

DEZ ESTUDOS (E UMA PEQUENA BIBLIOGRAFIA) PARA CONHECER JOSÉ DE ALENCAR

Eduardo Vieira Martins (DTLLC)

1.

1.1. José Martiniano de Alencar nasceu no dia 1.º de maio de 1829, em Mecejana, na época um pequeno povoado nas proximidades de Fortaleza, no Ceará, e morreu no Rio de Janeiro, em 12 dezembro de 1877, vitimado por uma moléstia contra a qual lutava havia alguns anos. Neto da lendária Bárbara de Alencar, cujo nome se prende às revoltas libertárias das províncias do Norte, e filho de um padre que abandonou a batina para dedicar-se à carreira política, mudou-se ainda menino para a corte, onde iniciou seus estudos, e formou-se na academia de direito de São Paulo, tendo sido contemporâneo de Álvares de Azevedo (1831-1852), Bernardo Guimarães (1825-1884) e Francisco Otaviano (1825-1889). Vivendo numa época em que os princípios da estética romântica já vinham sendo introduzidos no Brasil pela geração de Gonçalves de Magalhães (1811-1882), alinhou-se ao projeto imperial de construção da nação fundada em 1822 e participou ativamente da vida pública do seu tempo, empenhando-se em atividades distintas, como o jornalismo, a política (foi deputado pelo partido conservador e chegou a ocupar, por um breve período, o cargo de ministro da justiça do gabinete Itaboraí), a advocacia e, sobretudo, a literatura, graças à qual seu nome chega até os dias de hoje.

Como um artista consciente do valor do seu instrumento de trabalho, a palavra escrita, Alencar preparou-se cuidadosamente para o ofício literário, seja por meio da leitura atenta de autores antigos e contemporâneos, seja pela reflexão crítica, divulgada em artigos jornalísticos ou em prefácios e comentários a suas próprias obras. Em 1856, quando ocupava o cargo de redator do *Diário do Rio de Janeiro*, lançou-se ruidosamente no centro da arena literária ao fazer a crítica (muitas vezes injusta) de *A confederação dos tamoios*, um poema de corte épico publicado por Gonçalves de Magalhães sob os auspícios de Dom Pedro II. No final do mesmo ano, publicou seu primeiro romance, intitulado *Cinco minutos*, divulgado no folhetim do *Diário*, que, entre janeiro e abril de 1857, estampou as aventuras de Peri e Ceci, acompanhadas com grande interesse pelo público. A recepção favorável de *O guarani* deu ensejo a um novo folhetim, *A viúvinha*, deixado inacabado pelo autor, que, ainda em 1857, passou a

escrever para o teatro, no qual, após uma estreia relativamente discreta, com *Rio de Janeiro, verso e reverso*, alcançou o sucesso com sua segunda peça, *O demônio familiar*. Depois de desiludir-se com o palco, em decorrência da proibição de *As asas de um anjo* (1858) e da recusa de João Caetano em encenar um drama que ele próprio havia encomendado para a celebração das festividades de 7 de setembro de 1861, Alencar volta ao romance com *Lucíola* (1862) e, em 1870, firma contrato com Baptiste Louis Garnier, o mais prestigioso editor do período, que passa a publicar seus livros. A despeito do sucesso (e, em certa medida, por causa dele), sua obra começava a ser questionada por críticos e escritores que, à maneira de Franklin Távora e Joaquim Nabuco, investiam contra o que lhes parecia falta de adesão aos dados colhidos pela observação e abuso da imaginação criadora. Sensível à mudança dos ventos, que agora batiam contra ele, Alencar passou a assinar seus livros com o pseudônimo de Sênio, argumentando, numa nota a *O gaúcho* (1870), que havia se tornado “um anacronismo literário” (1977, v. 4, p. 2). Produzindo incansavelmente até pouco antes da sua morte, Alencar deixou uma obra multifacetada, composta por gêneros diversos, como a crônica e o romance, o teatro e textos de intervenção política (cartas, discursos etc.), e, ao mesmo tempo, dotada de grande unidade e coerência, perceptível tanto no tocante aos recursos estilísticos empregados, quanto no seu alinhamento com o projeto romântico de construção da literatura brasileira e na perspectiva conservadora a partir da qual observa a sociedade e a história.

