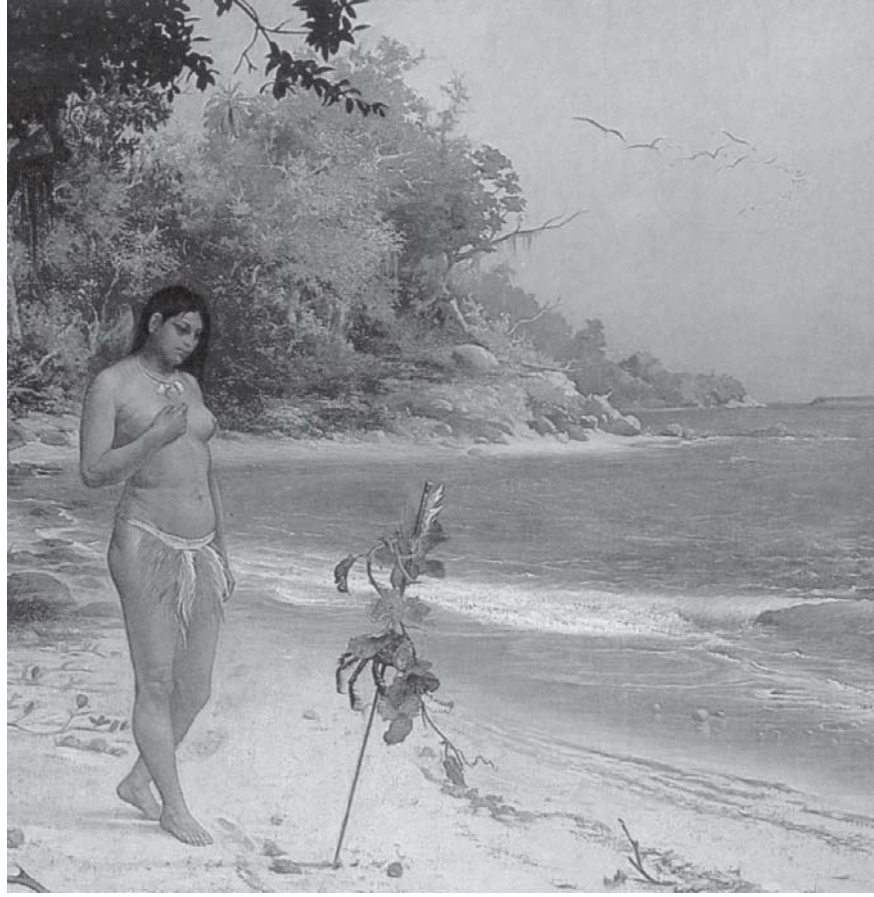


*Lutas de representação:
combates de José de Alencar por uma
narrativa “moderna” e brasileira*



José Maria de Medeiros. *Iracema*. 1881 (detalhe).

Valdeci Rezende Borges

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Departamento de História da Universidade Federal de Goiás (UFG-Catalão). Autor de *Cenas urbanas: imagens do Rio de Janeiro em Machado de Assis*. Uberlândia: Aspectus, 2000. valdecirborges@terra.com.br

Lutas de representação: combates de José de Alencar por uma narrativa “moderna” e brasileira

Valdeci Rezende Borges

RESUMO

Este artigo tem por objetivo tratar da atuação do escritor José de Alencar no campo das batalhas simbólicas oitocentistas, travadas no Rio de Janeiro, por uma forma narrativa considerada moderna para realizar a representação da nação brasileira. Dos embates do campo literário, no ataque e na defesa, essa luta ficou plasmada em vários de seus ensaios críticos, que vieram a público nas formas predominantes de cartas, prefácios, posfácios e pós-escritos, entre os anos de 1850 a 1875. Desses emerge a idéia de edificar uma literatura própria, que abarcasse história e cultura, servindo de veículo para a construção de uma identidade cultural nacional.

PALAVRAS-CHAVE: lutas de representação; literatura nacional; José de Alencar.

ABSTRACT

This article aims at the writer's performance José de Alencar in the field of the battles of the 18th century, which took place at Rio de Janeiro, for a kind of narrative considered modern to fulfill the representation of the Brazilian's nation. From the disagreements in the literary field, in the attack and in the defense, this fight started in several critic essays which were published like letters, prefaces, postfaces and postscripts from 1850 until 1875. From these writings rises the idea of an own literature, which were from history to culture and also would be a conductor to build a cultural and national identity.

KEYWORDS: representatinond's fights; national literature; José de Alencar.



Nos vários campos que compõem uma sociedade, dentre eles o intelectual, relações de forças e disputas manifestam-se no embate entre diferentes formas de ver o mundo e lidar com ele, entre concepções, práticas, discursos e comportamentos díspares que se enfrentam. No campo da cultura, os produtores falam do lugar que ocupam nesse meio diversamente segmentado e hierarquizado, marcado pelos jogos de poder e vinculado ao campo político. Das disputas por lugares, prestígio e reconhecimento, que reúnem pessoas num grupo e os opõem a outros, por suas aspirações, sentimentos e idéias, emergem estratégias e polêmicas que configuram as lutas de representação.¹

No contexto do conflituoso processo cultural e político da sociedade brasileira do século XIX, na busca de invenção de uma literatura nacional, com língua brasileira, tratamento e motivos próprios, a atuação do escritor José de Alencar é elucidativa. Situado no Rio de Janeiro, local privilegiado para perceber a disputa travada e suas tensões, inserido nos campos da política imperial, do pensamento e prática literária romântica, de suas proposições de construir uma literatura “individual”, própria, como ins-

¹ Ver BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.183-202, e CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 66 e 67, p. 72 e 73.

trumento de consolidação da independência política em relação a Portugal, declarada em 1822, o escritor foi militante combativo nas controvérsias ao redor da constituição da nacionalidade. Ele se inscreveu como um dos genealogistas do Brasil como nação ao usar sua pena como instrumento de ataque e defesa na guerra para delimitar os contornos de uma identidade cultural nacional, no confronto direto com grupos variados de intelectuais, tanto brasileiros quanto portugueses, expresso em demoradas polêmicas.²

Alencar, ao longo de sua trajetória de literato, realizou uma reflexão teórica e metodológica sistemática, com a intenção de construir e consolidar um paradigma para a escrita da literatura nacional, de modo geral, e de sua obra, em específico, a qual, ao mesmo tempo, elaborava. Buscou encontrar e estabelecer, no embate com outras vias e projetos, uma forma narrativa “moderna”, adequada para formatar a “literatura nacional”, o “romance brasileiro”. Tal luta ficou expressa nos ensaios críticos “O estilo na literatura brasileira”, de 1850; *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, de 1856; “Carta ao dr. Jaguaribe”, de 1865, que é pós-fácio de *Iracema*; pós-escrito à *Diva*, também de 1865; pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, de 1870; “Bênção Paterna”, prefácio de *Sonhos d’ouro*, de 1872, e nas *Cartas ao sr. J. Serra* ou *O nosso cancionero*, de 1874.

Este artigo objetiva tratar, a partir desse *corpus* documental, da atuação de Alencar no campo de batalhas da cultura escrita brasileira oitocentista para estabelecer os contornos da literatura brasileira e uma identidade própria.

Por uma literatura brasileira e algumas questões de estilo

O ponto de partida de Alencar, na busca de produzir uma literatura brasileira que se afastasse da clássica e portuguesa, edificando uma identidade cultural, encontra-se na revista *Ensaio Literários*, no artigo “O estilo na literatura brasileira”, de 1850. Aí apresentou idéias que permeiam todo o seu pensamento e que, aos poucos, desenvolveu, aprofundou e adensou, mudando o tom de expressão. Ao tratar do estilo, diferenciou o clássico ou quinhentista do moderno, considerando este como mais adequado para elaborar a literatura brasileira, pois, vinculado às transformações da língua, à história do país e suas particularidades, manifestas nas relações entre palavra, reflexão, pensamento, melodia, dicção e expressão de sentimentos, conforme propunha Garret. Ponderava que, por meio do estilo, devia-se imitar o automatismo da língua; expressar com o som das vozes a harmonia íntima da idéia, suprindo, com suas vibrações, a vida, o movimento, as cores e as formas naturais. O estilo deveria favorecer a compreensão e inteligibilidade das idéias, com dicção pura e corrente, abrir-se à percepção do pensamento, do sentimento e da imaginação, por meio de uma frase com palavras belas e sonoras.³

Caracterizou o estilo clássico com traços solenes, lentos e truncados, possuindo períodos arredondados e pensamento encadeado, sendo vinculado à expressão dos tempos da fé, do heroísmo, das crenças profundas e das convicções inabaláveis. Já o moderno era flexível, fluente, elástico, com frase e pensamento soltos, em expansão, o que o tornava manifestação do tempo hodierno, no qual as idéias caminham delirantes, variadas e desvairadas. Essa reflexão, que atrela sociedade, literatura e história, per-

² Sobre a questão, ver VELLOSO, Mônica Pimenta. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural do Rio de Janeiro. *ArtCultura*, v. 7, n. 11, Uberlândia, Edufu, jul.-dez. 2005, p. 160 e 161.

