



José de Alencar e a crítica literária de seu tempo

José de Alencar and Literary Criticism of His Time

Gilda Vilela Brandão

Universidade Federal de Alagoas (UFAL), Maceió, Alagoas / Brasil

gildabrandao@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0033-2464-2012>

Resumo: Detendo-se na crítica da época, o artigo comenta os posicionamentos de escritores com os quais José Martiniano de Alencar (1829-1877) polemizou: Franklin de Távora (*Cartas a Cincinnati*, 1872) e Joaquim Nabuco (*A polêmica Nabuco-Alencar*, 1978); discute as ideias do romancista acerca de sua própria obra, os caminhos pelos quais deveria ser interpretada (*Como e porque sou romancista*, 1990), bem como destaca sua defesa contra ataques de plágio e de inverossimilhança artística. Inevitavelmente, retoma o par nacionalismo-cosmopolitismo e o problema do plágio do conceito do *bon sauvage* rousseauiano, que Alencar, munido de um projeto estético próprio, incansavelmente refutou.

Palavras-chave: José de Alencar; Joaquim Nabuco; crítica literária; nacionalismo; cosmopolitismo.

Abstract: Focusing on the criticism of that time, the article comments on the positions of writers with whom José Martiniano de Alencar (1829-1877) contested: Franklin de Távora (*Letters to Cincinnati*, 1872) and Joaquim Nabuco (*The Nabuco-Alencar controversy*, 1978); it highlights the novelist's ideas about his own work, the paths by which it should be interpreted (*How and why I am a novelist*, 1990), as well as his defense against attacks of plagiarism and artistic unlikelihood. Inevitably, it resumes the nationalism – cosmopolitanism pair and the problem of plagiarism of the Rousseauian *bon sauvage* concept that Alencar, armed with his own aesthetic project, tirelessly refuted.

Keywords: José de Alencar; Joaquim Nabuco; literary criticism; nationalism; cosmopolitanism.

Não sabia, eu então que, em meu país, essa luz, que dizem glória, e de longe se nos afigura radiante e esplêndida, não é senão o baço lampejo de um fogo de palha.

(ALENCAR *apud* DONATO, s.d., p. 21)

Mágoa, pessimismo, desânimo é o que revelam as palavras acima ditas por um senhor arredio, “repassado de timidez [...], de compleição franzina” (TAUNAY, 1923, p. 78), morto de tuberculose aos 48 anos. Talvez, ao escrevê-las, José de Alencar – autor-síntese de nosso romantismo e página obrigatória de nossa história literária – mirasse uma glória duradoura como a que obteve Victor Hugo (1802-1885), aquele mesmo que, tendo sonhado em “ser Chateaubriand ou nada” (“*être Chateaubriand ou rien*”), pregou a mistura de gêneros tumultuando a cena literária de seu tempo e deixando para trás seu circunspecto modelo. O cotejo Alencar-Hugo pode surpreender, mas não é inócuo. Ao mencionar o triste (e cômico) destino do livro que marcaria seu *début* literário, *Os contrabandistas*,¹ Alencar confessa que “sua feitura havia de ser consoante à inexperiência de um moço de 18 anos, que nem possuía o gênio precoce de Victor Hugo, nem tinha outra educação literária, senão essa superficial e imperfeita, *bebida em leituras a esmo*” (ALENCAR, 1990, p.52, grifo nosso).

Agruras à parte – Hugo, exilado por Louis Napoléon III (1808-1873); Alencar menosprezado por D. Pedro II (1825-1891 – une-os certa visão idealizante da realidade, recurso técnico e ideológico de que se valeria, como é sabido, o Romantismo. Sem a insubordinação linguística e estética do autor de *Os miseráveis*, e com uma imaginação enraizada em suas contingências históricas, Alencar, em diversas ocasiões, irritou figuras literárias e políticas de seu tempo. Sua postura combativa manifesta-se, logo de partida, por ocasião da publicação do poema “Confederação dos Tamoios” (1856) – de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811-1882) –, atitude que lhe valeria impropérios de toda ordem:

¹ “Meus queridos manuscritos, o mais precioso tesouro para mim, eu os trancara na cômoda; como, porém, tomassem o lugar da roupa, os tinham, sem que eu soubesse, arrumado na estante. Daí um desalmado hóspede, todas as noites, quando queria pitar, arrancava uma folha, que torcia a modo de pavio e acendia na vela” (ALENCAR, 1990, p. 51).

[...] Num golpe que deveria chamar sobre si a atenção geral fustigou impiedosamente o poeta Domingos Gonçalves de Magalhães, que trazia da Europa, impresso às custas do imperador, o poema “A confederação dos Tamoios”. Com tudo isso, logrou a certa altura ter mobilizada contra a sua pessoa e a sua obra a mais formidável de quantas coalisões (sic) de talento, ressentimento, malquerença e também de inveja já se formaram no país. *Mont’Alverne, Tobias Barreto, Joaquim Nabuco, Franklin Távora, Feliciano de Castilho investiram-no no terreno individual*, enquanto Zacarias de Góis e Vasconcelos e Silveira Martins *insistiam em bloqueá-lo no legislativo*. Dentro do seu próprio partido político Paranhos, Cotegipe e outros o arrastavam sem pena para o calvário político. (DONATO, s.d., p. 20, grifo nosso).

