

Das cartas sobre a confederação dos Tamoios à fundação do romance brasileiro: caminhos de um gênero nascente

Marcos Paulo Torres Pereira¹

RESUMO: Antes do Romantismo, o gênero textual romance já era conhecido no Brasil, mediante não apenas a leituras de obras europeias, mas à busca de sua instituição por obras como *O filho do pescador*, de Teixeira de Sousa, e *A Moreninha*, de Joaquim Manoel de Macedo. Entretanto, a fundação do romance brasileiro se dá com José de Alencar, que pensou forma e conteúdo desse gênero, adequando-o aos liames de uma identidade nacional então nascente. O estudo versa sobre os aspectos fronteiriços dados pelo autor de *Sonhos d'ouro* ao gênero nascente no Brasil, limados por sua obra, do planejamento (com as Cartas), passando por sua fase orgânica de produção, à presença do ideário alencarino na identidade brasileira.

Palavras-chave: Romantismo; Nacionalismo; Identidade.

FROM THE LETTERS OF TAMOIOS CONFEDERATION'S TO THE BRAZILIAN NOVEL FOUNDATION: WAYS OF A GROWING GENRE

ABSTRACT: Before Romanticism, the romance genre was already known in Brazil, not only by the readings of European works, but the search for your institution by works such as *O filho do pescador*, Teixeira de Sousa, and *A Moreninha*, Joaquim Manoel de Macedo. However, the foundation of the Brazilian novel is with José de Alencar, who thought form and content of this genre, adapting it to the connections of a nascent national identity. The study versa on border aspects given by the author of *Dreams of gold* in the rising genre in Brazil, filed by his work, from planning (with the Cartas sobrea Confederação dos Tamoios), through its organic production phase, the presence of the Brazilian identity in ideals alencarino.

Keywords: Romanticism; Nationalism; Identity.

1. INTRODUÇÃO

José de Alencar pensou o Brasil antes deste se reconhecer como tal. Em prefácios e notas a suas obras, cartas e conferências, vaticinava um programa nacional de literatura, exprimindo os caminhos que as letras seguiriam em resposta ao contexto sócio-político do período, ante uma independência cultural que relegasse o europeu para assentar bases autônomas de um nacionalismo literário.

O caminho escolhido por Alencar se deu através do romance, gênero que conhecia desde a infância quando se punha a ler para a mãe e visitas em encontros políticos que aconteciam em sua casa, na Rua do Conde, onde, nas palavras do autor, em reuniões denominadas *clube da maioria* preparou-se a revolução parlamentar que daria antecipadamente o poder a D. Pedro II. Enquanto os homens confabulavam, o infante Alencar era convocado a ler às senhoras: "muitas vezes, confesso, essa

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Ceará. Professor de literaturas de língua portuguesa pela Universidade federal do Ceará. Contato: marcosptorres1@gmail.com

honra me arrancava bem à contra gosto de um sono começado ou de um folgado querido; já naquela idade a reputação é um fardo e bem pesado” (ALENCAR, 1893, p. 19).

Alencar, nos textos críticos, propunha uma conquista ficcional das letras para fundação de nacionalidade e do romance enquanto gênero literário, sistematizando ideias que lhes concatenassem, dirimindo, de forma quase didática, a distância do povo à identidade brasileira.

A escolha do autor por esse gênero se deve pela necessidade não somente de se buscar uma forma de expressão que corporificasse o espírito de modernidade da época, a expressão do espírito de nação nas literaturas, até o século XIX, dava-se mediante as epopéias, mas que respondesse às aspirações de leitores, formando-os ante ao espírito de um Brasil neófito, recém-independente.

Não coube a este o título de primeiro romancista do Brasil, e sim a Joaquim Manuel de Macedo que em 1844 publica o romance *A moreninha*, sendo responsável por apresentar uma direção ao que seria o romance brasileiro, gênero novo e sem tradição, mediante uma construção folhetinesca ao instituir o amor e o excesso de individualismo como alicerces temáticos.