³ Cf. ALENCAR, José de. O estilo na literatura brasileira. In: DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã*: Lucíola, um perfil de Alencar. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 201 e 202.

⁴ Cf. *idem, ibidem*, p. 202-204.

⁵ Ver ALENCAR, José de. *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*. In: *Obra completa*, v. 4. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, p. 863-914; DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões*: o romance histórico de José de Alencar. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993, p. 15 e 16, e ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*, v. 5. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/INL, 1980, p. 1465.

⁶ Cf. ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 864, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, p. 20.

⁷ Cf. TROUCHE, L. M. G. Língua-nacionalidade do pensamento? *Anais do Congresso de Ciências Humanas, Letras e Artes*, 4, Viçosa, UFV/CD-ROM, 1999, p. 5.

passou toda a produção alencariana. Indagando sobre qual dos dois estilos deveria escolher para realizar a literatura brasileira, considerou que o antigo não podia renascer com suas cores e seus tons clássicos, pois nunca a dicção quinhentista poderia exprimir as cenas de nossa terra e natureza, com seus tons e sons. A elocução antiga martirizaria nossa alma e inspiração, e a frase clássica gelaria, “com a frieza de austeridade de sua palavra rígida e severa”, nossa “poesia ardente”. Logo, o estilo clássico era impróprio, com seu modo de dizer e exprimir-se, para tratar da realidade particular brasileira.⁴

Tal reflexão continuou nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, em 1856, quando Alencar criticou Gonçalves de Magalhães, no *Diário do Rio de Janeiro*, firmando posição diante do uso da poesia como forma de expressar a realidade brasileira. Ao desenvolver as idéias estéticas que guiaram sua própria produção ficcional, vinculou literatura e construção de uma linguagem apropriada para representar a conformação social do país, tematizando a relação tensa entre produção cultural nacional e estrangeira. Essas *Cartas* são uma espécie de manifesto do credo literário de Alencar; revelam sua postura combativa e inauguraram a primeira polêmica literária brasileira do século.⁵

As Cartas sobre A Confederação dos Tamoios e o poema como forma de expressão nacional

As *Cartas* do jovem crítico constituíram-se em esboço de uma proposta programática de trabalho. Mostravam os pontos negativos da obra considerada como sendo “o poema nacional” e, observando a produção de outros autores, destacava suas contribuições para a construção de uma nova expressão, de uma literatura nacional com linguagem própria. Alencar viu sementes dessa linguagem em Gonçalves Dias e não em Magalhães. O pensamento do poema, buscado nos primeiros tempos do Brasil colonial, “era um belo assunto”, que “dava tema para uma divina epopéia”, mas a poesia de Magalhães não estava à altura do assunto; faltava a ela a “riqueza de imagens” e “o colorido do pensamento com os raios e as sombras, os claros e escuros”. Além disso, a obra literária, para ter cunho nacional, deveria possuir uma forma narrativa própria, capaz de expressar a peculiaridade brasileira.⁶

Era necessário procurar uma forma de falar nova, diferente e original, diversa da do Velho Mundo, para expressar essa nova ordem cultural e social. No intuito de construir um imaginário da nação, de definir uma identidade e um espaço nacional, a narrativa deveria procurar os elementos da natureza, da terra e de sua cultura, tão diversos da européia, os quais, para serem expostos, necessitavam de uma língua que permitisse manifestar experiências de vida plurais, de lugares variados no espaço territorial brasileiro.⁷

Para afastar-se da forma narrativa clássica, legada dos europeus, e encontrar a expressão pertinente à transformação da linguagem, carecia de achar algo de original, inspirado na própria natureza da pátria, “tão cheia de poesia”. O gênio do poeta “devia arrancar (...) alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo”. Para compor um poema nacional, seria preciso esquecer, por um momento, as idéias de homem civilizado e embrenhar-se pelas matas seculares, con-



templando a natureza em busca de inspiração. Se, contudo, não “inspirasse uma poesia nova” e desse ao pensamento “outros vãos” que não os da “musa clássica ou romântica”, o poeta deveria quebrar sua pena com desespero. Assim, expressava sua visão sobre a historicidade das formas narrativas que também se exauriam em decorrência das necessidades socioculturais e que eram substituídas por outras em conformidade com os novos tempos e espaços.⁸

Ao avaliar a forma que Magalhães usou no poema, julgou-a imprópria, ineficaz e artificial. A pintura feita da vida dos índios não tinha a menor beleza. Dever-se-ia tirar daí, com recursos de um poeta épico, as imagens e os tesouros poéticos existentes não gastos e usados. Mas Magalhães falhara ao ignorar a natureza brasileira, mostrando-se incapaz de exprimi-la, amesquinhando-a; não sabendo interpretar o vigor e a beleza da poesia sublime e elevada que possuíam os índios e nem mostrar seu heroísmo e sentimentos. Fora incapaz de explorar, como devido, os recursos da epopéia e burlou as regras do épico, descuidando da forma e faltando-lhe estilo adequado. Era preciso ler “no livro da natureza”, encontrar nela “um novo pensamento, uma nova criação”, pois “o ouvido habituado ao roçar das árvores, aos murmurejos das ondas, aos cícios das brisas, a essas harmonias, não pode sofrer certos versos como ouvido acostumado ao rodar das segues e ao burburinho das ruas.”⁹

Portanto, para Alencar, Magalhães incorreu ainda no erro de ter buscado tratar o Brasil com as fórmulas já existentes, gastas, artificiais, distanciadas de suas raízes e as usando mal. Era necessário edificar uma expressão estética nova, adequada à especificidade da realidade brasileira e despir-se das deformações da cultura dita civilizada. Faltava uma poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da América, expressa com linguagem própria. Defendeu que, junto à natureza, escreveria um poema, “mas não um poema épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso”, pois a forma clássica não servia para cantar os índios, seu verso não podia “exprimir as tristes melodias do Guanabara e as tradições selvagens da América”. Logo, clamava por achar “uma nova forma de poesia, um novo metro de verso”.¹⁰

Ao refletir sobre a necessidade de encontrar essa nova forma de dizer e tratar o Brasil, Alencar julgava importante considerar os componentes da linguagem. Ancorado em Lamartine, defendeu que a poesia deveria “falar ao homem pelo pensamento, pela imaginação, e pelos sentidos ao mesmo tempo”, requerendo uma linguagem atenta ao som, à forma, à cor, à luz, à sombra e ao perfume, para exprimir “o pensamento cantando, sorrindo, e desenhando”. Caberia ao poeta ser “necessariamente filósofo, pintor e músico” para tornar o pensamento completo. A linguagem, como veículo cultural, artístico, haveria de inventar uma fala poética dos índios e não apenas empregar suas palavras usadas para comunicação.¹¹

O livro de Alencar invocava a natureza e a expressão cultural de um povo; elas davam ao Brasil sua originalidade. A natureza permeava mesmo a linguagem, que deveria ater-se à musicalidade, à plasticidade e ao lirismo. O escritor ou poeta, que usa da palavra “para cumprir uma alta missão social”, tinha de estudar e conhecer a fundo a força e os recursos desse elemento de sua atividade para exprimir o pensamento com “fidelidade e singeleza”, revestindo-o com “formas necessárias para fascinar o

⁸ Cf. ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 864 e 865.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 865-868.

¹⁰ *Idem, ibidem*, p. 869, 871, 875 e 876.

¹¹ Cf. *Idem, ibidem*, p. 882, 883 e 886, e PINTO, Maria Cecília Q. de. Alencar, aprendiz de escritor. *Revista de Letras*, v. 37/38, São Paulo, 1997-1998, p. 67.



¹² ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 888-891, 909, e PINTO, Maria Cecília Q. de, *op. cit.*, p. 66.

¹³ Ver ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 893; DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 16 e 20.; DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1993, p. 16, e PINTO, Maria Cecília Q. de, *op. cit.*, p. 62.

¹⁴ Ver LEONZO, Nanci. Um reduto intelectual na intimidade: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista Relações Humanas*, IRESL, v. 8, 1987, p. 47 e 48; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar – projetos de narrativa instituinte*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH – USP, São Paulo, 1992, p. 93; VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmica literária no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 41, e GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. *Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional*. *Estudos Históricos*, n. 1, Rio de Janeiro, 1988, p. 5-7.

