que se voltam para aqueles “recantos” que, guardando “intacto, ou quase, o passado”, com suas tradições, costumes e linguagem, possuem “o sinete todo brasileiro” — e *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela* e o próprio *Sonhos d’ouro* — em que estaria representada aquela parte da sociedade brasileira mais aberta às idéias e costumes de outras culturas, onde, já sendo travada a irremediável “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira”, o “eu próprio” tem de ser conquistado. Um romance propriamente

brasileiro, define então Alencar, será aquele que, face às influências que recebe, seja capaz de resistir ao “prurido da imitação” e promover um tipo de “amálgama”, em que os traços dessas várias nacionalidades se vão “diluindo” para “infundir-se n’alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira”.<sup>1</sup>

Ao contrário dos que viram, aqui, uma sistematização apenas temática, a confirmar o conceito ingênuo do nacionalismo romântico, restrito ao assunto, Antonio Candido ressaltou a proposta estético-formal desse sistema, em que a literatura nacional, afirma, “aparece, então, como expressão da dialética secular que sintetiza em formas originais e adequadas a posição do espírito europeu em face da realidade americana (...)”.<sup>2</sup> De todo modo, concordando-se ou não com essa interpretação, é inegável que Alencar apresenta, com *Sonhos d’ouro*, mais do que uma concepção temática de romance nacional.

Pois, inevitavelmente, o prefácio estende-se ao romance: momento de avaliação e de sistematização, *Sonhos d’ouro* — “pequeno livrinho”, despretenso, regateia Alencar — constitui nada menos do que a formalização literária da proposta teórica desenvolvida em seu pórtico. Mas é, ainda, ele mesmo, uma teoria da literatura de Alencar, olhar interpretativo — ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo — sobre a obra. Torna-se significativo, então, que o romance venha assinado por Sênio.

No primeiro dos romances assinados sob o pseudônimo, *O gaúcho*, publicado em 1870, Alencar estabelecera outro sistema interpretativo, indicando o início de uma nova fase de sua vida literária:

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

Talvez.

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

Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa.<sup>3</sup>

Esse é um sistema que pode ser classificado como de tipo biográfico, como fica sugerido. O ano de 1870, em que Alencar publica *O gaúcho* e *A pata da gazela* e escreve o primeiro volume de *A Guerra dos Mascates*, marca sua saída do Ministério da Justiça e retorno à Câmara, já em franca oposição ao Imperador: as contrariedades e decepções sofridas na vida política explicariam o pseudônimo melancólico. Hoje praticamente esquecido — para o que sem dúvida contribuiu a óbvia correlação biográfica —, esse foi o sistema discutido pela primeira recepção crítica, que, tendo acatado a explicação, procurou avaliar suas conseqüências. Pois, se a explicação é biográfica, o sistema diz respeito, fundamentalmente, a uma questão narrativa: o que se coloca em discussão são os efeitos literários de uma mudança no modo de narrar, de uma perspectiva narrativa, que se define, agora, como “desiludida”. Seria esse um Alencar, por desiludido ou menos iludido, menos romântico?

Sílvio Romero não hesita em concordar: tendo definido a distância entre a literatura de Alencar e o modelo francês pelo que escapa aos pressupostos românticos, o “novo Alencar” que vê aí surgir, “cheio de despeitos e ironias”, em romances menos afeitos às doces idealizações da primeira fase, é um argumento a mais para o que se reconhecera como uma postura mais realista: na primeira fase, em sentido restrito, pela temática local e minúcia descritiva, e, agora, no sentido de uma postura mais crítica frente à realidade brasileira.

José Veríssimo, por sua vez, não hesita em desconsiderá-la: tendo definido a diferença do romantismo de Alencar em termos de um maior subjetivismo e incontinência emotiva e formal, a segunda fase não seria diferente da primeira: otimista ou pessimista, mas irremediavelmente inverossímil, a literatura de Alencar não deixaria de ser excessivamente romântica, sentimentalista.

Também Araripe Júnior, que se firmaria como referência obrigatória nos estudos alencarianos, questiona essa mudança, defendendo que, se há uma nova fase, ela não indicaria a alteração do caráter romântico do autor. Porém, a segunda fase, exatamente porque pessimista, exige que a discussão seja mais detalhada, uma vez que, ao contrário de Sílvio Romero e José Veríssimo, Araripe Júnior não considera negativo o idealismo, ou a imaginação romântica, de Alencar.

Contemporâneo de Sílvio Romero na Faculdade de Direito em Recife, Araripe Júnior seria o que se poderia chamar de um representante mais “tradicional” da nova crítica, perfilando-se ao lado dos primeiros críticos e historiadores românticos pela valorização da representação literária das particularidades da natureza brasileira. Seu empenho é, pois, o de conciliar essa tradição e as novas teorias científicas.

O conceito de natureza, fundamental para a concepção do nacionalismo romântico, não o é menos para as teorias de Taine. Discordando da centralidade dada às influências raciais por Sílvio Romero, Araripe Júnior parte do argumento de que o fator mais importante para a diferenciação do caráter brasileiro não é a raça, mas o meio — segundo ele, o único fator estável de nossa história. O meio, tomado por Araripe como determinante de “ordem psicológica”, é o conceito que fundamenta a teoria da “obnubilação”:

Antes de tudo, cumpre-me ponderar que o meio físico não é estudado aqui como influência pré-histórica (...) mas como influência e determinante de *ordem psicológica* (...) por sua obra de *neutralização temporária* de hábitos de raça, princípios de educação, idéias religiosas, de tudo, enfim, quanto pode constituir o pecúlio de um povo que envia aventureiros *através de mares nunca dantes navegados*.<sup>4</sup>

Como efeito, a questão da origem da literatura sofre radical deslocamento, ficando afirmado que já em seus primórdios a literatura brasileira estaria marcada por traços distintivos. Esse deslocamento permite, por sua vez, a elaboração da definição do que Araripe Júnior chama de “estilo tropical”, ou seja, pode-se descrever o traço específico definido, na literatura brasileira, pela influência psicológica do clima:

Há horas do dia em que o brasileiro, ou o habitante de cidades como o Rio de Janeiro, é um homem envenenado pelo ambiente. A falta de tensão do oxigênio tortura-o desmesuradamente; a sua respiração ofega, e a imaginação delira numa deliciosa insensatez equatorial.

E nestas horas é justamente que o comércio se agita, (...) que na Rua do Ouvidor se intriga, se namora, que nas redações dos jornais se escreve, se faz política, se literatiza. Agora, responda-se francamente: nessa constante *surmenage*, quando os corpos, atrelados a uma imaginação superexcitada, a todo instante gravitam para o leito, há estilo que resista, há correção que se mantenha?

Descrita a especificidade, eis o julgamento:

O tropical não pode ser correto. A correção é fruto da paciência e dos países frios; (...) Aqui, (...) onde a vida é uma orgia de viço, onde tudo é extremo, e extremados os fenômenos; (...) compreende-se que fora de todas as coisas a mais irrisória pôr peias à expressão nativa e regular o ritmo da palavra pelo diapasão estreito da retórica civilizada, mas muito menos expansiva. (...) É esse estilo desprezado pelos rigoristas que justamente me apraz encontrar (...).<sup>5</sup>

Assim, se, na literatura de Alencar, a imaginação se sobrepõe à correção, ela apenas responde, de maneira fiel, aos influxos de uma natureza mais exuberante do que a européia. Esse estilo vivo, colorido, diurno, de um “idealista da gema”, é o que constitui, portanto, a diferença — positiva — entre a literatura de Alencar e os modelos românticos externos.

A distância mais evidente seria em relação à escola alemã: “(...) a índole dos poetas germânicos (...) lhe devia ser odiosa. A névoa do norte sufocá-lo-ia. Não há um escrito seu, principalmente de sua mocidade, que denuncie a impressão durável ocasionada por algum poeta dessa escola.”<sup>6</sup> Se os “poetas da luz e do amor” foram, assim, seus “verdadeiros guias”, deles também a literatura diurna e nítida de Alencar se distancia: “A luz constitui toda a vida de sua poesia”, afirma Araripe, “mas uma luz temperada e coada através de um coração amoroso e terno, sem os excessos, as trevas repentinas, as tristezas, as mágoas, os pesadumes de seus mestres Chateaubriand e Lamartine”.<sup>7</sup> O “idealismo absoluto” da literatura de Alencar, por outro lado, marca diferença ainda em relação ao romance americano de Cooper, que, de “temperamento realista”, ao contrário de Alencar, “nunca

procurou poetizar a natureza”.<sup>8</sup> A originalidade de Alencar, portanto, consistiria no estilo “grácil e feminino”, no detalhe, vivacidade, colorido e luminosidade, que corresponde à “verdadeira sensação do país”, a seu “estado estético”.<sup>9</sup>

Frente a *O gaúcho*, porém, Araripe Júnior não pode deixar de reconhecer que encontra um Alencar diferente, uma literatura invadida pela melancolia. Tudo está ali, os objetos são os mesmos, mas a “cor” é outra:

O autor ridente do *Guarani* não é o mesmo do sombrio *Gaúcho*. O estado mórbido, pois, veio alterar-lhe consideravelmente o caráter; por consequência, o seu modo de ver, como artista, começou a acentuar-se por um lado novo. Uma sombra, um véu lúgubre, uma névoa angustiosa interpôs-se entre o seu espírito magoado e os mesmos objetos que outrora se lhe mostravam tão feiticeiros e cheios de vida. Certas excentricidades despontam aos poucos aqui e ali, e o róseo de suas composições converte-se no violáceo das tardes tristes.<sup>10</sup>

Longe “daquela casta e fácil idealização dos primeiros dias”, a literatura de Alencar parece ter deixado a “região das ilusões eternas”: a sombra que perpassa a paisagem de *O gaúcho*, agora pesada e angustiosa, intervém na construção das personagens e de supostos heróis, e Araripe estuda a sua presença nos romances dessa segunda fase, em *O tronco do ipê*, *A Guerra dos Mascates* e *O garatuja*, *Til*, *O sertanejo* e *Encarnação*, livros que teriam deixado “as regiões das ilusões eternas” e que levam Araripe a reconhecer que “agora o prisma se deixou embaciar e perdeu a sua brilhante e faustosa limpidez, o seu predileto Brasil aos poucos vai-se esquecendo de que é esse país encantado, que se ostenta nas obras anteriores (...)”.<sup>11</sup>

O esforço de Araripe Júnior, entretanto, dirige-se para a afirmação de que, se o caráter de Alencar sofre alterações, essas mudanças não atingem a sua essência: mudam-se as cores, “mas a mão que maneja o pincel é sempre a mesma”. O Alencar de *O gaúcho* seria, assim, apenas “quase desconhecido”, pois, “no fundo, não deixa de ser o gracioso autor do epílogo de *O guarani*”.<sup>12</sup>

Araripe sabe, porém, ser difícil afirmar a heroicidade de Canho, acreditando que, embora a intenção de Alencar fosse a de “figurar a justiça expatriada nos desertos”, o “tipo descrito nessas páginas nada tem de externo ao poeta”, sendo, antes, produto da exaltação de uma sensibilidade “mórbida”, “doentia”.<sup>13</sup> Não deixa de ter razão: inconsciente ou intencionalmente, Alencar nos apresenta um “herói” problemático. Pouco grandiosa é a questão pessoal de Manuel Canho: a morte do pai, motivo de uma vingança por anos alimentada, é, senão ocasional, doméstica — tendo acolhido o homem perseguido por Barreda, morre em nome de sua autoridade sobre o espaço privado do lar —, e não mais grandiosa que sua participação — também por motivo meramente familiar, por fidelidade ao padrinho — na trama histórica que lhe serve de fundo.