José de Alencar (1893, p. 27-28) em *Como e porque sou romancista*, faz referência ao sucesso de Macedo, ao lembrar de sua adolescência, quando ouvia palestras de seus colegas a respeito do autor:

Com a timidez e o acanhamento de meus treze anos, não me animava a intervir na palestra; escutava à parte; e por isso ainda hoje tenho-as gravadas em minhas reminiscências, à estas cenas do viver escolástico. Que estranho sentir não despertava em meu coração adolescente a notícia dessas homenagens de admiração e respeito tributados ao jovem autor da *Moreninha*. Qual régio diadema valia essa aureola de entusiasmo a cingir o nome de um escritor?

Outros ensaios ao gênero precederam a obra de Macedo, como *O filho do pescador*, de Antônio Gonçalves de Teixeira e Sousa, publicado em 1843. A este não coube a honraria, apesar da cronologia indicá-lo como tal, por critérios de ordem estética que apontam na obra uma série de imperfeições, como o emprego de tipos, ao invés de personagens; tessitura narrativa “desgrenhada”, sem verossimilhança; e falhas de ordem formal. José Veríssimo, como historiador literário, é um dos defensores do critério cronológico que beneficiariam Teixeira e Sousa, porém, como crítico literário, não se furta a identificar as falhas deste: “tanta é a insuficiência da sua invenção e composição, e também da sua linguagem” (VERÍSSIMO, 2007, p. 218).

Ainda mais antiga, de 1752, é a obra *Aventuras de Diófanos ou Máximas de Virtude e Formusura*, de Teresa Margarida da Silva e Orta, da pena pseudônima de Dorothea Engrassia Tavadeda Dalmira. Valemo-nos das palavras de Heron de Alencar (ALENCAR, 2004, p. 233-234) para não arrolar-lhe este título:

Quanto ao livro de Teresa Margarida, em cuja defesa se empenham nomes ilustres, não é brasileiro, não diz respeito ao Brasil, nem exerceu a mínima influência em nossa literatura. Sua autora aqui apenas nasceu, é de completa formação europeia, e o livro, confessadamente uma imitação de Fénelon, não pode ser incluído nos quadros da literatura brasileira senão por força de um critério de classificação bastante discutível, como o adotado por Silvío Romero, e no qual se escudou Rui Bloem para tentar justificar a nacionalidade brasileira do livro da irmã de Matias Aires. A prevalecer esse critério, estaríamos impedidos de classificar como nossa a obra de Anchieta, de Vieira, de Alexandre Gusmão, de Gonzaga e de muitos outros que, nascidos no estrangeiro, aqui viveram e escreveram a respeito de nossa história, de nossa vida e de nossa gente, e por isso pertencem ao nosso passado intelectual.

É com José de Alencar que se dá, de fato, a fundação do romance brasileiro, que pensou forma e conteúdo desse gênero, adequando-o aos liames de uma identidade nacional então nascente. Eurides Freitas (FREITAS, 1986, p.41) assevera:

A liberação cultural, proposta por Alencar como um retorno ao que é próprio, isto é, ao gênio da nação, torna-se uma exigência de seu programa de nacionalização literária, em que o Americanismo vem a ser uma interação dinâmica entre elementos histórico-culturais e estéticos. Interação de um tema nacional e uma forma romântica que realiza o princípio estético da "cor-local", princípio que tem suas raízes nas ideias do século XVIII, como as do Pré-romantismo alemão que se estende pelo Romantismo.

Essa é a distinção entre Macedo e Alencar: ambos atingiram sucesso de público com suas obras, assim como ambos nortearam os caminhos a serem seguidos pelo gênero nascente, mas enquanto o primeiro apresentou declínio de popularidade, o segundo, apesar do silêncio da crítica e dos embates literários com Franklin Távora, Joaquim Nabuco e D. Pedro II, entre outros, popularizou-se entre os leitores, alicerçando o gênero à proporção que apresenta o Brasil aos brasileiros em seus romances e seu fazer literário em textos críticos como *Cartas sobre a Confederação dos Tamoi-os*, *Carta ao Dr. Jaguaribe*, *Como e porque sou romancista*, *O nosso cancionero* e *Pós-escrito ao romance Iracema*, além das notas de seus romances, que não apenas serviram como resposta a embates, mas também como veredas a serem seguidas pelos leitores para a formação dos mesmos.