¹⁵ Ver RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *José de Alencar: o poeta armado do século XIX*. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 54, 89, 90 e 132; VENTURA, Roberto, *op. cit.*, p. 78; SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Um debate com Richard Graham ou “com Estado, mas sem nação: o modelo imperial brasileiro de fazer política”. *Revista Diálogos*, v. 5, n. 1, Maringá, 2001, p. 58 e 64. Disponível em <<http://dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos.html>>. Acesso em 3 nov. 2003; MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: LT e C, 1977, p. 286; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, *op. cit.*, p. 5, 11 e 12, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1993, p. 41, 42, 170 e 187.

espírito” do leitor. Magalhães não o fizera; intentara escrever uma epopéia e dera-lhe linguagem imprópria; “copiou sem embelezar, escreveu sem criar, deixou de pintar a natureza brasileira e descrever os costumes indígenas com poesia e naturalidade. Assim, a cor local, como a entendiam os mestres da arte, não existia n’A Confederação.”¹²

Portanto, perpassava por essas cartas uma concepção de literatura como arte e representação da nação, da realidade brasileira, para a qual procurava descobrir uma forma de expressão estética adequada, que vinculava o criador literário ao seu redor. Nessa procura, destruiu as pretensões de epopéia de Magalhães e, ansiando construir a imagem do país com instrumento de artista moderno, apontou o romance, em detrimento do poema, como o gênero da modernidade mais maleável e eficaz para pensar e representar a história brasileira. Essa proposta se tornou mais explícita em 1865, após lançar *Iracema* e escrever a “Carta ao dr. Jaguaribe”, tratando do processo de elaboração do romance.¹³

No entanto, de imediato, Alencar, na sua prática intelectual, tratou de viabilizar tais propostas e o fez como romancista, como prosador. Alguns meses depois de terminada a polêmica, a qual preparou o público e o mercado cultural para seu lançamento como literato, apareceu em folheto, em 1856, seu primeiro romance, *Cinco minutos*, com situações observadas no cotidiano da cidade, conforme as proposições de uma literatura brasileira que se ativesse à busca da “cor local”. Essa perspectiva foi mantida em outras obras futuras como no romance de cunho histórico *O guarani*, publicado no ano seguinte, e mesmo naquelas de temáticas urbanas, como *A viuvinha*, de 1860; *Lucíola*, de 1862; *Diva*, de 1864, ou em *As minas de prata*, de 1862, de feição histórica, e na indianista, *Iracema*, de 1865.

Com a polêmica, Alencar assinalava o momento culminante do indianismo como manifestação genuinamente nacional, ao mesmo tempo em que anunciava sua decadência. Ao criticar o poema, mobilizou contra si o grupo de Magalhães, que possuía o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro como centro de atuação e de sociabilidade intelectual, configurando-se como *locus* privilegiado para a fundação e a construção de um discurso sobre a história e a literatura brasileiras como expressões de brasilidade, de visões e interpretações vinculadas ao delineamento de uma identidade, de um perfil para a nação brasileira, inserida no processo de consolidação do Estado nacional.¹⁴

Debaixo da proteção direta do imperador, que construía a imagem de um monarca esclarecido e amigo das letras, desenvolvia-se um movimento para edificar uma historiografia de cunho nacional e promover a autonomia da literatura brasileira conforme os moldes românticos e a convenção do indianismo. Na base da política literária que se delineava, o tema indígena representava a nacionalidade, “a brasilidade”. A polêmica, portanto, projetou Alencar, um jovem escritor, mas pôs contra ele os intelectuais do IHGB, sendo um dos raros escritores do seu tempo que não eram sócios da instituição, pois, de acordo com o imperador, “ou se entra no grupo, ou se está fora”. Mas, devido à condição do IHGB de importante centro de aglutinação dos homens letrados, mesmo de forma indireta, Alencar não escapou das emanações do que ali ocorria e era proposto, estando em diálogo constante com o grupo.¹⁵

Porém Alencar não se contentava em buscar edificar apenas o romance brasileiro e, inspirado na observação da cena teatral da Corte, vol-

tou sua pena para produzir para esse campo, usando o palco para expor o cotidiano da cidade e as tensões da sociedade brasileira. De 1857 a 1865, propondo criar o teatro nacional, escreveu nove peças, dentre comédias (*O Rio de Janeiro – verso e reverso*, *O demônio familiar*, *O crédito* e *O que é o casamento?*), dramas (*As asas de um anjo*, *Mãe*, *O jesuíta* e *A expiação*) e uma opereta (*A noite de São João*), esta com o desejo de ver “uma ópera nacional de assunto e música brasileira”. No texto *A comédia brasileira*, conhecido por *Como e por que sou dramaturgo*, expôs suas preocupações em introduzir nos teatros do Rio a escola moderna, realista, e criar um teatro nacional, fundamentado na “pintura dos costumes” como espaço de “moralidade da crítica”, desenhando “os caracteres de uma época” com naturalidade e fazendo “reproduzir a vida da família e da sociedade como um daguerreótipo moral”. Portanto, Alencar introduziu no teatro nacional, o realismo, com a finalidade de educar o povo e construir a nação, problematizando e discutindo questões sociais, num viés civilizador e pedagógico, pois “escola de costumes” e de moral.¹⁶

O romance como gênero do tempo moderno

Na “Carta ao dr. Jaguaribe”, que, segundo o autor, poder-se-ia chamar “como e por que escrevi *Iracema*”, ressurgia a questão fundamental acerca de seu projeto de realização de uma literatura nacional. Dizia que, há muito, o preocupava encontrar uma forma literária para expressar a nacionalidade; que isso o atraía, mesmo que instintivamente, “desde cedo, quando começaram os primeiros pruridos literários”. Já, mais tarde, discernindo melhor, lendo as produções de temática indígena, percebeu que “não realizavam elas a poesia nacional, tal como [lhe] aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros”.¹⁷

Ao continuar sua busca da linguagem própria e adequada para expressar a brasilidade, insistia nas relações tecidas entre línguas, idéias e a literatura de uma nação: “o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios”, por mais que, “nessa tradução”, estivesse uma grande dificuldade. Deveria beber em tal fonte e dela sairia “o verdadeiro poema nacional”. Da apropriação da língua indígena, produziria uma recriação literária na língua pátria.¹⁸

Essas idéias representavam consolidação e robustecimento da reflexão alencariana e se tornavam fundamento das obras que escrevia. Porém, além desses aspectos, o escritor questionou a própria poesia como gênero para apresentar e expressar as imagens dos materiais tratados. Avaliou que a investigação da língua e das idéias dos índios era laboriosa, reque-rendo “contínua e aturada meditação”, e poderia ser um “ímprobo trabalho”, não levado em conta, pois o literato agia como um arqueólogo, “desentranhando da profunda camada, onde dorme uma raça extinta”, e muitos poderiam pensar que o material “fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração”. Era inconveniente a empreitada: “escrever um poema devia alongar-se”, corria-se “o risco de não ser entendido, e quando entendido não apreciado”, visto que poderia “encher o livro de grifos que o tornariam mais confuso” e notas ninguém lia. Concluiu que “o que pareceu melhor e mais acertado foi desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos”, lembrando-se “de fazer uma experiência em prosa” e indicando sua opção por esse gênero narrativo como o mais adequa-

¹⁶ Cf. ALENCAR, José de. Como e por que sou dramaturgo. In: *Ficção completa e outros escritos*, v. 1. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, p. 123-126 e 128. Ver ainda BORGES, Valdeci Rezende. José de Alencar e o teatro brasileiro. In: ARANTES, Luiz Humberto Martins e MACHADO, Irley (orgs.). *Perspectivas teatrais: o texto, a cena, a pesquisa e o ensino*. Uberlândia: Edufu, 2005, p. 71-107.

¹⁷ ALENCAR, José de. Carta ao dr. Jaguaribe. In: *Ficção completa e outros escritos*, v. 2. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1964, p. 1123, e DE MARCO, Valéria., *op. cit.*, 1986, p. 37.

¹⁸ Cf. ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1964, p. 1123, e BOECHAT, Maria Cecília B. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras – UFMG, Belo Horizonte, 1997, p. 25.

¹⁹ ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1964, p. 1122-1125.

²⁰ Cf. ALENCAR, José de. Pós-escrito a *Diva*. In: *Ficção completa e outros escritos*, v. 1, *op. cit.*, p. 399.

²¹ *Idem, ibidem*, p. 399 e 400.