Esse clima beligerante contra José Martiniano de Alencar, senador pela Província do Ceará e escritor já consagrado, impregna, no plano político, a atmosfera do Parlamento Nacional já alterada pelas discussões abolicionistas, e quebra, no terreno literário, a morosidade de nosso Romantismo “geralmente tão acomodado e sem bulha” (CANDIDO, 1964, p. 356). A polêmica vem a lume em *Questões do dia*,

uma revista panfleto que se editou aqui no Rio, sob a orientação e coordenação de JOSÉ FELICIANO DE CASTILHO, que tomou pseudônimo de LÚCIO QUINTO CINCINATO. Vários nela colaboraram, escolhendo cada qual um falso-nome. Creio que só se publicaram quarenta números, que foram enfeixados em dois volumes: *Questões do dia* – observações políticas e literárias, escritas por vários e coordenadas por LÚCIO QUINTO CINCINATO, – 2 tomos. Rio [1871]. Quase tudo que se contém nesses dois tomos é contra Alencar. É uma campanha de desmoralização e de descrédito, organizada e levada a efeito com técnica e minúcia, um ataque sistemático e constante ao político, ao jurista, ao dramaturgo, ao romancista, ao escritor. Sobressaem nessa mesquinha atividade José Feliciano de Castilho, Cincinato, e Franklin de Távora, Sempronio, apostados em reduzir os méritos literários de Alencar. (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 20).

As réplicas de Alencar – contidas, segundo Gladstone Chaves de Mello (1957, p. 25), no pós-escrito à segunda edição de *Diva*; no prefácio apenso à segunda edição de *Sonhos d’ouro*, intitulado “Benção paterna”; no pós-escrito da segunda edição de *Iracema* (1870) e em um ensaio inacabado,

publicado em 1919 na revista “América Latina” – revelam, além de sua verve crítica, sua concepção de literatura posta em prática em *O guarani* (1857), primeiro romance a dar mostras de sua adesão narrativa ao indianismo.

Para Chaves de Mello (1957, p 26) enquanto Távora/Semprônio “ateve-se, quase que só à parte literária propriamente dita, pouco tratando de ‘erros’ de linguagem”, os ataques de Castilho/Cincinato recaem sobre infrações às regras gramaticais. Castilho censura a concordância (“Fui um dos que corri”); o uso do verbo “partilhar” no sentido de “compartir”; o emprego do adjetivo “faceiro” no sentido de “gentil, mimoso, engraçado, airoso, galante” (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 20.); a colocação de pronomes (“que lançou-se”); a criação de neologismos (“tinha a boquinha a mais gentil”) e outras “impropriedades vocabulares” usadas por Alencar com a intenção clara de “abrasileirar a língua portuguesa” (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 23). As respostas de Alencar, incisivas, acenavam para a mudança de hábitos linguísticos. E quando afirma, convictamente, que “a língua não poderia ficar estacionada e que era de mister procurar ajustá-la, como instrumento dócil, à manifestação dos novos gostos” (CHAVES DE MELLO, 1957, p. 26), há ecos remotos do autor de *Hernani*.

O embate toca em seu limite quando Alencar investe contra o poema de Gonçalves de Magalhães, invectivas que Antonio Candido (1964) e Gilberto Freyre (1977) deslindam com exatidão: ausência da “luz tropical”; falha na composição das mulheres “a ponto de poderem figurar ao mesmo tempo num poema brasileiro e num romance árabe” (FREYRE, 1977, p. XXIV); ausência de rasgos sublimes na descrição da natureza; pobreza de estilo na narração de cenas heroicas; falha na caracterização dos índios, “dando-lhes uma dimensão inferior, apresentando-os sem virilidade nem grandeza” (CANDIDO, 1964, p. 357) e ausência de “uma heroína feminina comovente, um tipo feminino poetizado que perfumasse os versos e contrastasse os lances de epopeia.

Tendo como argumento maior “a inferioridade da realização de Magalhães ante a magnitude do objeto” (CANDIDO, 1964, p. 357), Ig (*nom de plume* adotado por Alencar nestas *Cartas*) desenvolve ideias com timbre próprio. Sem perder de vista seu projeto estético, ajustado ao seu tempo e à sua condição histórica, defende a simbiose entre representação da natureza e identidade nacional, relação para a qual, evidentemente, François-René, visconde de Chateaubriand (1768-1848), não demonstraria nenhum interesse

estético – evidência de que literatura e condições históricas particulares não acontecem desvinculadamente. Contudo, levada ao extremo, a problemática identitária lhe traria sérios reveses, como mostra o argumento levantado por Franklin Távora (1842-1888) nas mencionadas *Cartas*. Para Távora, o romancista teria privilegiado sua imaginação ficcional em detrimento do fato histórico:

Há um grande erro de forma na obra do Sr. José de Alencar: essa linguagem sempre figurada, que ele põe a cada instante na boca dos bárbaros, como se fossem todos poetas. Está enganado; o uso que faziam de tropos era determinado tão somente pela necessidade quando tinham de exprimir as idéias abstratas, para as quais lhes faltavam termos. Fora disso, o seu modo de exprimir-se havia de ser grosseiro, rústico e simples, porque a mais não lhe permitia saber o estado de embrutecimento intelectual e moral, em que seu espírito jazia imerso. (TÁVORA, 1982, p. 249).