Alfredo Bosi (BOSI, 2006, p.141), em sua já canônica *História concisa da literatura brasileira*, posiciona-se sobre a importância da obra alencarina: "Com sua franca aderência à realidade média, Manuel Antônio de Almeida permaneceu um nome até

certo ponto lateral na história do nosso Romantismo. O lugar de centro, pela natureza e extensão da obra que produziu, viria caber com toda justiça a José de Alencar”.

Ingrid Schwamborn (SCHWAMBORN, 1990, p.23), citando Alfredo D’Escragnolle de Taunay, atesta o sucesso de José de Alencar pelo lançamento de *O Guarani*, ressaltando que a fala de Taunay contradiz o que o escritor cearense afirmara acerca da recepção indiferente do público. Taunay afirma que o Rio de Janeiro em peso acompanhava os amores de Cecy e Pery, porém Schwamborn ressalta que seu relato deve ser considerado de segunda mão, por esse ter apenas treze anos de idade quando do lançamento da obra pelo *Diário do Rio de Janeiro*. O que nos parece importante nesta diferença de opiniões (Alencar e Taunay) é o momento em que essas foram proferidas, pois se a de D’Escragnolle de Taunay se deu a *posteriore*, então ela atesta a permanência de Alencar.

Permanência já enlevada por Machado de Assis que dissera “uma vez a Alencar, publicamente, que contra a conspiração do silêncio o ilustre escritor teria por si, um dia, a conspiração da posteridade” (ALENCAR, 2004, p. 249). Permanência que comprovadamente alcançara a posteridade, como são exemplos os diálogos temáticos dos modernistas Mário de Andrade e Oswald de Andrade de *Macunaíma* e a Antropofagia, respectivamente, com o indianismo de *Iracema* e *O Guarani*, sem nos esquecermos também de Rachel de Queiroz e Ariano Suassuna, que em seu *Romance da Pedra do Reino* tantas reverências fez ao escritor cearense.

É palpável a percepção do escritor com a unicidade de seu programa, um dos grandes marcos de sua permanência, porquanto a forte coesão entre pesquisa documental (presente em suas notas e textos críticos) e a recriação ficcional desses dados, buriladas por um trabalho estético que tornava redivivos os ideais do Romantismo, geradores de obras de grande influência social que serviriam de nascedouro à literatura brasileira.

2. ALENCAR DOCUMENTAL

A produção crítica de José de Alencar se inicia com cinco cartas publicadas pelo *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, nas quais o escritor apontava defeitos à obra de Gonçalves de Magalhães, *Confederação dos Tamoios*, que se propunha ser o poema épico do Brasil. Escritas com o pseudônimo de Ig, as cinco seriam posteriormente agrupadas em obra intitulada *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, na qual Alencar se identificaria aos leitores, e já apresentavam pelo crítico incipiente o ideário do que deveria ser a literatura nacional, composto pela natureza desta terra, o passado e a língua, principalmente, ressignificados de modo valorativo nos rumos intelectuais eleitos pelo autor.

À compreensão da obra de Alencar como crítico e como escritor, as *Cartas* devem ser compreendidas como ponto de partida, pois nelas já se encontravam, insínticos, o ideário de literatura que matizaria o tecido responsável por narrar “um ver-

dadeiro poema épico nacional” e que, para a escrita de *O Guarani*, *Iracema – lenda do Ceará* e *Ubirajara* tomariam corpo não somente como resposta às falhas apresentadas por ele à obra de Magalhães, todavia como expressão de brasilidade purificada em filtros amatórios.