Uma trama histórica que, ademais, fica destituída, por si mesma, de grandiosidade, a partir da própria descrição de sua figura central. Comentando os “tropeços” de Alencar no aproveitamento das informações documentais, Augusto Meyer ressalta que “no retrato tão vivo de Bento Gonçalves (...) qualquer leitor gaúcho de algumas letras ficará espantado ao vê-lo cofiando os bigodes grisalhos”. O trecho é citado, e como ele traz, além do imaginário ornamento, uma representação irônica do herói farroupilha — sensível à admiração das mulheres, vendo chegar às janelas as moças bonitas, “o venerando alisava o bigode grisalho, pagando com um sorriso os olhares coados pelas rótulas” —, Augusto Meyer significativamente comenta, em nota de rodapé, o traço caricaturista: “Este Bento Gonçalves ornado de bigodes lembra fatalmente um grave retrato, desfigurado com apêndices pilosos pela mão de uma criança travessa.”<sup>14</sup>

O idealismo romântico de Alencar — e a imagem de Canho, do gaúcho, como representante do herói nacional — devem, então, ser buscados na trama amorosa: garantido o cavalheirismo de Canho, o parentesco com *O guarani*, romance em que a exaltação nacional parece evidente, a perda das ilusões da nação seria compensada — ou negada — pela do amor. O argumento é buscado na parte final do romance:



O pendor natural da índole do romancista leva-o na última parte do romance, a transigir com a rispidez do misantropo. Manuel Canho chega a amar Catita, e por mais que esse amor se apresente convulso, extraordinário, por mais que se inculque furioso, a devastar a alma do gaúcho, como o pampeiro as infindas savanas, ninguém se persuade de que, no fundo, não transparecem resíduos do cavalheirismo de Estácio, de Peri, de Álvaro. Verdade é, que nessa luta, em que se empenha o autor para manter a lógica de Canho, ele o obriga a esquecer-se de Catita, deixando-a casar com Romero; mas não passam muitos dias sem que este caia sob o punhal homicida do cioso gaúcho, que, não encontrando franca solução às tergiversações de seu gênio, cavalga o potro, arrebatava a amante e desaparece em uma dobra do horizonte, envolvido em tufão medonho, em uma espécie de cataclismo.<sup>15</sup>

Não é difícil perceber, entretanto, que, para recuperar esse Alencar, a interpretação de Araripe tem de alterar o próprio texto de *O gaúcho*, incorrendo em infidelidade diegética na descrição da cena final. Tal como Araripe nos apresenta, ela reúne Canho e Catita no cenário da morte de Romero, após a qual, ainda que reticente, Canho “cavalga o potro e arrebatava a amante”. Se assim fica sugerido que Canho, eliminando Romero, age por desejo de “arrebatar a amante” e “desaparecer na dobra do horizonte”, as “tergiversações de seu espírito” soam inverossímeis, mas poderiam ser explicadas pela misantropia, afinal vencida, que o levaria a “esquecer-se de Catita, deixando-a casar com Romero”.

Sabemos, porém, que não é por “esquecimento”, por uma suposta fragilidade do amor de Canho por Catita, que ela se casa com Romero. O amor por Catita constitui problema, não porque, misantropo, Canho estaria, no amor, como na vida em sociedade, destituído do ideal, da ilusão necessária para o empenho em outro projeto que não o da vingança. O que constitui problema é algo que vemos apagado por essa versão — a traição de Catita — e pelo que ela implica: um amar, como diria Araripe, convulso, furioso, devastador, não, entretanto, porque em luta com a tese do amor, mas porque destituído de suas ilusões.

Por isso, o desfecho do romance é mais nebuloso do que deixa supor Araripe Júnior, que explicitamente o força em direção à versão “otimista”, como fica claro se retornamos às últimas páginas do romance.

No penúltimo capítulo, encontramos Canho debruçado em Morena, após o duelo com Romero, vingança que não lhe traz saciedade. Um “soluço rompe do peito arquejante”, e “pela primeira vez em sua vida, aquele homem soube o que era o pranto, e chorou como uma criança”. A idéia é fugir “deste mundo infame”, para o deserto, onde “ninguém há de ser enganado pelo amigo e traído pela mulher”. A imagem, porém, é a seguir reconsiderada, e o deserto não aparece mais como possibilidade de evasão e reconforto: “Quero correr! Correr sem fim, até que se abra o inferno para nos devorar!” Catita, que observa a cena, intervém, pedindo o perdão ou a morte.

O último capítulo inicia-se com a chegada do pampeiro: personagens e natureza em convulsão. Canho hesita, entre o furor e a fascinação; arrasta Catita até a borda do precipício; ela, porém, se agarra a ele. Canho afasta-se, “recobra o alento respirando o ressolho do tufão”, “os ecos de ruína e devastação” que “deleitavam aquele coração enganado”. Quando monta na baía, é à imagem do inferno que somos novamente remetidos: “(...) sentia a necessidade de cavalgar o tufão como a um corcel bravo, e precipitar-se com ele pelo espaço, arrasando tudo em sua passagem e matando em sua alma a sede horrível que sentia de mortes, desastres e catástrofes”. Se Catita ainda assim o acompanha, portanto, não é por decisão de Canho, mas contra ela: lançando-se na garupa de Morena no momento de partir, é sua mão que Canho sente “como tenaz ardente”, que “lhe esmagava o coração”. Nesse ponto, a narrativa tem preparado o desfecho:

Sem forças para desprender-se daquela cadeia, queimando-se ao tépido contato do talhe voluptuoso da moça que estreitava-se com ele, o gaúcho soltou um bramido, como se chamasse em socorro seu pampeiro, e precipitou-se numa corrida louca e esvaivada, cuidando fugir assim ao tormento.

Mas abriu-se diante a fauce escâncara do abismo. O pálido clarão da lua (...) iluminou o alcantil que sumia-se pelo antro profundo. Agarrado a uma ponta de rochedo, à borda do despenhadeiro,

via-se o busto de Félix com a faca nos dentes, lutando com o tufão e devorando com os olhos a distância que ainda o separava do gaúcho. A Morena ia estacar; Manuel, reclinando-se ao pescoço, gritou-lhe: — Hupa!

Ouviu-se um anseio, um estridor de ramos partidos, o baque de um corpo ao fundo do algar, o estrupido de um galope ao longe; e a voz interminável do ciclone cobriu todos esses pequenos rumores. Súbito, porém, como se o filho do pampa só houvesse deixado as estepes nativas para buscar o gaúcho e levá-lo ao deserto, a natureza quedou-se. Cadáver depois de tremenda agonia.

O sol despontava.

A manhã límpida e serena esparziu a doce luz por aquela terra convulsa. No meio dos sobejos da borrasca (...) o tenro grelo da semente rompia o seio da terra; e a flor azul de uma trepadeira estrelava suas pétalas aveludadas.<sup>16</sup>

Quando, portanto, Araripe resume todo o trecho afirmando que Canho “cavalga o potro e arrebatava a amante”, oculta-se o grau de indecibilidade nele contido. É claro que podemos ver, na “ressurreição” da natureza, na flor azul que estrela a esperança, a sugestão para a interpretação otimista de Araripe. Ela não apaga, porém, sinais que apontam para outra direção, para a corrida “louca e esvairada” em direção ao abismo. Escutamos, ainda, o baque de um corpo, provavelmente, mas não necessariamente, o de Félix, e um galope ao longe. Nada nos diz, entretanto, que o cavalo esteja sendo ainda conduzido por Canho, tendo Catita à garupa. Tudo o que sabemos é que não sabemos o que “a voz interminável do ciclone” encobriu.

É, assim, às custas do apagamento da indeterminação do desfecho de *O gaúcho* que Araripe Júnior pode sustentar a tese do romantismo otimista de Alencar, garantindo um final feliz, previsível em um romantismo “mais sentimentalista”, diria Veríssimo, ou, como quer Araripe, mais idealista ou “iludido” do que o próprio modelo, mesmo na fase declaradamente “desiludida” do escritor.

Em *Sonhos d'ouro*, a tese busca o argumento decisivo: embora pertencente à mesma fase que geraria *A Guerra dos Mascates* — produto indiscutível da “enfermidade” do escritor, em que um “novo elemento”, o satírico, “sufoca inteiramente aquele sentimento das

belezas coloniais, que resplandece nas páginas das encantadas *Minas de prata*<sup>17</sup> —, *Sonhos d'ouro* não teria sido contaminado, comprovando, assim, que essa enfermidade, ainda que imprimindo alterações no caráter do escritor, não o modificara essencialmente.

O próprio Araripe testemunha: visitando o escritor justamente em 1870, quando Alencar tinha abandonado o Gabinete em 16 de julho, encontra-o, no ameno sítio da Tijuca, escrevendo *Sonhos d'ouro*, “romance que ia lendo à família, capítulo por capítulo, à proporção que os compunha”. O espírito do escritor está tranqüilo, comenta Araripe: “Jovial, como quem acabava de um pesadelo, sua alma mostrava-se desanuviada de todos os pesadumes que por vezes a enegreciam”.<sup>18</sup> Nenhuma palavra a mais sobre o romance: sua interpretação é dada pelo detalhe biográfico.

Publicado, o romance, porém, sugeriria outras inferências biográficas. A acreditar-se na “Carta ao editor”, incluída no livro, somente depois de ter dado por terminado o romance, Alencar resolve acrescentar um novo capítulo, que traz o que seria o desfecho tipicamente alencariano, a tempo ainda de ser incorporado à primeira edição, já no prelo.

*Sonhos d'ouro*, portanto, teria sido intencionalmente seu romance mais explicitamente desiludido: uma história de amor fracassada, narrando o destino de toda ilusão — “Assim terminam estes ‘sonhos d'ouro’, tão parecidos com outros que a cada instante por aí acendem e se apagam, como os arrebóis da tarde”, conclui o narrador. Se ganha continuação e um novo desfecho, em que, retornando ao cenário do primeiro capítulo, o texto como que reconta a história, agora na versão otimista, seria difícil compreender por que, ainda que esse novo desfecho permita reconhecer o primeiro Alencar — aquele que, no tranqüilo refúgio da Tijuca, com a “alma desanuviada”, recebe a visita do sobrinho —, ele não apenas teria dado por acabada a narrativa no desfecho melancólico, como teria submetido a família, que acompanhava a escrita do romance capítulo a capítulo, a um sofrimento que seria remediado, mas não evitado, pelo pós-escrito.

É sintomático, então, que Araripe não tenha desenvolvido uma análise textual do romance, como fizera no caso de *O gaúcho*. Não

exatamente porque assim se evita uma discussão de versões biográficas: a “Carta ao editor”, afinal, vindo transcrita em um espaço ficcional, configura-se explicitamente como um mecanismo narrativo do próprio romance. Mas porque assim se evita o que esse mecanismo provoca: a ambigüidade trazida por um desfecho que, ostensivamente substituindo o final desilusório, mostra-se, ao mesmo tempo, ostensivamente artificial, “forçado”, acabando por, ao contrário de substituir o primeiro desfecho, promover sua interpretação crítica.

Pois, ainda que por uma estratégia diferente, estamos diante de um mesmo movimento, o mesmo que fizera, de *O gaúcho*, um romance problemático: tal como a flor azul, o pós-escrito, em *Sonhos d'ouro*, permite a opção por uma interpretação “otimista”; essa versão, porém, exige um gesto que já não pode ser inocente ou ingênuo. Você pode escolher a versão otimista, parecem dizer-nos esses narradores; ela, porém, não é dada como encaminhamento “natural” da trama, mas exige a interferência do leitor, de sua participação ativa e consciente.

É compreensível, então, que o apagamento promovido por Araripe no texto de *O gaúcho* tenha que ser, no caso de *Sonhos d'ouro*, ainda mais radical, desta vez, submetendo-se a interpretação da narrativa ao detalhe biográfico que permite o esquecimento do movimento imposto por um mecanismo de auto-reflexão — o do desfecho ambíguo, seja porque ostensivamente ou porque relutantemente feliz — que aparece aqui de modo mais explícito.

Junto a desfechos ambíguos, ou abertamente artificiais, o que se apaga, portanto, é um movimento de auto-reflexão, pelo qual se explicita que o “modo desiludido de narrar” não significa que esteja destituído de ilusão ou de utopia, mas sim que, romanticamente utópica, a literatura de Alencar ao mesmo tempo que elabora as utopias do amor e da nação evidencia essa construção: desfechos mais ou menos artificiais, ou “forçados”, a dizerem que, se as utopias literárias podem ser oferecidas, elas são oferecidas como tal.

Assim, José Veríssimo e Araripe Júnior não deixam de ter razão quando afirmam que o Alencar da segunda fase é tão romântico quanto o da primeira; é preciso, porém, dar razão também a Sílvio Romero,

quando reconhece, aí, um Alencar “mais irônico” e, no sentido comum do termo, “menos romântico”: podemos, então, falar de uma literatura nem menos, nem mais romântica, mas de uma literatura *propriamente romântica*.

Mas devemos, ainda, a partir dessa reversão, reconsiderar a afirmativa de Araripe de que, em sua fase “desiludida” — fase em que a dicção auto-reflexiva, propriamente romântica, se apresentaria de maneira mais explícita — encontramos um Alencar “quase” desconhecido, agora, no sentido de que essa dicção irônica, que se explicita em *Sonhos d'ouro* — e que se constitui como mecanismo de reflexão sobre a obra já produzida, tanto como proposta formal para o romance romântico brasileiro —, não seria, exatamente, uma novidade trazida por Sênio.

## Folclores literários

É significativo, portanto, que *Sonhos d'ouro*, em que tanto esse movimento auto-reflexivo quanto a reação por ele provocada na recepção crítica tornam-se evidentes, remeta-nos de modo também claro àquele que se firmaria como o romance alencariano por excelência, e que somente com muita dificuldade poderia ser reduzido ao campo da excepcionalidade: curiosamente, o desfecho de *Sonhos d'ouro* ficcionaliza um detalhe que, segundo Araripe Júnior, faria parte da “biografia” de *O guarani*.