1.2. Desvalorizada em decorrência da mudança dos padrões estéticos ocorrida a partir dos últimos decênios do século XIX, a obra de Alencar, para ser conhecida pelos estudantes hoje, depende, em primeiro lugar, da leitura de textos bem estabelecidos: para os romances, além da edição completa realizada pela José Olympio em 1977, há edições críticas importantes de *O guarani* (Darcy Damasceno), *Iracema* (Cavalcanti Proença), *Til* (Maximiano de Carvalho e Silva) e *Senhora* (José Carlos Garbuglio); para o teatro, há as edições da Martins Fontes, preparadas por dois professores desta casa: Flávio Aguiar (*Comédias*) e João Roberto Faria (*Dramas*). No caso dos livros que não possuem edições críticas, é recomendável que o aluno procure cotejar o texto com o das primeiras edições, disponíveis no site da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (www.bbm.usp.br). Em segundo lugar, para compreender a obra de Alencar de perspectiva histórica, é importante o estudante analisar as ideias expostas pelo autor a respeito das principais questões literárias que estavam sendo debatidas no seu tempo,

tais como o rumo que os escritores deveriam tomar visando à constituição do que eles entendiam como uma literatura brasileira autônoma, as características de que os diversos gêneros deveriam se revestir, o estilo mais adequado para atingir essa finalidade, o abrasilamento da língua portuguesa e o uso de neologismos e estrangeirismos. Como costuma ocorrer em momentos de renovação estética, Alencar e os escritores da sua geração buscaram explicar sua produção para o público e cercaram seus livros de um vasto aparato discursivo formado por prefácios, posfácios e notas de rodapé, ao qual se somam artigos de crítica e de intervenção em polêmicas. Dentre a vasta produção crítica de Alencar sobre o romance, vale destacar, além das *Cartas sobre “A confederação dos tamoios”*, que podem ser lidas como uma espécie de introdução a suas narrativas indianistas, pelo menos dois textos, “Bênção Paterna” e *Como e porque sou romancista*.

O primeiro, apresentado como prefácio a *Sonhos d’ouro* (1872), é uma resposta às críticas que lhe foram dirigidas por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, que questionaram o caráter nacional dos seus livros e o acusaram de ter uma “musa industrial”, ou seja, de escrever motivado exclusivamente pelo interesse financeiro. Para defender-se, Alencar discute o significado da nacionalidade literária e propõe uma classificação da própria obra, distribuída por ele em três fases distintas. A primeira seria a fase “primitiva” ou “aborígene”, formada por “lendas e mitos da terra selvagem e conquistada”, na qual insere *Iracema* (1977, v. 6, p. 165). A segunda é a fase histórica, que “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido”, à qual pertencem *O guarani* e *As minas de prata* (p. 166). A terceira fase seria a “infância da nossa literatura”, que teria se iniciado com a independência e, ainda não concluída, se estenderia até o momento em que o romancista produzia, podendo ser dividida em duas vertentes distintas: de um lado, as narrativas destinadas a figurar a vida das comunidades do interior do país, como se vê em *O tronco do ipê*, *Til* e *O gaúcho*; de outro, os romances ambientados na corte, onde a sociedade recebia de forma mais direta os influxos e a influência estrangeira, mimetizando, absorvendo e transformando seus hábitos e sua linguagem, tal como ocorre em *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela* e *Sonhos d’ouro* (p. 166-67). Ao atribuir unidade interna ao conjunto aparentemente disperso dos seus livros, Alencar procurava mostrar que, a despeito das diferenças marcantes existentes entre seus romances, eles compunham um quadro da vida nacional, apreendida em momentos históricos e em espaços geográficos e humanos

diversificados, refutando, assim, a acusação de escrever motivado pelo interesse pecuniário. Essa classificação proposta pelo autor foi retomada pela crítica e pela historiografia literária do século XX, que, com alterações ora mais, ora menos acentuadas, dividiu sua obra em categorias como “romances históricos”, “indianistas”, “urbanos” e “regionalistas”, rótulos utilizados também pelas editoras que a publicaram.