Heron de Alencar (ALENCAR, 2004, p.253) explica que já nas *Cartas* o escritor de *Iracema* semeava as sementes do que seria nossa percepção do gênero e dos princípios imanentes à nossa identidade literária:

(...) passagens da *Cartas*, escritas aos 27 anos, quando ainda não iniciara a sua obra de romancista, são bastante indicativas do caminho que Alencar teve de seguir até identificar o romance como a *nova forma de poesia* capaz de atender às exigências de nossa literatura em formação. Esse caminho foi, ao lado da análise meticulosa do nosso processo de desenvolvimento histórico, o do estudo cuidadoso das formas literárias clássicas e posteriormente do romance moderno.

Como que embevecido pelos princípios do Romantismo, Alencar (1856, p.6-7), desde a primeira carta, adota à sua crítica perspectiva oposta a dos clássicos, que primava pela apreensão racional do real através da arte, em prol de uma perspectiva que diligenciasse a idealização da realidade, valorizando o individualismo e a natureza.

Se me perguntarem o que falta, de certo não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro. (...) Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, o quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado. Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares, contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas. E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros voos que não esses anejos de uma musa clássica ou romântica quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia n’uma poesia menos digna de meu belo e nobre país. Brasil, minha pátria, porque com tantas riquezas que possuis em teu seio, não dás ao gênio do um dos teus filhos todo o reflexo de tua luz e de tua beleza? Por que não lhe dás as cores de tua palheta, a fôrma graciosa de tuas flores, a harmonia das auras da tarde? Porque não arrancas das azas de um dos teus pássaros mais garridos a pena do poeta que deve cantar-te?

Alencar já apregoava a missão que assumiria no cerne de seus romances indianistas: a estética do exotismo para dar sopro de vida ao espírito nacionalista, seguindo-se premissas lindeiras do Romantismo na construção de um corolário nacional. Observemos que as lides do movimento coincidiram no Brasil com a ebulição das renovações político-sociais que a Independência provocou, despertando no autor o intuito de dotar, também, à literatura nacional essa independência.

Os debates sobre a renovação artística característica ao Romantismo no Brasil apontavam à necessidade de se adotar uma identidade que não se confundisse com a portuguesa, daí o viés do exotismo ser essencial ao nacionalismo de nossas letras, batilhando-se como ondas de transformação identitária que seriam fundantes do romance como gênero.

O retorno ao passado seria também uma das marcas da estética romântica, na busca de heróis que representassem o povo. Enquanto na Europa elegia-se o cavaleiro medieval para essa representação, no Brasil, buscando-se a originalidade de nossa literatura, a marca nacional de nossas letras seria a face índia, que geraria a especificidade cultural de seu povo pelo consórcio entre este e o europeu.

Para o autor de *O Guarani*, essa marca nacional seria encontrada mediante imaginação arqueológica e pesquisa linguística, responsáveis por lapidar a expressão do selvagem na representação de seu vocabulário e de seus mitos, mesmo tendo Alencar criado termos para sanar a ausência simbólica que desejava a seus romances indianistas: “Poucos, porém, sabem que estes nomes de tão autêntica sonoridade indígena, como Iracema, Moacir, Araci, Jurandir e outros são criação do próprio Alencar” (SCHWAMBORN, 1998, p.494).

Em *Carta ao Dr. Jaguaribe*, estabelece o autor (ALENCAR, 1985, 193): “conhecimento da língua indígena é o melhor critério para a nacionalidade da literatura. Ele nos dá não só o verdadeiro estilo, como as imagens poéticas do selvagem, os modos de seu pensamento, as tendências de seu espírito, e até as menores particularidades de sua vida”.

Na *Confederação dos Tamoios*, o herói deixa de ser português e passa a ser índio, Aimbiré, um tamoio, que vinga “os crimes nefandos” praticados contra seu povo. Alencar segue Magalhães na escolha do índio como herói nacional, todavia não se priva a criticá-lo quanto da escolha do recorte feito por este para iniciar sua trama, pois se exime da grandiloquência esperada a uma trama que se propunha épica:

Um poema épico, como eu o compreendo, e como tenho visto realizado, deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto que se vai tratar. Não se entra em um palácio real por uma portinha travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas d’essas belas imagens que infundem admiração.