O autor de *O cabeleira* (1876) condena Alencar por ter criado um código linguístico incompatível com a natureza rude do aborígene, ferindo, desse modo, o princípio da verossimilhança. O problema é que para o menino-leitor de *Saint-Clair das ilhas* e dos “romances marítimos de Walter Scott e Cooper” (ALENCAR, 1990, p. 50) lidos nos serões familiares, a tão proclamada categoria da verossimilhança cede demasiado espaço à fantasia. Desprendido, digamos assim, da fidelidade histórica, o romancista pôde dispensá-la dando-lhe, segundo sua invenção pessoal, a conformação idealista almejada. Não é sem razão que no horizonte estético de Alencar, afirma Bosi (1993, p. 177), “o índio entra em comunhão com o colonizador”, comunhão que o leva a violar “abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século [e a tocar] o inverossímil no caso de Peri” (BOSI, 1993, p. 179). Tal afastamento deve-se, decerto, à presença triunfal do mito pois, para Bosi, o mito constitui uma dimensão interna essencial à obra alencariana: “o mito não quer o teste da verificação nem se vale daquelas provas testemunhais que fornecem passaporte idôneo ao discurso historiográfico” (BOSI, 1993, p. 178). Então, em suas turras com a história *real*, Alencar foi salvo por essa carga simbólica universal: o mito. Michel Zérafra, no capítulo intitulado “*Le mythique et le romanesque*” (“O mítico e o romanesco”), explica suas dimensões simbólicas e atemporais:

A literatura mítica de um povo é um conjunto orgânico e categorial cujas formas ignoram ou contradizem os aspectos do tempo que admitimos hoje: buscas e divisões fixas, progresso e progressão, duração e evolução, história e mudanças. Entre presente, passado, futuro, o mito não apresenta demarcações rigorosas. (ZÉRAFFA, 1976, p. 91, tradução nossa).²

É exatamente por esse flanco mítico-arcaico que Joaquim Nabuco (1849-1905) ataca Alencar em uma longa polêmica iniciada em 18 de setembro de 1875 – logo após a estreia do drama *O Jesuíta* – e que se arrastou de 3 de outubro a 21 de novembro de 1875.³ Nas palavras do organizador Afrânio Coutinho em sua “Introdução”, a polêmica reúne “duas personalidades, duas formações literárias, duas concepções do Brasil e da literatura brasileira que se opõem, e, quiçá, se somem” (COUTINHO, 1978, p. 10). De fato, duas personalidades antagônicas se enfrentam: de um lado, o Fanadinho⁴ com seu nacionalismo *puro*, inteiramente voltado aos símbolos pátrios; de outro, Quincas, o Belo, cidadão do mundo, o *Apolo de gesso* – como o chamara Alencar (COUTINHO, 1978, p. 53) – para quem qualquer figuração que relembresse a velha colônia era extremamente de mau gosto, desprezível, coisa do passado. Retomando Afrânio Coutinho: “Ao ocidentalismo de Nabuco opunha-se o nacionalismo de Alencar; ao universalismo do primeiro, a tendência nacionalizante do segundo. Colocados dentro dessa perspectiva, estamos aptos a compreender a polêmica entre os dois grandes espíritos.” (COUTINHO, 1978, p. 7).

Trata-se, sem dúvida, de um raro momento de discussão do mais alto nível, fazendo-nos lembrar, em outro diapasão, o famoso embate Proust-SainteBeuve: lá, o biografismo na arte; aqui, a tributarietàade de nossa literatura às formas estrangeiras. O ponto alto da discussão é o debate entre

² “La littérature mythique d’un peuple est un ensemble organique et catégoriel dont les formas ignorent ou contredisent les aspects du temps que nous admettons aujourd’hui: repérage et divisions fixes, progrès et progression, durée et évolution, histoire et changement. Entre présent, passé, futur, le mythe se présente par des démarcations rigoureuses”.

³ Coube a Afrânio Coutinho a iniciativa de publicar o debate em livro sob o título *A polêmica Alencar-Nabuco* (1978). No jornal “O Globo”, Joaquim Nabuco escreve sob a rubrica “Aos domingos” e José de Alencar, “Às Quintas”. Todas as citações referentes à polêmica serão, portanto, extraídas de Coutinho.

⁴ Apelido dado por Zacarias de Góis a Alencar, devido à sua baixa estatura e compleição franzina (DONATO, s. d., p. 56).

nacionalismo e cosmopolitismo com direito a uma segunda área de atrito: a de plágio. Dentro de um clima mútuo de ironia e animosidade, argumentos e contra-argumentos vão se desenvolvendo, conforme se verá.

Decerto havia em Alencar a necessidade de se apossar da história para narrar e, ao mesmo tempo, o desejo imediato de ficcionalizar lendas e fatos históricos – como, aliás, postulara o controverso mentor do chamado “nacionalismo étnico”, Johan Herder (1774-1803), xenófobo, acusam uns; defensor de sua cultura frente à ameaça de culturas poderosas, defendem outros. Imbuído da missão de salvador de nossa identidade cultural, é dessa direção que Alencar parte para tomar sua defesa. Em resposta datada de 7 de outubro, declara: “[*Iracema* e *Ubirajara*] são lendas inspiradas por nossas tradições americanas, que também formam a pátria brasileira, pois encerram a história do solo que habitamos”. (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 59).

Narrações fantasiosas, de cunho lendário, desagradam a Nabuco que, desdenhando esse passado rústico, levanta este assunto incendiário: as semelhanças, para ele insuspeitas, entre a obra alencariana e a de Chateaubriand:

De todas as obras do Sr. José de Alencar a mais popular é ainda *O Guarani*. [...] No momento em que o Sr. J. de Alencar pensou em escrever o seu romance, diversas influências pesavam-lhe sobre o espírito [...]. Que futuro, que relação com o país, que razão de ser, que direito chamar-se brasileira, tinha essa falsa literatura tupi, é que eu discutirei, não hoje, mas a propósito de *Iracema* e *Ubirajara*. Todos sabem que no princípio do século, Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas. *Atala* e *Os Natchez*, que encerravam-na, impressionaram o Sr. J. de Alencar [...]. A impressão foi por tal modo forte que, ainda hoje, os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René. Por outro lado, Cooper deu ao Sr. J. de Alencar o cenário do romance [...]. Foi depois de ler *Atala* que o Sr. J. de Alencar sentiu sua imaginação voar para as grandes florestas. (NABUCO *apud* COUTINHO, 1978, p. 83-84).