Em nota de rodapé, é com estranheza que o crítico presta seu depoimento sobre os rumores que cercam o romance: “O que é para admirar é que José de Alencar dera por acabado o romance com a catástrofe em que desabou a casa de Dom Antônio de Mariz”, confirma, explicando ainda: “Mas, a pedido de suas irmãs, que liam a obra com o máximo interesse, permitiu escrever esse epílogo (...)”.<sup>19</sup>

Recolhida ao pé da página, essa é a mesma admiração que desapareceria na interpretação de *Sonhos d'ouro*; agora, entretanto, que seus dados biográficos confirmam a veracidade da versão do final adicionado, Araripe não pode deixar de se admirar. Que o desfecho tenha sido adicionado, que o idílio amoroso, representação poética das origens da nação brasileira, não tenha sido o final previsto pelo autor indica que, previsto para acabar em tragédia, o romance que firmara o escritor frente ao público e à crítica já trairia a presença do “segundo Alencar”. Portanto, ao mesmo tempo que confirma a veracidade do episódio, Araripe não deixa de registrar sua desconfiança quanto à sua verossimilhança.

A versão, preservada pela família, seria mais tarde retomada por nossa tradição crítica já desinvestida de caráter documental. “Do autor não há depoimento”, avisa M. Cavalcanti Proença, na Introdução geral da edição Aguilar da obra completa de Alencar, sobre “o porquê do final indeterminado de *O guarani*: Ceci e Peri descendo as águas na copa da palmeira que a enchente leva para onde o leitor quiser: para a morte ou para o amor numa ilha edênica”.<sup>20</sup> Ressalta, porém, que Raquel de Queirós apresentara uma variante do depoimento de Araripe Júnior, tendo ouvido de sua avó Miliquinha (D. Maria de Macedo Lima, prima-irmã de Alencar) que, tendo acabado o romance no incêndio da casa do Paquequer, as primas (e não as irmãs), revoltadas e sentidas com o final trágico, teriam pedido ao romancista a mudança do final.<sup>21</sup>

Contra a veracidade do episódio pesam informações prestadas pelo próprio romancista sobre seu método de trabalho e sobre as condições que cercaram a produção de *O guarani*: M. Cavalcanti Proença pondera que a escrita do folhetim, composto *au jour le jour*, não deixaria tempo para a leitura em família, mais improvável, acrescenta, diante do fato de a casa do Largo do Rossio encontrar-se, então, em obras de reforma. “Considere-se, pois, como bem provado que as parentas leram *O Guarani* foi mesmo em letra de forma e que, lançada a versão da choradeira e das súplicas, não se perdeu tempo em verificar a verdade”<sup>22</sup> — conclui-se, na mesma linha de Brito

Broca, que, argumentando com os mesmos dados, já refutara a versão do final adicionado, que não seria mais do que um de nossos folclores literários.

A discussão, entretanto, não se esgota com a resolução do detalhe biográfico; resta, ainda, discutir aquilo que, apesar de contestado o episódio, por inverídico ou falso, explica por que a versão familiar pôde ser por tanto tempo preservada. Pois o que está em questão não é propriamente a falsidade do detalhe biográfico, mas, sim, a “falsidade” — a artificialidade, se preferirmos — do desfecho de *O guarani*, que a versão do final adicionado vem explicar.

“José de Alencar tinha esse defeito. Facilitava muito as soluções nas últimas páginas de seus livros” — advertira Araripe Júnior<sup>23</sup>, em observação a respeito de *O tronco do ipê*, mas que, enunciada em tom generalizante, bem poderia ser aplicada não apenas a todos os romances da segunda fase, mas também a romances pertencentes à primeira. Harmonizações artificiais acompanhariam justamente aqueles romances que o prenunciavam — *Lucíola* e *Diva* — e que teriam instituído, já na fase genuinamente alencariana que gerou *O guarani*, expressão da alma poética do autor, uma vertente distinta, que desembocaria nos romances da segunda fase: esses perfis femininos, embora tendo como centro de suas composições a mulher e apresentem o estilo grácil de Alencar, acabariam por figurar retratos “esdrúxulos”, “extravagantes”, com seus desfechos contraditórios, ou inverossímeis, a trair “a existência de um verme corrosivo”<sup>24</sup> que, mais tarde, passaria a ser dominante.

Sugere-se, assim, que, em sua fase mais desiludida, ou nos romances da primeira fase em que essa desilusão se prenunciava, o caráter de Alencar, se não sofre alteração de essência, imprime um problema narrativo. Esses romances, é certo, ainda apresentam a estrutura tipicamente romântica: uma situação harmônica desestabiliza-se, compondo-se uma narrativa desilusória, para então empreender um segundo movimento, de re-harmonização, recompondo-se como narrativa de ilusões (ainda que melancolicamente refeita pelas utopias do amor idealizado e da morte). Tendentes ao pessimismo, entretanto, o segundo movimento, nesses romances, não pode esconder o esforço requerido.



Forçados, artificiais, “excessivamente românticos”, como afirmara José Veríssimo, também para Araripe esses desfechos apenas aparentemente entram em contradição com as narrativas; como meros problemas de construção textual, não chegam a atingir o romantismo otimista de Alencar, que se distinguiria dos modelos de que dispõe, não porque, como quer Veríssimo, excessivamente sentimentalista, ele seria também inevitavelmente menos elaborado, mas, sim porque, mais otimista, teria evitado a vertente romântica melancólica. Ainda assim, o verdadeiro Alencar teria de ser procurado em *O guarani*, romance que não apresentaria esse problema de carpintaria:

Se houve talento nos idealistas, esse talento consistiu em convencer-nos da verdade de suas caprichosas invenções. Não há negar que José de Alencar, no epílogo do *Guarani*, apesar de romper, a cada passo, com o real, chega a embevecer-nos na possibilidade daquelas festas da natureza, naquele despontar do amor em Cecília pelo brusco Goitacás. Se a ilusão é tão bem disposta! se as luzes e cambiantes, espalhados na tela pelo mágico pincel, nos prostram em uma tão doce languidez, em uma tamanha *nostalgia celeste!* Quem há aí, que não siga, com o coração doidejante, aquela canoa a resvalar como uma sombra pela face lisa do Parafba, arrebatando a intangível *Iara* às devastações dos Aimorés? (...) A palmeira deriva, arrastada pela torrente, para sumir-se no infinito dos mares, e os dois amigos, embebendo suas almas em um sentimento de ternura infinda, coroam o romance com as tintas mais delicadas e gráceis de que se serviu a inspiração de José de Alencar.<sup>25</sup>

Em *O guarani*, portanto, Alencar teria evitado o que, nos outros romances, mesmo sendo considerado mero problema formal, põe em risco a tese do romantismo otimista de Alencar, ou seja, tendo sido perfeitamente conduzida, a passagem do primeiro movimento ao segundo não teria deixado brechas para que o processo de construção das ilusões românticas fosse flagrado. Ao contrário dos outros romances, se “a ilusão é tão bem disposta”, aqui, ela não teria sido “deposta”.

A artificialidade — ou o excesso romântico — do desfecho do romance, porém, não seria facilmente apagada: retomando a discussão sobre a versão do final adicionado, a argumentação de Brito Broca e

Cavalcanti Proença já não apelará para a verossimilhança interna do romance, mas para a coerência entre um final que permanece sendo percebido como “falso”, forçado ou condescendente, e a obra do escritor. Guardando-se a definição da literatura de Alencar como sentimentalista, excessivamente romântica ou otimista, trata-se de interpretar as páginas finais da narrativa a partir da teoria já elaborada do romantismo de Alencar, que fica, assim, salvaguardada daquilo que a ameaça: a narração “desiludida”, ou auto-reflexiva, que se insinua mesmo no romance tido como representação exemplar das utopias do amor e da nação e que arrisca a sugerir que o romantismo sentimentalista de Alencar pode bem ser também um de nossos folclores literários.

“Não seria absolutamente crível a idéia de Alencar fazer terminar a estória com a morte de todos os personagens. Esse desfecho ia de encontro à própria índole do autor”, já declarara Brito Broca, refutando a versão do final adicionado e afirmando a coerência entre o romance e a obra: “Pois devemos notar: o final de *O Guarani* está em perfeita consonância com os dos outros romances do escritor cearense. Jamais optaria ele por uma catástrofe total, como a que teria mergulhado em pranto as primas.”<sup>26</sup> Em outras palavras, Alencar jamais optaria por uma versão melancólica, uma vez que ela seria contraditória em uma literatura já definida, em ensaio anterior, como uma espécie de “literatura de consolo”, ou, como afirma Brito Broca, de recuperação de perdas ilusões:

Alencar deu-nos um pouco daquela que poderíamos chamar “as mil e uma noites” brasileiras. Das histórias maravilhosas da infância, passamos, na adolescência e na juventude, para os seus romances, e depois, retornar a eles, é sempre ir em busca das ilusões perdidas, num doce movimento de recuperação sentimental.<sup>27</sup>

“Literatura de evasão”, concorda Cavalcanti Proença, com a qual “Alencar se torna popular porque realiza nos seus romances o equilíbrio moral e social com que sonham todos os idealistas e o povo. Os maus são punidos, os heróis, exaltados”. Não vendo essa relação com as expectativas do público como problema — se as massas preferem a evasão e, acima dela, a harmonia, ela “não deve servir para acalentar

os opressores”, pois reforçaria no “leitor humilde a convicção de que a justiça é possível” e o ensinaria “a amar, cada vez mais, a liberdade” —, é com tranqüilidade que Proença atribui a essa influência a presença do final feliz, reconfortador, nos “livros feitos para o grande público”.<sup>28</sup>

Responde-se, assim, “por que é que a quase totalidade dos romances alencarianos acaba feliz”, e, daqui, não seria difícil atribuir essa tipicidade a *O guarani* e, na linha de Brito Broca, considerar que seu desfecho recupera ilusões que a narrativa dera por perdidas, restaurando harmonias amorosas e sociais.

A contradição, porém, seria incontornável: já de início, Cavalcanti Proença o definira como um “final indeterminado”, chamando a atenção para a ambigüidade que assim se instaura. “Do autor não há depoimento”, dissera, “sobre o porquê do final indeterminado de *O guarani*: Ceci e Peri descendo as águas na copa da palmeira que a corrente leva para onde o leitor quiser: para a morte ou para o amor numa ilha edênica”. Assim, se Cavalcanti Proença chega a afirmar, contraditoriamente, que “a consciência de ter levado a ação ao topo da dramaticidade adverte [o romancista] que tomar o declive da *solução feliz, definida*, seria amortecer o choque emocional do leitor”, desfaz imediatamente o equívoco, continuando: “Entretanto, do outro lado da crista, havia o indeterminado, a vertente poética chamando os heróis para o desconhecido, para o vago de todos os possíveis.”<sup>29</sup>

A exemplaridade, então, caberia a outro romance, a *Sonhos d'ouro*, em que, “já selado o destino melancólico dos personagens, o romancista se arrepende da decepção dada ao leitor-povo e corre a acrescentar, o livro já no prelo, um *post-scriptum* de *última hora* para anunciar o casamento de Guida e Ricardo.<sup>30</sup> Curiosamente, embora Cavalcanti Proença refute a versão do episódio adicionado de *O guarani*, não hesita, aqui, a tomar a “Carta ao editor” como documento: ela constituiria um depoimento do autor quanto à interpretação correta do procedimento, definindo, sem margem a dúvidas, *Sonhos d'ouro* como um romance de desfecho feliz, sendo explícito o encaminhamento da narrativa ao final reconfortador. Outros romances, porém, não só *O guarani*, mas também *O gaúcho*, não contando com a interferência decisiva da palavra do autor, teriam seus desfechos intencionalmente revestidos de ambigüidade.

O problema da interpretação de *Sonhos d'ouro* é o mesmo enfrentado por Araripe Júnior: se o desfecho adicionado visa a evitar a frustração das expectativas do leitor, deveria parecer estranho, também a Cavalcanti Proença, que o autor, dedicado a cultivar as ilusões românticas, faça questão de mandar publicar, não apenas o novo capítulo, mas também a “Carta ao editor”, que não deixa dúvidas de que ele foi adicionado ao texto original: a decepção, que aparentemente se procurava evitar, fica assim ressaltada, com o desfecho reconfortante recusando-se a se oferecer como o desenvolvimento natural da trama. Aqui, como ali, a explicação biográfica — só até certo ponto divergente da apresentada por Araripe, uma vez que a interpretação de seus efeitos é a mesma — permite minimizar a ambigüidade produzida pelo final do romance.