²² Cf. *Idem, ibidem*, p. 400, e DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 33 e 34.

do para expressar a sociedade moderna e realizar suas idéias a respeito da literatura nacional".¹⁹

Essas reflexões tiveram continuidade ainda em 1865, noutra pós-escrito, desta vez, para *Diva*, no qual apresentou outras idéias que marcaram seu pensamento e que mantinham um substrato comum com as anteriores. Tratava, pela primeira vez, de dois romances urbanos, *Diva* e *Lucíola*, discutindo as relações entre língua, estilo e progresso social; entre língua portuguesa e linguagem literária; entre escola clássica e moderna, ao considerar as censuras surgidas sobre esses dois romances acusados de ter "ressaios das modas parisienses" e ser "eivados de galicismos". Posicionou-se a favor do progresso na língua como uma dimensão social e histórica, afirmando que gostava "do progresso em tudo, até mesmo na língua" que falava, pois entendia "que sendo a língua instrumento do espírito", não podia "ficar estacionária" quando este se desenvolvia, conservando, rigorosamente, o modo de dizer que tinham os antepassados. Ponderava que "gente retrógrada, a pretexto de classismo", aparecia "defendendo o passado contra o presente", mas a língua rompia as cadeias que a ela queriam impor e ia se enriquecendo de novas palavras, de outros modos de locução.²⁰

Considerava a língua como fato social, transformada por forças que agem sobre ela, dando-lhe dinamicidade, e enfatizava sua relação com a nacionalidade e a história. Sendo ela "a nacionalidade do pensamento" acompanhava "o progresso das idéias" e se moldava "às novas tendências do espírito". Era missão das línguas cultas "criar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e, sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos onde, talvez, ficaram esquecidas muitas pedras finas".²¹

Mesmo a frase ou o estilo possuíam também seu caráter temporal e mutante, não podendo ser imobilizados. Era indevido pensá-los como inalteráveis, quando o espírito, "de que é expressão, varia com os séculos de aspirações e de hábitos", devendo as línguas aceitar algumas "novas maneiras de dizer, graciosas e elegantes, que não repugnem ao seu gênio e organismo". Assim, substituíam-se as dicções antigas, desusadas, que caducam, estimulando o gosto literário do leitor, variando a expressão repetida e monótona. Ponderava que, na língua portuguesa, a "escola ferrenha" do classicismo, que já debandava, fazia "grande cruzada", pretendendo, em meado do século XIX, que se discorresse "naquela mesma frase singela da adolescência da língua", nos séculos XV e XVI. Desta forma, rebateu as críticas recebidas, defendendo a legitimidade de sua escritura, atribuindo aos censores uma visão conservadora, que não concebia a dinâmica de criação literária como uma dimensão da história da sociedade. A expressão clássica da língua e da frase devia renovar-se com as transformações sociais.²²

Alencar defendia a emergência de novas escolas, ao avaliar a diferença entre linguagem literária e prosaica, afirmando que a postura classista, que enrijecia o estilo, não era mais possível, e, se o fosse, seria ridícula. A linguagem literária, escolhida, limada e grave, não era a linguagem cediça e comum, que se falava diariamente, mas a diferença se dava unicamente na forma e expressão, pois, na sua substância, deveria de ser a mesma, para que o escritor pudesse exprimir as idéias de seu tempo e o

público compreendesse o livro que lhe era oferecido.²³ Por sua perspectiva histórica da linguagem literária, defendia que os escritores, o gosto literário do público e a própria língua amoldavam-se “às tendências de sua época”. A língua conforme a época declina para a transfusão universal das idéias da civilização, ocorrendo, entre o público e o escritor, uma influência recíproca, na qual o segundo inspira-se no primeiro e depura sua vulgaridade. O escritor moderno deveria reaproveitar as propostas estéticas da tradição literária e ater-se às novas formas de expressão do presente, pois a língua precisa incorporar os aspectos atuantes da cultura inscritos na história.²⁴

Com tais reflexões, Alencar repelia as censuras de galicismo, enfatizando sua visão histórica e nacional das produções culturais. Para ele, se os autores clássicos, quinhentistas, aclimataram bem na língua portuguesa palavras de origem francesa, que passaram à categoria de clássicas, somente pela razão de as reconhecerem necessárias e bonitas, como escritor moderno, como “artista da palavra e do discurso”, tinha o mesmo direito; “o direito da inspiração e do gosto”, exercido “sobre a idéia ou sobre a palavra”. Finalizando, considerou que, na língua portuguesa, Garret, “escritor de mais fino quilate”, deu exemplo “dessa independência e espontaneidade da pena”, sendo “aplaudido” por sua época como “um clássico, como os melhores do século XV”.²⁵

Assim, Alencar questionava as críticas feitas às suas obras sobre a vida na Corte, nas quais, ao fotografar a sociedade, captava a fala erizada de termos estrangeiros, enfatizando a historicidade da língua e do estilo, concebendo a criação literária inserida no processo histórico e social. Dessa forma, muitas questões levantadas e abordadas por Alencar, desde seu primeiro ensaio literário, não se restringiam às obras da escola americana, mas diziam respeito a uma postura geral, como as discussões acerca da relação entre língua, linguagem, literatura, sociedade, história e nacionalidade. Esses textos críticos revelam um princípio geral que ordenou e guiou o projeto alencariano de literatura nacional, sendo seu eixo central a vinculação da produção literária à realidade brasileira, natural e cultural, e encontrar uma linguagem que tanto expressasse tal contexto e suas particularidades quanto absorvesse os modelos e proposições estéticas dos movimentos culturais internacionais do momento.

Alencar insistia em construir a identidade cultural da nação a partir da legitimidade da língua portuguesa falada e escrita no Brasil. Ele equacionava a nacionalidade, valorizando as diferenças da língua portuguesa do Brasil e as diversificações raciais que se operavam nesta terra. A língua e o povo brasileiros seriam frutos do amálgama racial e lingüístico único que constituiria a nação e a distinguiria de outras. Seu projeto de nacionalidade dava-se por meio de um imaginário poético-lingüístico, que engendrava a criação de uma representação do Brasil como nação independente, com língua própria, que fosse entendida pelo povo e traduzisse seus usos e sentimentos. Língua marcada pela ação do povo que imprimia a ela “o cunho de sua individualidade, abraçando o instrumento das idéias”.²⁶

Defendendo seu romance “brasileiro”

Já em 1870, após as primeiras edições de *A pata da gazela*, que recebeu sob o título a denominação de “romance brasileiro”, e de *O gaúcho*,

²³ Cf. ALENCAR, José de. Pós-escrito a Diva, *op. cit.*, p. 400.

²⁴ Cf. *Idem, ibidem*, p. 401, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 36 e 37.

²⁵ ALENCAR, José de, Pós-escrito a Diva, *op. cit.*, p. 401 e 402.

²⁶ TROUCHE, L. M. G., *op. cit.*, p. 2 e 3.

²⁷ Cf. ALENCAR, José de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. In: *Ficção completa e outros escritos*, v. 2, *op. cit.*, p. 1125.

²⁸ *Idem, ibidem*, p. 1128, e BOECHAT, Maria Cecília B., *op. cit.*, p. 21.

²⁹ Cf. ALENCAR, José de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1129.

Alencar elaborou o pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, refutando as censuras recebidas da crítica relativas ao estilo, à linguagem e à concepção da obra. O escritor discutiu os problemas ortográficos presente no livro e respondeu às considerações feitas por dois críticos, Pinheiro Chagas e Henrique Leal, acerca de sua linguagem, incorreção e descuido, diante da língua portuguesa, a qual, segundo estes, sofria com a mania das mutilações dos escritores brasileiros. Tratou, novamente, sobre a relação língua, literatura e sociedade, que permeiam a elaboração de toda sua produção. Buscando abordar a questão dos “defeitos” da obra, o primeiro grupo de elementos considerados foi o dos erros de imprensa, atribuídos à situação precária das tipografias da cidade, que não tinham revisores qualificados, à falta de definição de um sistema único de regras ortográficas na língua portuguesa e à não profissionalização do escritor no Brasil.²⁷

Diante dos problemas levantados, Alencar expôs suas opiniões em matéria de gramática, ao discutir alguns princípios, regras e exceções presentes na ortografia da língua portuguesa, apontando tanto as ambigüidades, logo, possibilidades de usos diversos, quanto as discordâncias que se nutriam em relação a esses. Ao refletir sobre as línguas modernas e sua dinâmica, questionou sobre duas posturas opostas presentes no momento, querendo saber qual seria mais nociva à língua portuguesa, se a ação pródiga dos que empregavam, sem medida e critério, “quanta palavra de origem estranha” aprendiam nas calçadas e botequins ou a tacanhice dos outros, que defendiam “o seu português quinhentista” no qual não podia “penetrar um termo ou frase profana”.²⁸

Alencar considerou que suas opiniões em matéria de gramática vinham lhe valendo “a reputação de inovador, quando não (...) a pecha de escritor incorreto e descuidado”. Mas ressaltou que poucos davam mais, se não tanta importância, à forma do que ele, pois entendia “que o estilo é também uma arte plástica”. Se o literato português Pinheiro Chagas dizia que o “defeito” que ele via “em todos os livros brasileiros”, contra o qual não cessava de bradar, era “a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português por meio dos neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais”, que chegariam a “ser risíveis”, se quisessem “tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato”, Alencar sustentava que tais “defeitos” advinham de um emprego proposital.²⁹