Para Alencar, a valorização do índio não era, de modo algum, um motivo artístico importado. Obviamente, a conhecida dependência de nossa literatura às convenções de fonte europeia seria o gargalo pelo qual sua criação teria de passar. É provável que nosso escritor tenha tido uma

sincera admiração por *Atala*, de Chateaubriand. Porém, essa admiração deve ter sido bastante forte para aconselhá-lo a seguir rumo próprio, sem prejuízo para sua *qualité maîtresse*: seu talento narrativo, que outra coisa não é senão seu “exaltado senso visual [...] quase sempre diretamente descritivo, construindo por vezes certas visões sintéticas de um luminoso impressionismo” (CANDIDO, 1964, p. 230).

Embora seguro da importância de seu trabalho artístico, o romancista cearense revela certa fragilidade principalmente quando os comentários de Nabuco batem na tecla da imitação, acusação espinhosa da qual seu adversário se mune com frequência. Acossado, usa como contra-argumento o fator externo da boa recepção de sua obra por parte do público: “Plagiário? Já foi repetido à saciedade; e isso não impede o leitor brasileiro de achar em meus livros um sabor nativo que ao gosto parisiense do crítico há de excitar náusea” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 61). E, sem atentar para as enormes diferenças formais existentes entre seu provável modelo⁵ e sua concepção indianista – resultado de um árduo trabalho de investigação histórica –, invoca em seu favor o fator cronológico para afirmar que a literatura brasileira descobriu e inventara o índio antes mesmo de o escritor francês tê-lo encampado:

É erro afirmar que Chateaubriand fundou uma poesia saída das florestas americanas. O primeiro poeta, que inspirou-se na musa americana foi, se não me engano, Ercilla, na sua *Araucânia*, escrita de 1569 a 1590. É certo que falta a esse poema o colorido, como bem notou Sismondi; mas a descrição dos araucanos e seus combates apartam-se da escola clássica. Temos ainda Marmontel, o autor dos *Incas*, onde já se encontram belas descrições, e no Brasil colonial, Santa Rita Durão, o autor do *Caramuru*, e José Basílio da Gama, com seu *Uruguay*, todos do século XVIII. Quando Chateaubriand publicou *Atala* em princípio deste século, a poesia americana já estava criada, até no Brasil; ele não fez mais do que dar-lhe o realce de seu talento. (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 93-94)

Seu discurso argumental, bem fundamentado – fruto, decerto, daquelas leituras feitas *a esmo* –, revela um homem amargurado (sua

⁵ Nota-se, aqui, um tipo de reflexão crítica produzida na época por meio da qual se levavam em conta apenas as semelhanças temáticas (cf. MERQUIOR, 1995, p. 675-696).

morte ocorreria dois anos mais tarde), solitário, cansado,⁶ tentando persuadir o autor de *Minha formação* (1900)⁷ da autenticidade estética de sua literatura e do significado de sua obra. Isso o leva a explicar e a justificar detalhes (risíveis, até) levantados por Nabuco,⁸ acusando-o, reiteradamente, de excesso de parisiense – “fator dissolvente de alienação desnacionalizadora” (MARTINS, 1978, p. 461) –, influência aculturativa que se apossava das mentes abastadas ou letradas do país. Por conseguinte, o *cidadão do Faubourg Saint-Germain*, desnacionalizado por excesso de cosmopolitismo, estaria incapacitado de ajuizar de sua obra já que tinha os pés fincados em Paris, longe de sua cultura de origem. É o que se lê nos dois fragmentos abaixo extraídos das páginas publicadas, respectivamente, nos dias 7 e 28 de outubro:

O aparecimento de *Ubirajara* e *Senhora* incomodara ao folhetinista, e porventura o movera a descer dos salões, onde paira a sua elegância parisiense, ao rodapé de um jornal brasileiro, em risco de confundir-se com a plebe da imprensa. (ALENCAR, *apud* COUTINHO, 1978, p. 55)

⁶ Em 11 de novembro Alencar, “o autor agredido”, como ele próprio se denomina, manifesta cansaço: “Esta discussão já perdeu todo o interesse; é uma questão cansada. Os sintomas do tédio público revelam-se de modo sensível. Notam-se a cada instante, e de toda parte, os bocejos de opinião, e mal se disfarçam já uns assomos de impaciência. [...]. Mais uma semana, e o folhetinista domingueiro ficará reduzido a dois leitores, ele e eu: ele, por devoção; eu, por obrigação.” (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 165).

⁷ Está claro, mas não custa enfatizar, que este artigo não tem como alvo o pensamento político nem de Alencar nem de Nabuco em suas relações entre escravismo e literatura (Alencar) ou entre liberalismo e escravismo (Nabuco). Sobre as posições políticas de Alencar, o já mencionado estudo de Taunay é informativo.

⁸ Em *Minha formação*, Nabuco arrepende-se de seu tom aguerrido: “Fui colaborador literário de O globo e travei com José de Alencar uma polêmica, em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor, – digo *receio*, porque não tornei a ler aqueles folhetins e não me recordo até onde foi a minha crítica, se ela ofendeu o que há profundo, *nacional*, em Alencar: o seu brasileiro. (NABUCO, 1981, p. 87; grifo do autor).