Coerentemente, os desfechos de *O gaúcho* e *O guarani*, também ambíguos, não serão considerados, quando menos, atípicos em uma literatura que se definiria pela preocupação em preservar as ilusões buscadas pelo leitor. Se o autor não encaminha adequada ou claramente essas narrativas para o desfecho feliz, sugere-se, o leitor o pode fazer, optando pela versão que lhe permita escapar da decepção total. “Muito natural, nos livros para o grande público, o fim feliz”, afirmara-se, complementando-se: “(...) ou pelo menos indeciso, como em *O Guarani* e *O gaúcho*”.<sup>31</sup>

Não chegando a uma conclusão diferente da de Brito Broca e embora tendendo a direcionar a abertura narrativa de *O guarani* rumo à interpretação otimista, Cavalcanti Proença consegue evitar, até certo ponto, o fechamento interpretativo do romance, ressaltando a indecibilidade, ou a indeterminação, de seu desfecho e acabando por recuperar uma ambigüidade que sugere uma narrativa mais “desiludida” — irônica ou crítica —, uma representação menos eufórica e exaltadora do amor e da nação do que sempre quisemos acreditar.

A sugestão, porém, não teria ressonância em nossa tradição crítica, que manteria a interpretação do desfecho de *O guarani* como excessivamente romântico, demasiado idealista ou ingenuamente utópico.

O texto referencial, obrigatoriamente citado pelos estudos mais recentes do romance, é o de Alfredo Bosi, “Imagens do romantismo

no Brasil”<sup>32</sup>, que, por sua vez, discute com outro ensaio publicado na edição Aguilar, em que Augusto Meyer, indicando as influências do medievalismo na narrativa, rebate sua classificação como romance histórico. “Eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricas, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo (...)”<sup>33</sup> — sustenta Meyer, tendo chamado a atenção para a inverossimilhança do desfecho de *O guarani* para comprovar a “gratuidade” da narrativa, a ser lida puramente como romance de peripécias, em seu “pendor pelo prodigioso, pelo deslumbrante e espetacular: “E o bom leitor (...) decerto ainda se lembra, com um deleitoso arrepiar, daquele milagre final; a água sobe, sobe, e ele próprio, leitor, já se dispõe a nadar, eis senão quando Peri, num supremo prodígio, arranca a palmeira (...)”<sup>34</sup> Bosi, entretanto, encarrega-se de mostrar que, se a *intenção* de Alencar teria sido a de erguer “um castelo nos trópicos”, essa construção apresenta brechas que deixam entrever um sentido histórico na representação da emergente sociedade brasileira:

O quadro de um Brasil-Colônia criado à imagem e semelhança da comunidade feudal europeia aparece quase em estado puro no *Guarani* de Alencar. Mas a intuição do romancista foi além dos preconceitos do intérprete da nossa História, e o “quase” fez brechas tão largas no corpo do romance que o castelo de Dom Antônio de Mariz acabou em ruínas antes que a narração chegasse ao termo.<sup>35</sup>

A brecha, explica, insinua-se na edificação pela presença dos armazéns destinados aos mercenários e aventureiros, relação alheia à comunidade feudal, a demonstrar que está em representação uma sociedade diferente. Alencar, porém, não teria aprendido sua própria lição. “A brecha, se bem pensada, teria ensinado a Alencar que a Colônia não repetia a Idade Média, mas abraçava uma sociedade já aberta, em interação freqüente com o mundo”, comenta Bosi, para mostrar que o romance acaba por optar pelo modelo harmônico da comunidade, que “age, porém, com maior força no espírito romântico do que a estrutura social que ele soube, afinal, apanhar com vigor”. Se tivesse sido construído um castelo nos trópicos, a simples

ação dos Aimorés bastaria para provocar o desequilíbrio que acaba por levar à catástrofe; haveria porém, uma oscilação entre o romantismo de Alencar e o senso histórico, que o faz associar a essa ação a dos mercenários. A atuação dos mercenários, porém, teria assumido apenas uma função romanesca, encarnando a força do Mal, ficando impedida de promover uma alteração “substancial no sistema”, que

rui materialmente, mas permanece intacto nos seus valores mais íntimos. Dom Antônio e a família não fogem: resistem heróicos e, no momento extremo, fazem explodir o solar (...) Os mercenários importam como fator de intriga (...) mas, na economia total da obra, significam principalmente o filtro que revela, pelo contraste do escuro sobre o claro, a pureza de Cecília, o despojamento de Álvaro de Sá, a nobreza selvagem de Peri, a generosidade inata de Dom Antônio de Mariz.<sup>36</sup>

Se assim já fica demonstrado que Alencar conservadoramente opta pela minimização dos conflitos histórico-sociais que soube captar, resta, ainda, como evidência final, o desfecho do romance, abertamente a-histórico:

As páginas finais descrevem a fuga de Cecília e Peri pela floresta e pelo rio. Cancelam-se aqui os limites históricos, desfazem-se os contornos da vida em sociedade; e a narração volta-se para as fontes arcanas do romance histórico: a lenda. (...) E só no desfecho, em que a vida reflui para a selva salvadora, o romance perfaz a sua ambição de recortar uma comunidade cerrada, natural. (...) É como se o cronista, leitor de Walter Scott, pusesse a história entre parêntesis e imergisse em uma paisagem sem tempo. (...) A oscilação de Alencar (...) entre a sua perspectiva histórica e um romantismo selvagem, pré-social, resolve-se, enfim, pelo segundo pólo.<sup>37</sup>

Nas páginas finais do romance, portanto, Bosi encontra a confirmação do excesso romântico de Alencar, que o teria levado a optar pelo mito harmonizador, configurando-se, assim, seu conservadorismo. Se a conclusão, portanto, remete ao a-historicismo do romance, ela não é muito diferente da de Augusto Meyer.

A contestação do medievalismo, ou do romantismo “selvagem” — a fuga para um passado idealizado — de *O Guarani*, seria efetivada por Silviano Santiago, que, em “Liderança e hierarquia em Alencar”, chama a atenção para o aproveitamento das imagens feudais como mecanismo de leitura ou crítica do presente. Partindo da mesma cena analisada por Augusto Meyer, a descrição do Paquequer, Silviano Santiago a analisa como metáfora do processo de hierarquização que indica como característico da obra, para demonstrar que, camuflado por valores feudais, “o texto alencariniano veicula o desejo de manter o discurso da liderança civil”, o que explicaria a escolha de Dom Antônio de Mariz para “personagem principal” de seu primeiro romance histórico:

Sempre me intrigou a maneira como Alencar escolhia os seus personagens históricos, os seus heróis e vilões. Por que escolheu D. Antônio de Mariz para personagem principal de *O Guarani*? Por que precisamente naquela época, início do século XVII, quando Portugal estava sob o jugo espanhol? (...) Tal situação cria-lhe a possibilidade de articular, dentro de uma sesmaria, o seu próprio poder e exercer o governo. Poder e governo desvinculado — e ao mesmo tempo não — de Portugal, numa atitude semelhante à de D. João, transferindo o verdadeiro Portugal para o Brasil. Surge, assim, dentro do livro, o tema da independência e da liberdade, com toda uma conotação ambígua (...) Tanto é livre o território com relação ao Portugal filipino, como o está sendo porque nele consegue se estabelecer um senhor brasileiro, com plenos poderes.<sup>38</sup>

Se a vinculação com o presente e o sentido histórico que assim se recupera no texto constituem a discordância em relação a Augusto Meyer e Alfredo Bosi, Silviano Santiago, porém, concluiria afirmando o pensamento conservador independentista de Alencar, que, criticando o “estamento burocrático” do Estado, não chegaria efetivamente a promover a crítica ao Estado, uma vez que estaria apenas legitimando o poder do “senhor de terra”, em defesa, portanto, da elite agrária que, afinal, encontra-se aliada a esse Estado.

O que é curioso, porém, é que, para poder manter a hierarquização como traço estruturador da obra, tenha sido necessário apagar

boa parte do romance, não se fazendo sequer referência ao incêndio da casa do Paquequer, quanto mais ao dilúvio final.

O primeiro “esquecimento” não chega a ser comprometedor: como Bosi explicita, o incêndio do castelo não chegaria a atingir os valores feudais, ou, no caso da análise de Silviano Santiago, a posição hierárquica de Dom Antônio de Mariz, que tem sua estatura de herói reforçada por sua atuação na catástrofe e, correlatamente, a representação do insucesso de seu projeto conciliatório poderia não constituir, propriamente, uma crítica a ele, mas, antes, o seu elogio, ou, mais propriamente, o elogio de seu modelo.

O segundo é mais significativo, pois permite que não se ressalte o que, no romance, parece apresentar maior resistência à interpretação e que aparece também duplicado na narrativa: se o caos instaurado pela catástrofe no universo de Dom Antônio de Mariz ainda pode ser visto como mero contraste escuro-claro, desarmonia-harmonia, ele é reinstaurado na cena final, em que as águas do Paraíba, e o idílio amoroso, representam a quebra do sistema social hierárquico. Flora Süssekind enfrenta a questão:

Mas as “paisagens históricas”, a natureza senhorialmente domesticada e convertida em cenário medieval, por mais seguras que parecessem suas muralhas de rochas, em determinado momento começam a ruir em *O Guarani*. E a ruir de modo espetacular, sob um incêndio triplamente ativado (...) No dia seguinte, no lugar em que estivera a casa dos Mariz, viam-se uma larga fenda e algumas lascas de rochedos. Uma paisagem natural em vez do quase-“castelo” construído pelo fidalgo português. Alguma coisa parece ter escapado ao enquadramento histórico da natureza, que, no final do romance, destruída a casa, e soltos na selva Peri e Ceci, retoma a cena sem hierarquias ou controles de qualquer espécie (...).<sup>39</sup>

A interpretação, porém, não é muito diferente da de Silviano Santiago. Também ressaltando o compromisso entre os escritores românticos e a elite agrária, ou o romantismo conservador de Alencar, a leitura é apenas reelaborada, centrando-se na questão do narrador, e não mais na personagem de Dom Antônio de Mariz: assim, afirma Süssekind, quando o vocabulário feudalizante, com que Alencar



procura dar “armadura histórica ao modo de observar a natureza, e descrever a natureza brasileira”, se vê ameaçado pelo desfecho do romance, Süssekind afirma que é pela própria destruição dessa armadura que o narrador protege seu “ponto de vista senhorial”.

Retomando a argumentação. O que “obriga o narrador” de Alencar a “repetidas viagens no tempo e esboços de ‘paisagens históricas’”, diz Süssekind,<sup>40</sup> é o “ponto de mira fixa” que caracteriza a primeira prosa brasileira: a representação da “gestação do povo americano, as origens da nacionalidade” como um processo harmônico, conciliatório, marcado pela “unidade e coesão”. A construção dessa utopia nacional exige, portanto, que o narrador ao mesmo tempo empreenda a fundação imaginária dessa origem e dessa unidade e mantenha-se preservado desse gesto: “Se o regresso à origem é uma impossibilidade e o que se faz é ‘fingir a volta para casa’, fundar uma paisagem, uma cena histórica ou familiar, um marco aprazível a que se nomeiam ‘Brasil’, ‘origem’, ‘Natureza’, é preciso, simultaneamente, com uma das mãos empreender a fundação e com a outra negá-la”,<sup>41</sup> “retornando” a uma paisagem natural ou a uma paisagem histórica atemporalizadas em forma de lenda ou mito. Assim, se conflitos sociais e raciais fazem ruir o modelo de comunidade de Dom Antônio de Mariz, a narração consegue se preservar dessa corrosão exatamente por diluir os contornos históricos em prol do lendário, apresentando uma versão heróica e exaltadora da gestação da nacionalidade brasileira que se vê resguardada de qualquer conflito narrativo que pudesse ter emergido.

A estratégia, porém, é clara: se, para fazer aparecer os laços de *O guarani* com a história passada e presente do país, Silviano Santiago teve de desconsiderar o desfecho do romance, agora, para recuperá-lo, é preciso apagar os efeitos da primeira parte da narrativa e, como já fizera Bosi, considerar que ele “cancela os limites históricos” do romance.

O mesmo problema apresenta-se para Valéria de Marco, na mais recente análise sistêmica do romance histórico de José de Alencar. Tendo explorado, de modo mais detido, as brechas da construção do modelo de comunidade feudal em *O guarani* que acabam por destruir o projeto civilizatório conciliador de Dom Antônio de Mariz

— os conflitos sociais e raciais que ameaçam a representação da história nacional como uma história de conciliação —, de Marco também conclui que essa representação menos eufórica não chega a ameaçar a versão intencionada do narrador, uma vez que o desfecho mítico se presta “a apagar da memória dos leitores episódios de confronto de interesses”:

*O Guarani* quer voltar à origem e propor outro caminho. Quer apagar os sinais de luta pela terra, de devastação da natureza, de trilha de tesouros, de extermínio do nativo, da prática do saque tão selvagem quanto os hábitos antropófagos de algumas tribos indígenas. O romance parece apontar os traços que deveriam talhar o perfil do país: extrair a riqueza do cultivo da terra e reconhecer a prática da conciliação como atributo e função fundamentais da autoridade.(...) E o tom conservador da voz de Alencar começa a esboçar-se nessa leitura dos tempos coloniais. Narrando um passado tão heróico que caminha para o mito, ele quer cicatrizar as fendas abertas pelos conflitos e quer, como a palmeira deslizando, inagurar o horizonte histórico.<sup>42</sup>

Se mantemos, entretanto, a inteireza do corpo narrativo de *O guarani*, poderemos perceber que o epílogo, longe de apagar os conflitos da narrativa, os traz novamente à cena.