Ele enfatizava sua preocupação com as formas de expressão, tendo na língua um instrumento privilegiado de luta política e um meio de produzir a autonomia da literatura brasileira e da nação, como parecia supor Chagas, que via nas insubordinações um indício de insurreição. Ao tratar da noção de gramática empregada pelo crítico e sua fonte teórica, julgou equivocada a interpretação que daquela realizou. Avaliou que, para Chagas, “a gramática é um padrão inalterável”, ao qual o escritor deve-se “submeter rigorosamente”, que apenas “o povo tem a força de transformar uma língua, modificar sua índole, criar novas formas de dizer”. Argumentava que Chagas concebia a Filologia como “uma ciência natural ou física, regida por leis invariáveis como a rotação dos astros”, o que constituía uma “singular doutrina” produtora de pensamentos pouco inteligentes. Se outras formas de arte sofriam com a impulsão do espírito de qualquer grande individualidade, que criava escola, ao abrir novos horizontes

à sua arte, a linguagem era, porém, para o crítico, “um marco imutável, sobre o qual nenhuma ação” tinha “os escritores, esses obreiros da palavra”, que ficavam reduzidos a uma “condição de mecânicos”. Avaliando que havia um grande equívoco na interpretação dada à teoria de Muller, reafirmou que “o corpo” da língua, composto “de sons e vozes peculiares”, só pode ser modificado pela “soberania do povo, que nestes assuntos legisla diretamente pelo uso”, mas que a “influência dos bons escritores” ajuda a talhar e polir “o grosseiro dialeto do vulgo”. Já “a parte lógica da língua”, o “seu espírito” ou “a gramática”, não é “mera rotina ou usança confiada à ignorância do vulgo”, sendo este o ponto falso da teoria invocada por Chagas.³⁰

Alencar, ao estabelecer um diálogo aproximativo da estética literária com as de outras artes, ao defender a soberania do povo e a ação dos escritores na modificação de uma língua e a libertação ou independência lingüística em relação à gramática portuguesa, vendo como equivocada a leitura de Chagas, enfatizou, novamente, a historicidade que permeava esse campo da cultura. Considerando que a gramática, em cada raça e povo, tinha um período rudimentar até ser corrigida e limada pelos escritores, defendeu que, caso cotejassem as regras atuais das línguas modernas com as normas que predominavam no período da formação dessas, conhecer-se-ia a transformação por que passaram sob a ação dos poetas e prosadores. Partindo do reconhecimento do crítico de que os sábios enriquecem um idioma, Alencar interrogava-o sobre “como enriquecê-lo se não aumentando-lhe o cabedal, dotando-o de outros vocábulos mais expressivos e de locuções elegantes e sonoras?”³¹

Diante da acusação de crime de insurreição contra a gramática da língua comum, praticado pelos escritores brasileiros de modo geral, Alencar reivindicava uma independência lingüística, ao afirmar a real existência de um processo de mudanças no Brasil, mas discordando de que fosse produzido e originado nos escritores, delegando ao povo tal ação. Considerou que a tendência, não para formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existia no Brasil, sendo fato incontestável. Porém, era de opinião que, em vez de atribuir aos “escritores essa revolução filológica”, devia Chagas, “para ser coerente com sua teoria, buscar o germe dela e seu fomento no espírito popular, no falar do povo, esse ‘ignorante sublime’ como lhe chamou”. Enfatizando o processo de distanciamento, dizia que “a revolução” era “irresistível e fatal” e que haveria “de ser larga e profunda”, pois se os “povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas idéias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais”. Reforçando a idéia da língua como fato histórico e arma política para produzir a independência cultural, ponderou que era um engano completo pretender que o inglês e o espanhol da América fossem os mesmos da Europa, cuja diferença podia-se notar. Contextualizando, questionou: “E como podia ser de outra forma, quando o americano se acha no seio de uma natureza virgem e opulenta, sujeito às impressões novas ainda não traduzidas em outra língua, em face de magnificências para as quais não há ainda verbo humano?”³²

Além dos fatores naturais e da formação da vida social e cultural na América, onde os contatos existentes entre línguas diferentes, não só entre

³⁰ Cf. SERRA, Tânia. Língua “brasileira” e nacionalismo no romance romântico de José de Alencar. *Colloque International Lusographie / Lusophonie*, Rennes, Université Rennes 2, v. 2. 1994, p. 152, e ALENCAR, José de, Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1129.

³¹ ALENCAR, José de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1130.

³² *Idem, ibidem*, p. 1130, BOECHAT, Maria Cecília B., *op. cit.*, p. 21 e 22, e SERRA, Tânia, *op. cit.*, p. 152.

³³ ALENCAR, José de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1130 e 1131, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 42.

³⁴ Cf. ALENCAR, José de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1131, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 43.

³⁵ ALENCAR, José de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 131 e 132.

indígenas e europeus, como aqueles resultantes de outros processos migratórios, agiam na transformação de uma língua, Alencar ampliou sua concepção, apontando que a literatura nacional deveria nascer da mestiçagem, da mescla entre o índio, o branco e o negro. Ele salientava que “Cumprir não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração”. No caso brasileiro, ponderava que o elemento estrangeiro era “um veículo de novas idéias e um elemento da civilização nacional”, sendo os imigrantes “os operários da transformação de nossas línguas”. Dizia que eram “esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana”, que faziam neste “solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas”. Apreciava que não se admirava “que um literato português” notasse “em livros brasileiros” uma “dissonância com o velho idioma quinhentista”, pois essa desarmonia os escritores daqui achava nas páginas portuguesas, como de Mendes Leal, em estilo clássico, que destoava “no meio destas florestas seculares, destas catadupas formidáveis, desses prodígios de uma natureza virgem, que não pode sentir nem descrever as musas gentis do Tejo ou do Mondego”.³³

Sendo assim, Alencar, engajado, de modo explícito, na luta contra os escritores portugueses e na querela do afastamento do padrão culto e clássico do português, defendia “o direito de criar uma individualidade nossa, uma individualidade jovem e robusta, muito distinta da velha e gloriosa individualidade portuguesa”. Para ele, a transformação pela qual o Português passava no Brasil importava “uma elaboração para a sua florescência”, e a forma de escrever adequada era aquela que reproduzisse melhor o som da palavra ou que facilitasse a inteligibilidade das idéias, utilizando também o critério da musicalidade. Acreditava que “Todos os povos de gênio musical possuem uma língua sonora e abundante”, como o Brasil, a ponto dessa influência já se fazer “sentir na pronúncia muito mais suave do nosso dialeto”. O autor recorria, outra vez, ao critério da musicalidade para justificar sua forma de escrever e construir a nacionalidade. A essa musicalidade, defendeu, deveria subordinar a frase e não totalmente às regras gramaticais, como queriam os puristas e adeptos do estilo quinhentista.³⁴

Ao tratar do processo de criação literária, histórico e político, que culminava naquele de produção cultural, Alencar defendeu-se da acusação de emprego de alguns neologismos, termos e locuções, pelos quais vinha sendo censurado e qualificado “de inovador”, como no uso do artigo definido. Salientou que os críticos não se lembravam de “que o latim, donde provém nossa língua, não tinha aquela partícula, e, portanto, a omissão dela no estilo é antes um latinismo”, o qual, com a mania do classicismo, vinha-se rechaçando, desconsiderando a afinidade entre duas línguas irmãs, saídas da mesma origem, devido ao “ódio que semearam em Portugal os exércitos de Napoleão”. Rejeitou, ainda, a pecha de afrancesar a língua, ao preceder o pronome, declarando que a regra de pospor era um arbítrio sem base e que, tanto pelo mecanismo primitivo da língua, quanto pela lição dos bons escritores, o princípio devia ser “a clareza e elegância, eufonia e fidelidade na reprodução do pensamento”.³⁵

Ao abordar a relação entre língua e nacionalismo, no que diz respeito ao emprego de “algumas palavras que os puristas repeliam, por terem a mácula de francesismo”, defendeu a introdução de alguns vocábulos no



português, explicando que, desde que uma palavra foi introduzida na língua por iniciativa de um escritor ou pelo uso geral, ela torna-se “nacional como qualquer outra”, devendo se sujeitar “a todas as modalidades do idioma que a adotou”. Portanto, podia ela, como qualquer outra originária, ser empregada nos vários sentidos figurados a que se prestasse com propriedade e elegância. Já em relação às acusações de Henrique Leal, que “contestou que os portugueses da América possuísem uma literatura peculiar ou elementos para formá-la”, e que também reproduziam “a cansada censura do estilo frouxo e desleixado” de Alencar, por julgar que “os nervos do estilo são as partículas, especialmente as conjunções, que teciam a frase dos autores clássicos, e serviam de elos à longa série de orações amontoadas em um só período”, o romancista se posicionou discordando que tais procedimentos robustecessem ou revigorassem o estilo. Para ele, ocorria o contrário; a acumulação de orações ligadas por conjunções relaxava a frase, tornava “o pensamento difuso e lânguido”, obscurecendo o sentido. As transições imprimiam, em geral, ao “estilo clássico certo caráter pesado, monótono e prolixo”, levando seus melhores autores, em certos casos, “a abandonar esse estilo tão alinhavado de conjunções por uma frase mais simples e concisa”.³⁶

Dessa maneira, Alencar, apoiando-se no exemplo dos escritores clássicos, para afirmar seu procedimento e, simultaneamente, negar seu próprio classicismo, ao apresentar-se como moderno, defendeu politicamente as inovações empreendidas em sua literatura, as quais eram consideradas pela crítica, mecânica e purista, como “defeitos”. Em suas reflexões, fragmentadas aqui e acolá, a respeito da literatura brasileira, o romancista, ao mesmo tempo em que esboçou um molde do tipo da nacionalidade literária condizente com o Brasil, que se tornava vazado nas obras que produzia e que se contrastava em pontos de estilo com aquele padrão chamado clássico da língua portuguesa, defendeu o “cisma gramatical” que substanciava a separação e a independência política e cultural brasileira.