⁹ A forte influência da cultura francesa na sociedade culta brasileira nas décadas finais do século XIX e no princípio do século XX, foi abordada em “Tout partait des bords de la Seine: la séduction de Paris sur la société brésilienne du début du XXème siècle” publicado em *Synergies Brésil*, número especial organizado por René Strehler e Sabine Gorowitz (2010), bem como no artigo “Imagens fin-de-siècle”, publicado na revista *Letras*, da Universidade de Santa Maria, v. 19, n. 2, jul./dez. 2009.

O folhetinista, pois, não tem idéia nem convicção alguma sobre qualquer assunto, a não ser o da sua pessoa, e da preocupação, que se trai a cada instante, de cortejar o estrangeiro. Vive aqui no Rio de Janeiro; faz a este solo a honra de pisá-lo; mas é cidadão do Faubourg Saint-Germain. (ALENCAR, *apud* COUTINHO, 1978, p. 121).

Alencar tinha razão pois, de fato, em *Minha formação* – uma “autobiografia coletiva”, como sintetizou Gilberto Freyre (1981, p. X) – Nabuco percebe estar dividido entre dois mundos. No capítulo “Atração do mundo”, Nabuco, em seu “belo e másculo estilo” (TAUNAY, 1923, p. 95),¹⁰ elegante, cadenciado e sedutor, confessa:

Nós, brasileiros – o mesmo pode-se dizer de outros povos americanos – pertencemos à América pelo sedimento novo, flutuante, do nosso espírito, e à Europa, por suas camadas estratificadas. [...]. A nossa imaginação não pode deixar de ser européia, isto é, de ser *humana*; ela não pára na *Primeira Missão Brasil*, para continuar daí recompondo as tradições dos selvagens que guarneciam as nossas praias no momento da descoberta; segue pelas civilizações todas da humanidade, como a dos europeus, com quem temos o mesmo fundo comum de língua, religião, arte, direito e poesia, os mesmos séculos de civilização acumulada, e, portanto, desde que haja um raio de cultura, a mesma imaginação histórica. [...] O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação européia. (NABUCO, 1981, p. 44)

Com todas essas variantes o debate, *avis rara* nos dias atuais, inscreve-se em um momento extremamente curioso da vida literária do país, quando, na prosa, novos estilos literários – o regionalismo e o naturalismo – já estavam em curso. Em 1875, lembremos, Alencar estava no final de sua longa carreira. Em 1857, publicara *O Guarany* em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* despertando “verdadeira novidade emocional, desconhecida nesta cidade tão entregue às [...] preocupações do comércio e da bolsa, entusiasmo particularmente acentuado nos círculos femininos da sociedade fina [...]” (TAUNAY, 1923, p. 85).¹¹ Vinha de publicar, ainda, *Cinco minutos*, romance urbano que “para o primeiro grande crítico e biógrafo a se ocupar da vida e

¹⁰ Taunay emprega a expressão ao comentar o artigo de Nabuco publicado na *Revista Brasileira* de 15 de agosto de 1896, “Um estadista no Império”.

¹¹ Sobre o sucesso de *O Guarany*, Taunay dedica páginas curiosas cujo teor, infelizmente, não diz respeito a este artigo.

da obra de José de Alencar [Araripe Júnior] era simplesmente uma miniatura, com uns misteriozinhos de fácil desenlace” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 76), no qual “tudo corre como se o dinheiro fosse um dado implícito, as personagens agindo independentemente dele”. (CANDIDO, 1964, p. 223).

Em termos cronológicos, a polêmica Alencar-Nabuco seria o canto do cisne do Romantismo premido pela literatura verista, sugere Coutinho (1978, p. 8): “Ao findar de uma era histórica e artística, o Romantismo é um exemplo flagrante desse dualismo de concepções históricas, sociais e literárias”. Algumas décadas antes, no entanto, a busca da “cor local” enquanto expressão do nacionalismo constituía um elemento de superação da “consciência de inferioridade à metrópole” (ABREU, 1976, p. 120) em relação à natureza – espécie de patrona de nossa literatura – funcionando como foco de resistência literária contra a suposta superioridade dos colonizadores:

Quanto durou esta consciência de inferioridade à metrópole, é difícil determinar com precisão. [...] Seguiu-se então a consciência mais ou menos clara da igualdade à metrópole. [...] Era preciso alguma coisa que pudesse elevá-los à altura em que pairavam os portugueses. Para este fim prestou-se a natureza [...]. É preciso ler Rocha Pita para ver o sentimento em toda a sua força. (ABREU, 1976, p. 120).

Tudo indica, então, que por esses trópicos a relação literatura e paisagem trouxe, subjacente, um ideograma a mais para o tópico literário do *locus amoenus*, *topos* da tradição arcádica: o lugar ameno e paradisíaco passa a ser também um lugar único, um lugar que não existe em nenhuma outra parte.

Antonio Candido já havia anotado que Santa Rita Durão, em seu poema épico *Caramuru*, não seguira o molde recomendado na epopeia pois a celebração da natureza como lugar edênico não se limitava mais a um único espaço – como é comum no estilo épico –; ao contrário, transcendia-o: “O jardim de delícias, o lugar maravilhoso, é traço constitutivo da estrutura das epopeias. No *Caramuru*, todavia, há uma generalização desta prática; o poeta amplia o lugar de maravilhas até fazê-lo coincidir com todo o país e, deste modo, descaracterizar a sua função” (CANDIDO, 1961, p. 54). O país inteiro é moldado como um lugar perfeito. Mais adiante, na busca de uma literatura que nos diferenciasse da portuguesa (ABREU, 1976), nosso Romantismo opera uma fusão de sentidos: o lugar físico, concreto (o espaço

representado), funde-se com um espaço mental, abstrato (o solo pátrio). Com Alencar, *nacionalismo* e *paisagem* condicionam-se mutuamente e este esforço, que esteve na base de sua obra indianista, é a substância que o diferencia do sentimentalismo melancólico de Chateaubriand, sempre *aux prises* com o “mal do século”, bem como o distancia das ideias do filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) – aquele passeante solitário (*promeneur solitaire*) fundador do mito do *bon sauvage*, amplamente exposto sob perspectiva filosófica, em seus *Discurso sobre as ciências e as artes* (1750) e *Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens* (1755).