A *Confederação dos Tamoios* começa por um episódio: é a morte de um simples guerreiro índio, assassinado por dois colonos, que decide da aliança das tribos indígenas contra a colônia de S. Vicente.

Devemos confessar que a *causa* do poema, o *princípio* da ação não está de modo algum nas regras da epopeia. Derivar de um fato acidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país, é impróprio da grandeza do assunto (ALENCAR, 1856, p. 9-10).

Ressaltamos que nossa historiografia, desde 1836, descreve nosso povo a partir da mescla de brancos, negros e índios na “raça brasileira”, dada a pesquisa monográfica de Carl F. Von Martius, vencedor do concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. De vital importância à compreensão da miscigenação de raças, e a hibridação cultural que lhe é ulterior, o estudo foi inspiração para que Mário de Andrade produzisse sua obra prima: *Macunaíma* (MAGGIE, 2005, p. 7). Entretanto, principalmente por razões sociais e culturais, nenhum de nossos escritores românticos adiciona o sangue negro no caldeirão de formação do povo brasileiro, pela condição de escravo que desempenhava na época o que afastaria a representação intemerata do herói nacional.

A abolição da escravatura só se daria em 13 de maio de 1888, 31 anos após a publicação de *O Guarani*, porém, mesmo que as discussões sobre o tema fossem bastante anteriores a essa data, mudanças de pensamento social requerem maior tempo para se instaurarem.

Alencar segue o espírito de exaltação do índio para a fundação do povo brasileiro e de sua identidade, em obras que formaram seu tríptico indianista: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865) e *Ubirajara* (1874). Sua primeira obra indianista tem como origem, segundo as notas da obra redigidas por ele, um manuscrito que encontrara. Mirthiane Mendes de Abreu (ABREU, 2011, p. 59) explica esse posicionamento:

No caso dos romances de Alencar, a apresentação do manuscrito como germe da história narrada revela o desejo de afastar a mais remota hipótese de infidelidade aos fatos verídicos e condiciona a obra, desde o princípio, ao documento, numa alusão à idoneidade do escritor. A invocação de um papel original, escrito à mão e casualmente encontrado parece ter duas razões: apontar um testemunho, anulando discussões de qualquer espécie a fim de cessar divergências quanto ao que de fato teria ocorrido no relato e antecipar possíveis recepções críticas negativas. Além disso, ao explicitamente negar a sua autoria e mostrar-se um compilador ou editor, o autor resguardava a veracidade do relato. Escamoteando o caráter ficcional, a atitude cria um narrador com pretensões imparciais, ao mesmo tempo em que lança os germes de uma segunda narrativa, aquela exposta

ao pé da página, própria para construir e fundamentar as imagens nacionais.

Em *Carta ao Dr. Jaguaribe* (ALENCAR, 1985, p. 189), o autor apresentava o desejo de retomada do tema em um poema, novamente empregando a imaginação arqueológica na representação das tradições indígenas:

O assunto para a experiência, de antemão estava achado. Quando em 1848 revi nossa terra natal, tive a ideia de aproveitar suas lendas e tradições em alguma obra literária. Já em São Paulo tinha começado uma biografia do Camarão. Sua mocidade, a heróica amizade que o ligava a Soares Moreno, a bravura e lealdade de Jacaúna, aliado dos portugueses, e suas guerras contra o celebre Mel Redondo; ai estava o tema. Faltava-lhe o perfume que derrama sobre as paixões do homem a alma da mulher.

Essa representação de tradições já havia sido objeto de sua produção documental. Em *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* (ALENCAR, 1856, p. 43) critica o posicionamento de Magalhães quanto à forma com que este as tomara como tema:

Esses que assim procedem tem uma ideia que não posso admitir; dizem que as nossas raças primitivas eram raças decaídas, que não tinham poesia nem tradições; que as línguas que falavam eram bárbaras e faltas de imagens, que os termos indígenas são mal sonantes e pouco poéticos; e concluem d'aqui que devemos ver a natureza do Brasil com os olhos do europeu, exprimi-la com a frase do homem civilizado, e senti-la como o indivíduo que vive no doce *comfortable*.