Em 1873, Alencar redige *Como e porque sou romancista*, um pequeno fragmento autobiográfico publicado somente após a sua morte, no qual procura recompor as “circunstâncias, a que atribu[i] a predileção de [seu] espírito pela forma literária do romance” (1977, v. 1, p. lxxv). Com graça e vivacidade, relata cenas de sua infância, quando lia em voz alta romances para a família, e sua mudança, aos 13 anos de idade, para São Paulo, aonde chega levando na bagagem alguns “fragmentos de romances”, vazados a partir de dois “moldes” distintos: um “merencório, cheio de mistérios e pavores”; o outro, “risonho, loução, brincado, recendendo graças e perfumes agrestes” (p. lxxi). Durante o curso jurídico, o contato com os livros de Dumas, Vigny, Chateaubriand, Victor Hugo e, principalmente, Balzac, lidos na biblioteca do amigo Francisco Otaviano, permite que o jovem aprendiz de escritor descortine um novo universo e reformule sua concepção de romance, compreendido agora como uma espécie de “poema da vida real”: “A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, [...] fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar” (p. lxxiii). Se a estrutura do gênero era apreendida a partir do contato com a literatura contemporânea, a viagem que fez ao Ceará e a temporada na faculdade de direito de Olinda, onde retomou a leitura dos “cronistas da era colonial” (p. lxxiv), reacenderam o interesse pela natureza selvagem e pela história pátria: “Uma coisa indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d’*O guarani* ou de *Iracema*, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época” (p. lxxv). No seu esboço de autobiografia intelectual, Alencar recorda-se da publicação dos seus romances e defende-se de críticas feitas ao longo de sua carreira, como, por exemplo, a de ser um mero imitador de Chateaubriand ou a de *Lucíola* apresentar “tachas de francesia” (p. lxxxv). Ao refutar a acusação de haver copiado *O último dos moicanos*, de Fenimore Cooper, argumenta que, ao contrário do norte-americano, que teria representado o indígena de uma perspectiva “realista”, ele adotou um ponto de vista idealizante e poético: “N’*O guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta

poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (p. lxxxii).

No tocante ao teatro, Alencar desempenhou papel de destaque no processo de renovação do repertório, dos gêneros e do estilo de interpretação empregados no seu tempo, investindo esforços para modernizá-los, seja por meio da produção de peças, seja pelo exercício da reflexão crítica, como se vê, por exemplo, num importante artigo intitulado “A comédia brasileira” (1857), no qual conclama seus contemporâneos a “criar o teatro nacional”, que, da sua perspectiva, “ainda não existe” (1960, v. 4, p. 44). O jovem dramaturgo define a “alta comédia”, gênero de *O demônio familiar*, como “a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação” (p. 44), tendo por finalidade educar e moralizar o público. Descrita como um “daguerreótipo moral” (p. 45), a comédia moderna deveria abandonar os lances mais exagerados do romantismo e buscar a naturalidade em todos os seus elementos constitutivos, desde a linguagem empregada até o modo de representação dos atores, passando pela supressão de monólogos e apartes. Quanto ao drama, outro gênero teatral cultivado por Alencar, devem-se considerar os artigos redigidos em 1875, por ocasião do fracasso de público de *O jesuíta*, nos quais esclarece questões importantes, a começar pela dificuldade enfrentada por ele para encontrar um “assunto” adequado para a celebração patriótica da festa da independência, uma vez que, da sua perspectiva, os acontecimentos de 1822 eram muito recentes para serem trabalhados pela “musa épica” e levados ao palco (Coutinho, 1978, p. 28). Além disso, alguns problemas discutidos a propósito de *O jesuíta* transcendem o gênero dramático e ajudam a compreender a visão do escritor sobre questões que afetam também o romance, como, por exemplo, a relação entre história e imaginação (p. 29), ou a percepção de que o fundo da cena, e não o primeiro plano, era o espaço mais adequado para apreender a cor local e fixar os elementos históricos, uma vez que podia abrigar “personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim, do fato posto em cena” (p. 38).

1.3. Após a leitura dos livros de Alencar e da consideração das suas ideias sobre a literatura, o terceiro passo para o conhecimento da sua obra é a análise da sua recepção imediata, na qual, entre inúmeros textos, podem-se destacar as críticas feitas por Franklin Távora e Joaquim Nabuco. Nas *Cartas a Cincinnati*, originalmente publicadas no jornal *Questões do dia*, entre 1871 e 1872, Távora argumenta que Alencar

era um escritor de gabinete, que por não observar as regiões e os tipos humanos representados em seus romances era obrigado a abusar da imaginação, incorrendo em erros e impropriedades: “Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos [...] sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cair em frequentes inexactidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela” (2011, p. 53). Por outro lado, o crítico considerava que a atenção ao modelo representado não deveria suprimir o caráter ideal da obra de arte e, fiel ao princípio de que o romance tinha uma função edificante, repudia os aspectos das narrativas alencarianas que lhe pareciam ofender a moral ou o gosto do público. Ao questionar os limites da imaginação e do gênio criador, Távora aponta para a transformação da estética romântica, cujo influxo anima seus próprios romances, mas que, no campo teórico, começava a ser posta em xeque.