É evidente que essas comparações temáticas extremamente superficiais trazidas constantemente à baila pela crítica literária da época – e que, infelizmente, permanecem até hoje em trabalhos acadêmicos apressados – não poderiam jamais receber o endosso de estudiosos e intérpretes capacitados da obra rousseauiana, uma vez que nelas estaria faltando o ponto focal do pensamento do filósofo – adversário ferrenho de Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778) – segundo o qual o Estado moderno, em nome do progresso, estaria destruindo a liberdade e a bondade primitivas.

Ressalvada a comunhão com a natureza e com o mundo selvático, a percepção indianista alencariana pouco teria a ver com esse complexo pensamento filosófico que, de resto, contrariava o princípio iluminista oitocentista baseado na confiança na Razão e na fé otimista no progresso. Do mesmo modo, enfatizamos, distancia-se da mundivivência do criador de *Atala*¹² cujos heróis e heroínas condensam a sensibilidade romântica: melancolia atroz, ideia de morte, isolamento, religiosidade, sentimentalismo derramado. Contudo, é ainda, implicitamente, pelo veio escuso da imitação que, em seu artigo “Alencar”, Agripino Grieco (1888-1973) convoca uma miscelânea de influências no meio das quais figura Chateaubriand:

E, afinal, veio o *Guarani*, em que o Brasil, três séculos mudo, encontrou a sua voz, começou a falar... Aí falaram as águas, as árvores e as criaturas do Brasil, e, como nos mitos celtas ou nas histórias de

¹² O romance *Atala* narra a história de um francês, René, que em 1725 refugia-se na tribo indígena dos Natchez. Um velho cego, Chactas, leva-o a contrair matrimônio com uma índia, Céluta. Em uma noite, René pede a Chactas que lhe conte suas aventuras. O velho faz o longo relato de seu idílio com a meia-índia Atala desde o primeiro encontro até a noite em que, em plena selva, Atala suicida-se envenenando-se.

Andersen, talvez as coisas falassem muito melhor que os homens [...]. E a “Iracema”? Aí está um poema sem rimas. É bem, como a classificaram, a “pastoral tupy”, embora outros, muito exigentes, exigentes demais, aí enxergassem apenas portugueses pintados a urucum. Aí estão, abasileirados, um pouco de Chateaubriand, da Bíblia, dos cantos homéricos e das baladas gaélicas. (GRIECO, 1931, p. 172-173).¹³

Ainda que na sua avaliação crítica Grieco procure manter certo equilíbrio entre o nacionalismo literário – viga mestra do romance indianista alencariano – e as interferências estrangeiras, chama-nos a atenção o jogo irônico com que aborda duas obras indianistas servindo-se, aqui e ali, de considerações anônimas (“pastoral tupy”; “portugueses pintados a urucum”) para sedimentar seu processo crítico. Já para Antonio Candido, em análise meticulosa, haveria no discurso estético de Alencar “três alencares”: o Alencar indianista, “heróico, altissonante” (CANDIDO, 1964, p. 220), distinto do “Alencar das mocinhas, criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons” (CANDIDO, 1964, p. 222) e de “um terceiro Alencar [...] que se poderia chamar [de Alencar] dos adultos” (CANDIDO, 1964, p. 222). Nas palavras do crítico, “[dos 21 romances] que escreveu, nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar dos padrões de mudança de gosto a partir do Naturalismo” (CANDIDO, 1964, p. 219).

Como não lhe bastassem os entreveros críticos, o escritor já bem sucedido no romance resolve investir no teatro. Tendo estreado com sucesso em 28 de outubro de 1857 com a peça *O Rio de Janeiro (verso e reverso)*, “metade revista, metade comédia” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 106), escreve, logo a seguir, uma carta-aberta a Francisco Octaviano publicada no “Diário do Rio de Janeiro”, intitulada *A comédia brasileira*, a qual, na opinião do estudioso, “bem poderia ter tido como título *Como e porque sou*

¹³ O interessante é que lendo este estudo de Grieco (1931) é possível perceber seu método analítico, o *portrait*, o famoso retrato de Sainte-Beuve, para o qual chamou-nos a atenção João Luiz Lafetá. No estudo mencionado, Grieco faz um rápido apanhado da obra de Alencar, levanta um aspecto para-biográfico – Alencar escreve *O guarani* “num quarto estreito e sem elementos de consulta” (GRIECO, 1931, p. 169) e esboça um traço de seu temperamento – “Alencar insulou-se em si mesmo desde criança, fez da solidão a sua pátria moral” (GRIECO, 1931, p. 159). Sobre o processo crítico de Grieco (cf. LAFETÁ, 2000).

dramaturgo” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977 p. 104). Entusiasmado, conta como lhe veio o impulso de escrever para o teatro:

A primeira idéia que tive de escrever para o teatro foi-me inspirada por um fato bem pequeno e, aliás, bem comestível na cena brasileira. Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões que ele nos vem aos lábios, *embora o espírito e o pudor se revoltem contra a causa que o provoca*. (ALENCAR *apud* MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 105; grifo nosso).