Por essa época, o escritor que, desde 1865, no pós-escrito a *Diva*, tratava dessas questões, enfatizando que desejava ser julgado em matéria de estilo com base nas considerações que fazia imprimir sobre esses escritos, esboçou dois planos de livros que tratariam de tal arena, denominados *A língua portuguesa no Brasil* e *Literatura brasileira*. Obras que nunca realizou, possivelmente, devido à dificuldade de execução do estudo, pois longo, e pela urgência da causa que o levava à defesa imediata aos ataques que sempre surgiam quando algum novo livro seu era lançado. Alencar, aos poucos, impulsionou sua reflexão, numa advertência aqui, num pós-escrito ali, numa carta acolá. Idéias endereçadas, sobretudo, aos oponentes ou adversários, de forma a marcar seu ponto de vista, aos leitores especializados, que representavam os críticos, mas também aos leitores comuns ou ouvintes, na busca de persuadi-los da eficácia de seus argumentos e da legitimidade de sua escritura.³⁷

Os esboços possuíam a feição de síntese da defesa do escritor aos ataques que sofria. Buscavam sistematizar idéias antes dispersas e dar a elas maior amplitude e caráter mais geral, não atrelado a um tipo de assunto ou tema, como ao romance indianista. Explicitavam as preocupações do autor com a independência política e cultural em relação a Portugal, com a constituição de uma identidade nacional brasileira, libertando a língua da gramática portuguesa e valorizando a individualidade origina-

³⁶ *Idem, ibidem*, p. 1333-1335.

³⁷ Ver ALENCAR, José de. *Literatura brasileira. In: Obra completa*, v. 4, *op. cit.*, p. 9-12; *idem*, *A língua portuguesa no Brasil*, p. 8 e 9, e SCHAPOCHNIK, Nelson, *op. cit.*, p. 63 e 64.



³⁸ GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, *op. cit.*, p. 8.

³⁹ Ver BOECHAT, Maria Cecília B., *op. cit.*, p. 118 e 119, e PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José de. *Ficção completa e outros escritos*, v. 1, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁰ ALENCAR, José de. Bênção paterna (prefácio de Sonhos d'ouro). In: *Ficção completa e outros escritos*, v. 1, *op. cit.*, p. 491, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 48.

da do povo brasileiro no contato com a natureza, a terra, o clima, as gentes e suas culturas.

Negando-se a pedir bênção aos paladinos da língua pátria

No ano de 1871, Alencar publicou um novo romance histórico, *Guer-ra dos mascates*, e outro regionalista, *O tronco do ipê*. Se do IHGB emanava um projeto de cunho global, que visava integrar as diferentes regiões do Brasil, Alencar deslocava-se no tempo e no espaço, como que perseguindo aquele objetivo. Se o primeiro tratava da sociedade colonial no Nordeste, em Pernambuco, o último, estava ambientado no vale do Paraíba. Assim dava continuidade à busca de construir um grande panorama da nacionalidade e suas especificidades locais, tratando tanto de sociedades, tempos e espaços mais distantes quanto daqueles mais próximos da Corte e recentes, como em *O tronco*, com paisagem natural, tipos humanos e linguagem próprias, com tons orais, “mais vivos e originais”, de “frase singela”.³⁸

Já em 1872, no prefácio “Bênção paterna”, referindo-se à atitude de reverência que, sobretudo, os críticos portugueses queriam impor aos escritores brasileiros, de usar o antigo e velho português quinhentista, Alencar reforçou sua defesa às censuras recebidas. Frente às críticas, encabeçadas pelo português José Feliciano de Castilho e por Franklin Távora, na revista *Questões do Dia*, com o objetivo de atingir e demolir sua fama e reputação de escritor e de político, desqualificando-o, pois se opunha ao projeto de abolição da escravidão defendido por Rio Branco, o romancista que, nesse momento, mantinha-se em silêncio diante aos ataques, entrou a rebatê-los, explicitando sua percepção e consciência dos processos de produção e difusão literária no Brasil. Reafirmou o caráter nacional de sua literatura, relacionou-o com a história da sociedade brasileira. Era ocasião de avaliação, de balanço e de sistematização, de formalização de uma proposta teórica de sua atividade literária, a partir de um olhar interpretativo, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo, sobre sua produção. Esse texto foi assinado por Sênio e apresenta um panorama romanceado da história do Brasil, inspirado em Balzac.³⁹

Alencar, respondendo às críticas, estruturou seu texto de forma que, apresentando-se como pessoa conhecedora do campo cultural ao redor do texto escrito, dava conselhos a um novato, o livro que vinha a público. Primeiro, tratou da recepção da obra literária por um tipo de crítica indisposta com o gênero romance e que o acusava de produzir literatura de modo industrial, de ser um “fabricante de livros”, que tinha por objetivo somente o lucro. Com ironia refletiu a respeito das relações estabelecidas entre o livro de literatura e o mercado consumidor brasileiro. Fazendo referência às sugestões de sua subserviência ao gosto do mercado rebateu-as, abordando o contexto precário da produção literária brasileira e da condição do escritor nele. Dizia que não faltava quem acusasse seu livro “de filho de certa musa industrial”, que ele andava “a fabricar romances e dramas aos feixes”, para, em seguida, questionar a existência de uma “musa industrial no Brasil”, a qual via como uma “deidade mitológica”, pois, a seu ver, não constava “que alguém já vivesse nesta abençoada terra de produto de obras literárias” e as letras entre nós não era “uma profissão” a que “os verdadeiros intuitos literários” pudessem realmente dedicar, não apenas exercitá-la em horas minguadas”.⁴⁰

Foi irônico ainda ao mencionar a questão do trabalho do romancista dado a partir de uma concepção missionária, visto que se esforçava “por abrir caminho ao futuro”, lutando para criar uma literatura brasileira, num contexto cultural pouco favorável, no qual havia, inclusive, um setor da crítica que lhe imputava observações de hostilidade ou de indiferença, mas sempre com a finalidade de desqualificá-lo, somado a um círculo restrito de leitores. Porém, além de tais aspectos do campo da cultura literária escrita, existia ainda aquele tipo de crítico moralista, que desqualificava um autor por escrever romance. Pautado numa visão retrógrada, peculiar do século XVIII e início do XIX, concebia o romance como nocivo à moral, como péssimo exemplo para a sociedade. Alencar via essa atitude como um descompasso com o movimento do mundo, contrária ao tempo, o século do romance.⁴¹

Ao dar prosseguimento à sua tipologia da crítica da Corte, Alencar desqualificava as opiniões dos críticos voltados para outros interesses que não os propriamente literários. Ele ridiculariza suas atuações, leituras e posturas⁴². Mas, já atendo à crítica sisuda, assinalava que ela atinha-se, sobretudo, em dois pontos: o peso e a cor do livro, aspectos que diziam respeito a ser o texto “muito leve” ou “arrebicado à estrangeira”, significando “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”. Em tal contexto, o romancista enfatizou, outra vez, a historicidade da produção literária, interligando a feitura do romance ao seu tempo e meio, falando da leveza requerida à nova forma narrativa para adequar-se à modernidade e à rapidez que a caracteriza, representada pela imagem do vapor e da locomotiva. Afirmava que, na nova sociedade, não havia lugar para grandes pretensões literárias, sendo seu romance “livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência”. Logo, julgava que era um “absurdo” esperar do autor um livro maduramente pensado e corrigido conforme o preceito horaciano para depois “atirá-lo na vagem” que “impele o trem do mundo”, num “tempo em que não mais se pode ler”, devendo, pois, a crítica, perder o costume de exigir, em cada romance novo, “um poema”, sendo indevido preparar “um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva”.⁴³

A nova lógica do tempo moderno redimensionava a percepção temporal e atingia mesmo as estruturas narrativas, pressupondo uma outra e nova relação entre livro e leitor. O viajante de locomotiva era um leitor novo, que precisava ser seduzido por uma narrativa, em aparência, sem pretensão, mas que imprimisse velocidade ao escrito. A rapidez e a produtividade, inerentes à atividade de escritor moderno e que estavam atreladas à suspeita de descuido formal, que fundamentava uma dita desqualificação do leitor, ou de um tipo de leitura, sôfrega e rápida, eram questionadas por Alencar ao mostrar a modernidade da nova estrutura narrativa consumida por esse leitor, também uma novidade.⁴⁴

Continuando essa abordagem dos condicionantes temporais e culturais de uma obra, chamou a atenção para sua produção, em específico, afirmando que este era seu caso, que ofertava ao público “folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade” existente entre velhos conhecidos, “apesar de todas as intrigas” que andavam a fazer dele⁴⁵. Entendendo que a obra literária consti-

⁴¹ Cf. ALENCAR, José de. Bênção paterna, *op. cit.*, p. 491 e 492, e MORAIS, Maria Arisnete C. de. A leitura de romances no século XIX. *Caderno Cedes*, v. 19, n. 45, Campinas, jul. 1998, *passim*.