Diferentemente das *Cartas a Cincinato*, que concentram o foco em *O gaúcho* e *Iracema*, Joaquim Nabuco procura abarcar o conjunto da produção alencariana, desde sua estreia com os folhetins de *Ao correr da pena* até o momento da polêmica, travada em 1875. Partindo de uma concepção do verossímil como fidelidade ao modelo extratextual, Nabuco debruça-se sobre os romances e procura destacar o que lhe parece ofender a ciência, a história ou a mera observação da realidade. Da sua perspectiva, ao passo que sobre *O guarani* seria preciso escrever um livro do tamanho do romance para conseguir “notar tudo o que nele parece-[lhe] ofender a história, a verdade, a arte, e as leis da composição literária” (Coutinho, 1978, p. 86), no caso de *Senhora*, “tudo, absolutamente tudo, é falso, contrário à realidade das coisas, pobre em fantasia” (p. 184). No tocante ao teatro, a crítica de Nabuco incide sobre a incorporação do escravo e da sua linguagem em *O demônio familiar* e *Mãe*, rompendo o decoro devido à arte, compreendida por ele como uma forma de representação ideal da sociedade: “o homem do século XIX não pode deixar de sentir um profundo pesar, vendo que o teatro de um grande país, cuja civilização é proclamada pelo próprio dramaturgo escravagista [...] acha-se limitado por uma linha negra, e nacionalizada pela escravidão” (p. 106). Por fim, ainda no campo da recepção crítica contemporânea a Alencar, não se pode deixar de lado os textos que lhe foram consagrados por Machado de Assis: além de artigos dedicados a peças teatrais e romances específicos (“Mãe”, “O teatro de José de Alencar”, “Iracema”, “O guarani”), o conhecidíssimo “Instinto de Nacionalidade”, de 1873, apesar de não se restringir à consideração de Alencar, pode ser lido como uma refutação ao projeto literário exposto em “Bênção Paterna”, publicado no ano anterior: à

visão alencariana da literatura brasileira como construção ideal da história e das diferentes paisagens geográficas e humanas que compunham o império, Machado propõe que é possível ser brasileiro sem se limitar à cor local nem aos temas reputados como genuinamente nacionais.

2.

2.1.

Sem ser excessivamente extensa, a bibliografia secundária sobre José de Alencar contém uma série de estudos já consagrados pela tradição crítica, o que dificulta sobremaneira a tarefa de selecionar apenas dez títulos. Para tentar dirimir, ao menos em parte, as inevitáveis omissões e injustiças decorrentes num recorte como esse, aos trabalhos comentados aqui, acrescenta-se uma pequena bibliografia, mais ampla, que pode auxiliar os estudantes interessados em conhecer sua obra.

Escritor canônico, Alencar ocupa posição de destaque nas nossas histórias literárias, nas quais figura como uma espécie de pai fundador do romance brasileiro e como um autor que contribuiu decisivamente para o desenvolvimento do projeto romântico de constituição de uma literatura que pretendia distinguir-se da portuguesa. Dentre essas histórias, é preciso destacar a **Formação da literatura brasileira**, de **Antonio Candido**, que no capítulo intitulado “**Os três Alencares**” aborda a obra do escritor de uma perspectiva, que, sem a descartar, não se orienta pela classificação proposta pelo romancista em “*Bênção Paterna*”. Para Candido, ao lado do “Alencar dos rapazes” (1981, p. 222), responsável por narrativas centradas em um herói de qualidades sobre-humanas, como Peri (*O guarani*) e Arnaldo Louredo (*O sertanejo*), e do “Alencar das mocinhas – criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons” (p. 224), como ocorre em *Diva* ou *Sonhos d’ouro*, haveria um “terceiro Alencar” que, “difuso pelos outros livros”, se manifesta de forma mais evidente em *Senhora* e *Lucíola*, narrativas “em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas” (p. 225). Esse terceiro escritor, “dos adultos”, apto a aprofundar problemas que escapam aos anteriores, consegue avançar na “exploração da alma” das personagens (p. 226) e no escrutínio do ambiente pelo qual elas se movimentam, mostrando como o dinheiro e os desníveis sociais contribuem para moldar os tipos humanos e os conflitos que se estabelecem entre eles.