Sem dúvida, o enunciado grifado prenuncia o esquema da peça *As asas de um anjo*, causadora de entreveros desta feita com a censura, e que vêm acompanhados de acusações de plágio. A urdidura da peça, em suas linhas essenciais, é extremamente singela. Inspirada em valores morais controversos – a permissividade, o pudor, o arrependimento –, a peça, julgava Alencar, guardaria um fundo moralizante. A desejada lição de moral, encarnada na costureira Carolina – que doente e arrependida por ter abandonado o terno Luís para se amasiar com homens ricos (Ribeiro e Pinheiro) retorna à casa dos pais – dissolve-se pelo fato de a peça conter duas cenas de “incesto involuntário”, o que levou os censores do Conservatório Dramático Brasileiro e o chefe de Polícia, Isidoro Monteiro Borges, a proibi-la em sua terceira récita (a peça voltaria à cena onze anos depois, quando Alencar exercia o posto de Ministro da Justiça). Além disso, paira mais uma vez sobre Alencar a suspeita de ter usufruído da trama de *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas (1824-1895). A Carolina de *As asas de um anjo*, dizia-se, “é uma dama sem camélias e com prole” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 129). Alencar reage tomando como pretexto para o escândalo a proximidade entre a representação teatral e a vida real:

Dizia Alencar que quem assistia à *Dama das camélias* ou às *Mulheres de mármore*, esta de Théodore Barrière, estreada em 1853, em Paris, achava que tanto a Margarida Gautier, da primeira peça, quanto a Margô, da segunda, eram apenas “duas moças um tanto loureiras” [...]. Mas, com *As asas de um anjo* era diferente: o espectador encontrava a realidade diante de seus olhos, espantando-se de ver na cena teatral “o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos”. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 132)

Claro está que o texto escrito e a fala teatral dão a ilusão de que aquilo que se lê ou aquilo que se ouve é verossímil. Tanto o texto romanesco (escrito primordialmente para ser lido) quanto o texto dramático (escrito para ser representado) concernem a um mundo possível. Ambos cumprem uma função estética. Para Alencar, no entanto, numa representação teatral, tudo é visível, audível, e a interação, imediata; no texto escrito, ao contrário, a interação com o público é mediada pela palavra, o que poderia eximir o narrador de obediência estrita aos preceitos morais. Em outras palavras, o espectador, num caso, e o leitor, no outro, reagem diferentemente diante do que ouvem ou do que leem. Baseado nessa conjectura e em evidências biográficas, Wellington Santos (2003, p.203) não hesita em afirmar que “o romance destinado a ser lido, permite a abordagem de temas delicados, com mais sutileza que a representação dramática, detalhe que não escapou a Alencar”. E, em *O império da cortesã*, De Marco (1986, p. 152) assinala: “Através dessas precauções do narrador, Alencar constrói uma resposta altiva e sisuda à gritaria dos censores e do público que, em 1858, tirara de cena *As asas de um anjo*”.

Não se deve perder de vista essa circunstância para a correta apreciação da cena. A abertura de *Lucíola* seria, então, um diálogo com o público e, ao mesmo tempo, um recado à crítica que o havia rechaçado, representada ambigualmente naquela mulher de aspecto severo.¹⁴ Assinale-se, ainda, que a cena guarda um ar biográfico em que circulam reminiscências dos serões familiares caros ao leitor de *Saint Clair das ilhas*. Vale a pena, nesse sentido, ler o trecho de abertura em que o narrador compara o desnudamento estético, artístico, exercido pela “pena calma e refletida”, à

¹⁴ No nosso entendimento, outro provável expediente para burlar a crítica seria o de tentar diluir os limites entre verdade e ficção. Fazer crer ao leitor que a história narrada é verdadeira, pelo fato de ter sido encontrada em baús, é um artimanha bastante praticada pelos românticos, lembra Magalhães Júnior, sem atinar, contudo, para sua funcionalidade do estratagema: “Era mania dos escritores românticos fingir que tinham encontrado manuscritos esquecidos em velhas arcas, em castelos ou casas abandonadas. Foi, por exemplo, o que fez Alphonse de Lamartine, em 1836, ao publicar *Jocelyn*. Alencar também fez isso. No primeiro folhetim, dirigia-se à prima D*** dizendo-lhe: ‘Minha prima gosto da história e pede-me um romance; acha que posso fazer alguma coisa neste ramo da literatura[...].’ Mais adiante acrescenta: ‘Entretanto para satisfazê-la, quero aproveitar minhas horas de trabalho em copiar e remoçar um velho manuscrito, que encontrei no armário desta casa quando a comprei.’” (MAGALHÃES JÚNIOR, 1977, p. 77).

indumentária envolvendo o corpo feminino encoberto por “rendas e tecidos diáfanos”:

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade [...]. Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito *da mulher superior* para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz porque vi sentada no sofá, de outro lado do salão, sua neta, gentil menina de 16 anos.[...]. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes de sua inocência. [...]. *Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável* não pudesse, como *a pena calma e refletida*, perscrutar os mistérios que desejava desvendar. (ALENCAR, 1977b, p. 3, grifo nosso).

Para completar o círculo de vicissitudes, as acusações de plágio deflagradas anteriormente contra *As asas de um anjo* voltam com toda força. *Lucíola* é visto também como uma cópia camuflada de *La dame aux camélias*. Alertados pela semelhança temática entre ambos os romances e sem levar em conta as especificidades históricas singulares, os detratores concluem que Lúcia-Lucíola e Marguerite são personalidades psicologicamente idênticas. Em “Benção paterna” Alencar retruca afirmando que encontrou, na sociedade fluminense afrancesada, inspiração para sua trama:

Dessa luta entre o espírito contemporâneo e a invasão estrangeira, são reflexos *Lucíola, Diva, A pata da gazela, e tu livrinho[Sonhos d’Ouro]*. Tachar esses livros de confecção 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 erichado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães. (ALENCAR, 1977a, p. 167).