⁴² Cf. ALENCAR, José de. Bênção paterna, *op. cit.*, p. 492 e 493, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 48.

⁴³ ALENCAR, José de. Bênção paterna, *op. cit.*, p. 493, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 49.

⁴⁴ Cf. BOECHAT, Maria Cecília B., *op. cit.*, p. 30 e 31.

⁴⁵ Cf. ALENCAR, José de. Bênção paterna, *op. cit.*, p. 493 e 494.



tuía-se numa mercadoria e, como tal, estava também sujeita às leis do mercado, avaliava que, “se alguém, porventura”, se incomodava “com estes volumes, o modo de livrar-se da praga” não era “decerto a serrazina da crítica”. Como mercadoria inserida nos processos de oferta e procura, o meio seguro de liquidar a questão era persuadir o leitor a não ir “à livraria à cata destes volumes e isto acontecendo, já o editor não os pediria ao autor, que por certo não se meteria a abelhudo em escrevê-los”.⁴⁶

Por outro lado, o segundo aspecto que era considerado pelos críticos, ditos sisudos, ao apreciar um texto literário, era a chamada “cor local”. Para Alencar, essa noção estava atrelada ao ensejo da produção de uma literatura nacional diversa daquela portuguesa, que tratasse da originalidade produzida no Brasil, pela mescla cultural e pelo contato com o mundo natural. Dizia que era “uma grande questão essa do matiz brasileiro” na literatura nacional, mas que ela andava intrincada e desnorтеada, devido a uma ilusão dos críticos de buscar “aquele picante sabor de terra” nos nossos livros. Comentava que “Lá uns gênios em Portugal” haviam tomado para “si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira”, que “Este grande império (...) é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu”, havendo “de se contentar com a manjerona, apesar de ali estarem recendendo na balça a baunilha, o cacto e o sassafrás”. Por outro lado, os “oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar (...), para dar-lhe o aspecto de uma mata virgem.”⁴⁷

Em seguida, Alencar apresentou uma periodização para a literatura nacional, como já havia feito Gonçalves de Magalhães e Joaquim Norberto de Sousa e Silva, com outros recortes. Nesse momento, o escritor sistematizou, temática e esteticamente, sua obra de acordo com seu conceito de nacionalismo, revendo e estabelecendo um plano para sua edificação e apontando três fases distintas, nas quais tratou de diferentes regiões do Brasil com vista a efetivar uma totalidade integrando física e culturalmente o território e suas populações, conforme as discussões emanadas do IHGB. A primitiva, também chamada de “aborígine”, que comportava as lendas e os mitos da terra selvagem e conquistada, estava representada por *Iracema* e, posteriormente, por *Ubirajara*. O período “histórico”, representando “o consórcio do povo invasor com a terra americana”, foi abordado em *O guarani* e *As minas de prata*, e depois na *Guerra dos mascates* e nos *Alfarrábios*, uma série de crônicas dos tempos coloniais. A terceira fase, a que chamou de “infância de nossa literatura”, foi apenas “começada com a independência política” e ainda não estava terminada quando escrevia “Bênção paterna”; tratava do momento de formação do “verdadeiro gosto nacional” e deveria fazer “calar as pretensões tão acesas de nos recolonizarem pela alma e pelo coração”.⁴⁸

Ao dar relevo a essa perspectiva política de formação de uma literatura nacional, para consolidar a independência e refutar as tentativas de recolonização cultural, considerou que existia, nesse último período, dois momentos distintos. Um que tratava de espaços e recantos rurais, nos quais não se propagava “com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local”. O outro era urbano, centrado, principalmente, na Corte, onde tudo se transformava com ligeireza. Na primeira situação, era

⁴⁶ *Idem, ibidem*, p. 494.

⁴⁷ *Idem, ibidem*, p. 494 e 495.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 495, SCHAPOCHNIK, Nelson, *op. cit.*, p. 43, 53 e 54, e GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, *op. cit.*, p. 8, 23 e 25.

possível encontrar a cor local “ainda em sua pureza original, sem mescla”, em conformidade com aquele “viver singelo” dos tempos de seus pais, com “tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro”. Em seu ver, existiam, não apenas “no país, como nas grandes cidades, até mesmo na Corte, desses recantos”, que guardavam “o passado”. Romances como *O tronco do ipê*, *Til*, *O gaúcho* e depois *O sertanejo* “vieram dali; embora, no primeiro, sobretudo, se note já, devido à proximidade da Corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro”. No segundo momento e lugar, “a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos”.⁴⁹

No universo cultural dos romances urbanos, Alencar ponderava que “a importação contínua de idéias e costumes estranhos”, que dia por dia traziam todos os povos do mundo, deveria “por força comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber influxo de mais adiantada civilização”. Para o escritor, “os povos não feitos”, como o brasileiro, arremedavam e copiavam de tudo, formando um “amálgama indigesto, limo” de que deveria sair “mais tarde uma individualidade robusta”. O Rio de Janeiro emergia como uma cidade-síntese, que agregava influências culturais diversas; a sociedade urbana da Corte era híbrida, como uma “Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados”. Ao observá-la, dava destaque a esse hibridismo: “através do gênio brasileiro, umas vezes embecendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias”, como a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, mas, especialmente, a portuguesa e a francesa, pouco a pouco, iam “diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira”. São representações “desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” os livros *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*, *Sonhos d’ouro* e, posteriormente, *Senhora* e *Encarnação*.⁵⁰

Alencar defendia o enraizar da produção literária na natureza e no meio cultural brasileiro como forma de edificar um tipo de nacionalidade literária e de contribuir para estabelecer uma identidade brasileira. Nesse contexto, apreciava que a postura da crítica de tachar “estes livros de confeição estrangeira” advinha daquela “não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense”, que estava “a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães”. Para ele, se a literatura era concebida como “fotografia” da sociedade, ela copiava suas “feições” num processo de “aclimatação” dessa produção, de “formação de uma nacionalidade”, que pressupunha traços “da individualidade” esboçada “no viver do povo”, em seus usos. Era “missão” dos escritores erigirem “os monumentos literários da pátria”, agirem como “operários incumbidos” de registrar os usos, de lhes “polir o talhe”, de adotar “no seu cadinho” tal “matéria” fruto da “inovação” como a “palavra que inventa a multidão”; desbastando “o idioma novo das impurezas que lhes ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas”, mesmo que esses autores fossem “apupados pelos literatos de rabicho”.⁵¹

Dessa forma, colocando-se na missão de erguer a literatura como um “monumento” da sociedade e da nação, após incitar os críticos a cen-

⁴⁹ ALENCAR, José de. *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 495 e 496.

⁵⁰ *Idem*, *ibidem*, p. 496, e VELLOSO, Mônica Pimenta, *op. cit.*, p. 161.

⁵¹ ALENCAR, José de. *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 497, e DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 52.

⁵² ALENCAR, José de. *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 498.

⁵³ Ver FIORIN, José Luiz. O descobrimento da língua brasileira. In: BRAIT, Beth e BASTOS, N. (orgs.). *Imagens do Brasil: 500 anos*. São Paulo: Educ, 2000, p. 155 e 157, e SCHAPOCHNIK, Nelson, *op. cit.*, p. 63 e 64.