Voltando às páginas do livro, visitamos as ruínas da casa do Paquequer, onde vislumbramos, aqui e ali, “alguma índia, resto da tribo das aimorés, que tinha ficado para chorar a morte dos seus e levar às outras tribos a notícia dessa tremenda vingança”. Ao longe, vemos passar, na larga esteira do rio Paraíba, a forma vaga e indecisa da canoa de Peri, onde dorme ainda Ceci, sob o efeito do sonífero aplicado por Dom Antônio de Mariz.

Não tardamos a assistir à cólera da menina por ter sido arrancada da tragédia que destruíra sua família e também a seu pedido de perdão ao índio que, agora, aparece-lhe na forma cavalheiresca do herói. Já apaixonada, pergunta-se “como é que até então ela não tinha percebido naquele aspecto senão um rosto amigo”. Explicita-se, então, aquilo que nossas interpretações negam-se a reconhecer na personagem de Isabel que, como filha de mãe índia e de Dom Mariz,

representa, durante toda a narrativa, a contraversão do discurso da mestiçagem que, paradoxalmente, vai sendo composto pelo narrador, e que agora é evidenciado inegavelmente em torno da própria figura de Peri: “No meio de homens civilizados, era um índio ignorante, nascido de uma raça bárbara, a quem a civilização repelia e marcava o lugar de cativo. Embora para Cecília e Dom Antônio fosse um amigo, era apenas um amigo escravo.”<sup>243</sup> O idílio amoroso inter-racial, portanto, como percebem os personagens e enuncia o narrador, só pode ser possível no espaço mítico, imaginário, da natureza intocada, onde “todas as distinções desapareciam”, onde Peri podia ser enfim chamado de “irmão”. E não serão poucas as vezes que o narrador repetirá a lição, reenunciada a cada vez que é lembrado o momento, próximo, da separação e reafirmada mesmo quando Ceci se decide a não voltar à cidade do Rio de Janeiro: “Peri ficou extático diante da perspectiva dessa felicidade imensa, com a qual nunca sonhara; mas jurou de novo em sua alma que cumpriria a promessa feita a D. Antônio.”

Tanto quanto o projeto civilizatório de Dom Antônio de Mariz, portanto, a imagem de uma nação conciliada pela harmonia amorosa encontra-se minada pela explicitação da ilusão que a sustenta. Ainda que relutemos a reconhecer a desilusão prenunciada pelas últimas palavras de Ceci:

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada; e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

— Tu viverás!

Cecília abriu os olhos e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

— Sim? ...murmurou ela; viveremos! ...lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...

O narrador, afinal, permite a hesitação: distanciado, abre a narrativa para a ambigüidade, deixando que, “arrastada pela torrente impetuosa”, a palmeira, ainda assim, desapareça lentamente, em reticências: “E sumiu-se no horizonte...”

Assim, se podemos reler *O guarani* a partir de *Sonhos d'ouro*, é porque podemos reconhecer, nesses narradores, um distanciamento em relação ao narrado que permite que eles ofereçam, ao mesmo tempo, uma utopia e um discurso sobre a utopia. O desdobramento da narrativa, provocado, em *Sonhos d'ouro*, pelo desfecho duplo, é agora provocado pela duplicação do primeiro desfecho: o texto como que se dota de um espelho interno que reflete o movimento estrutural da primeira parte da narrativa, recolocando uma situação desarmoniosa que se encaminha para uma re-harmonização, mas que se mostra, afinal, precária — porque revelada sua realidade ficcional, sua possibilidade apenas no “mundo das ilusões”.

Encontramos, portanto, tanto em *O guarani* quanto em *Sonhos d'ouro*, um narrador que não se apresenta como centro do sentido do texto, como quer Süsserkind, mas que, descentrado ele mesmo, pode construir as utopias do amor, da nação, do passado e da realidade, e, ao mesmo tempo, com a mesma mão, mostrar o gesto que as tornam possíveis: a literatura de Alencar não promove, assim, o retorno ingênuo à natureza, ao passado e ao mito, mas um retorno irônico, refletido. É por isso que, apagado esse movimento auto-reflexivo, sempre poderemos chegar a duas interpretações contraditórias — a uma leitura apenas “historicizante” ou a uma leitura apenas “miticizante”. Vistas, entretanto, como complementares, essas duas séries interpretativas tornam visível a pertinência da narrativa ao modo propriamente romântico de narrar.

Podemos então reconhecer que o movimento rumo ao passado empreendido pela literatura de Alencar, tal como o do romantismo europeu, pode apenas parcialmente ser explicado pela consciência histórica que se opõe ao universalismo clássico e que se impõe nos programas nacionalistas: na origem histórica ou na Idade Média, também se busca justamente aquilo que parece contradizer essa consciência, ou seja, um modelo harmônico capaz de representar a integração perdida. Desterrada do universo mítico, explica Schlegel, a literatura romântica parte do hiato com a “poesia antiga [que] adere por completo à mitologia e chega mesmo a evitar a matéria propriamente histórica”, fixando-se “no solo histórico, tanto mais que sabe

ou cré”.<sup>44</sup> No entanto, ela manteria como ideal o mito da unidade, da síntese, da retotalização ou da harmonia e que, como ideal, é inatingível, sendo, portanto, propulsor de um movimento infinito em sua direção:

Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia. Acrescento, entretanto, que estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la.<sup>45</sup>

Esse retorno, entretanto, é, por sua vez, também diferencial — “Porque não deveria acontecer de novo o que antes já aconteceu? De outra maneira, bem entendido”, ressalta Schlegel — e essa diferença é clara, pois se dá por um caminho inverso: enquanto a mitologia antiga “surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil”(…), “a nova mitologia deverá, ao contrário, ser elaborada a partir do mais profundo do nosso espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte (...).”<sup>46</sup>

Ou, traduzindo de modo menos enigmático, como Rosenfeld e Guinsburg:

Quer dizer então que os românticos vêem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cindido, fragmentado, dissociado (...) daí a busca de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica”. (...) embora engajados na procura da unidade e síntese, os românticos têm uma percepção agudíssima da cisão que os domina. Por outro lado, em função disso, (...) empenham-se em alcançar a realização sintética não pela harmonização clássica, mas pela violência de movimentos polares, pelo choque de contrastes, pela ênfase extrema das contradições e antagonismos.<sup>47</sup>

Isso significa que, exatamente porque consciente dessa fragmentação, a remitização do mundo empreendida pelo romântico não implica o apagamento das contradições e antagonismos, tampouco um retorno inocente às utopias da unidade:

Superar as dissociações da cultura, transpor as divisões sociais, saltar as particularizações geo-históricas são, na perspectiva romântica, as vias de acesso ao estado natural do homem, à sua inocência edênica. Mas a aspiração romântica, na sua busca da unidade elementar, não se detém nas projeções utópicas sobre o plano do processo sócio-cultural e mesmo antropológico. No seu desenvolvimento, ele chega às alturas da comunhão cósmica. Unir-se e fundir-se com o universo em sua infinitude é o sentimento pleno da grande síntese (...). Precisamente por aí se pode ver quão longe está o romântico da esfera primitiva que ele tanto ama. No fim das contas, o que prevalece em todas as suas manifestações é o sentimento e a consciência do paraíso perdido, mas irremediavelmente.<sup>48</sup>

Essa poesia “artificial”, como a define F. Schlegel, encontraria, assim, uma imagem correlata e mais explícita: se o “grande sonho dos românticos é a inocência”, ela é já uma “segunda inocência” — e não mais a primitiva —, que incorpora “ao mesmo tempo todo o caminho percorrido através da cultura”, devendo ser compreendida como “uma inocência sábia” — aquela da “criança irônica de Novalis, um dos grandes símbolos do movimento romântico”.<sup>49</sup>

É nesse sujeito cindido, destinado a construir paraísos que sabe, e mostra, artificiais, ficcionais — o sujeito propriamente romântico, afinal —, que se constituem os narradores desdoblados de *O guarani* e *Sonhos d'ouro*; e é ele que se encontra teoricamente formalizado no Prefácio de *O gaúcho*, como o “modo desiludido de narrar” de Sênio, numa narrativa que, coerentemente com seu movimento de auto-reflexão ficcional, encontra na “flor azul” de Novalis, a metáfora da nostalgia romântica, sua imagem final.

Que ele tenha sido sistematicamente apagado pela teoria tradicional do romantismo de Alencar explica, sabemos, o paradoxo teórico com que nos defrontamos na definição de seu romantismo sentimentalista — em que o texto se teria transformado em testemunho das emoções e da exaltação ufanista do *eu* — e, ao mesmo tempo, dotado de forte tendência naturalista-realista — fazendo do texto testemunho da observação da realidade. Na tentativa de resolver esse paradoxo, entretanto, o que se apagou não foi, como julgamos, esse excesso emotivo, mas uma perspectiva reflexiva. Esse paradoxo

se dissolve, portanto, quando, reconhecida a distância crítico-reflexiva instaurada por esses narradores, permitindo que se reinstaure a pertinência da literatura de Alencar ao campo propriamente romântico, se pode perceber tanto a relação entre o texto ficcional e seus “referentes” — o sujeito ou a realidade — quanto o evidenciamento de sua transformação em sujeito e realidade textuais.

Por outro lado, que esse apagamento tenha sido sistemático sugere, por si só, também a sua presença sistemática na literatura de Alencar. E é o que também sugerem *O guarani*, *O gaúcho* e *Sonhos d'ouro*, uma vez que esses romances permitem restituir um sistema que encobre tanto a distinção da literatura de Alencar em duas fases quanto a classificação temática ternária.

A pertinência desse sistema, porém, pode ainda ser confirmada por aqueles romances que, narrados em primeira pessoa, teoricamente se prestariam para a comprovação de uma narração sentimentalista, centrada nas emoções do *eu* e que apresentariam maior resistência à tese do romantismo auto-reflexivo.

A primeira incursão de Alencar no mundo literário, o “romancete” *Cinco minutos*, já trazia um narrador em primeira pessoa e uma das armaduras do romance epistolar: dotando-se de um destinatário interno, o texto se apresenta como uma carta dirigida pelo autor a uma prima. O artifício procura, claramente, emprestar veracidade à narrativa, que fica afirmada como registro verídico e sincero de acontecimentos que seriam preexistentes a seu relato escrito. Entretanto, tendo conseguido a ilusão referencial, a narrativa se dirige para a sua desvelação. A estratégia é a mesma utilizada pelos narradores em terceira pessoa de *Sonhos d'ouro*, *O gaúcho* e *O guarani* — o desfecho da narrativa, a realização de uma história de amor, indica também claramente a sua “falsidade”, ou seja, a distância entre o amor vivido na ficção e o vivido no mundo real:

Casamo-nos (...) Criamos um pequeno mundo, unicamente nosso (...) viemos procurar em nossa terra um cantinho para esconder esse mundo que havíamos criado. Achamos na quebrada de uma montanha um lindo retiro, um verdadeiro berço de relva suspenso entre o céu e a terra por uma ponta de rochedo.<sup>50</sup>

*A viuvinha* não se faria por uma estratégia diferente; *Lucíola* e *Diva*, porém, apresentam um refinamento desse tipo de armadura narrativa, conseguindo um artifício ainda mais fortemente metaficcional.

Assim, a uma estrutura de tipo confessional — Paulo, o personagem desdobrado em narrador, conta, em forma escrita, os acontecimentos vividos a um destinatário interno, nomeado pelas iniciais G.M. — alia-se a intermediação entre o relato e o leitor virtual ou empírico. Em *Lucíola*<sup>51</sup>, já não flagramos a correspondência entre o narrador-autor e o destinatário; o que temos é já a reunião das cartas em forma de livro — o que implica um rearranjo formal —, que não só é editado, mas também intitulado — o que implica uma interpretação — por G.M. Em *Diva*,<sup>52</sup> o procedimento mais uma vez se intensifica: Paulo recebe de Augusto, o narrador-personagem, o manuscrito que remete a G.M. Um “retrato de mulher ao natural”, anuncia-lhe Paulo, ao qual caberá a G.M. dar, “como ao outro, a graciosa moldura”. Entre o texto que lemos e o relato do narrador-autor, portanto, agora são duas as instâncias mediadoras.

Antes mesmo, portanto, que esses narradores passem a explicitar as dificuldades que encontram para narrar — chamando a atenção para a cisão e a interferência entre aquele que viveu os acontecimentos e aquele que, de uma distância crítica, tanto temporal como racional, analisa e conta o que viveu, refletidamente, em forma de relato escrito — a própria moldura narrativa, aparentemente criada apenas para causar efeito de real, promove a quebra dessa ilusão referencial, pela instauração de mediadores entre o relato e o livro, cuja interferência provoca o questionamento do compromisso com a verdade testemunhal firmado, a princípio, pelo caráter confessional do texto.