2.2. Além das histórias literárias, há dois trabalhos importantes que realizam análises do conjunto da produção alencariana. O primeiro é **Perfil literário de José de Alencar**, de Tristão Alencar Araripe Júnior, parente do escritor, que chegou a conhecê-lo pessoalmente e nutria profunda admiração por ele. Com uma estrutura bem urdida, o estudo articula a análise da obra, incluindo romance, teatro, textos jornalísticos e políticos, com os episódios e o contexto da vida do escritor. Relembrando o axioma de Taine, segundo o qual o trabalho de todo artista se divide em duas fases, uma de criação original, a outra, de decadência e perda da capacidade inventiva, Araripe Júnior considera que, a despeito de Alencar não se enquadrar nesse modelo explicativo, as desilusões políticas sofridas em torno do decênio de 1870, agravadas por problemas de saúde, deram lugar a um novo escritor, insuspeito no início da sua carreira: “o autor ridente do *Guarani*”, diz ele, “não é o mesmo do sombrio *Gaúcho*” (1980, p. 207). Ainda que orientado por categorias críticas há muito superadas, o livro conjuga análises sugestivas com informações biobibliográficas relevantes e pode ser consultado com interesse e proveito.

2.3. O segundo trabalho de conjunto disponível sobre o escritor é **José de Alencar na literatura brasileira**, de M. Cavalcanti Proença, originalmente apresentado como introdução geral da *Obra completa*, organizada por Afrânio Coutinho (José Aguilar, 1958), e posteriormente publicado em livro. Abrangente, o trabalho contempla desde questões estilísticas, como o uso da comparação e o conceito de verossimilhança implícito nos romances, até o levantamento de questões e de lugares-comuns que se repetem nas narrativas, como a superioridade da natureza americana em relação à europeia ou as imagens empregadas para a caracterização dos heróis e das heroínas. Diferentemente de Araripe Júnior, que analisa as obras uma a uma, Cavalcanti Proença procura agrupá-las e aproximá-las em função de temas específicos, investigados nos capítulos que constituem seu livro: “Heróis para as grandezas”, “Em festa com as donzelas”, “Como dominar animais” e assim por diante.

2.4. Para os romances históricos, o trabalho mais importante é **A perda das ilusões**, em que Valeria De Marco analisa um conjunto de narrativas, “procurando perscrutar, de um lado, a trajetória que elas constroem da vida da nação e, de outro, a trajetória do olhar que as forjou” (1993, p. 14). Tomando como ponto de partida as categorias propostas por Northrop Frye em *Anatomia da crítica*, a autora faz análises minuciosas de *O guarani*, *As minas de prata* e *Guerra dos mascates*, demonstrando como o olhar dos narradores desenha uma linha descendente, que parte do modo mítico e

grandioso do primeiro, passa pelo prosaísmo do segundo e termina no modo satírico do último, num movimento de perda e de diminuição que traduz as desilusões vivenciadas pelo escritor. A análise aderente ao texto e a contextualização das narrativas no quadro do debate de ideias travado no século XIX permitem a Valeria De Marco explicar com clareza a dimensão histórica do romance alencariano: “É empobrecedor [...] considerar o romance de Alencar sem levar em conta que intervém em um amplo debate e que convive, lado a lado, na escrivania do escritor com panfletos políticos e polêmicas literárias. Seu romance não é pausa na vida agitada; é também proposta de reflexão sobre o país e veículo de discussão política” (1993, p. 226).

2.5. Em “**Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar**”, partindo da observação de que “é próprio da imaginação histórica edificar mitos que, muitas vezes, ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados” (1992, p. 176), Alfredo Bosi analisa *O guarani* e *Iracema*, demonstrando como Alencar reconfigurou a história da ocupação, de maneira a conciliar a figura do bom selvagem com a apologia do colonizador português (p. 179). Bosi observa que no período posterior à independência do país, marcado por nítido sentimento antilusitano, seria de se esperar que a figura do índio fosse investida do papel de rebelde, representando, metonimicamente, a antiga colônia que se levantava contra a metrópole. Em *O guarani* e *Iracema*, entretanto, contrariando essa expectativa, o índio “entra em íntima comunhão com o colonizador” (p. 177) e, ao invés de se revoltar, abdica voluntariamente da sua cultura, religião e liberdade, para entregar-se ao conquistador português, dando lugar ao “mito sacrificial” aludido no título do estudo: “Nas histórias de Peri e de Iracema a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem” (p. 178-79). Assim, nos dois romances, contradizendo a “história da ocupação portuguesa no primeiro século”, as tramas “se resolvem pela imolação voluntária dos protagonistas”, evidenciando que, da perspectiva conservadora de Alencar, “a nobreza dos fracos só se conquista pelo sacrifício de suas vidas” (p. 179).