Complementa sua defesa afirmando que a incompetência em empregá-las como seria devido se dá “por não termos tido ainda um poeta nacional” (op. cit.). A essa falta de originalidade, Alencar, logo na abertura da segunda carta, duramente critica a obra de Magalhães: “É que, à medida que prosseguia na minha leitura, o meu espírito ia sofrendo, umas após outras, tristes decepções. Onde esperava achar uma poesia soberba, apenas encontrava alguns versos, e uma imagem fria e pálida das belezas que sonhara” (ALENCAR, 1856, p. 13).

A natureza brasileira, o povo indígena, sua linguagem e costumes são para o autor indianista o embrião da identidade brasileira, elementos sobre os quais se erige o bastião da independência literária. José de Alencar absorvera esses ideais desde sua adolescência, com a leitura de Chateaubriand (a quem faz várias referências nas *Cartas*), Cooper e Lamartine etc., além de leituras outras de escritores então modernos, como Balzac, Alexandre Dumas, Scott, Alfredo de Vigny e Victor Hugo.

Antônio Cândido (CÂNDIDO, 2006, p. 161) nos fala sobre a importância para a formação do autor o fato de ele ter morado em uma república durante sua formação estudantil:

Mais ainda: era um sistema de intercâmbio literário, garantindo o curso das produções, seja por escrito, seja nas frequentes sessões de grêmio, seja nos recitativos, discursos e debates de república ou tertúlia. Era uma bolsa de livros, trocados, emprestados, *filados* — circulando de qualquer forma, na falta de bibliotecas e livrarias. Lembremos a importância decisiva que teve na formação de José de Alencar o fato de morar na República de um amigo de Francisco Otaviano — cujos livros pôde assim devorar, familiarizando-se com a literatura francesa, sobretudo Balzac.

Leituras que se somariam àquelas que se deram na Rua do Conde, onde o gosto pelo romance lhe sobreviera e onde aprendera os primeiros passos a trilhar na tessitura de seus romances:

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros 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, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel [sic] escritor.

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 (ALENCAR, 1893, p. 21-22).

Em palavras enternecidas, o escritor reverencia a mãe, de quem herdara a imaginação. Com elas, explica-nos a importância da imaginação para o exercício de referência documental.

3. ALENCAR LITERÁRIO

O conceito de *identidade* traduz-se como um mosaico de sinais históricos, étnicos, sociais, geográficos, culturais, religiosos, dentre outros que possam distinguir o indivíduo dos demais e o aproximar, por semelhança e pertencimento, àqueles que lhe sejam semelhantes.

Mesmo pautada em uma dimensão individual, a identidade codifica-se como convenção social (uma convenção socialmente necessária), pois esta se torna “abri-

go” para os indivíduos nas relações e inter-relações sociais, antropológicas e históricas, à medida que proporcionam a ideia de proteção ante os demais que lhe são diferentes e de cooperação entre os iguais.

A identidade se caracteriza como entidade abstrata, mas indispensável, como ponto de referência, e a ela se agregam inúmeros expositores de ordem biológica, histórica, cultural, sociológica, psicológica, etc. para identificar um indivíduo, no âmbito do “um”, complementando-se com outros âmbitos do “um”, num mosaico, no que se refere à identidade coletiva que caracteriza o grupo.

Na construção identitária da literatura nacional, José de Alencar produziu extenso repertório no qual buscou apresentar o Brasil em primazia a leitores que se formavam ante a manifestação do gênero romance romântico, moderno por aceitação, mas que buscava no legado de sua história o arrimo de sua estrutura.