Incriminado por praticar uma literatura mítico-arcaica (Nabuco), por cometer falhas estéticas ou de trama (Franklin de Távora) ou, de um modo mais geral, por ter se espelhado em Chateaubriand e transferido o conceito filosófico do *bon sauvage* para suas narrativas indianistas, Alencar foi, sem dúvida, um escritor profundamente estigmatizado pela crítica de seu tempo, como bem percebeu o historiador Capistrano de Abreu:

José de Alencar teve a vantagem de ser o mais antipatizado dos literatos desta terra. Por infelicidade, escreveu desde o princípio de sua carreira aquelas cartas de IG sobre A confederação dos tamoios. Tanto bastou para a comandita anematizá-lo (*sic*) para sempre. O cônego Fernando Pinheiro passa em silêncio nas duas edições de sua história literária. F. Woolf fala de seu nome apenas em uma nota. O Instituto Histórico não o quis como sócio. [...]. A morte ainda não apagou, mas apagará em breve os sentimentos hostis; e então todos reconhecerão que José de Alencar é o primeiro vulto da história nacional. (ABREU, 1976, p. 122-123).

Tinha razão o historiador cearense. Nas décadas que lhe sucederam, nenhum escritor na linha dos valores românticos reconhecidos seria tão lido quanto Alencar. Sucessivas edições populares ou de luxo comprovam o interesse do público por seus romances históricos, indianistas ou urbanos, bem ao gosto da sensibilidade romântica. O escritor que perguntava ao Visconde de Taunay: “Você acha que passarei à posteridade? Não nutro essa segurança, e, contudo, quanto alento me daria, no meio do desconsolo que também me vêm do cultivo das letras!” (ALENCAR *apud* TAUNAY, 1923, p. 88), brindado, em suas exéquias, com um poema de Machado de Assis,¹⁵ tem, hoje, uma brilhante e invejável fortuna crítica. À revelia da crítica de seu tempo, consolidou-se nacionalmente como autor.

Referências

ABREU, José Capistrano de. *Ensaios e estudos*. 2. ed. 3ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976. (Crítica e História)

ALENCAR, José de. Benção paterna. In: _____. *Sonhos d'Ouro*. 7. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura; 1977a. v. 6, p. 162-168. (Edição comemorativa do centenário de morte do autor).

ALENCAR, José de. *Perfis de mulher. Luciôla. Diva. Senhora*. 7. ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Cultura, 1977b. v. 7. (Edição comemorativa do centenário de morte do autor).

¹⁵ Trata-se de um soneto parnasiano do qual extraímos os dois tercetos: “E, quando a magna voz inda afinavas/ Foge-nos como se a chama sentiras/ A voz da glória pura que esperavas. / O cantor do *Uruguai* e o dos *Timbiras*/ Esperavam por ti, tu lhe faltavas/ Para o concerto das eternas líras”. (ASSIS *apud* DONATO, s.d., p. 26).

ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. [Adaptação ortográfica de Carlos de Augusto Pereira]. Campinas: Pontes, 1990.

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: _____. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 176-193.

CANDIDO, Antonio. Os três Alencares. In: _____. *Formação da literatura brasileira* (Momentos decisivos). 2. ed. rev. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964. v. 2, p. 218-232.

CANDIDO, Antonio. Estrutura e função do Caramuru. *Revista de Letras*, Assis, v. 2, p. 47-66, 1961.

CHAVES DE MELLO, Gladstone. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Senhora* (perfil de mulher). 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957. p. 15-88.

COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978.

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

DONATO, Hernâni. *José de Alencar*. São Paulo: Melhoramentos, s.d. (Grandes vultos das letras).

FREYRE, Gilberto. José de Alencar, renovador das letras e crítico social. In: ALENCAR, José de. *Til; O Sertanejo*: Rio de Janeiro: José Olympio, 1977. p. X-XXVI.

FREYRE, Gilberto. Prefácio. In: NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. 10. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

GRIECO, Agripino. *Vivos e mortos*. São Paulo: Schmidt, 1931.

LAFETÁ, João Luiz. Retórica e alienação (Agripino Grieco). In: _____. *1930: A crítica e o pré-modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 39-74.

MAGALHÃES JÚNIOR, R. *José de Alencar e sua época*. 2. ed. (corrigida e aumentada). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977. (Edição comemorativa de centenário de morte do autor).

MARTINS, Wilson. Francesismo, Realismo, Nacionalismo, Regionalismo e outros ismos. In: _____. *História da inteligência brasileira. (1857-1914)*. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1978. p. 459-516.

MERQUIOR, José Guilherme. La crítica brasileña desde 1922. *In*: PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: UNICAMP, 1995. p. 675-696.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação*. 10 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

SANTOS, Wellington. Narrativa e pudor. *In*: MARCHEZAN, Luiz Gonzaga; TELLAROLI, Sylvia. *Faces do narrador*. Araraquara: UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2003. p. 201-213.

TAUNAY, Visconde de. José de Alencar. *In*: _____. *Reminiscências*. 2. ed. São Paulo: Companhia Melhoramentos de S. Paulo; Rio: Caveiras, 1923. p.81-213.

TÁVORA, João Franklin de Oliveira. *Cartas a Cincinato* – estudos críticos de Semprônio. 2. ed. Recife: J. W. de Medeiro Livreiro-editor, 1872.

ZÉRAFFA, Michel. *Littérature et société*. Paris: Seuil, 1976.

Recebido em: 1º de julho de 2020.

Aprovado em: 4 de novembro de 2020.