2.6. Ainda sobre *Iracema*, deve-se consultar “**Transforma-se o amador na coisa amada**”, em que M. Cavalcanti Proença analisa a prosa poética do romance, considerado por ele como “uma narrativa duplamente representada”: de um lado, o leitor assiste aos “dramáticos amores de Martim e Iracema”; de outro, contempla “o permanente reflexo das cenas, replicado no espelho das comparações” (1965, p. 281). Proença argumenta que a comparação é o recurso estilístico central empregado por

Alencar na representação fabulosa da linguagem indígena, e faz um levantamento das imagens recorrentes no romance, indicando como o símile foi utilizado para incorporar a cor local e articular inextrincavelmente a heroína ao ambiente natural por onde ela se movimenta. Bastante sugestivas, algumas questões levantadas no texto foram retomadas por Haroldo de Campos (2004) e, mais recentemente, por Paulo Franchetti (2006). Quanto aos romances indianistas, é preciso mencionar também “Liderança e hierarquia em Alencar”, de Silviano Santiago, e *Exilados, aliados, rebeldes*, trabalho de escopo mais amplo, em que David Treece analisa as relações entre o indianismo romântico e a política indigenista do século XIX, e retoma a ideia de que os romances alencarianos configuram literariamente o projeto conservador da conciliação.

2.7. Em “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, segundo capítulo de **Ao vencedor as batatas**, Roberto Schwarz realiza uma minuciosa análise de *Senhora*, procurando discernir e caracterizar uma variação no tom do romance, que seria “mais desafogado na periferia”, onde personagens secundários se movimentam por uma “atmosfera singela e familiar”, do que no centro, ocupado pelos personagens principais, enredados numa trama de matriz balzaquiana, marcada pelo conflito entre o amor e o interesse financeiro (1988, p. 33). Essa a dissonância entre o centro e a periferia, ao mesmo tempo em que cria um problema de composição, revela um dado da realidade brasileira do segundo reinado, que seria, ela própria, vincada por um descompasso entre a ideologia liberal e a manutenção do sistema escravocrata de produção. Dando continuidade à reflexão iniciada no primeiro capítulo do livro, intitulado “As ideias fora do lugar”, Schwarz afirma que “o nosso cotidiano regia-se pelos mecanismos do favor, incompatíveis [...] com as tramas extremadas, próprias do Realismo de influência romântica. Submetendo-se ao mesmo tempo à realidade comezinha e à convenção literária, o nosso romance embarcava em duas canoas de percurso divergente [...]” (p. 32). Para o crítico, se, por um lado, a fissura da composição revela os limites do projeto alencariano de aclimatação do romance no Brasil, por outro, pode ser interpretada como um achado, pois desvela um aspecto essencial da realidade, que reside no desajuste entre as categorias ideológicas e a realidade histórica à qual eram aplicadas, um nó que seria desatado por Machado de Assis, cujos romances da primeira fase são analisados por Schwarz nos capítulos subsequentes do livro. Ainda sobre o romance urbano de Alencar, deve-se consultar *A voragem do olhar*, em que Regina Lúcia Pontieri analisa *Senhora*, procurando

compreender o papel do olhar como instância mediadora, e *O império da cortesã*, de Valeria De Marco, sobre *Lucíola*.

2.8. Elaborado a partir de rigorosa pesquisa de fontes primárias, **José de Alencar e o teatro**, de João Roberto Faria, investiga o conjunto da produção teatral do escritor, tomando como ponto de partida as questões levantadas nas crônicas de *Ao correr da pena*, nas quais o jovem folhetinista já se mostrava atento ao que se passava nos palcos da corte, e as ideias desenvolvidas nos seus textos de reflexão (à maneira de “A comédia brasileira” e dos artigos sobre *As asas de um anjo* e *O jesuíta*), nos quais delineia uma estratégia para constituir e modernizar o teatro brasileiro. A análise das peças, inseridas no contexto histórico da sua produção, permite avaliar a contribuição de Alencar para o teatro, num momento em que a hegemonia do romantismo, representado por João Caetano, cedia espaço para os preceitos do realismo, propagados no palco do Ginásio Dramático. Segundo Faria, Alencar “foi o primeiro escritor brasileiro de seu tempo que, diante das duas tendências estéticas teatrais existentes nos palcos da corte, a romântica e a realista, optou pela segunda, numa clara demonstração de apoio à linha de trabalho adotada pelo Ginásio” (1987, p. 16).