⁵⁴ Cf. PEREZ, Tânia Maria de Mattos. *De Lucíola a Iracema: um percurso do nacional*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras – UFF, Niterói, 1998, p. 135 e 136.

surar, picar-se ou calar-se, “como lhes aprouvesse”, salientou que nunca alcançariam que ele escrevesse neste Brasil, coisa que parecesse “vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que mandavam em lata”. Remetendo, outra vez, ao estranhamento que acometia os portugueses diante de alguns “poucos livros realmente brasileiros”, terminou suas reflexões problematizando a relação língua, literatura, identidade e sociedade, ao questionar: “O povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspêra?”⁵²

Portanto, o escritor, criticado por ser pouco vernáculo por seus combatentes em prol do purismo luso, uma vez que seus escritos literários estariam inçados de construções e termos ingleses e franceses, americanos ou brasileiros, indicando as individualidades lexicais e gramaticais da língua portuguesa falada pelo povo brasileiro, de um português brasileiro, defendia a utilização de uma língua portuguesa transformada pela natureza e pelas culturas aqui existentes. Para ele, a identidade produzida pela língua falada era correlata à do homem que o faz, não podendo, pois, tratar do mesmo português corrente em Portugal. Devido a essa concepção de povo e da língua brasileiros, não aceitava que a literatura nacional, “a alma da pátria”, reproduzisse os cânones lingüísticos de além-mar. Ela devia, sim, incorporar as variações lingüísticas usadas no falar do povo de um país independente. Logo, ao perceber a historicidade das formas de expressão que apresentam exigências constituídas social e culturalmente, atacava os purismos vernaculares portugueses, a caturrice gramatical e o respeito sem perdões à estética classista. Procurava explorar novas formas de narrar, que requeriam uma revisão dos princípios e pontos de vista sobre a língua portuguesa no Brasil.⁵³

A obra literária de Alencar é marcada pelos traços inerentes ao seu tempo, como a quase inexistência de modelos literários nacionais próprios a serem seguidos, levando-o a recorrer a autores estrangeiros para compor suas criações. Desse diálogo, produziu um romance ambivalente, que se situa entre a observação da vida e da natureza brasileiras e as produções estrangeiras. Ele defendia que cabia aos escritores futuros concluir ou fazer avançar o processo apenas começado de independência literária, sendo sua literatura fundamento que processava e representava aquele momento.⁵⁴

Escavações lítero-arqueológicas na busca da alma brasileira

Por ser a obra de Alencar produzida nesse contexto ambíguo e possuindo também esse caráter, ele sempre realizou sua autodefesa frente às interpretações diversas sobre a idéia de busca da “cor local”. Em 1874, editou *Ubirajara*, fruto de mais uma investigação arqueológica, em que, em fontes escritas antigas, buscando as “tradições da pátria indígena”, teve de “escoimar os fatos dos comentários” dos missionários e aventureiros que desvirtuavam a imagem dos índios, seus costumes e índole. Mas o escritor não só recorria às fontes primárias para embasar sua atividade literária, como recomendava o IHGB para o historiador dedicado a escrever a história da nação, ele também realizou viagens e excursões ao interior do Brasil, nas quais coletava materiais que subsidiassem sua escrita. Sua saúde frágil o levava, de vez em quando, a ausentar-se da Corte na

busca de melhores climas, como recomendavam os médicos e, nessas ocasiões, fazia observações e recolhia fontes de informação e inspiração, como ocorreu em sua estada na Tijuca, em Baependi (Minas Gerais) e no Ceará, que foram usadas em *Sonhos d'ouro*, *Til* e *O sertanejo*, respectivamente. Durante a estada em sua província natal percorreu a região, auxiliado por Capistrano de Abreu, para obter cópias de romances e poemas populares, conversando com pessoas idosas, descendentes de indígenas, colhendo matéria-prima, assuntos e tradições. A partir dessa investigação da cultura popular, escreveu quatro cartas a Joaquim Serra, sobre a poética das trovas sertanejas, expondo suas idéias sobre as fontes nacionais da literatura brasileira, as quais foram usadas ainda em *O sertanejo*. Salvador de Mendonça, redator de *O Globo*, publicou-as, pois considerou que versavam “sobre assunto literário de magna importância: a naturalização de nossa literatura; o estudo da poesia popular”.⁵⁵

Nessas epístolas, reunidas sob o nome *O nosso cancioneiro*, Alencar expôs, outra vez, as diretrizes, já apontadas antes, de um programa de nacionalização literária, que fundamentavam a realização da identidade nacional. Preocupado com a elaboração de uma literatura nacional, distinta dos modelos lusos, refletiu em como pensar e sentir um Brasil diferente de Portugal e diferenciado das formas da pátria mãe, ao resgatar as raízes americanas, nascidas da natureza virgem, dos costumes e tradições primitivos. Pesquisando o cancioneiro popular, como fazia com as antigas crônicas da sociedade colonial, inclusive recorrendo também aos depoimentos orais, buscou a originalidade na poesia sertaneja e defendeu a diferenciação de forma e conteúdo da literatura, a diferenciação idiomática e a escolha dos motivos, como já havia feito em outros textos⁵⁶. Essa “literatura militante”, que busca edificar uma obra brasileira, com linguagem aprendida com o povo, na luta contra a “expatriação literária”, deveria captar “a alma brasileira, a alma que habita” o Brasil.⁵⁷

Portanto, em tais escritos, depara-se com um Alencar que pautava sua atividade de literato considerando, em muito, os procedimentos metódicos e nacionalistas presentes no campo da escrita da história, e outras formas de conhecimento do Brasil, irradiados pelo IHGB⁵⁸. Ele pontuava suas formas de ação e seu processo; indicava as concepções e reflexões teóricas que embasavam sua atividade e ajudavam a compreendê-la; apontava seus procedimentos metodológicos, como aqueles de dar forma ao texto, da linguagem utilizada, do diálogo com as outras artes, como as plásticas, absorvendo as técnicas do claro/escuro, do alto/baixo relevo, ou com o conhecimento científico que preconizava o uso de notas; de partir da intuição mas também da memória, do estudo e da pesquisa; da lida com tempos diversos e fontes variadas, como os depoimentos orais, a observação direta, sua vivência, os documentos escritos antigos; de indicar suas fontes de inspiração, leituras, diálogos e seus percursos de criação. Mostrava-se um intelectual consciente de sua atividade, de como desenvolvê-la e das potencialidades que possuía na gestação da identidade nacional, em diálogo com os terrenos vizinhos da história e das outras artes.

Já no ano de 1875, Alencar publicou dois novos romances, que também trouxeram marcas de sua preocupação nacionalista. O primeiro foi *Senhora*, um novo “perfil de mulher”, erigido sobre o mundo urbano da Corte, e o segundo, *O sertanejo*, que já era anunciado desde o ano anterior,

⁵⁵ SERRA, Joaquim. Carta ao redator de *O Globo*. In: ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 961.; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, *op. cit.*, p. 20, 21 e 25.

⁵⁶ Cf. FREITAS, M. E. Pitombeira. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Campinas: Pontes, 1993, p. 7-10.

⁵⁷ Cf. ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. In: *op. cit.*, 1960, p. 961, 972, 982 e 983.

⁵⁸ Sobre o projeto de escrita de uma história nacional irradiado pelo IHGB, ver GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, *op. cit.*, p. 5-27, e SCHAPOCHNIK, Nelson. Como se escreve a história? *Revista Brasileira de História*, v. 13, n. 25/26, São Paulo, set.-ago., 1992/1993, p. 67-80.

⁵⁹ ALENCAR, José de. O nosso cancionero, *op. cit.*, p. 964, 982 e 983.; *idem*, O sertanejo. In: *Ficção completa e outros escritos*, v. 3. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, p. 527 e p. 736.

nas cartas a Joaquim Serra ou *O nosso cancionero*, quando falava das *escavações* lítero-arqueológicas sobre poesia popular que realizou no Ceará, comentando que contava reproduzir “todas estas cenas dos costumes pastoris de [sua] terra natal, (...) com sua cor local, em um romance” de que apenas estavam escritos os primeiros capítulos. Era mais um “recanto”, espaço distante, do interior, e com uma cultura própria, integrado agora à totalidade da nação brasileira, compondo seu grande mural da nacionalidade, tratando do sertão cearense, da figura do vaqueiro, das tradições, de histórias em versos, de melodias simples e transmitidas oralmente. Aprendendo com a diversidade dos costumes e defendendo-a como meio para formar a “literatura brasileira”, ressentido com o chamado “espírito de colonização literária” empreendido pelos escritores portugueses e com a submissão ao “outro lado do Atlântico”, esbravejava em nome de “uma individualidade própria”, de uma literatura com “alma brasileira”.⁵⁹

Alencar enfatizava que mesmo seus romances da vida na Corte também estavam marcados pela observação da realidade e afinados com ela, atinham-se à linguagem falada, referiam-se à fisionomia e adequavam ao “tamanho da sociedade fluminense”, à sua cor local, mesmo que ela trouxesse matizes de outras localidades, mas era assim a vida da cidade, híbrida, plural. Cabia ao literato, moderno, observá-la, apreendê-la, fotografá-la, torná-la matéria-prima para sua escritura, dada na forma de prosa, numa língua própria para formar a literatura brasileira e a nação que representava. Na sua visão missionária, o romance, como um dos “monumentos” da pátria, deveria se apegar às feições da linguagem esboçada na experiência social do povo, falando de modo adequado ao tempo moderno, com sua rapidez e seus temas, desbravando o campo defendido “pelos literatos de rabicho” contra a formação da nacionalidade brasileira. Portanto, sua obra é “militante” e um “monumento” erguido na celebração de uma literatura nacional, que anseia por se diferenciar da “literatura mãe” no calor das batalhas simbólicas dadas pela disputa das formas de representação do Brasil, que contava meio século de existência política autônoma ansiando por independência e diferenciação cultural, por uma identidade própria.

8

Artigo recebido e aprovado em novembro de 2006.