Nesses termos, a obra do escritor cearense, desde *O Guarani* já apresentava extenso conhecimento técnico de seus aspectos, tanto no que tange às características formais, quanto àquelas que lhes seriam temáticas, como as que se ligavam ao passado (romances de lavra indianista, tais como *O Guarani*, 1857; *Iracema*, de 1865; e *Ubirajara*, 1874; quanto àquelas da lavra histórica: *As minas de prata*, de 1862; *Alfarrábios*, de 1873; *A guerra dos mascates* 1873) e os que se ligavam ao presente (os romances urbanos: *Cinco Minutos*, de 1856; *A viuvinha*, de 1857; *Lucíola*, 1862; *Diva*, 1864; *A pata da gazela*, 1870; *Sonhos d’ouro*, 1871; e *Senhora*, de 1875), de norte a sul do país (romances regionalistas: *O gaúcho*, 1870; *O tronco do Ipê*, 1871; *Til*, 1872; e *O sertanejo*, 1875), retratando costumes e tradições que possibilitassem aos leitores o conhecimento e/ou reconhecimento de sua terra.

Costumes e tradições eram resgatados pelo autor, cristalizando identidades em suas obras, mesmo que, muitas vezes, criasse manifestações dessas quando não encontrava as que melhor se adequassem ao romance. Essas criações, inclusive, seriam fonte aos ataques praticados por Franklin Távora a José de Alencar pelo romance *O sertanejo*. Tais criações, quando lidas sob a égide de seus documentos críticos, adquirem razão de ser pela necessidade de se fortificar armas à independência literária do Brasil. Perdoem-nos a metáfora bélica, porém exército que contasse em seu arsenal com espoletas não seria capaz de vencer a outro que possuísse bala de canhão. Onde Alencar não encontrava essas balas, manufaturava na forja de sua imaginação criadora.

Heron de Alencar (2004, 256), citando o prefácio de *Sonhos d’ouro*, explica que José de Alencar dividira seus romances em três fases – que, por extensão, podem ser interpretadas como três fases da literatura independente que apregoava – sendo a primeira relacionada ao primitivismo, “as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada, as tradições que teriam embalado a infância de nosso povo, e a ela pertencia *Iracema*”; a segunda fase, à formação do Brasil, com o consórcio de origem, abrangendo até o período de independência; a terceira, relacionando-se ao país independente, período de infância de nossa literatura na qual tinha como intuito “flagrar a

vida nacional em seu processo, captando o que nela se contivesse de mais característico e representativo" (op. Cit., 257).

Enquanto Heron de Alencar segue o critério de produção para organizar a obra alencarina, Antonio Candido (CÂNDIDO, 2007, p. 222-225) envereda pelo viés da alteridade para nos apontar três alencares: o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante; o Alencar das mocinhas; e o Alencar dos adultos.

O Alencar dos rapazes é o de aventuras, predominante nas narrativas regionalistas, como *As minas de prata*, que, segundo Wilson Lousada (LOUSADA, 1977, p. XVIII), representa o primeiro romance brasileiro de aventura, contudo podemos encontrar esse mesmo Alencar no heroísmo de Peri em *O Guarani*. O Alencar das mocinhas é o Alencar adocicado, o dos desencontros amorosos à moda de Dumas, em *Lucíola*. Nessa divisão, encontramos as obras responsáveis pela criação de perfis femininos:

Diva,
Lucíola e Senhora, que tornam presente uma redefinição da mulher na sociedade sob as cores da estética romântica. Sobre o tema, afirma Candido (2006, p. 94):

Como traço importante, devido ao desenvolvimento social do Segundo Reinado, mencionemos o papel das revistas e jornais familiares, que habituaram os autores a escrever para um público de mulheres, ou para os serões onde se lia em voz alta. Daí um amaneiramento bastante acentuado que pegou em muito estilo; um tom de crônica, de fácil humorismo, de pieguice, que está em Macedo, Alencar e até Machado de Assis. Poucas literaturas terão sofrido, tanto quanto a nossa, em seus melhores níveis, esta influência caseira e dengosa, que leva o escritor a prefigurar um público feminino e a ele se ajustar.