2.9. Em **A comédia nacional no teatro de Alencar**, Flávio Aguiar chama a atenção para o valor atribuído aos diferentes gêneros no processo de construção de um repertório teatral no século XIX. Para o autor, a despeito da “primazia concedida aos gêneros considerados como ‘sérios’, pela intelectualidade da época” (1984, p. 5), com seu apreço pela tragédia e pelo drama, foi a comédia que acabou por constituir o legado mais rico do período. Partindo desse paradoxo, o estudo procura compreender “*por que o drama não deu certo e a comédia deu*” (p. 10), investigando as peças de Alencar, que ele classifica em três conjuntos distintos: as “comédias amenas”, compostas por obras como *O demônio familiar* e *Rio de Janeiro, verso e reverso*; as “comédias crispadas”, *As asas de um anjo* e *A expiação*, nas quais “há cenas de forte impacto emocional [...], que [...] se adequariam igualmente ou melhor numa peça que se apresentasse com o nome de drama” (p. 114); e, finalmente, os dramas, *Mãe* e *O jesuíta*.

2.10. Por fim, mas não menos importante, há o trabalho de Décio de Almeida Prado, intitulado “**O drama histórico nacional: Agrégio de Menezes, José de Alencar, Paulo Eiró, Castro Alves**”, que reconstitui a formação do gênero no país, destacando a contribuição dos quatro dramaturgos referidos no título, cujas peças, a despeito da ausência de um “vínculo cênico ou literário imediato”, aproximam-se por tentar “dizer alguma coisa sobre o Brasil, enquanto nação ou enquanto nacionalidade

nascente, tendo como pano de fundo, distante ou próximo, o fato da Independência” (1996, p. 145). A seção dedicada a Alencar analisa *O jesuíta*, peça escrita em 1861, mas que só foi encenada em 1875, quando suscitou a polêmica do autor com Joaquim Nabuco. Almeida Prado discute as ideias de Alencar sobre o gênero, desvenda a arquitetura da peça e os elementos históricos e ficcionais empregados na sua construção, mostrando como o protagonista, o dr. Samuel, transita entre o mito e a história (p. 154), e chamando a atenção para a “ausência do negro” como elemento constitutivo da futura nação brasileira, o que vem ressaltar o “caráter abstrato, como que simbólico” de *O jesuíta* (p. 159). De Décio de Almeida Prado, ver também “Os demônios familiares de Alencar”, dedicado à análise da comédia homônima.

3. Bibliografia geral

3.1. Obras de José de Alencar

(As edições indicadas das obras de Alencar contêm aparato crítico.)

ALENCAR, José de. *Antiguidade da América e a raça primogênita*. Org. Marcelo Peloggio. Fortaleza: UFC, 2010.

_____. *Cartas a favor da escravidão*. Org. Tâmis Parron. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *Comédias*. Org. Flávio Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Discursos parlamentares de José de Alencar*. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

_____. *Dramas*. Org. João Roberto Farias. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Iracema*. Edição do centenário. (Edição crítica por M. Cavalcanti Proença.) Rio de Janeiro: José Olympio, 1965. [2.^a ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, São Paulo: EdUSP, 1979.]

_____. *O guarani*. Edição crítica por Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

_____. *Obra completa*. 4 v. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

_____. *Romances ilustrados de José de Alencar*. Edição comemorativa do centenário de morte do autor. 7 v. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

_____. *Senhora*. Edição crítica por José Carlos Garbuglio. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, São Paulo: EdUSP, 1979.

_____. *Til*. Edição crítica por Maximiano de Carvalho e Silva. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

3.2. Estudos sobre José de Alencar

(As indicações precedidas por asterisco são comentadas no texto.)

ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página: a dupla narrativa em José de Alencar*. Campinas: Mercado de Letras, 2011.

ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a Ficção Romântica”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. V. 2. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969.

*AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. São Paulo: Ática, 1984.

*ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. “José de Alencar. Perfil literário”. In: *Luizinha. Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. V. 3. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.

BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos artificiais*. O romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

*BOSI, Alfredo. “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BROCA, Brito. “José de Alencar – Folhetinista”. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. V. 4. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

_____. “O Drama Político de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. V. 4. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

CAMPOS, Haroldo. “Iracema: uma arqueologia da vanguarda”. In: *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- *CANDIDO, Antonio. “Os três Alencares”. In: *Formação da literatura brasileira*. V. 2. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CASTELLO, José Aderaldo (org.). *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. São Paulo: FFCL/USP, 1953.
- CHAGAS, Pinheiro. “Literatura Brasileira. José de Alencar”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- *COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Brasília: UnB, 1978.
- FARIA, João Roberto. “Alencar: A Semana em Revista”. In: Vários Autores. *A crônica*. Campinas: Unicamp, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- *_____. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva/EdUSP, 1978.
- FRANCHETTI, Paulo. “Apresentação”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Cotia: Ateliê, 2007.
- FREIXIEIRO, Fábio (org.). *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.
- FREYRE, Gilberto. *Reinterpretando José de Alencar*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, 1955.
- MAGALDI, Sábato. “Ideias com seiva humana”. In: *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- MAGALHÃES Júnior, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1977.
- *MARCO, Valeria De. *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Unicamp, 1991.

_____. *O império da cortesã. Lucíola: um perfil de mulher*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

MELO, Gladstone Chaves de. *Alencar e a “língua brasileira”*. (Seguido de Alencar, cultor e artífice da língua.) Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

MENEZES, Raimundo de (org.). *Cartas e documentos de José de Alencar*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, c. 1967.

MEYER, Augusto. “Alencar e a Tenuidade Brasileira”. In: José de Alencar. *Ficção completa*. V. 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964.

NETO, Lira. *O inimigo do rei*. São Paulo: Globo, 2006.

ORTIZ, Renato. “O guarani: um mito de fundação da brasilidade”. In: *Ciência e cultura*, n.º 40, março de 1988.

PELLOGIO, Marcelo. “José de Alencar: um historiador à sua maneira”. *Alea. Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, UFRJ / CNPq, v. 6, n.1, p. 81-95, 2004.

PERES, Marcos Flamínio. *As minas e a agulheta*. Romance e história em *As minas de prata*, de José de Alencar. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

PINTO, Maria Cecília Queiroz de Moraes. *Alencar e a França*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *A vida selvagem*. São Paulo: Annablume, 1995.

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

*PRADO, Décio de Almeida. “O drama histórico nacional: Agrário Menezes, José de Alencar, Paulo Eiró, Castro Alves”. In: *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

- _____ “Os demônios familiares de Alencar”. In: *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- *PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- *_____ “Transforma-se o amador na coisa amada”. In: ALENCAR, José de. *Iracema*. Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio, 1965.
- RIBEIRO, Luis Felipe. *Mulheres de papel*. Um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EdUFF, 1996.
- RICÚPERO, Bernardo. “Desenvolvimento: a nação segundo o romantismo brasileiro”. In: *O romantismo e a ideia de nação no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Literatura e cordialidade*. O público e o privado na cultura brasileira. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O guarani”. In: *Análise estrutural de romances brasileiros*. São Paulo: Unesp, 2012.
- SANTIAGO, Silviano. “Liderança e hierarquia em Alencar”. In: *Vale quanto pesa*. Ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Wanderley Guilherme dos (org.). *Dois escritos democráticos de José de Alencar: O sistema representativo; Reforma eleitoral*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991.
- *SCHWARZ, Roberto. “A importação do romance e suas contradições em Alencar”. In: *Ao vencedor as batatas*. Forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

SOMMER, Doris. “*O guarani e Iracema: um indigenismo de duas faces*”. In: *Ficções de fundação. Os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SOUZA, Gilda de Mello. “Macedo, Alencar, Machado e as roupas”. In: *A ideia e o figurado*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. “O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro”. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. V. 2. São Paulo: Memorial, Campinas: Unicamp, 1994.

TAUNAY, Visconde de. “José de Alencar”. In: *Reminiscências*. São Paulo: Melhoramentos, 1923.

*TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Org. Eduardo Vieira Martins. Campinas: Unicamp, 2011.

TREECE, David. “Escravos e aliados: a mitologia conservadora da integração”. In: *Escravos, aliados, rebeldes. O movimento indianista: a política indigenista e o estado-nação imperial*. São Paulo: Nankin, EdUSP, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. “Figurações do passado: o romance histórico em Walter Scott e José de Alencar”. *Terceira Margem. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras*. UFRJ, n. 18, 2008.