A recorrência, na literatura de Alencar, já devidamente ressaltada pela crítica, de cartas, manuscritos, documentos históricos, testemunhos e confidências, deve, então, ser reinterpretada, pois dizer que ela “desficcionaliza” a narrativa, como acredita Costa Lima, ou que, ao contrário, ela constitui uma tentativa fracassada de estabelecimento de laços com a história e com a realidade, pela recorrência também com que são “queimados”, como afirma Süsskind, significa reduzir o mecanismo narrativo a um e outro de seus movimentos.



Uma redução, afinal, que, se foi capaz de escamotear o modo claro com que a literatura de Alencar, criando seus edifícios ficcionais, ao mesmo tempo expõe seus alicerces, foi também capaz de preservar a imagem de uma relação ingênua entre ela e o leitor, cuja função seria apenas a de “se deixar enganar”. A recuperação do duplo movimento narrativo, portanto, leva, também, ao evidenciamento da atribuição ao leitor de um papel muito mais ativo e consciente do que aquele que lhe foi destinado por nossa tradição crítico-historiográfica.

E, no entanto, essa é ainda uma maneira de certa forma ingênua de descrever o procedimento, pois pressupõe um leitor também mais ingênuo do que aquele que o próprio procedimento pressupõe. Pois, como observa Oscar Tacca,

quando Cervantes atribui os feitos de *Dom Quixote* ao historiador árabe Cide Hamete, não convence nenhum leitor. Quando Sartre ou Cela, empregando o mesmo recurso, acumulam indícios, por exemplo, o de ter encontrado os papéis numa farmácia, atados com um bocado de cordel, escritos com tinta roxa, e acrescentando as cartas do capelão e do guarda, nem o autor nem os leitores se enganam: ninguém acreditará no embuste de que o autor é Duarte e não Cela, nem tampouco que Cela possa supor que — mediante tal acumulação de indícios verossímeis — nós, leitores, cheguemos a acreditar nisso. Em rigor, o romance nunca é verossímil: finge verossimilhança. O romance de transcritor, portanto, finge que finge.<sup>53</sup>

O que se encontra no fundamento do procedimento, portanto, não é a “crença” do leitor, sua adesão, nem a “descrença”, seu afastamento, mas a consciência compartilhada do pacto ficcional — desejo do texto, tanto quanto do leitor. Nessa perspectiva, concordemos então — o romance romântico de Alencar “vai ao encontro do desejo do leitor”:

O que o autor-transcritor propõe ao leitor não é a realidade, mas (como dizia Barthes) um efeito de realidade. (...) Este duplo jogo é a própria imagem da convenção narrativa. O leitor não se engana. O seu consentimento, tal como a sua lucidez, são indispensáveis à consumação da ficção. (...) E o leitor sabe-o bem, todo mundo o sabe, mas há sempre na leitura, em graus diversos, um consentimento de ilusão.<sup>54</sup>

## Conclusão

Reconduzida ao campo propriamente romântico, resta ainda formalizar o lugar ocupado, nele, pela literatura de Alencar, reinterpretando, em termos propriamente românticos, o que a nossa tradição historiográfica e crítica já identificou como diferença em relação aos modelos de que se apropria. Não é preciso, portanto, mais do que uma inflexão para que essa diferença, constituída por um excesso, seja percebida, não mais como dada por um sentimentalismo em demasia, mas por uma forte consciência crítica.

Que não se infira, entretanto, que a literatura de Alencar seja mais reflexiva, ou “melhor”, do que o romantismo europeu: não se afirma, aqui, que a diferença está na autoconsciência ficcional, mas que *é dada por ela*. A reelaboração teórica dessa diferença, portanto, não transforma a literatura de Alencar em outra: ela nada perde de seu fulgor paisagístico descritivo, nem de sua contraparte, o seu furor distorcivo e idealizante. Mas ela nos aparecerá, sem dúvida — e justamente por esse duplo furor — outra: mais vigorosa, mais intencionada, mais conscientemente artificial e utópica do que deixa entender nossa tradição teórico-crítica.

Não é ocasional, portanto, que Alencar tenha explicitado os efeitos dessa consciência tanto para o modo como o escritor brasileiro se relaciona com o modelo literário que herda quanto com a própria realidade brasileira. Nesta perspectiva, um texto ganha relevância, a “Carta” [a Elisa do Vale] — correspondência fictícia anexada a

*Senhora* —, especialmente no trecho em que se discute a diferença entre o romance de Alencar e os moldes europeus, entre a vulgaridade de Seixas e o caráter retilíneo do herói romântico, em que a distância entre o homem real e o homem ideal não aparece de modo tão drástico:

Mas tu queres maravilhas, colossos talhados a escopo de Miguel Ângelo, epopéias fluminenses, tragédias subterrâneas, dramas terríveis, representados na poeira das ruas. (...) Com uma de 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.<sup>1</sup>

Indicada, assim, a dissonância entre as utopias românticas e a realidade brasileira — ainda mais ciente de seu porte frente às utopias de um passado heróico e de um futuro libertador — fica indicada também a marca impressa por essa realidade específica. Se a auto-reflexão romântica diz respeito à consciência da distância entre ficção e realidade — fazendo acompanhar, a uma exigência de observação da realidade, o processo distorcivo (reflexivo, crítico) da idealização ficcional —, na literatura de Alencar, essa distância fica ainda mais evidente: a realidade brasileira exigindo um esforço ainda maior de idealização e, por isso, mostrando mais explicitamente esse esforço.

Essa consciência, portanto, exige a necessária adequação do modelo literário europeu. Essa relação de diferença, conscienciosamente assumida, e materializada formalmente por uma ficção abertamente (“exageradamente”) auto-reflexiva, é vista como positividade, e não como atributo de uma literatura menor, porque compromissada com o que pode ser visto como utopias “menores”, ou, em outras palavras, mais evidentemente artificiais, críticas, da realidade e do meio cultural brasileiro.

Na verdade, nossa tradição crítica sempre reconheceu o modo consciente com que nossos escritores românticos se posicionaram frente ao modelo literário que herdavam; interpretada, porém, como frágil, ingênua e não crítica, e comportada, anti-revolucionária e conservadora, tanto se atribuiu essa postura diferencial à resposta superficial da cor local — o naturalismo paisagista e o realismo naturalista urbano — quanto a um suposto sentimento de subserviência ou de

inferioridade do escritor brasileiro em relação ao centro cultural europeu. Assim se explica o modo como foi possível ler Alencar, uma leitura que encontra seu paradigma na análise de Roberto Schwarz do posfácio de *Senhora*:

Numa correspondência inventada por ele mesmo, a fim de fingir um clima de crítica e debate que no Brasil da época não existia, José faz com que uma leitora da época proteste contra a falta de grandeza das personagens de *Senhora*. O romancista responde (...) dizendo que se trata de algo proposital. Justamente, ele havia retratado o que chama de “o tamanho fluminense” de nossos dramas humanos, um tamanho por assim dizer “diminuído”. Isso porque o tipo de herói extremado do romance romântico europeu, que servia de exemplo e norma de grandeza à missivista, ficaria sem naturalidade entre nós. Postos no contexto brasileiro, os gigantes românticos seriam, na expressão do autor, “gigantes de pedra”. Por quê? (...) quando procurava adaptar o romance romântico ao Brasil, Alencar era levado a modificá-lo, e isso por preocupação de realismo, o que não impedia que sentisse a mudança como uma *diminuição*. O que trato de sublinhar é o seguinte: o drama da era burguesa, e de modo geral o drama da cultura moderna, deram-se entre nós em termos europeus, de que entretanto diferiam um pouco, diferença essa que foi e é sentida como uma inferioridade. Nos sentimos, assim, *diferencialmente*, como não realizando o padrão ao qual no entanto pertencemos.<sup>2</sup>

Esse sentimento de inferioridade, porém, bem como a simplificação e superficialização do romance de Alencar — e é a própria produção literária e teórica do escritor que o explicita — devem, antes, ser atribuídos ao modo como temos sido capazes de nos aproximar de sua obra. A reinterpretção de nossa teoria sobre o romantismo de Alencar, portanto, implica o difícil exercício de repensar os conceitos de origem, fonte e influência que ainda hoje resistem, subrepticamente ou não, em nosso discurso crítico sobre sua literatura. Deslocando-se, cabe, agora, ao discurso crítico-literário brasileiro colocar em questão seus pressupostos e redefinir a posição da literatura de Alencar, que ou bem constitui uma exceção, ou bem indica a necessidade de empreender a reconsideração da própria teoria tradicional do romantismo brasileiro.

## Introdução

<sup>1</sup> Cf. BANDEIRA. *Sextilhas românticas*, p. 275.

<sup>2</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 349.

## Capítulo I - Ao correr das edições

<sup>1</sup> Como explica Brito Broca, esse tipo de folhetim surge com o sucesso alcançado pelo romance-folhetim, criado por Émile Gerardin, em torno de 1830, quando começa a publicar no jornal *La Presse* romances com os mesmos elementos de sensação usados nos melodramas que faziam grande sucesso nos palcos parisienses. “O gênero criou o hábito de procurar todos os dias o folhetim dos jornais”, observa, “donde a idéia de publicar-se também, em nota de rodapé, um artigo leve, entremeando comentários sobre os fatos do dia”. Nessa nova modalidade de folhetim, que alcançou o mesmo sucesso do anterior, encontramos “a forma primitiva da crônica moderna”. BROCA. Aluísio Azevedo e o romance-folhetim, p. 163-164.

<sup>2</sup> MENEZES. *José de Alencar*, p. 70.

<sup>3</sup> ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. IV, p. 836.

<sup>4</sup> MENEZES. *José de Alencar*, p. 88.

<sup>5</sup> CASTELLO (Org.). *A polêmica sobre a “Confederação dos Tamoios”*, p. VII.

<sup>6</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 146.

<sup>7</sup> MENEZES. *José de Alencar*, p. 117.

<sup>8</sup> Taunay citado por MENEZES. *José de Alencar*, p. 118.

- <sup>9</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 150.
- <sup>10</sup> Idem.
- <sup>11</sup> HALLEWELL. *O livro no Brasil: sua história*, p. 148.
- <sup>12</sup> BROCA. *Mercadoria nobre*, p. 109.
- <sup>13</sup> MENEZES. *José de Alencar*, p. 119.
- <sup>14</sup> Abreu citado por PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*, v. I, p. 114-115.
- <sup>15</sup> ALENCAR, José de. Ao leitor [prefácio à 2ª ed. de *O guarani*]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. II, p. 28.
- <sup>16</sup> ALENCAR, José de. Pós-escrito [à 2ª ed. de *Iracema*]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III, p. 312.
- <sup>17</sup> ALENCAR, José de. Pós-escrito [à 2ª ed. de *Iracema*]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III, p. 319.
- <sup>18</sup> BROCA. Alencar e a “língua brasileira”. As duas citações que se seguem foram retiradas desta edição e referem-se às páginas 100 e 101, respectivamente.
- <sup>19</sup> ALENCAR, José de. Pós-escrito [à 2ª ed. de *Iracema*]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III, p. 314.
- <sup>20</sup> Segundo Joaquim Nabuco, por exemplo, “*Lucíola* não é senão a *Dame aux Camélias* adaptada ao uso do *demi-monde* fluminense; cada novo romance que faz sensação na Europa tem uma edição dada pelo Sr. José de Alencar, que ainda nos fala da originalidade e do ‘sabor nativo’ dos seus livros”. Cf. COUTINHO (Org.). *A polémica Alencar/Nabuco*, p. 135.
- <sup>21</sup> ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. IV, p. 730.
- <sup>22</sup> ALENCAR, José de. Bênção paterna [prefácio a *Sonhos d’ouro*]. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 697 e 699.
- <sup>23</sup> ALENCAR, José de. *Carta ao Dr. Jaguaribe*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III, p. 306.
- <sup>24</sup> ALENCAR, José de. *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. IV, p. 865.
- <sup>25</sup> ALENCAR, José de. *Carta ao Dr. Jaguaribe*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III, p. 306.
- <sup>26</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 125-126.

- <sup>27</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 133-134.
- <sup>28</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 134.
- <sup>29</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 149.
- <sup>30</sup> WATT. *A ascensão do romance*, p. 12.
- <sup>31</sup> A respeito, ver WATT. *A ascensão do romance*, p. 11-33.
- <sup>32</sup> MEYER. *Folhetim: uma história*, p. 66.
- <sup>33</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 152.
- <sup>34</sup> ALENCAR, José de. Castro Alves. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. IV, p. 935.
- <sup>35</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar, p. 91.
- <sup>36</sup> ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 155.
- <sup>37</sup> ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 694-695.
- <sup>38</sup> ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. II, p. 695.
- <sup>39</sup> ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 700.