O terceiro Alencar reside nos temas profundos, cujo primado se dá na seriedade na qual analisa os aspectos da narrativa à formação intelectual – e moral – do leitor, à proporção que falhas e virtudes são aferidas pela balança da narrativa, como podemos perceber em *Senhora*, na falha de caráter de Seixas. CÂNDIDO (2007, p. 225) explica:

há pelo menos um terceiro Alencar, menos patente que esses dois, mas constituindo não raro a força de um e outro. É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heroicos e poucos elegantes, mas denotadores dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos perfis de homem e de mulher.

Seguindo as palavras de Bosi (2006, 147), percebemos na fortuna de Alencar um moralismo romântico responsável por situações que atravessam, em suas narrativas, pela quebra de naturalidade, de um paradigma, dada a ação de vilanias, que ao

final se solucionam por o escritor crer nas “razões do coração” capazes até de purificar as personagens que tenham se deixado macular por essas situações.

A prolífera produção alencarina tornou-se plural ante a percepção de que o Brasil é imensamente plural quanto à sua história, cores, tradições... “Mais do que repetir a partição por assunto (...), conviria buscar o motivo unitário que rege a sua estrutura” (BOSI, 2006, 144). Um Alencar caleidoscópico a plurifractais sinais identitários de nossa independência literária, tendo o romance romântico como ferramenta para essa conquista.

4. CONSIDERAÇÕES

Repetimos: José de Alencar pensou o Brasil antes deste se reconhecer como tal. Este foi o mote seguido ao longo deste estudo, no qual se procurou atestar a labuta racional, imaginativa e emocional de José de Alencar à construção de seu nacionalismo literário, à proporção que fundava o gênero romance em nossa terra.

Os caminhos percorridos pelo autor na tessitura de suas obras foram ladrilhados pelo próprio, mesmo que seus limites tenham sido apreendidos do europeu. Explicamos: o Brasil não possuía a tradição do gênero romance, apenas Joaquim Manoel de Macedo seguira com sucesso essa estrada, o que não seria suficiente para dar a Alencar os recursos necessários. Na leitura de Chateaubriand, Scott, Hugo etc. foram apreendidas as regras desse gênero que, quase em exercício antropofágico, Alencar burilou pelo cinzel do espírito nacional à fundação do gênero romance no Brasil.

Atreladas, pesquisa e criação tornam-se o corolário que matizaria em seus romances a riqueza do Brasil, pois, desde as *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, o espírito nacional e tudo que lhe é imanente eram para o autor a flâmula a ser içada em nossa independência literária.

Flâmula que abarcou o Brasil como um todo, presente e passado, suas regiões, suas origens, mitos e tradições, em escalas valorativas que aproximariam o leitor ao país, pelo sentimento de pertencimento suscitado pelas obras alencarinas.

Mas do que a fundação de um novo gênero, a formação de um público leitor mediante cores e cantares de uma independência literária por um programa de nacionalização de nossas letras.

5. REFERÊNCIAS

- ABREU, Mirthiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2011.
- ALENCAR, Heron de. José de Alencar e a ficção romântica. In.: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 7ª. Ed. São Paulo: Global, 2004.
- ALENCAR, José de. *Cartas Sobre a Confederação dos Tamoios*. Rio de Janeiro: Typographica Nacional Do Diário, 1856.

- _____. *Como e porque sou romancista*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1893.
- _____. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: _____. *Iracema. Lenda do Ceará*. Fortaleza: Edições UFC, 1985.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.
- FREITAS, Eurides. *As ideias literárias de Alencar: um programa nacionalista*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1986.
- LOUSADA, Wilson. Alencar e As Minas de Prata. In: ALENCAR, José de. *As Minas de Prata*. 7ª ed. Rio de Janeiro: Jose Olympio; Brasília: INL, 1977.
- MAGGIE, Yvonne. Mário de Andrade ainda vive? O ideário modernista em questão. In.: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 20. Nº. 58, 2005.
- SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Trad. Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: Edições UFC/Casa de José de Alencar, 1990.
- _____. *O Guarani era um tupi? Sobre os romances indianistas de José de Alencar*. Fortaleza: Edições UFC/Casa de José de Alencar, 1998.
- VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1903)*. 7. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.