## Capítulo II - Ao correr da história

- <sup>1</sup> ARARIPE JÚNIOR. Sílvio Romero polemista, p. 324-326.
- <sup>2</sup> “Cuanto más profundamente desciende uno dentro de sí mismo, adentrándose en la construcción y fuente de sus más nobles pensamientos, más ha de [...] decirse: ‘Lo que soy, eso he llegado a ser. Como un árbol he crecido: el germen estaba allí; pero el aire, la tierra y todos los elementos que yo mismo no proveí, tuvieron que hacer su contribución para formar el germen, el fruto, el árbol.’ Herder citado por ABRAMS. *El espejo y la lámpara*, p. 269.
- <sup>3</sup> Romero citado por ARARIPE JÚNIOR. Sílvio Romero polemista, p. 335.
- <sup>4</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. I, p. 33-35.
- <sup>5</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. V, p. 1.581.

- <sup>6</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. V, p. 1.582.
- <sup>7</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. V, p. 1.583-4.
- <sup>8</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. V, p. 1.584.
- <sup>9</sup> ARARIPE JÚNIOR. Silvio Romero polemista, p. 321.
- <sup>10</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. II, p. 455.
- <sup>11</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. III, p. 1.004.
- <sup>12</sup> ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. p. 28-34.
- <sup>13</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. II, p. 455-456.
- <sup>14</sup> Romero citado por ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, p. 90.
- <sup>15</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. I, p. 59.
- <sup>16</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 30.
- <sup>17</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 23. (Grifo nosso).
- <sup>18</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 143. (Grifo nosso).
- <sup>19</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 191.
- <sup>20</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 193. (Grifo nosso).
- <sup>21</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 194 -195.
- <sup>22</sup> SODRÉ. *História da literatura brasileira*, p. 15.
- <sup>23</sup> SODRÉ. *História da literatura brasileira*, p. 207.
- <sup>24</sup> SODRÉ. *História da literatura brasileira*, p. 267.
- <sup>25</sup> SODRÉ. *História da literatura brasileira*, p. 282-284.
- <sup>26</sup> COUTINHO. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 54. (Grifo nosso).
- <sup>27</sup> COUTINHO. *Introdução à literatura no Brasil*, p. 53.
- <sup>28</sup> COUTINHO. *A literatura no Brasil*, 3. ed., v. I, p. 158.
- <sup>29</sup> COUTINHO. *A literatura no Brasil*, 2. ed., v. II, p. 24.
- <sup>30</sup> COUTINHO. *A literatura no Brasil*, v. II, p. 28.
- <sup>31</sup> COUTINHO. *A literatura no Brasil*, 2. ed., v. II, p. 28.
- <sup>32</sup> COUTINHO. *A literatura no Brasil*, 2. ed., v. II, p. 30.
- <sup>33</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 28.
- <sup>34</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 15-16.
- <sup>35</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 25.



- <sup>36</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 16.
- <sup>37</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 23.
- <sup>38</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 18.
- <sup>39</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 26.
- <sup>40</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 17.
- <sup>41</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 27.
- <sup>42</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. I, p. 114 -126.
- <sup>43</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 43.
- <sup>44</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 113-114.
- <sup>45</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 116.
- <sup>46</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 30.
- <sup>47</sup> Lanson citado por VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 30-31.
- <sup>48</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 142.
- <sup>49</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 171.
- <sup>50</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 195.
- <sup>51</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 195, 198 e 199.
- <sup>52</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 171.
- <sup>53</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 198.
- <sup>54</sup> VERÍSSIMO. *História da literatura brasileira*, p. 32.
- <sup>55</sup> Idem.
- <sup>56</sup> SODRÉ. *História da literatura brasileira*, p. 204.
- <sup>57</sup> SODRÉ. *História da literatura brasileira*, p. 212.
- <sup>58</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 224.
- <sup>59</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 44.
- <sup>60</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 136.
- <sup>61</sup> Idem.
- <sup>62</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 140.
- <sup>63</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 225-226.
- <sup>64</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 233.

<sup>65</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 235.

<sup>66</sup> ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica, 2. ed., v. II, p. 283.

<sup>67</sup> ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica, 2. ed., v. II, p. 242.

<sup>68</sup> ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica, 2. ed., v. II, p. 227-228.

### Capítulo III - Os herdeiros: da historiografia à crítica atual

<sup>1</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 22.

<sup>2</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 25.

<sup>3</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 26. (Grifo nosso).

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Idem.

<sup>6</sup> ROSENFELD. *Texto/contexto*, p. 147-150.

<sup>7</sup> PAZ. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, p. 91.

<sup>8</sup> PAZ. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, p. 107-113.

<sup>9</sup> ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica, 2. ed., v. II, p. 227.

<sup>10</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 25.

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 115.

<sup>13</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 116.

<sup>14</sup> Cf. CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 368 -369.

<sup>15</sup> ROMERO. *História da literatura brasileira*, v. II, p. 456.

<sup>16</sup> Alencar, Mário citado por COUTINHO. Nota editorial, v. I, p. 9.

<sup>17</sup> COUTINHO. Nota editorial, v. III, p. 9.

<sup>18</sup> COUTINHO. Nota editorial, v. I, p. 10.

<sup>19</sup> COUTINHO. Nota editorial, v. I, p. 9.

<sup>20</sup> PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, v. I, p. 80.

- <sup>20</sup> PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, v. I, p. 80.
- <sup>21</sup> Como observa Nestrovski, “[...] no Brasil — por motivos que têm a ver com a nossa história cultural [...] tornou-se comum desprezar o romantismo, virtualmente inteiro, em favor de outro cânone, mais antigo ou mais moderno.” NESTROVSKI. *Ironias da modernidade*, p. 14.
- <sup>22</sup> NESTROVSKI. *Ironias da modernidade*, p. 15.
- <sup>23</sup> NESTROVSKI. *Ironias da modernidade*, p. 7.
- <sup>24</sup> Idem.
- <sup>25</sup> NESTROVSKI. *Ironias da modernidade*, p. 7-8.
- <sup>26</sup> LIMA. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*, p. 34.
- <sup>27</sup> LIMA. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*, p. 85-86.
- <sup>28</sup> NESTROVSKI. *Ironias da modernidade*, p. 11 e 15.
- <sup>29</sup> NESTROVSKI. *Ironias da modernidade*, p. 15.
- <sup>30</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 201.
- <sup>31</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 202.
- <sup>32</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 207.
- <sup>33</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 208.
- <sup>34</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 213.
- <sup>35</sup> LIMA. *O controle do imaginário*, p. 138.
- <sup>36</sup> LIMA. *O controle do imaginário*, p. 146.
- <sup>37</sup> O confisco do texto literário, ressalte-se, é o pressuposto do sistema teórico de Costa Lima, que, para tornar visível a história do veto ao ficcional, não poderia fundamentar-se no conceito teórico — universal e “a-histórico” — da mimesis (no sentido de “representação”) literária, ou da ficcionalidade, mas na investigação do modo como cada poética concebe o processo ficcional. Cf. LIMA. *O controle do imaginário*, p. 44-45.
- <sup>38</sup> Publicado, originalmente, pelo *Jornal da Tarde* (São Paulo), em 2/1/1982, o ensaio está incluído em CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*, p. 127-145.
- <sup>39</sup> LIMA. *O controle do imaginário*, p. 139.
- <sup>40</sup> LIMA. *O controle do imaginário*, p. 145.
- <sup>41</sup> Cf. LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 216.
- <sup>42</sup> LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*, p. 206. Ressalte-se que Antonio Candido já mostrara que o argumento desenvolvido por Machado fora acatado

- <sup>43</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 107.
- <sup>44</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 66.
- <sup>45</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 20.
- <sup>46</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 60.
- <sup>47</sup> Idem.
- <sup>48</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 22.
- <sup>49</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 152.
- <sup>50</sup> Idem.
- <sup>51</sup> SANTIAGO. *Liderança e hierarquia em Alencar*, p. 114.
- <sup>52</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 199.
- <sup>53</sup> Idem.
- <sup>54</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 206.
- <sup>55</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 217.
- <sup>56</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 233.
- <sup>57</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 33.
- <sup>58</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 18.

#### Capítulo IV - Ficção crítica

- <sup>1</sup> ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 697-699.
- <sup>2</sup> CANDIDO. *Formação da literatura brasileira*, v. II, p. 368.
- <sup>3</sup> ALENCAR, José de. *O gaúcho*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III, p. 421.
- <sup>4</sup> ARARIPE JÚNIOR. *Literatura brasileira*, v. I, p. 495.
- <sup>5</sup> Os dois trechos citados encontram-se em Araripe Júnior. *Estilo tropical*, citado por BOSI (Sel.) *Araripe Júnior*, p. 125-126.
- <sup>6</sup> ARARIPE JÚNIOR. *José de Alencar: perfil literário*, v. I, p. 145.
- <sup>7</sup> ARARIPE JÚNIOR. *José de Alencar: perfil literário*, v. I, p. 146.
- <sup>8</sup> ARARIPE JÚNIOR. *José de Alencar: perfil literário*, v. I, p. 195.
- <sup>9</sup> ARARIPE JÚNIOR. *José de Alencar: perfil literário*, v. I, p. 147.

- <sup>8</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 195.
- <sup>9</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 147.
- <sup>10</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 214.
- <sup>11</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 218.
- <sup>12</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 215.
- <sup>13</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 219.
- <sup>14</sup> MEYER. Nota preliminar [a *O gaúcho*]. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*, v. III, p. 412-413.
- <sup>15</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 220.
- <sup>16</sup> ALENCAR, José de. *O gaúcho*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. III, p. 611-612.
- <sup>17</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 228.
- <sup>18</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 135.
- <sup>19</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 167, nota 28.
- <sup>20</sup> PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, p. 27.
- <sup>21</sup> Cf. PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, p. 27. Ver, também, MENEZES. *José de Alencar*, p. 123.
- <sup>22</sup> PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, p. 28.
- <sup>23</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 227.
- <sup>24</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 184.
- <sup>25</sup> ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar: perfil literário, v. I, p. 168-169.
- <sup>26</sup> Brito Broca citado por MENEZES. *José de Alencar*, literato e político, p. 124.
- <sup>27</sup> BROCA. Alencar; vida, obra e milagre, p. 175.
- <sup>28</sup> PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, v. I, p. 87-88.
- <sup>29</sup> PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, v. I, p. 29.
- <sup>30</sup> Idem.
- <sup>31</sup> PROENÇA. José de Alencar na literatura brasileira, v. I, p. 88. (Grifo nosso).
- <sup>32</sup> BOSI, Alfredo. *Imagens do romantismo no Brasil*. p. 239-256.
- <sup>33</sup> MEYER, Augusto. Nota preliminar [a *O guarani*]. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*, v. II, p. 11.
- <sup>34</sup> MEYER, Augusto. Nota preliminar [a *O guarani*]. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*, v. II, p. 9.

- <sup>35</sup> BOSI. Imagens do romantismo no Brasil, p. 239.
- <sup>36</sup> BOSI. Imagens do romantismo no Brasil, p. 241-242.
- <sup>37</sup> BOSI. Imagens do romantismo no Brasil, p. 242-243.
- <sup>38</sup> SANTIAGO. Liderança e hierarquia em Alencar, p. 100-101.
- <sup>39</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 202.
- <sup>40</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 201.
- <sup>41</sup> SÜSSEKIND. *O Brasil não é longe daqui*, p. 37.
- <sup>42</sup> MARCO. *A perda das ilusões*: o romance histórico de José de Alencar, p. 90-91.
- <sup>43</sup> Todas as citações de *O guarani* foram extraídas de ALENCAR, José de. *Obra completa*, v. II, p. 369-399.
- <sup>44</sup> SCHLEGEL. Carta sobre o romance, p. 66.
- <sup>45</sup> SCHLEGEL. Discurso sobre a mitologia, p. 51.
- <sup>46</sup> SCHLEGEL. Discurso sobre a mitologia, p. 51-52.
- <sup>47</sup> ROSENFELD; GUINSBURG. Romantismo e classicismo, p. 272-273.
- <sup>48</sup> Idem.
- <sup>49</sup> ROSENFELD; GUINSBURG. Romantismo e classicismo, p. 274.
- <sup>50</sup> ALENCAR, José de. *Cinco minutos*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 226.
- <sup>51</sup> ALENCAR, José de. *Lucíola*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 311-312.
- <sup>52</sup> ALENCAR, José de. *Diva*. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 461-462.
- <sup>53</sup> TACCA. *As vozes do romance*, p.58.
- <sup>54</sup> TACCA. *As vozes do romance*, p. 59-60.

## Conclusão

- <sup>1</sup> ALENCAR, José de. Carta. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*, v. I, p. 1.212-1.213.
- <sup>2</sup> SCHWARZ. Crise e literatura, p. 161-162.

## Referências Bibliográficas

ABRAMS, M. H. *El espejo y la lámpara: teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literário*. Buenos Aires: Nova, 1962.

ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958-60. 4 V.

ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In: COUTINHO, A. (Dir.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969. v. III, p. 221-300.

ALENCAR, Mário de. José de Alencar, o escritor e o político. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. IV, p. 13-23.

ALMEIDA, José Maurício Gomes. *A tradição regionalista no romance brasileiro (1857-1945)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1981.

AMORA, Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1967 ( A literatura no Brasil, 2).

ANDRÉS, Aparecida (Org.). *Utopias: sentidos Minas margens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1993.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARARIPE JÚNIOR. Sílvio Romero polemista. In: BOSI, Alfredo (Sel. e apr.). *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos; Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira).

ARARIPE JÚNIOR. José de Alencar. Perfil literário. In: BOSI, Alfredo (Sel. e apr.). *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos; Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira).

\_\_\_\_\_. Literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1971. 5 V.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: CASTELLO, José Aderaldo (Org.) *Machado de Assis: crítica*. Rio de Janeiro: Agir, 1963. (Nossos clássicos)

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

BALDENSPERGER, Fernand. *La critique de l'histoire littéraires en France*. New York: Brentano's, 1945.

BANDEIRA, Manuel. Sextilhas românticas. In: \_\_\_\_\_. *Poesia completa e prosa*. 4. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 1986.

BARBOSA, João Alexandre (Sel. e apres.). *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro/São Paulo: Livros Técnicos e Científicos; Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira)

BARBOSA, João Alexandre. *A tradição do impasse: linguagem da crítica e crítica da linguagem em José Veríssimo*. São Paulo: Ática, 1974. (Ensaio, 8)

BARTHES, R. O efeito de real. In: BARTHES et al. *Literatura e realidade: que é o realismo?* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984. p. 87-97.

BÉHAR, Henri; FAYOLLE, Roger (Org.). *L'histoire littéraire aujourd'hui*. Paris: Armand Colin, 1990.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica da arte no romantismo alemão*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo/Iluminuras, 1993.

BERMAN, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*. Paris: Gallimard, 1984.

BHABHA, Homi K. (Org.). *Nation and narration*. London/New York: Routledge, 1990.



BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BORHEIM, Gerd et al. *Tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Funarte, 1987.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 239-256.

\_\_\_\_\_. (Sel. e apr.). *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. (Biblioteca universitária de literatura brasileira)

BROCA, Brito. José de Alencar - folhetinista. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. IV, p. 631-635.

\_\_\_\_\_. O drama político de Alencar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. IV, p. 1.039-1.047.

\_\_\_\_\_. Alencar: vida, obra e milagre. In: \_\_\_\_\_. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981. p. 155-176. (Obras reunidas de Brito Broca, 11/Coordenação de Alexandre Eulálio)

\_\_\_\_\_. Alencar e a "língua brasileira". In: \_\_\_\_\_. *Teatro das letras*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. p. 98-102. (Coordenação de Alexandre Eulálio)

\_\_\_\_\_. Mercadoria nobre. In: \_\_\_\_\_. *Teatro das letras*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. p. 108-110. (Coordenação de Alexandre Eulálio)

\_\_\_\_\_. Aluísio Azevedo e o romance folhetim. In: \_\_\_\_\_. *Teatro das letras*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993. p. 163-176. (Coordenação de Alexandre Eulálio)

BRUNEL, P. et al. *A crítica literária*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. (Coordenação de Alexandre Eulálio)

CAMPOS, HAROLDO. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*. In: \_\_\_\_\_. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 127-145.

\_\_\_\_\_. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim Bibliográfico* (1/4, p. 107-127). São Paulo: Biblioteca Mário de Andrade, 1983.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2 V.

\_\_\_\_\_. (Sel. e apres.). *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira)

CAREY, John. *Os intelectuais e a massa: orgulho e preconceito entre a intelligentsia literária, 1880-1939*. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 9. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1953.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1961.

\_\_\_\_\_. *A polêmica sobre "A Confederação dos Tamoios"*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

CÉSAR, Guilhermino (Org.). *Historiadores e críticos do romantismo - 1: a contribuição européia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira)

COMPAGNON, Antoine. *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Ed. du Seuil, 1979.

COUTINHO, Afrânio (Dir.). *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969.

\_\_\_\_\_. *Introdução à literatura no Brasil*. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

COUTINHO, AFRÂNIO. (Dir.). *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1971. 5 V.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana/Prolivro, 1974. 2 V.

\_\_\_\_\_. (Org.). *A polêmica Alencar/Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1978.

\_\_\_\_\_. Nota editorial [aos 4 v.]. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958-1960.

CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil*: de Castro Alves a Sousândrade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

D'ALLENBACH; LUCIEN e RICARDOU; Jean (Org.). *Problèmes actuelles de la lecture*. Paris: Clancier-Guénaud, 1982.

DARNTON, Robert. *Boémia literária e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

D'INCAO, Maria Angela; SCARABÓTOLO, Eloísa Faria (Org.). *Dentro do texto, dentro da vida*: ensaios sobre Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.

FEUILLATRE, Émile (Org.). *Madame de Staël*: De la littérature considérée avec les institutions sociales et de L'Allemagne (extraits). Paris: Librairie Larousse, [s.d.].

FIGUEIREDO, Maria do Carmo L. *O romance de Lima Barreto e sua recepção*. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1995.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. 9. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GIRAUD, Jean. *L'école romantique française*: les doctrines et les hommes. Paris: Librairie Armand Colin, 1947.

GOMES, Eugênio. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. I, p. 1.217-1.220.

GUINSBURG, J. (Org.). 2. ed. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. (Stylus, 3)

HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil*: sua história. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

HUGHES, Robert. *Cultura da reclamação: o desgaste americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: "Prefácio de Cromwell"*. São Paulo: Perspectiva, [s.d.]. (Elos, 5)

HUTCHEON, Linda. *Narcissistic narrative; the metafictional paradox*. New York: Methuen, 1985.

\_\_\_\_\_. *A poetics of postmodernism; history, theory, fiction*. New York: Routledge, 1988.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.

LAJOLO, Marisa; ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita: livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

\_\_\_\_\_. *O controle do imaginário: razão e imaginário no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

\_\_\_\_\_. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

\_\_\_\_\_. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LUCAS, Fábio. *Crepúsculo dos símbolos: reflexões sobre o livro no Brasil*. Campinas: Pontes, 1989.

MALLARD, Letícia et al. *História da literatura: ensaios*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1994.

MARCO, Valéria de. *O império da cortesã: Luciola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

- MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.
- MEYER, Augusto. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. II, p. 7-25.
- \_\_\_\_\_. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. III, p. 409-418.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1984. v. II.
- MORAES, Eduardo Jardim. *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.
- MORE, Thomas. *Utopia*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1991.
- MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.
- MOTA, Arthur. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. I, p. 296-305.
- MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Portugal: Almedina, 1982.
- NESTROVSKI, Arthur. *Ironias da modernidade: ensaios sobre literatura e música*. São Paulo: Ática, 1996. (Temas, 55)
- NOVALIS. *Pólen: fragmentos, diálogos, monólogo*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- NUNES, José Horta. *Formação do leitor brasileiro: imaginário da leitura no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1994.

OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996.

PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PAZ, Francisco Moraes (Org.). *Utopia e modernidade*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. I, p. 943-948.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. *Colóquio Letras*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 65, jan. 1982; n. 77; jan. 1984, n. 100, nov./dez. 1987.

\_\_\_\_\_. História literária e julgamento de valor. *Anais do 2º Congresso Abrahic*. Belo Horizonte, UFMG, 1991. p. 141-151.

PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1987. (Tese de Doutorado)

PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. v. I, p. 13-115.

\_\_\_\_\_. Pequena história das três histórias. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. II, p. 1.261-1.264.

\_\_\_\_\_. Nota preliminar. In: Alencar, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. III, p. 1.014-1.015.

REIS, Roberto. *A permanência do círculo: hierarquia no romance brasileiro*. Niterói: EDUFF, 1987.

REVUE Europe. Le roman feuilleton. Paris, (542): 125-137, juin 1974.

RIBEIRO, João. Nota preliminar. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. II, p. 410-412.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. 5 V.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 261-274.

ROSZAC, Theodore. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1984.

SANTIAGO, Silviano. Liderança e hierarquia em Alencar. In: \_\_\_\_\_. *Vale quanto pesa*; ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 89-115.

\_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. (Debates, 155)

SCHILLER. *A educação estética do homem*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. Carta sobre o romance. In: \_\_\_\_\_. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHLEGEL, Friedrich. Discurso sobre a mitologia. In: \_\_\_\_\_. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

SCHWARZ, Roberto. Crise e literatura. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?*: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 157-163.

SODRÉ, Muniz. *Teoria da literatura de massa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

\_\_\_\_\_. *O Brasil não é longe daqui*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. 2. ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Lisboa: Edições 70, 1979. (Signos, 22)

VAN TIEGHEM, Paul. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1948.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, Érico. *Breve história da literatura brasileira*. São Paulo: Globo, 1995.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. 4. ed. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981.

\_\_\_\_\_. *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976 a 1979.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WERNECK, Maria Helena Vicente. *Mestra entre agulhas e amores: a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1985. (Dissertação de Mestrado)

WHITE, Hiden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1992.

ZILBERMAN, Regina; SILVA, Ezequiel Theodoro (Org.). *Leitura: perspectivas interdisciplinares*. São Paulo: Ática, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Elos, 35)



## Coleção Origem

1. TRADIÇÃO E ARTIFÍCIO  
Iberismo e Barroco na Formação Americana  
*Rubem Barboza Filho*
2. REINVENÇÕES DO VÍNCULO AMOROSO  
Cultura e Identidade de Gênero na Modernidade Tardia  
*Marlise Matos*
3. QUE HISTÓRIA AGUARDA, LÁ EMBAIXO, SEU FIM?...  
Uma Leitura de *Se um Viajante numa Noite de Inverno*, de Italo Calvino  
*Maria Lúcia de Resende Chaves*
4. A ÉPICA ELETRÔNICA DE GLAUBER  
Um Estudo sobre Cinema e TV  
*Regina Mota*
5. ESCRAVIDÃO E UNIVERSO CULTURAL NA COLÔNIA  
Minas Gerais, 1716-1789  
*Eduardo França Paiva*
6. SOB O SIGNO DA VONTADE POPULAR  
O Orçamento Participativo e o Dilema da Câmara Municipal de Porto Alegre  
*Marcia Ribeiro Dias*
7. ESTRUTURA DE POSIÇÕES DE CLASSE NO BRASIL  
Mapeamento, Mudanças e Efeitos na Renda  
*José Alcides Figueiredo Santos*

8. ROTEIRO BIBLIOGRÁFICO DO PENSAMENTO  
POLÍTICO-SOCIAL BRASILEIRO (1870-1965)  
*Wanderley Guilherme dos Santos*
9. O ESPELHO DISTORCIDO  
Imagens do Indivíduo no Brasil Oitocentista  
*Patrícia Lavelle*
10. CATÓLICO, PROTESTANTE, CIDADÃO  
Uma Comparação entre Brasil e Estados Unidos  
*Angela Randolpho Paiva*
11. ELEIÇÕES E ECONOMIA  
Instituições Políticas e Resultados Macroeconômicos  
na América Latina (1979 - 1998)  
*Hugo Borsani*
12. PARAÍÇOS ARTIFICIAIS  
O Romantismo de José de Alencar e sua Recepção Crítica  
*Maria Cecília Boechat*

A presente edição foi composta pela Editora UFMG, em caracteres Galliard, corpo 10/12, e impressa pela Imprensa Oficial de São Paulo, em sistema offset, papel offset 90g (miolo) e cartão supremo 250g (capa), em abril de 2003.

apenas à literatura de Alencar, mas a muito do que se afirma sobre nossos prosadores e poetas românticos.

O deslocamento desses pressupostos – fundamento de uma leitura realmente inovadora da obra —, enfim, pode surpreender, pela aparente obviedade da proposta: reler Alencar a partir de seu próprio projeto estético, reconduzindo a obra aos domínios de uma poética romântica vigorosa e autoconsciente.

Maria Cecília Boechat é professora de Literatura Brasileira da UFMG. Doutora em Literatura Comparada, editou, com José Américo Miranda, o *Sermão do mandato*, de Eusébio de Matos (1999) e *Capítulos de história da literatura brasileira e outros estudos*, de Joaquim Norberto (2001).

ISBN 85-7041-352-1



9 788570 413529

ORI  
GEM

Frente à figura consagrada de Alencar, nossa atitude é ambígua: vamos à sua obra com a certeza de estar fazendo uma leitura indispensável para a compreensão da própria literatura brasileira, sem, entretanto, deixar de sentir o tédio antecipado que acompanha toda leitura de tipo obrigatório. Outra, porém, é a postura deste livro, que, revisitando o romance de Alencar, se coloca ao lado daqueles que, preferindo percorrer antigos caminhos com novos olhos, descortinam, no já visto, novas paisagens.



EDITORA  
UFMG



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS