

ALENCAR, O COMBATENTE DAS LETRAS

Alcmeno Bastos

- 1 - Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* (1856)
- 2 – Sobre *O guarani* (1857)
 - 2.1 - “Notas” (à primeira edição de 1857)
- 3 – A Comédia brasileira [“Como e porque sou dramaturgo”]¹, datado de 13 de novembro, sem indicação de ano
- 4 – Sobre *As asas de um anjo* (1859)
 - 4.1 - Advertência e prólogo da 1ª edição (1859)
 - 4.2 – Pós-escrito a *A expiação*, datado de 15 de outubro de 1865
- 5 – Sobre *Iracema* (1865)
 - 5.1 - “Prólogo” (Da primeira edição, de 1865)
 - 5.2 - “Argumento histórico”
 - 5.3 - “Notas”
 - 5.4 - “Carta ao Dr. Jaguaribe”, de agosto de 1865
 - 5.5 - “Pós-Escrito” (à segunda edição, datado de outubro de 1870)
- 6 – Sobre *Guerra dos Mascates* (1870)
 - 6.1 - “Advertência – Indispensável contra enredeiros e maldizentes” (Prólogo à primeira parte de *Guerra dos Mascates*, datado de dezembro de 1870)
 - 6.2 - “Nota” à primeira parte de *Guerra dos Mascates*, datada de 12 de maio de 1873.
 - 6.3 - “Advertência” à segunda parte de *Guerra dos Mascates*, datada de 1 de junho de 1874
- 7 – Sobre *O gaúcho* (1870)
- 8 – Sobre *As Minas de Prata* (1870)
- 9 - Benção paterna (1872), Prefácio a *Sonhos d’ouro*
- 10 - Como e porque sou romancista (maio de 1873)
- 11 – Sobre *Alfarrábios* (1873)

¹ Subtítulo atribuído por R. Magalhães Júnior, cf. Sucessos e insucessos de Alencar no teatro. In: ALENCAR, José de. Teatro. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 28-42.

11.1 - *O Garatuja*

11.2 - *O Ermitão da Glória*

11.3 - *A alma do lázaro*

12 - Questão filológica (Incompleto – 1874)

13 - O nosso cancionero - Cartas ao Sr. J. Serra (1874)

14 – Sobre *Ubirajara* (1874)

4.1 - “Advertência”

14.2 - “Notas”

15 – Sobre *O jesuíta* (1875)

15.1 - Advertência

15.2 - O teatro brasileiro – A respeito d’*O jesuíta*

16 – A polêmica Alencar x Nabuco (1875)

Resumo tópico:

- 1) Alencar: o mais combativo escritor brasileiro do século XIX, em aproximadamente 20 anos de militância literária.
- 2) Tipos de textos de intervenção produzidos por Alencar: cartas, prefácios, posfácios, prólogos, notas, advertências, pós-escritos; publicados em jornais e depois reunidos em livros, constantes já das primeiras edições ou apostos a edições posteriores; de cunho preventivo ou na forma de resposta a críticas recebidas.
- 3) Tipologias dos “combates” travados por Alencar: a) “polêmicas”, por ele iniciadas (as Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*, em 1856), ou a que ele foi convocado (a polêmica com Joaquim Nabuco, em 1875), ou de que participou de modo indireto (as *Cartas a Cincinato*², de Franklin Távora, endere-

² “As *Cartas a Cincinato*, de Franklin Távora, foram publicadas no jornal *Questões do dia*, entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872, e reunidas em livro no mesmo ano. Editado pelo português José Feliciano de Castilho, o jornal havia surgido em agosto de 1871, no contexto dos debates travados sobre o projeto da lei do ventre livre, e tinha a finalidade de rebater os argumentos contrários à libertação dos filhos de escravos, levantados na câmara pelos membros da minoria do partido conservador, além de defender Dom Pedro II da acusação de interferir indevidamente nos negócios do Estado. Escrevendo com o pseudônimo de Cincinato, Feliciano de Castilho indicava na sua segunda carta quais eram “as duas questões da ordem do dia: poder pessoal e elemento servil” (CASTILHO, 1871, p. 30). Desde a primeira carta, Cincinato elegeu José de Alencar como seu principal interlocutor, convertendo as *Questões do dia* num verdadeiro libelo contra o escritor cearense.

Inicialmente restrito ao âmbito da política, o embate adquiriu feição literária quando Távora começou a enviar do Recife diversas cartas discutindo os romances de Alencar. Enquadrando-se no modelo dos artigos estampados nas *Questões do dia*, o crítico assumiu uma máscara romana e, sob o pseudônimo de Semprônio, transmitia ao amigo Cincinato suas impressões sobre o romancista. As *Cartas a Cincinato*

çadas a Antonio Feliciano de Castilho, em 1872; b) depoimentos de cunho pessoal sobre as motivações de escrita de seus livros, assim como de suas peças, e tentativas de sistematizar a própria obra e a produção literária brasileira (Como e porque sou dramaturgo, em 1857 – data provável; Como e porque sou romancista, em 1873; Benção paterna – Prefácio a *Sonhos d'Ouro*, em 1872).

- 4) Aspectos mais relevantes de suas posições crítico-teóricas: a) apaixonada defesa do direito de o escritor brasileiro escrever sem prestar contas aos “donos da língua”, os escritores portugueses, em especial; b) refutação enfática de haver imitado escritores estrangeiros (Chateaubriand, Cooper) na eleição do tema indígena, aceitando como única “mestra” a própria natureza brasileira; c) refutação da pecha de imoralidade para o seu teatro na representação de aspectos menos elogiáveis da vida social brasileira (*As asas de um anjo*, *A expiação*); d) defesa intransigente da “cor local” como elemento de caracterização da cena brasileira e das personagens nela atuantes, especialmente os índios, e condenação dos autores que não o fizeram, como Gonçalves de Magalhães; e) discussão continuada quanto ao acerto do emprego de suas fontes documentais na representação da realidade do indígena brasileiro, como estratégica aceitação ou recusa dessas mesmas fontes; f) defesa permanente de suas soluções lingüísticas, tanto no emprego de termos em desuso, de proveniência estrangeira, de neologismos, de etimologia controversa (especialmente no caso de termos indígenas); g) presença constante nas discussões sobre os rumos da representação ficcional, com acolhida às novas tendências do teatro moderno, com a convicção da necessidade encontrar novas formas para a “poesia americana” que não as da épica tradicional,
- 5) Exemplificação de “combates” travados por Alencar: as polêmicas de 1856 e 1875, a Benção paterna.

Aqui apresentamos, por ordem cronológica, um apanhado dos textos teóricos deixados por José de Alencar em cartas, prefácios, posfácios, notas, artigos de jornal

dividem-se em duas séries: a primeira contém oito cartas sobre *O gaúcho*, publicadas entre 14 de setembro e 12 de outubro de 1871; a segunda é formada por 13 cartas sobre *Iracema*, publicadas entre 13 de dezembro de 1871 e 22 de fevereiro do ano seguinte.” Observação e imaginação nas *Cartas a Cincinnati* Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins¹ (USP). <http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/>, disponível em 13/04/09. comunicação apresentada no XI Congresso Internacional da ABRALIC *Tessituras, Interações, Convergências*, realizado em São Paulo, na USP, de 13 a 17 de junho de 2008.

etc., especialmente no que diz respeito ao aproveitamento da matéria de extração histórica e temas correlatos, e mais ainda especialmente quanto ao tratamento dispensado ao indígena brasileiro. São textos produzidos ao longo de aproximadamente vinte anos de militância literária. Num e noutro ponto, com o passar do tempo, apresentam posições contraditórias entre si, mas no essencial forjam uma poética de linhas muito nítidas. Deve ser dito ainda que esses paratextos formam, sem dúvida, o conjunto mais expressivo de reflexões sobre o fazer literário deixado por um escritor brasileiro do século XIX, senão de todas os tempos na vida cultural brasileira. Servem ainda para derruir de uma vez por todas a idéia de um Alencar irresponsavelmente criador de ficções fundadas apenas na pujança de uma imaginação fértil. Nenhum outro escritor brasileiro do século XIX esmerou-se tanto na construção de uma obra escorada na pesquisa das fontes. Mas Alencar teve sempre o bom senso e o bom gosto de situar nos paratextos a defesa de suas posições, jamais poluindo a limpidez do texto criativo com intervenções autorais.

1 - Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*³ (1856)

As oito Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, poema de Gonçalves de Magalhães, foram publicadas por José de Alencar, sob o pseudônimo de Ig, nas páginas do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, e representaram a primeira e ruidosa polêmica em que se envolveu o então jovem escritor – Alencar tinha apenas 27 anos em 1856. Há vasta bibliografia informativa e crítica sobre a relevância da polêmica, que envolveu até mesmo o Imperador D. Pedro II, patrocinador da publicação do poema. Para os fins deste trabalho, limitamo-nos às opiniões de Alencar, não cuidando dos pontos de vista dos que eventualmente se colocaram a favor ou contra suas posições. Quando da edição em livro das *Cartas*, no Prefácio, Alencar identificou-se com seu próprio nome, abandonando o pseudônimo Ig.

Nessas Cartas, Alencar discorre fluentemente sobre:

a) convenções da poesia épica: Alencar diz, por exemplo, que Magalhães “ligou à ação principal, à ação da epopéia, um pequeno drama de amor, que forma um ligeiro episódio.” (p. 864). Se bem que não explicita a impropriedade dessa ligação, pelo desenvolvimento da argumentação logo ficará claro que Alencar considera o contraste

³ ALENCAR, José de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: ---. *Ensaio literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 863-922.

entre o drama coletivo, de corte épico, e o drama particular, amoroso, concluindo que a opção por este último caracteriza um grave erro de composição.

b) sobre a adequabilidade dos modelos clássicos à representação da realidade americana: Alencar é de opinião que à novidade do tema, a realidade americana, deveria corresponder novidade na forma poética, "alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo" (p. 865)⁴. Portanto, a forma não podia ser a da epopéia clássica, ponto que será reiterado em inúmeras passagens das Cartas.

c) sobre o lugar que deve ser reservado às figuras históricas de relevo: censura Magalhães pelo fato de na Confederação essas figuras terem sido representadas com proporções menores que aquelas que a própria História já lhes reservara. Alencar diz, que neste caso, melhor seria nem recorrer a elas. Daí, talvez, ter escolhido, para seus romances históricos, suas "lendas" ou suas crônicas dos tempos coloniais, figuras históricas de menor envergadura, que não concorrem com as figuras inventadas na atenção maior do leitor. Que Martim Soares Moreno (Iracema) ou Dom Antônio de Mariz (O guarani), por exemplo, tenham existido historicamente não faz empalidecer Iracema ou Peri, criaturas de ficção. Também lhe parece (em outro momento) que dentre as figuras históricas, e ainda no âmbito histográfico, se estabelece como que um ranking: umas dependem do passar do tempo para serem fixadas na memória coletiva como históricas, sua "memória sofre uma espécie de incubação antes de pertencerem à história", diz Alencar; outras, no entanto, como foi o caso de Bento Gonçalves, o comandante dos revolucionários farroupilhas, "ao sair do mundo entram logo na posteridade".

2 – Sobre *O guarani* (1857)

2.1 - "Notas"⁵ (à primeira edição de 1857)

A primeira edição de *O guarani*, em 1857, vem acompanhada de inúmeras notas, não numeradas, mas com a indicação em caixa alta dos pontos a serem esclarecidos. A maior parte delas refere-se a questões de etimologia das palavras de procedência indígena, mas dizem respeito mais diretamente ao aproveitamento da matéria de extração histórica e às soluções estéticas encontradas por Alencar.

⁴ "A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América." (p. 875-876)

⁵ ALENCAR, José de. Notas. In: ---. *O guarani*. Volume II da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1964. p. 276-280.

A primeira nota toca na questão da escolha da palavra *guarani*, que, segundo Alencar “significa o indígena brasileiro” e tem, portanto, função generalizante, sendo preferível à palavra *tupi*. Alencar entende que “a melhor designação que se lhe podia dar era a da língua-geral que falavam e naturalmente lembrava o nome primitivo da grande nação” (p. 276), numa faz clara opção por uma designação na verdade altamente discutível, à falta de uma que fosse incontroversa. Entre *tupi* e *guarani*, ficou com a que dizia respeito à língua falada pelos povos que foram encontrados pelo europeu na época da descoberta, e que, supunha ele, lembrava o próprio nome da “grande nação”. Também generalizante é a nota “Um índio”, na qual Alencar recorre abonação dos cronistas, num procedimento controverso, pois Alencar deles se serve quando não há choque com seus projetos estético-ideológicos e os repudia quando se dá o contrário⁶.

Em diversas outras notas, Alencar atesta a procedência histórica de algumas personagens, como é o caso de D. Antonio de Mariz, de quem diz Alencar: “Este personagem é histórico, assim como os fatos que se referem ao seu passado, *antes da época em que começa o romance.*” (p. 276, itálicos nossos), com base, sobretudo, nos *Anais do Rio de Janeiro*, de Baltazar da Silva Lisboa, de que se servirá muitas outras vezes.

Há também diversas abonações quanto a aspectos da vida dos indígenas e dos colonizadores na época em que se passa a ação do romance. A presença de aventureiros na trama, por exemplo, é explicada por Alencar como tendo fundamento histórico, como “costume que tinham os capitães daquele tempo de manterem uma banda de aventureiros às suas ordens” (p. 276), e a informação é abonada por “todos os cronistas”, o que corrobora o seu propósito de figurar um cenário medieval no Brasil dos primeiros tempos da colonização, não como simples liberdade de fantasia, mas como alguma coisa amparada em documentação confiável. Mesmo aspectos aparentemente irrisórios são por ele explicados, como é o caso da presença em cena de um cão, e para tanto Alencar

⁶ “O tipo que descrevemos é inteiramente copiado das observações que se encontram em todos os cronistas. Em um ponto porém variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo de regular; outros uma estatura alta. Neste ponto preferi guiar-me por Gabriel Soares que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois”. (p. 276) Neste ponto Alencar demonstra, como será comum daí em diante, que fala de um índio que já não mais existe no século XIX, fala de uma “raça indígena” que, em 1580, ainda estava “em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois”. Este ponto é de grande relevância para a compreensão do projeto estético-ideológico de Alencar, prova irrefutável de que sua atenção nobilitadora mira alvo específico: o índio que habitara a terra nos primeiros tempos da colonização portuguesa, não o índio seu contemporâneo, apenas resto lamentável de um passado glorioso.

cita um historiador contemporâneo, Varnhagen, que garantia ser o cão “o companheiro constante de nosso indígena, ainda mais do que do europeu” (p. 277).

No que diz respeito ao universo indígena, além das já mencionadas explicações sobre a eleição do termo *guarani* e da tipificação da figura do índio, Alencar busca esclarecer todos os aspectos que porventura suscitem dúvidas ou descrença. Cuida de explicar o emprego de técnicas de caça, como o uso do forcado; a destreza no uso de setas disparadas por elevação, bem como costumes de natureza mais propriamente cultural, como a escolha do chefe entre os mais fortes da tribo, “aquele que tinha maior reputação de valor e fortaleza” (p. 278); as convicções astronômicas, “conhecimentos rudes, filhos da observação”, evidentemente, que Alencar garante teriam os indígenas, contrariamente ao que diziam os cronistas; o sacrifício do cativo, que Alencar atribui aos aimorés, por analogia aos dos “tupinambás e outras tribos mais ferozes”, com base em Simão de Vasconcelos e Lamartinière, mesmo reconhecendo o pouco conhecimento de seus costumes, “por causa do afastamento em que sempre viveram os colonos” (p. 279) – curioso exemplo de liberdade ficcional que Alencar se concedeu, ainda assim, porém, ligado a alguma evidência documental.

3 – A Comédia brasileira [“Como e porque sou dramaturgo”]⁷

Trata-se de uma carta escrita “Ao Sr. Dr. Francisco Otaviano”, datada de 1 de novembro e publicada como folhetim no *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de novembro de 1857, cf. informação de R. Magalhães Júnior. Nela Alencar explica como teve a idéia de escrever para o teatro: assistia a uma “pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem” (p. 43), mas que era muitíssimo bem recebida pelo público. Alencar se perguntou, então, se não era possível “fazer rir, sem fazer corar” (p. 43). Escreveu, então, *O Demônio Familiar*, para a qual não encontrou na literatura dramática brasileira um modelo, pois Martins Pena pareceu-lhe um autor que “visava antes ao efeito cômico que ao efeito moral” (p. 44) e deixava-se levar pelo “desejo dos aplausos fáceis” (p. 44), enquanto Joaquim Manuel de Macedo não parecia levar a sério o teatro, sendo possível ainda ver na sua obra “uns laivos de imitação estrangeira” (p. 44). Voltou-se para a literatura estrangeira e encontrou-o em Alexandre Dumas Filho, que

⁷ Subtítulo atribuído por R. Magalhães Júnior, cf. Sucessos e insucessos de Alencar no teatro. In: ALENCAR, José de. *Teatro*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 28-42.

aperfeiçoou Molière. Percebe-se a reivindicação, constante em Alencar, de certa primazia na realização de obras brasileiras, mesmo que tivesse que recorrer a modelos estrangeiros.⁸

4 – Sobre *As asas de um anjo* (1859)

4.1 - Advertência e prólogo da 1ª edição (1859)⁹

Na Advertência, Alencar discute as razões de haver sido proibida pela polícia a encenação de sua comédia *As asas de um anjo*. Começa por fazer uma profissão de fé realista, a despeito de referir-se à “escola” em tom que parece ser de não aceitação de seus princípios¹⁰.

No segundo texto, Alencar lembra que a lei menciona “três causas de proibição de uma obra dramática, e são elas: o ataque às autoridades constituídas, o desrespeito à religião, e a ofensa à moral pública” (p. 925), para concluir que, “não havendo na minha comédia nada de relativo às duas primeiras causas”, a terceira foi decerto a razão de que se valeram os que a proibiram. E se defende, citando como precedentes as “principais obras dramáticas da chamada escola realista” (p. 925), como *A Dama das Camélias*, *As mulheres de mármore*, mas observa que no seu caso havia o “defeito” de ser a comédia “produção de um autor brasileiro e sobre costumes nacionais” (p. 925), argumento frequentemente usado por Alencar. Acrescenta que sua obra não poderia ser considerada imoral, perguntando:

Será imoral uma obra que mostra o vício castigado pelo próprio vício; que tomando por base um fato infelizmente muito freqüente na sociedade, deduz dele conseqüências terríveis que servem de punição não só aos seus autores principais, como àqueles que concorreram indiretamente para a sua realização. [?] (p. 926).

⁸ Tece ainda algumas considerações quanto aos progressos trazidos à dramaturgia por Dumas Filho (por exemplo: a abolição do monólogo, por ser inverossímil “apresentar um homem falando consigo mesmo, tão alto que o público todo o ouvia, enquanto que a personagem que estava a seu lado nada percebia” – p. 46) e encerra com enfática profissão de fé no teatro de cunho realista: “O tempo das caretas e das exagerações passou. *Inês de Castro*, que já foi uma grande tragédia, hoje é para os homens de gosto uma farsa ridícula.” (p. 46).

⁹ ALENCAR, José de. Advertência e prólogo da primeira edição (1859). In: ---. *Ensaaios literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 922-931.

¹⁰ “A realidade, ou melhor, a naturalidade, a reprodução da natureza e da vida social no romance e na comédia, não a considero uma escola ou um sistema; mas o único elemento da literatura, a sua alma. O servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira, e os delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar, são aberrações passageiras; desvairada um momento, a literatura volta, trazida por força irresistível, ao belo, que é a verdade. Se disseram que alguma vez copiam-se da natureza e da vida cenas repulsivas, que a decência, o gosto e a delicadeza não toleram, concordo. Mas aí o defeito não está na literatura, e sim no literato; não é a arte que renega do belo; é o artista que não soube dar ao quadro esses toques divinos que doiram as trevas mais espessas da corrupção e da miséria.” (p. 922)

4.2 – Pós-escrito a *A expiação*, datado de 15 de outubro de 1865¹¹

A expiação é apresentada por Alencar como a segunda parte de *As asas de um anjo*, que fora proibida pela censura, quando de sua apresentação em 1858. Ressalta que na peça proibida havia “duas idéias bem distintas, dois dramas, o erro e expiação” (p. 414), e que seria impossível tratar de tudo isso em uma comédia só. Daí que a primeira parte, *As asas de um anjo*, cuidou apenas do erro e do arrependimento da protagonista, ficando para uma segunda parte a expiação da culpa. Alencar teoriza brevemente sobre o drama, afirmando que não é “uma série de quadros ou painéis brilhantes, poeticamente dialogados, mas uma página da vida humana que a lógica inflexível das paixões não permite trincar” (p. 414). Repudia a acusação de ter havido, na primeira peça, condescendência com o erro da protagonista, pois o seu casamento com Luís seria “uma recompensa ao arrependimento e portanto um perdão do erro” (p. 414), e diz que “*A expiação* é a resposta a essas censuras” (p. 414). Para Alencar, o casamento de Carolina com Luís “é a última e cruel punição do anjo decaído; é mais que a punição, é a expiação do passado” (p. 415), uma vez que se trata de um casamento que submete a protagonista ao “tantalismo de um amor partilhado e não satisfeito” (p. 415), de vez que Luís declara que será para ela apenas um irmão.

5 – Sobre *Iracema* (1865)

5.1 - “Prólogo”¹² (Da primeira edição, de 1865)

Endereçado ao “Meu amigo”, este prólogo, datado de maio de 1865, não toca em questões propriamente de composição. Fecha-se com a promessa de que o amigo o encontrará novamente na última página.

4.5.2 - “Argumento histórico”¹³

Neste “argumento histórico”, há explicações sobre a procedência históricas de algumas personagens, como Martim Soares Moreno, que teria feito parte de uma expedição ao Ceará, em 1603. Procederia do Rio Grande do Norte e teria feito amizade com Jacaúna, chefe dos índios do litoral, e seu irmão Poti. Por ordem de D. Diogo de Mene-

¹¹ ALENCAR, José de. Pós-escrito. Prólogo (da primeira edição). In: ---. *A expiação*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 414-415.

¹² ALENCAR, José de. Prólogo (da primeira edição). In: ---. *Iracema*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 193-194.

¹³ ALENCAR, José de. Prólogo (da primeira edição). In: ---. *Iracema*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 194-195.

zes, Martim Soares Moreno "voltou a dar princípio à regular colonização daquela capitania, o que levou a efeito fundando o presídio de Nossa Senhora do Amparo em 1611" (p. 194). Poti, o amigo de Martim, recebeu o nome cristão de Antônio Filipe Camarão e lutou contra os holandeses. Alencar discute ates mesmo o estado onde teria nascido Poti, defendendo a "tradição oral", como "uma fonte importante da história, e às vezes a mais pura e verdadeira" (p. 195), o que alarga convenientemente o espectro das fontes de que se vale e revela, ao mesmo tempo, visão desprovida de preconceito. Também faz questão de esclarecer a naturalidade de Jacaúna, "para que não me censurem de infiel à verdade histórica". E apresenta como prova do que diz, isto é, que Jacaúna, assim como Poti, era da nação pitiguar, do Ceará, trecho das *Memórias Diárias* da guerra brasileira do conde de Pernambuco, com a transcrição da data de 1834 para o documento, o que deve ser engano.

Contudo, em nenhum momento Alencar faz referência à fundamentação histórica dos amores de Martim e Iracema, sequer à própria existência de Iracema¹⁴. Eximindo-se de atestar a procedência histórica do idílio, Alencar reforçava o propósito de fazer de *Iracema* a obra exemplar da "poesia nova" sobre a terra americana que tanto cobrara de Gonçalves de Magalhães nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*.

5.3 - "Notas"¹⁵.

Estas Notas constam já da primeira edição de *Iracema*. Cuidam principalmente de questões etimológicas, mas também de questões ligadas ao aproveitamento das fontes históricas. Na notas 19 (p. 246), por exemplo, Alencar esclarece que a saudação indígena de hospitalidade está abonada por Léry, com indicação da página. Já a nota 25 (p. 248), sobre a hospitalidade indígena, vem com o abono genérico dos "cronistas". Mas há um complemento interessante: "A ele se atribui o belo rasgo de virtude de Anchieta que, para fortalecer a sua castidade, compunha nas praias de Iperoig o poema da *Virgindade de Maria*, cujos versos escrevia nas areias úmidas, para melhor os polir." O costume a que se refere Alencar é o de os indígenas oferecerem companhia feminina ao

¹⁴ De acordo com Braga Montenegro, numa introdução à edição comemorativa do centenário de publicação do romance, "não pré-existiu à invenção alencariana qualquer lenda ou tradição, que servisse de apoio ao argumento romanesco por ele utilizado"¹⁴. Em nota de pé de página, Montenegro transcreve carta recebida de Luiz da Câmara Cascudo na qual o notável estudioso do folclore nacional declara jamais haver-se deparado com o nome de Iracema. Cascudo admite que o motivo do "amor da moça selvagem pelo homem estrangeiro, é universal", e bastaria lembrar, na própria literatura brasileira, a paixão de Paraguauçu e de Moema pelo naufrago português Diogo Álvares Correia, no *Caramuru* de Santa Rita Durão, para atestá-lo, mas o que importa aqui é perceber o estratégico silêncio de Alencar

¹⁵ ALENCAR, José de. Notas. In: ---. *Iracema*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 246-252.

hóspede, como o faz Iracema, um tanto contrafeita, a Martim. Na nota 51 (p. 249), há nova recorrência abonadora a Léry, a propósito da “inúbia”. Na nota 56 (p. 249), Alencar se refere ao estratagema de Araquém, fazendo crer que de dentro da terra vinha um som impressionante, que seria a voz de Tupã. Diz Alencar, concluindo a explicação: “O fato é, pois, natural; a aparência, sim, é maravilhosa.” Deve-se observar, contudo, que no texto do romance o narrador não dá qualquer explicação sobre a naturalidade ou sobrenaturalidade do fato, o que nos leva a pensar como seria a recepção da cena se não levássemos em conta a nota do autor. Na nota 106 (p. 251), Alencar comenta o fato de Martim haver-se “coatiado”, isto é, haver pintado o corpo, de acordo com os costumes indígenas: “A história menciona esse fato de Martim Soares Moreno se ter coatiado quando vivia entre os selvagens do Ceará.” Desta vez Alencar dá como fonte de sua criação apenas a vaga expressão “história”. Na nota 16 (p. 247), já Alencar referira-se ao fato de Martim haver-se dado tão bem com os indígenas “ao ponto de deixar os trajes europeus e pintar-se”. Tantas notas demonstram, mais uma vez, o zelo com que Alencar serve sua ficção, buscando abono em fontes respeitáveis, e mesmo antecipando-se a eventuais censuras que lhe venham a ser feitas, como, aliás, aconteceu.

5.4 - “Carta ao Dr. Jaguaribe”¹⁶, de agosto de 1865

Esta Carta identifica o “amigo” a quem Alencar dedicara o Prólogo da primeira edição de *Iracema*. Nela o autor trata de inúmeras questões, a maioria delas relativa à etimologia das palavras indígenas, e algumas dizem respeito ao seu processo de criação e à recorrência às fontes. Alencar faz referência às Cartas que escreveu sobre *A Confederação dos Tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, nas quais formulara a hipótese de que “as tradições dos indígenas dão matéria para um grande poema que talvez um dia alguém apresente sem ruído nem aparato, como modesto fruto de suas vigílias” (p. 253). Diz Alencar que tanto bastou ter escrito essas palavras para que supusessem que ele se referia a si mesmo e que o poema já existia. Assim sendo, resolveu escrevê-lo¹⁷.

¹⁶ ALENCAR, José de. Carta ao Dr. Jaguaribe. In: ---. *Iracema*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 252-255.

¹⁷ Informação importante é a de que desde quando “começaram os [seus] primeiros pruridos literários, uma espécie de instinto me impelia a imaginação para a raça selvagem indígena” (p. 253), o que significa que o indianismo foi uma preocupação surgida não apenas quando se envolveu na polêmica sobre *A Confederação*, mas que vinha de longa data. Certamente a insatisfação com os resultados obtidos por Gonçalves de Magalhães avivou os propósitos de dar conta da tarefa, mas o fato mesmo de Alencar pontificar com tanta segurança sobre questões complexas de poética e de história prova que o universo indígena não lhe era estranho e menos ainda indiferente.

Prossegue Alencar fazendo o histórico de *Iracema*. Diz que nessa época não tinha conhecimentos suficientes e que, quando leu “as produções que se publicavam sobre o tema indígena” (p. 253), observou que elas eram insatisfatórias. Sua censura alcança inclusive Gonçalves Dias, “o poeta nacional por excelência” (p. 253), mas cujos selvagens “falam[vam] uma linguagem clássica, o que lhe foi censurado por outro poeta de grande estro, o Dr. Bernardo Guimarães” (p. 253), e “exprimem idéias próprias do homem civilizado”, acrescentando não ser “verossímil tivessem no estado da natureza” (p. 253). Curiosamente, é esta a mesma censura que mais tarde lhe será feita por Joaquim Nabuco: a de atribuição aos indígenas de comportamentos, idéias e linguagem incompatíveis com seu estágio de civilização. Reconhecendo que “o poeta brasileiro tem de traduzir em sua língua as idéias, embora rudes e grosseiras, dos índios” (p. 253), observa que essa “tradução” deve moldar-se “quanto possa à singeleza primitiva da língua bárbara”, e não representar “as imagens e pensamentos indígenas senão por termos e frases que ao leitor pareçam naturais na boca do selvagem” (p. 253). Alencar postula, assim, uma “tradução” do universo indígena que respeite sua especificidade e ao mesmo tempo pareça natural ao leitor. O projeto alencarino não ignora as dificuldades de “tradução” para o universo de um público predominantemente branco da singeleza do universo indígena, descartando a hipótese de um traslado puro e simples, que o tornaria ininteligível, mas buscando um meio termo conciliador.

Ponderando todas as dificuldades, Alencar acabou por abandonar o poema, de que ficaram, entretanto, “cerca de dois mil versos heróicos” (p. 254), e optou pela prosa. O assunto já lhe ocorrera muito antes, em 1848, em São Paulo, quando “tinha começado uma biografia do Camarão” (p. 254) e sua “heróica amizade” a Martim Soares Moreno. Alencar conclui suas explicações dizendo do livro:

Este livro é, pois, um ensaio ou antes mostra. Verá realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia dos nomes das diversas localidades e certos modos de dizer, tirados das composições das palavras, são de cunho original. (p. 255)

Promete ainda que, se o livro agradar ao público leitor, retomará o poema interrompido. É interessante observar que Alencar não trata o livro, em nenhum momento, como *romance*. Expressa-se em prosa sim, mas fala todo o tempo em “poesia”, deixan-

do claro ter procurado uma expressão intermediária entre a rigidez das convenções poéticas e a liberdade maior de composição da prosa¹⁸.

5.5 - “Pós-Escrito”¹⁹ (à segunda edição, datado de outubro de 1870)

Na parte I, além do reconhecimento de alguns defeitos da primeira edição e da queixa contra os revisores, Alencar detém-se particularmente em questões gramaticais. Abre a segunda parte com a observação de que as opiniões em matéria de gramática lhe valeram “a reputação de inovador, quando não a pecha de escritor incorreto e descuidado” (p. 259). Detém-se especialmente nas críticas de Pinheiro Chagas. Na parte III, rebate as críticas do Dr. Henriques Leal, agora muito mais em questões de estilo, concluindo que “aqueles que censuram minha maneira de escrever, saberão que não provém ela, mercê de Deus, da ignorância dos clássicos, mas de uma convicção profunda a respeito da decadência daquela escola” (p. 265). Na parte IV, apresenta réplica a algumas críticas sobre pormenores de *Iracema* que pareceram inverossímeis, apoiando-se em fontes históricas que declina. Deve ser observado que a defesa de Alencar vai muito além da defesa de uma obra em particular, no caso, *Iracema*, mas afirma princípios estético-ideológicos de que não abre mão.

6 – Sobre *Guerra dos Mascates* (1870)

6.1 - “Advertência – Indispensável contra enredeiros e maldizentes”²⁰ (Prólogo à primeira parte de *Guerra dos Mascates*, datado de dezembro de 1870)

Apesar de integrar o texto literário, não na condição de paratexto, de vez que vem assinado por S. e alude a fatos evidentemente inventados, esta Advertência serve como amostra da preocupação de Alencar com a repercussão de seus escritos. Nela S. previne-se contra a hipótese de alguém achar que a “crônica” aludisse a fatos do presente, embora a ação se passasse no século anterior, como se fora um roman a clef. Protesta contra o “leitor malicioso” que queira “divertir-se experimentando carapuças”: o livro,

¹⁸ “O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão, que entretanto não vai mal à prosa, a mais elevada. A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas, de modo a não passarem desapercibidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa.” (p. 254)

¹⁹ ALENCAR, José de. Pós-escrito (à 2ª edição). In: ---. *Iracema*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 255-266.

²⁰ ALENCAR, José de. Advertência – Indispensável contra enredeiros e maldizentes. In: ---. *Guerra dos Mascates*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 13-19.

diz Alencar, é “o mais inocente de quantos já foram postos em letra de forma, desde que se inventou esse gênio do bem e do mal chamado imprensa” (p. 85).

Na verdade, a advertência mais que denuncia o propósito negado. Tanto que as previsões de Alencar se confirmaram, e os “enredeiros e maldizentes” viram realmente a crônica como um texto feito “à feição e ao sabor dos tempos de agora”²¹.

6.2 - “Nota”²² à primeira parte de *Guerra dos Mascates*, datada de 12 de maio de 1873.

Alencar justifica-se ante o leitor pelo atraso no surgimento dessa primeira parte do livro, e para tanto usa o argumento de um romance histórico não pode ser escrito com a facilidade, e até desleixo, com que se escreve um romance como *Til*²³, porque o romance histórico exige pesquisa, “ainda mais em nosso país onde as fontes do passado nos ficaram tão escassas, senão muitas vezes exaustas” (p. 83)²⁴. Desenvolve, a seguir, uma sucinta poética do romance histórico. Percebe-se a defesa da pesquisa criteriosa e o propósito de não fugir à verdade histórica, ou ao que se supunha fosse ela.

6.3 - “Advertência”²⁵ à segunda parte de *Guerra dos Mascates*, datada de 1 de junho de 1874

Ao tempo de publicação da primeira parte de *Guerra dos Mascates*, não terá faltado quem visse na obra a intenção de sátira aos poderosos de então, pois o autor agora se defende de tais acusações nos seguintes termos: “Os atores da comédia, que se cha-

²¹ “Esta advertência, bem se vê que era imprescindível, para evitar certos comentários. Não faltariam malignos que julgassem ter sido esta crônica inventada à feição e sabor dos tempos de agora, como quem enxerta borbulha nova em tronco seco: não quanto à trama da ação, que versa de amores, mas no tocante às cousas da governança da capitania.” / Pois não lograrão seu intento: que o público aí fica munido do documento preciso para julgar da autenticidade desta verídica história.” (ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates*. Volume III da Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965. p. 18.)

²² ALENCAR, José de. Nota à primeira parte.. In: ---. *Guerra dos Mascates*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 83-87.

²³ *Til* seria um “desses livros que se compõem com material próprio, fornecido pela imaginação e pela reminiscência; e que portanto se podem escrever em viagem, sobre a perna, ou num canto da mesa de jantar” (p. 83).

²⁴ “Para descrever a nossa sociedade colonial é necessário reconstruí-la pelo mesmo processo de que usam os naturalistas com os animais antediluvianos. De um osso, eles recompõem a carcaça, guiados pela analogia e pela ciência. / O escritor que no Brasil tenta o romance histórico, há de cometer antes de tudo essa árdua tarefa de recompor com os fragmentos catados nos velhos cronistas a colônia portuguesa da América, tal como ela existiu, a separar-se de dia em dia da mãe pátria, e já preparando o futuro império.” (p. 83)

²⁵ ALENCAR, José de. Advertência. In: ---. *Guerra dos Mascates*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 86-87.

mou a Guerra dos Mascates, são antes de tudo históricos; ou porque os anais do tempo fazem deles especial menção, ou porque representam as idéias e os costumes da época.” (p. 86). Deste modo, a necessidade de uma caução documental se flexibiliza em favor da invenção ficcional: uma personagem, mesmo dela não falando “os anais do tempo”, sendo inventada, portanto, é também histórica desde que represente “as idéias e os costumes da época”, isto é, desde que com elas consiga o autor do romance histórico criar um efeito de historicidade fundado na tipicidade. Apesar da negativa enfática, consolidou-se ao longo do tempo a idéia de que Alencar teve, sim, o propósito de atingir contemporâneos com o disfarce de um episódio de um século atrás²⁶.

7 – Sobre *O gaúcho* (1870)

Em *O gaúcho*, as “Notas”²⁷, de 1870, são predominantemente explicativas de termos regionais e, mais extensivamente, dos brasileirismos, como comenta Alencar na nota II aos livros III e IV (p. 519-520), quando reitera sua convicção de que o povo e os escritores nacionais “hão de cunhar palavras brasileiras, apesar das iras clássicas e da excomunhão dos gramáticos” (p. 520). Mas há também notas que tratam de questões de fundo histórico, como a nota VIII, sobre “o desarmamento de Lavalleja, em 1832” (p. 519) e sobre a “revolução riograndense de 1835”. A respeito desta, diz Alencar que teve de consultar os “jornais do tempo”, pois não encontrou “crônica ou memória sobre este importante acontecimento”, o que denota carência de fontes sobre um episódio histórico não tão antigo. Na última nota aos livros III e IV, Alencar diz “alguma coisa sobre o livro”, explicando a matéria de cada um dos dois volumes. Rebate críticas quanto à inverossimilhança “na parte relativa ao cavalo”, amparando-se em “tantos fatos e de tão

²⁶ “José de Alencar vingou-se, inocentemente, com as suas armas, escrevendo um romance histórico, à clef, em que figurou o Imperador, Paranhos, São Vicente, Saião Lobato, monsenhor Pinto de Campos, sob disfarce, e são os dois volumes da Guerra dos Mascates. Muito se tem discutido sobre isto, acabando por acreditar a crítica que era sincero, e não irônico, o escritor, quando negava a sátira política. A discussão só é possível a quem não tiver lido o livro ou o fizer desatentamente.” (PEIXOTO, Afrânio. Introdução. In: ALENCAR, José de. *Guerra dos Mascates: crônica dos tempos coloniais*. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1957. p. 21.). E ainda: “Em todo caso, prevalece a preocupação maligna do presente. Há ali retratos cuja semelhança é mais que muito irrecusável. (. . .) Os intuitos são manifestos, e a tarântula das alusões sufoca inteiramente aquele sentimento das belezas coloniais, que resplende nas páginas das encantadas *Minas de Prata*. Não lhe serviram os expedientes de La Bruyère. *A Guerra dos Mascates* é, pois, o menos histórico de quantos romances escreveu o autor de *O guarani*. (ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. *Luizinha; perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980. p. 220-221).

²⁷ ALENCAR, José de. Notas. In: ---. *O gaúcho*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 516-521.

respeitáveis testemunhos”, mas ressalva que “a maior parte dos atos inteligentes praticados pelo cavalo são antes atribuídos pelo gaúcho ao animal, do que atestados pelo escritor” (p. 521), o que significa apor alguma reserva ao testemunho da personagem, esquivando-se o narrador/autor de endossá-lo irrestritamente. No que diz respeito à “parte histórica”, Alencar diz ter apenas atravessado “de relance o prólogo da revolução riograndense”. Demonstra aguda percepção do processo de historicização de fatos e personagens quando compara Bento Gonçalves, de quem diz ser um “daqueles homens que ao sair do mundo entram logo na posteridade”, isto é, a respeito dos quais fixa-se logo uma imagem forte, senão incontroversa, pelo menos de contornos bem definidos, de modo a deles poder-se falar, logo que *saem do mundo*, como já pertencentes à “história”, a outros, cuja imagem ainda se encontra à espera de uma aderência historicizadora, e que permanecem numa espécie de incubadeira da história. Esta opinião deve ser aproximada da que Alencar emite sobre o fato histórico da independência política, que, em 1861, parecia-lhe muito recente para “satisfazer à musa épica”, quando defendeu-se das críticas ao seu drama *O jesuíta*, em 1875.

8 – Sobre *As Minas de Prata* (1870)

Estranhamente, nenhuma nota acompanha este romance que é, sem dúvida, aquele que melhor se enquadra na classificação de romance histórico. Segundo Valéria de Marco²⁸ Alencar escreveu, sim, diversas notas aos dezenove capítulos do livro que publicou inicialmente no terceiro e no quinto volumes da *Biblioteca Brasileira*, em 1862, mas eliminou-as da edição em livro, bem como o subtítulo "Continuação do Guarani". Como bem observa Valéria de Marco, Alencar reconheceu que o vínculo entre os dois romances não era de continuidade, sendo muito diversas as "atmosferas" de um e outro. Provavelmente, tinha em melhor conceito *O guarani*, e não o vinculando diretamente a qualquer outro romance dava-lhe relevo maior. De qualquer modo, as notas não são indispensáveis à compreensão do sentido da obra, exceto a que se refere a Robério Dias, o pai do protagonista e autor do perseguido roteiro. Entre a versão de Baltazar da Silva Lisboa, que nos seus *Anais do Rio de Janeiro*, dá Robério Dias como tendo morrido na Espanha, e a de Rocha Pita, que na sua *História da América Portuguesa*, que afirma ter o pai de Estácio morrido aqui mesmo no Brasil, Alencar ficou com a última.

²⁸ DE MARCO, Valéria. II – *As Minas de Prata*: roteiros do romanesco. In: ---. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1993. p. 95-153. As notas de Alencar são transcritas nesta mesma edição, nas p. 245-251, como Anexos.

Pode-se estranhar a escolha da versão de Rocha Pita, inteiramente desfavorável ao autor do roteiro das minas, quando o propósito primeiro de Estácio, no romance, tentando reaver o papel deixado por seu pai, é justamente revogar a mancha infamante e, supõe-se, injusta que pesava sobre o nome de sua família.

9 - Benção paterna²⁹ (1872), Prefácio a *Sonhos d'ouro*

Neste texto, fundamental para o conhecimento dos seus princípios estéticos, prefácio ao romance *Sonhos d'ouro*, com o pseudônimo de Sênio, Alencar dá conselhos ao livrinho, para que este se defenda dos críticos, essa “casta de gente que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo” (p. 692), e teoriza sobre a “literatura nacional”, que não é “senão a alma da pátria, que transmigrou para este solo virgem com uma raça ilustre”, mas que aqui “impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contacto de outros povos e ao influxo da civilização” (p. 697), o que sintetiza o processo de formação da brasilidade.

A partir dessa identificação, Alencar propõe uma segmentação para a o “período orgânico” da literatura nacional, que contaria já três fases, quais fossem:

A primitiva, que se pode chamar aborígine, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquista; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou. (p. 697)

A esta fase pertenceria *Iracema*. Prossegue Alencar:

O segundo período é histórico: 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.

(...)

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor. Este período colonial terminou com a independência.

A ele pertencem O Guarani e As Minas de Prata. Há aí muita e boa messe a colher para o nosso romance histórico; mas não exótico e raquítico como se propôs a ensiná-lo, a nós beócios, um escritor português. (p. 697)

²⁹ ALENCAR, José de. Benção paterna. In: ---. *Sonhos d'ouro*. Volume I da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 691-702.

A terceira fase corresponderia à “infância de nossa literatura, começada com a independência política” (p. 697) e que ainda não teria terminado, à espera de

escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional, fazendo calar as pretensões hoje tão acesas de nos recolonizarem pela alma e pelo coração, já que não podem pelo braço. (p. 697-698)

Dela proviriam *O tronco do ipê*, *O Til* e *O gaúcho*, e da “luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” (p. 699) seriam “reflexos *Lucíola*, *Diva*, *A pata da gazela*” (p. 699) e o próprio “livrinho” a que o texto serve de apresentação.

Não há como negar que a segmentação proposta por Alencar para o “período orgânico” da literatura brasileira era confusa. Não respeitava a cronologia da própria obra de Alencar, pois começaria com *Iracema*, de 1865, e continuaria com um livro publicado antes - *O guarani*, de 1857. É deplorável também que a exemplificação se limite aos romances do próprio Alencar, ignorando tantos outros livros e autores que, em 1872, já haviam construído uma obra romanesca, como Joaquim Manuel de Macedo e Manuel Antonio de Almeida, para não falar de Teixeira e Sousa, que precedera a todos eles, de poucos anos, é verdade, e com escassa ressonância crítica, mas a quem não se podia negar anterioridade cronológica. Não depõe favoravelmente à modéstia de Alencar a elisão dos seus companheiros de missão ficcional. Depois, e de combinação com a incongruência cronológica, não se distingue o conteúdo dos romances da sua realização editorial: afinal, os períodos *primitivo*, *histórico* e de *infância* da literatura brasileira têm fundamento na História do Brasil ou na história da literatura brasileira? Apenas tomando por base os romances indianistas de Alencar, há uma completa inversão, dado que, respeitados os marcos cronológicos das estórias neles contadas, *Ubirajara* deveria iniciar a reconstituição histórica. Nele a ação é situada num momento anterior à chegada do colonizador europeu ou, quando muito, aos primeiros contatos com o nativo da terra. Mas *Ubirajara* é justamente o último romance na ordem cronológica de publicação, tendo saído em 1874, quase vinte anos depois de *O guarani*, no qual se desenha, com nitidez, as peculiaridades de uma vida colonial já razoavelmente consolidada, da qual são atores portugueses, índios e estrangeiros de outras nacionalidades.

Alencar demonstra nítida consciência do papel a ser desempenhado pelos escritores brasileiros “nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade” (p. 699): o de serem “operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individuali-

dade que se vai esboçando no viver do povo” (p. 699-700). Isso inclui incorporar todas as contribuições estrangeiras, pois não podia ser diferente: o escritor não poderia dar “ao carioca, esse parisiense americano, esse ateniense dos trópicos, uma paródia insulsa dos costumes portugueses” (p. 701). O texto termina com a provocação nacionalista calçada pelas “mais sábias e profundas investigações começadas por Jacob Grimm, e ultimamente desenvolvidas por Max Müller, a respeito da apofonia” (p. 702): “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 pera, o damasco e a nêspere?” (p. 702).

10 - Como e porque sou romancista (maio de 1873)³⁰

Neste ensaio do que seria, caso se concretizasse a promessa, o “*livro dos meus livros*” ((p. 125 - itálicos no original), e em que explica “a predileção do meu espírito pela forma literária do romance” (p. 126)), a que se referirá, páginas adiante, como “poema da vida real” (p. 139), Alencar defende-se da acusação de haver imitado Cooper e Chateaubriand e desenvolve uma argumentação baseada na afirmação de que seu “mestre” foi a própria natureza, “o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria”, o “livro secular e imenso é que eu tirei as páginas d’O Guarani, as de Iracema”. Aproxima Brasil e Estados Unidos a partir da coincidência de ambos os países terem tido “um período de conquista, em que a raça invasora destrói a raça indígena”, de modo que “o romancista brasileiro que buscar o assunto do seu drama nesse período da invasão, não pode escapar ao ponto de contato com o escritor americano”. Como se vê, Alencar substitui o termo *influência*, ou qualquer outro que, no fundo, venha a estabelecer uma relação de dependência, pela expressão “ponto de contato”, significando equivalência no apropriar-se de matéria comum

Quanto ao tratamento dispensado ao indígena, declara ter relido Cooper, anos depois de publicado *O guarani*, e chegado à conclusão de que não havia qualquer parentesco entre seu romance e os do escritor americano. Compara seu processo de representação do índio ao de Cooper, que “considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi realista; apresentou-o sob o aspecto vulgar.”, ao passo que em *O guarani* “o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o

³⁰ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. In: ---. Volume I da Obra completa de José de Alencar... Rio de Janeiro: José Aguilar, 1959. p. 125-155.

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. 149)

Para um escritor sempre tão cioso de suas fontes, que prodigaliza notas aos seus romances e não se esquiva do debate, e que tem um projeto de fundação de uma nacionalidade, é curiosa a tentativa de conciliar rigor documental e liberdade ficcional. O *guarani* é um ideal, não uma representação em tudo conforme à exatidão histórico-etnográfica, mas não de todo desgarrado do suporte histórico.

Outra observação importante é a de que o índio de que Alencar trata não é, de modo algum, o índio seu contemporâneo. Este corresponde a “restos embrutecidos da quase extinta raça” (itálicos nossos). Este hiato é singularmente expressivo. Para Alencar, o indígena que entrou na composição do homem brasileiro não mais existia na época em que escreve, segunda metade do século XIX. Pereceu no embate da colonização, quando cumpriu papel relevante, sacrificial, especialmente o de miscigenar-se com o branco europeu. Se o projeto alencarino fosse o de denunciar os crimes do colonizador, serviria muito tratar também do índio seu contemporâneo, quem sabe narrar o processo de quase extinção da raça indígena. Alencar, porém, não cogita de estabelecer paralelo entre a condição do índio lá nos tempos iniciais de formação da nacionalidade brasileira e a posição atual que ele porventura ocupava no complexo de que resultara esse mesmo processo de formação da nacionalidade.

11 – Sobre *Alfarrábios* (1873)

11.1 - *O Garatuja*

As "crônicas dos tempos coloniais" que Alencar reuniu sob o título coletivo de *Alfarrábios* (*O Garatuja*, *O Ermitão da Glória* e *A alma do lázaro*), já na escolha do termo, de acordo com o sentido dicionarizado da palavra: "papéis velhos e de pouco préstimo", correspondem a um propósito menos ambicioso que o dos romances históricos, como foram os casos de *As Minas de Prata* e *Guerra dos Mascates* e, se bem que não com tanta nitidez, o de *O guarani*. A menor pretensão, no entanto, não significa, de parte do autor, descaso com os preceitos que norteiam a reconstituição do passado nacional através da ficção. Assim é que, no “Cavaco”³¹, introdução ao *Garatuja*, de 1872, José de Alencar indica com todas as letras a fonte histórica de que se valeu na composição do primeiro *alfarrábio*, qual seja os já mencionados “*Anais do Rio de Janeiro*, escritos pelo

³¹ ALENCAR, José de. Cavaco. In: ---. I / *O Garatuja*. Volume II da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1964. p. 887-889.

Dr. Baltasar da Silva Lisboa” (p. 887). Contudo, de movo provocador, logo a seguir observa ter havido “muitas particularidades, que ele descurou” (p. 887), de modo que recorreu a outra fonte, “um arquivo arqueológico, bem provido” (p. 887), “um velho seco e relho, o qual se me afigurava a metempsicose de algum poento in-fólio da Biblioteca Nacional que porventura fugira pela janela” (p. 887). Alencar, jocosamente, afirma que tal “arquivo” não “custou um ceitel aos cofres públicos, nem aspira à honra de ser comprado pelo governo do Sr. D. Pedro II, como está em voga (p. 888).

11.2 - O Ermitão da Glória

No “Ao leitor”³², Alencar faz a ressalva de que são “de outro tom os singelos contos que formam este segundo volume de *Alfarrábios*”, pois “Não convidam ao riso”, mas deixa a promessa de que o próximo “irá mais brincalhão que o primeiro”. De fato, esta segunda crônica será marcada por lances sangrentos.

Nesta curta advertência, Alencar não recorre a qualquer abonação histórica. Na verdade, excetuada a ambientação da estória em época remota e ao fundamento levemente histórico da ermida da Glória, depois transformada em igreja, o relato tira sua substância muito mais do drama amoroso que envolve um homem marcado pela dor de haver sido responsável pela morte dos pais da jovem a quem ama do que propriamente da crônica histórica.

11.3 - A alma do lázaro

Nesta também curta “Advertência”³³, Alencar declara: “Este alfarrábio não o devo ao meu velho cronista do Passeio Público” (p. 998). Contudo, não deixa de haver outro “velho cronista”, agora, porém, no nível diegético, na figura de um velho pescador que conta ao narrador, claramente identificado com o próprio Alencar, a estória da existência do lázaro e de seu manuscrito, enterrado após sua morte.

12 - Questão filológica³⁴ (Incompleto – 1874)

³² ALENCAR, José de. Ao leitor. In: ---. *O Ermitão da Glória*. Volume II da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1964. p. 963.

³³ ALENCAR, José de. Advertência. In: ---. *A alma do lázaro*. Volume II da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguiçar, 1964. p. 998.

³⁴ ALENCAR, José de. Questão filológica. In: ---. *Ensaios literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 939-961.

A respeito das considerações do Dr. H. Leal, que classificara seu estilo em *O guarani* como “*frouxo e desleixado*”, Alencar propõe-se a responder e o faz, batendo na tecla do nacionalismo literário. Afirma então que o seu “verdadeiro contendor não é o Dr. H. Leal, mas a literatura portuguesa” (p. 940). Alencar sente-se isolado nessa posição: A seguir, dedica-se a desmanchar as interpretações falsas do oponente e a mostrar-lhes diversas falhas de linguagem, imperdoáveis num crítico que tachara o estilo de alguém de frouxo e desleixado. Seque Alencar apontando impropriedades de linguagem do Dr. Leal, especialmente no caso de sua aversão aos neologismos (p. 945-960).

13 - O nosso cancionero - Cartas ao Sr. J. Serra³⁵ (1874)

Na última das cartas, que tratam de elementos da cultura popular brasileira, Alencar reafirma seu arraigado nacionalismo, ao afirmar que, se os escritores brasileiros escrevessem livros “no mesmo estilo e com o mesmo sabor dos melhores que nos envia Portugal”, estariam” (p. 983), renegando a pátria e a natureza.

14 – Sobre *Ubirajara* (1874)

14.1 - “Advertência”³⁶

A primeira frase desta Advertência é taxativa: “Este livro é irmão de *Iracema*.” (p.269). Em seguida, diz que o chamou de “lenda”, como ao outro, porque entende que “Nenhum título responde melhor pela propriedade, como pela modéstia, às tradições da pátria indígena.” (p. 269). Alencar reitera, portanto, seu intento de ser fiel à natureza do universo indígena, subentendendo-se que a matéria só pode ser vista como “lenda”, apesar do substrato histórico, no caso de *Iracema*, que, aliás, não se aplica a *Ubirajara*.

Alencar defende-se da incompreensão dos que não admitiam que “bárbaros, quais nos pintaram os indígenas, brutos e canibais, antes feras que homens fossem suscetíveis desses brios nativos que realçam a dignidade do rei da criação” (p. 269). Adverte que os “historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa” (p. 269). Defende a necessidade de “escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviam de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma intolerância ríspida” (p.269).

³⁵ ALENCAR, José de. O nosso cancionero – Cartas ao Sr. J. Serra. In: ---. *Ensaios literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 961-983.

³⁶ ALENCAR, José de. Advertência. In: ---. *Ubirajara*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 269-270.

Estas notas são, sem dúvida, o texto em que Alencar faz a defesa mais contundente dos indígenas contra as versões dos “cronistas” que os pintavam desfavoravelmente. Alencar é mais duro ainda quando sintetiza o tipo de homens que depuseram sobre o indígena “a dos missionários e a dos aventureiros”, os primeiros “encareciam assim a importância de sua catequese”; quanto aos aventureiros, “buscavam justificar-se da crueldade com que tratavam os índios” (p.270).

Apesar da simplificação exagerada, a advertência vale como profissão de fé na verossimilhança do retrato que nos deu do indígena, não simples objeto de uma fantasia des governada, mas construção deliberada de um ideal fundado na verdade histórica, em suas linhas essenciais.

14.2 - “Notas”³⁷

Estas notas correspondem, sem dúvida, à maior demonstração feita por Alencar quanto às pesquisas que realizava para construção de seus romances históricos e/ou indianistas. A nota 1, por exemplo, dá a possível origem histórica do nome Ubirajara, com base em Gabriel Soares. A nota 3 cita três autores: Southey, H., autor de uma *História do Brasil*, Gabriel Soares, a quem Alencar faz algum reparo, e Ives d’Evreux, todos com citação relativamente extensa de texto, valendo notar que um quarto autor é citado, já que aparece embutido no texto de Southey: trata-se de Hans Staden.. Na longa nota 10, Alencar refere-se ao costume indígena de “marcar” a menina virgem com uma liga a que chamavam *tapacorá*, liga essa que devia ser rompida quando a jovem perdesse a virgindade. A convenção parece-lhe prova definitiva da “moralidade dos tupis” (p. 322), pois, se pergunta Alencar,

Em que sociedade civilizada se observa tão profundo respeito pela união conjugal, a ponto de não consentir-se que a mulher decaída conserve o segredo de sua falta, e iluda o homem que a busque para esposa?

Na nota 17 (p. 322), Alencar faz nova contestação de um juízo comum, qual fosse o de que os indígenas vivessem em permanente estado de guerra. Afirma que as nações indígenas “faziam a paz e nela se mantinham até que sobrevinha alguma causa de rompimento”, quando então retomavam a guerra, não sem anunciá-la protocolarmente, o que lhe parece “prova do caráter leal dos selvagens”, acrescentando: “Foi depois da colonização, que os portugueses assaltando-os como a feras e caçando-os a dente de cão, ensinaram-lhes a traição que eles não conheciam.” (p. 322). É um juízo muito duro,

³⁷ ALENCAR, José de. Notas. In: ---. *Ubirajara*. Volume III da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 321-337.

estratégico na defesa contra as acusações de excesso de idealização do indígena, mas que não tem correspondência na figuração que o próprio Alencar faz das relações entre os indígenas e os portugueses, nos seus romances históricos ou nos indianistas.

A nota 20 (p. 323-325), a propósito da designação “guerreiro chefe” dada a Pojuçã por ele mesmo, no seu confronto com Jaguaré (p. 272), é a mais longa de todas. Nela, Alencar expõe “alguma coisa acerca da hierarquia selvagem”. Observa inicialmente que, a exemplo da religião, “era simples o governo dos tupis; mas não careciam dele, segundo inculcam os cronistas; antes o tinham, e bem regulado, para o seu estado de civilização” (p. 323). Alencar distingue duas espécies de sociedade vigentes entre os selvagens: uma “civil”, que dizia respeito à família, e outra “política”, referente exclusivamente “à subsistência, defesa e à guerra” (p.323). Do governo da taba, diz Alencar que era “essencialmente democrático, residia nos conselhos dos *moacaras*, entre os quais predominava a experiência dos anciões” (p. 323); nas nações com maior propensão à guerra, havia também um outro tipo de chefe, o *tuxava* (p.323), cuja autoridade, porém, esgotava-se na condução dos combates. Sobre o casamento, “base da família”, Alencar acha que “devia ter alguma cerimônia simbólica” (p. 324), e sobre a poligamia explica-a como resultado do “estado selvagem ou primitivo”, no qual “a mulher, fraca para resistir aos perigos que a rodeavam, tinha necessidade de acolher-se ao amparo e proteção do homem” (p.325). O regime poligâmico de modo algum tinha caráter libidinoso, como a dos “turcos e outros povos do Oriente”, mas semelhava o dos hebreus, uma poligamia “patriarcal” (p. 325). Alencar diz ainda que “a posse de muitas mulheres não destruía a instituição da família, bem caracterizada pela preeminência da primeira mulher ou da verdadeira esposa” (p. 325).

A nota 22 (p.325-327) é dedicada à questão da religião, começando Alencar por observar que os colonizadores, não achando entre os indígenas, “templos e ídolos”, logo foram “peremptoriamente declarando ateus a esses povos”, se bem que, “com incoerência flagrante, reconheciam a existência de uma superstição, que outra coisa não é [senão] a religião na infância da humanidade” (p. 325). Segundo Alencar, os tupis “adoravam uma excelência superior” (p. 325). O comentário mais relevante é de que, fora a religião cristã, em que “só há uma verdade”, e “tomada a questão do ponto de vista da arte, não se pode recusar a essa religião tupi, que nivela o homem à divindade, certo cunho de grandeza selvagem e um vigoroso sentimento de individualidade” (p. 326).

A nota 36 (p. 329) trata das “leis do cativo entre os índios”. Alencar ressalta o fato de que os prisioneiros recusavam a fuga, tida como desonrosa. Recorre a algumas

fontes históricas abonadoras do que diz e comenta que as :” leis da cavalaria no tempo em que ela floresceu em Europa não excediam por certo em pundonor e brios à bizzarria dos selvagens brasileiros” (p. 329)

Percebe-se outra vez a preocupação alencarina de, mediante comparação com outros povos, inclusive o europeu civilizado, exaltar o indígena brasileiro, em abono da verossimilhança de sua representação literária. Nela deveriam atentar todos os que reduzem a caracterização superlativa do índio como mero transplante de comportamentos civilizados europeus para as selvas americanas. O propósito maior de Alencar é estabelecer equivalência, não analogia, entre os americanos selvagens e os europeus civilizados.

A nota 37 (p. 330-332) é dedicada a refutar as afirmações dos cronistas sobre a antropofagia do indígena brasileiro. Alencar começa por admitir que a prática é repugnante à mente cristã, mas renega as teorias que tentaram explicá-la e dá como causa verdadeira, “pela geral conformidade dos autores mais dignos de crédito” (p. 330), que “o selvagem americano só devorava ao inimigo, vencido e cativo na guerra” (p. 330), num ato que era um “verdadeiro sacrifício, celebrado com pompa, e precedido por um combate real ou simulado que punha termo à existência do prisioneiro” (p.330). Alencar recusa tanto a gula quanto a ferocidade como causas da prática antropofágica. Recusa também a explicação de que o prisioneiro fosse engordado pelos que o mantinham cativos com fins gastronômicos, para melhor servir ao banquete, explicando que o propósito era o de “fortalecê-lo, para que ele morresse com honra no dia do sacrifício, que devia ser o seu último combate” (p. 333). Também não aceita que fosse a vingança a verdadeira causa da antropofagia, pois o índio “não comia o corpo do matador de seu pai ou filho” (p. 333).

Concluindo, diz Alencar que nem todas as nações indígenas eram antropófagas. Chega ao extremo de praticamente inocentar os tupis da prática, pois diz acreditar que tivessem herdado tal costume dos “aimorés e outros povos da mesma origem que ao tempo do descobrimento apareceram no Brasil” (p. 334). Também a nota 38 (p. 332) é de refutação da crença no sacrifício da criança que “a esposa do túmulo concebia do prisioneiro morto” (p.332).

A nota 42 (p. 333) alude à hospitalidade dos selvagens brasileiros, de que todos os cronistas dão testemunho. A nota 49 (p. 334) refere-se às amazonas, em cuja existência diz Alencar que acredita, mas com a observação cautelosa de que “Não é este o momento de elucidar este ponto da história, ou antes mitologia do Brasil selvagem?” (p.

334), propondo-se a fazê-lo mais tarde, “quando publicar uma lenda que tenho esboçada a respeito do assunto” (p. 334). O emprego da expressão “lenda” torna ambígua a posição de Alencar e sua admissão da existência das amazonas. Já a nota 55 (p. 335) trata da mulher entre os indígenas, com a observação inicial de que é “difícil senão impossível determinar atualmente, e pelas informações tão falhas quão malignas dos cronistas, a condição da mulher entre os selvagens” (p. 335). A nota 61 (p. 335) refere-se, de novo, aos “certames guerreiros, esses jogos de luta, combate e carreira, presididos por mulheres que julgavam do valor dos campeões e conferiam prêmios aos vencedores” (p. 335), que “não cedem em galanteria aos torneios da cavalaria” (p. 335).

15 – Sobre *O jesuíta* (1875)

15.1 - Advertência³⁸

Esta Advertência explica o sentido dos artigos publicados por Alencar quando da estréia mal acolhida do drama: “mostrar o atraso da nossa platéia e o abandono em que as classes mais ilustradas vão deixando o teatro, dominado exclusivamente pela chusma” (p. 1007)

15.2 - O teatro brasileiro – A respeito d’*O jesuíta*³⁹

Alencar descreve brevemente o teor das críticas publicadas em diversos jornais logo após a estréia da peça e ataca duramente o público, a quem acusa de falta de patriotismo: “os brasileiros da corte não se comovem com essas futilidades patrióticas” e se interessam por tudo, “menos do que é nacional” (p. 1009-1010).

II – Neste segundo artigo, Alencar conta como nasceu o drama: por encomenda do ator João Caetano, “para solenizar a grande festa nacional no dia 7 de setembro de 1861” (p. 1012), portanto, quatorze anos antes de sua encenação. Alencar explica que as dificuldades começavam pela escolha do assunto. Alencar lista, então, os episódios do período colonial em que pensou, como o de Bartolomeu Bueno da Ribeira, que apresentava os inconvenientes de já ter sido aproveitado por “um distinto escritor paulista” e não conter “os elementos de uma ação dramática”. Alencar é de opinião de que “deve ser banida” a escola que “falseia a história, que adultera a verdade dos fatos, e faz dos homens do passado manequins de fantasia” (p. 1013). Isto porque:

³⁸ ALENCAR, José de. *O Jesuíta - Advertência*. In: ---. *Ensaios literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 1007-1008.

³⁹ ALENCAR, José de. *O teatro brasileiro – A propósito d’O Jesuíta*. In: ---. *Ensaios literários*. Volume IV da Obra completa de José de Alencar. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1965. p. 1008-1024.

O domínio da arte na história é a penumbra em esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação [ex]surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história. (p. 1013)

Como se vê, é bem conservadora a posição de Alencar sobre o assunto. O poeta pode inventar só a respeito daquilo sobre o qual a história não se pronunciou, já que “o fato autêntico, não se altera sem mentir à história”.

Depois, Alencar pensou na “guerra holandesa” (p. 1013). Mas aí é a história oficial que lhe desagradava, já que o herói aceito e oficialmente consagrado da restauração de Pernambuco é João Fernandes Vieira” (p. 1013), que de modo algum merecia o galardão, pois apenas tivera “o tino de conhecer donde soprava o bom vento” (p. 1014). O outro nome que merecia o galardão, o de André Vidal de Negreiros, não seria aceito pela platéia do Teatro São José, que “então como hoje, não suportaria semelhante reivindicação histórica” (p. 1015). É surpreendente que Alencar, tão independente, não ousasse enfrentar o gosto de um público mal formado. O argumento de que a platéia era “portuguesa na sua maior parte” (p. 1015) também não é convincente, pelos mesmos motivos.

Por fim, Alencar resume sua pesquisa, dizendo que seria longo “dar conta da excursão que fiz pela história pátria à busca de um assunto” (p. 1015), até decidir-se por “criá-lo na imaginação, filiando-o à história e à tradição, mas de modo que não as deturpasse” (p. 1015). Todo esse cuidado, no entanto, não o livrou das críticas quando à infidelidade frente à história.

III – Neste terceiro artigo, Alencar começa por lamentar, outra vez, a falta de patriotismo da platéia: segue-se longa explanação sobre a obra, especialmente sobre o caráter do Dr. Samuel, o protagonista. Alencar diz que não se inspirou em nenhum modelo estrangeiro, mas, queixa repetida inúmeras vezes em seus escritos, sobretudo os de combate, sabe que “balda entre nós desmerecer das poucas produções nacionais, tachando-as de transunto do estrangeiro” (p. 1019).

IV – Alencar discute opções dramáticas, especialmente duas: uma que chama “método da concentração”, utilizado pelos gregos, e que comprimia a ação nos personagens “estritamente necessários”; outra, a que intitula “shakespereano”, que, “longe de isolar a ação, ao contrário, a prende ao movimento geral da sociedade pelo estudo dos caracteres” (p. 1021). Interessante é o ponto em que Alencar rebate a crítica de J. Serra, quanto à inclusão de Basílio da Gama como personagem do drama. Segundo o crítico,

assim fazendo Alencar estaria incorrendo no mesmo erro que apontara em Gonçalves de Magalhães, na *Confederação dos Tamoios*. Alencar defende-se com rigorosa competência, argumentando que “Anchieta e Estácio de Sá eram figuras principais do fato contado no poema”, o que não era o caso de Basílio da Gama, que em 1759 “não tinha ele senão 18 anos e era simples noviço; sua individualidade não se tinha formado, e estava bem longe de poeta que veio a ser muitos anos depois” (p. 1022-1023).

Por fim, Alencar diz que, quanto à “verossimilhança histórica do drama”, limitar-se-ia a “lembrar que a separação das colônias da América, foi um dos sonhos da Companhia, quando sentia que a Europa escapava-lhe”, e que os “assomos de independência já eram por esse tempo mais veementes do que geralmente se supõe”, exemplificando com “os revoltados de Pernambuco em 1710”, que pagaram duramente nos cárceres do Limoeiro, que para muitos foi sepultura, o grito imprudente do desespero que haviam soltado, quando se viram humilhados pela influência dos *Mascates*.” (p. 1023).

16 – A polêmica Alencar x Nabuco⁴⁰ (1875)

A polêmica travada por José de Alencar com Joaquim Nabuco, em 1875, foi a última em que se envolveu o autor de *Iracema*, dois anos antes de sua morte. Foi decorrência do fracasso da encenação do drama *O Jesuíta*, que levou Alencar a publicar quatro artigos de queixa contra a indiferença do público. Joaquim Nabuco, que já escrevera nas páginas do jornal *O Globo* um artigo sobre a peça, volta à cena, após os quatro artigos de Alencar, e inicia uma série de estudos demolidores sobre a obra de Alencar, não apenas sobre seu teatro ou especialmente sobre *O Jesuíta*, mas também sobre seus romances. Assim, durante dois meses, nas páginas do mesmo jornal *O Globo*, um escrevendo aos domingos, outro respondendo às quintas-feiras, terçaram armas o jovem Nabuco e o experiente Alencar. Nabuco, como o reconheceria mais tarde, foi sempre muito mais duro que seu oponente. Quase não reconheceu mérito algum na criação literária de Alencar, acusando-o de falsidade. Alencar, por sua vez, defendeu-se com algum brilho, em certos momentos, mas ficou longe do vigor com que ele mesmo criticara Gonçalves de Magalhães nas Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*, dezenove anos atrás.

16.1 – Às Quintas I

⁴⁰ ALENCAR, José de Alencar. In: COUTINHO, Afrânio. *A polêmica Alencar – Nabuco*. Organização e introdução de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1978.

Alencar, a propósito de sua peça *O Demônio familiar*, defende-se da acusação de haver feito o elogio da escravidão, assegurando que nunca o fizera, nem nos seus discursos, nem nos seus escritos. Respeitou-a como “lei do país”, manifestando-se “sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes” (p. 58-59), e continuando, como político, “a propaganda feita no teatro”, garantindo que ainda não era “tempo de conhecer quem errou” (p. 59). Observe-se que em 1875 a escravidão ainda não fora de todo extinta no Brasil, vigorando, como última conquista do abolicionismo, de que Nabuco era defensor, a Lei do Ventre Livre.

No parágrafo seguinte, voltando-se para seus romances, Alencar faz afirmação contundente:

O Guarani nunca foi tipo de literatura indígena. Antes dele estão Iracema e especialmente Ubirajara; os quais não têm pretensão de fundar escola; são lendas inspiradas por nossas tradições americanas, que também formam a pátria brasileira, pois encerram a história do solo que habitamos. (p. 59)

Alencar distingue seu romance de estréia (em livro) dos outros dois que comumente viriam a ser tidos como constituintes de sua ficção indianista – Alencar usa o termo “indígena” e não *indianista*. Sobre *O guarani* teriam precedência, pela ordem, *Ubirajara* e *Iracema*. O designativo “lendas” insinua que, nesses dois romances, não teria havido pretensão documental, histórica, o que não é confirmado por depoimentos anteriores, especialmente levando-se em conta a profusão de notas que os acompanham, muitas delas posteriores às primeiras edições e de clara refutação a críticas recebidas.

16.2 – Às Quintas III

Aqui Alencar refuta a afirmação de Nabuco, segundo a qual “no princípio do século Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas”, de modo que “os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René.”, e que “Cooper deu ao Sr. J. de Alencar o cenário do romance”, os seguintes termos:

É erro afirmar que Chateaubriand fundou uma poesia nova saída das florestas americanas.

O primeiro poeta, que inspirou-se na musa americana foi, se não me engano, Ercilla, na sua Araucânia, escrita de 1569 a 1590. (p. 93)

Além de refutar outros pequenos deslizes que teria cometido, sintetiza sua defesa nos seguintes termos: “Não apontou o crítico a cena, o caráter, a descrição por mim imitada de Cooper ou de Chateaubriand; nem é capaz de fazê-lo.” (p. 96).

Quanto aos argumentos de Nabuco a respeito de Peri – um tipo que, além de “impossível” seria “pouco interessante”, um

índio efeminado, que deixa tudo por uma mulher, que adora; que não tem um só dos sentimentos de sua raça; que parece aprazer-se na escravidão, desmentindo as tradições indígenas, [é] um selvagem de ópera cômica, em uma palavra” (p. 90)

Alencar não faz uma defesa direta de sua criação literária. Nem mesmo rebate as críticas ao romance no todo, classificado por Nabuco como “uma obra de pequeno valor”, que não tem “um só tipo nobre”, na qual “os costumes dos primeiros colonos não foram estudados”, em que a “topografia não convém à ação”, e que é “mal dividido” etc. Mas afirma seu visceral nacionalismo ao prever que um dia, “Mais cedo do que outros países, o império americano possuirá uma literatura opulenta que ofusque este período embrionário” (p. 100), e que “o modesto nome dos primeiros, embora toscos, obreiros, que trabalharam no grande monumento nacional” (p. 101), entre os quais evidentemente se inclui, não serão esquecidos. De *O guarani*, diz apenas que se o romance não tivesse outro mérito “senão o de haver inspirado um compositor de talento, nosso compatriota” (Carlos Gomes, naturalmente), “ele seria mais útil ao país do que certos escritores empenhados em desnacionalizar seu país” (p. 101). Não seria necessário dizer com todas as letras que um desses “escritores empenhados em desnacionalizar seu país” seria Nabuco, marcado por seu confessado cosmopolitismo.

16.3 – Às Quintas IV

Alencar volta ao problema da escravidão:

A escravidão é um fato de que todos nós brasileiros assumidos a responsabilidade, pois somos cúmplices nele como cidadãos do Império. Nenhum filho desta terra, por mais adiantadas que sejam suas idéias, tem o direito de eximir-se à solidariedade nacional, atirando ao nome da pátria, como um estigma os erros comuns. (p. 119)

De modo incisivo, lembra que o próprio Nabuco foi beneficiário do sistema escravagista, devendo “sua educação e bem estar ao café, ao algodão e à cana, plantados pelo braço cativo” (p. 119). Defende sua literatura da acusação de mostrar uma socieda-

de brasileira repulsiva, por causa da escravidão, perguntando: “a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se forma?” (p. 121). Este argumento, se não servir para atribuir méritos à peça em questão, *O Demônio familiar*, nem para eximir o próprio Alencar da pecha de defensor da escravidão, permite-nos afirmar como sua uma poética de sintonia com que o quadro social, com todas as suas mazelas.

16.4 – Às Quintas V

O mais relevante neste artigo é a defesa de *Lucíola* como não apenas um romance que não é plágio de *A Dama das Camélias*, mas que é o seu contrário, pois se a intenção de Dumas Filho fora “provar no seu livro que a mulher podia regenerar-se pelo amor e para o amor”, a de Alencar fora a de “provar que, se a mulher pode regenerar-se pelo coração, rara vez se poderá regenerar para o amor feliz; porque nas mais ardentes efusões desse amor achará a lembrança inexorável de seu erro” (p. 150).

16.5 – Às Quintas VII

No artigo anterior de Nabuco fora feita a mais contundente crítica à falsidade da ficção de Alencar no seu todo, pois abrangia tanto os romances urbanos quanto os regionalistas, os indianistas e os históricos. Nabuco começava assim seu artigo: “O que fiz com o *Guarani*, *Diva* e *Lucíola*, podia fazê-lo com qualquer outra obra do Sr. J. de Alencar.” (p. 181). Em outra passagem tocava na questão da inautenticidade dos índios nos romances de Alencar:

Os índios em Iracema, em Ubirajara e no Guarani, não são verdadeiros selvagens. A humanidade para chegar do estado em que ainda hoje acham-se os nossos selvagens do interior, ao de nossa civilização moderna atravessou milhares de anos. O Sr. J. de Alencar suprime esse longo período, e faz do seu selvagem um homem, muitas vezes superior ao de nossa raça. Os seus índios pensam e sentem, como nós, e falam melhor, como se fossem todos poetas. Onde existe essa raça? Que selvagens são esses que têm uma delicadeza de sentimentos de homens educados no respeito ao “ponto de honra”? (p. 189)

A resposta de Alencar não é minuciosa como em outras ocasiões. Como já anotado, em *Como e porque sou romancista* justificara todas as suas opções estéticas, afastando-se da preocupação verista de mostrar índios como eles seriam de verdade. Bastaria repetir o que escrevera antes:

*N'O Guarani o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, des-
pindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arran-
cando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da
quase extinta raça.*

17 – Considerações finais

Em 1872, na Benção paterna, prefácio a *Sonhos d'Ouro*, Alencar propôs uma divisão de seus romances em função das fases por que até então passara a literatura brasileira no seu "período orgânico". Obviamente não contemplava as obras que viriam a ser publicadas nos anos seguintes, especialmente *Ubirajara* (1874) e os *Alfarrábios* (1873), que também interessam aos propósitos deste trabalho. Ao longo do tempo, consolidou-se entre os estudiosos uma divisão que, na prática, ignora a vontade manifesta do autor. Por ela os romances alencarinos agrupam-se em históricos, indianistas, regionalistas e urbanos e/ou de costumes. Admitida tal divisão, *Ubirajara* deve, sem sombra de dúvida, ser incluído no rol dos romances indianistas. Quanto a *Alfarrábios*, que Alencar chamou de "crônicas dos tempos coloniais", pode ser integrado, com alguma reserva, ao grupo dos romances históricos.

Singular é a posição de *O guarani*. Em texto algum Alencar diz dele ser romance indianista (ou *indígena*, como parece preferir). Pelo contrário, chega até a negar-lhe tal condição, como num dos artigos da polêmica travada com Joaquim Nabuco, quando afirma sem rodeios: "*O Guarani* nunca foi tipo de literatura indígena." À época da Benção paterna, apenas *Iracema* enquadrava-se nessa classificação. Expressamente, aliás, Alencar preferia colocar *O guarani* no grupo dos romances históricos, ao lado de *As Minas de Prata*, a despeito de o protagonista ser Peri, e de o título do romance ser muito mais alusivo ao componente indígena que ao componente histórico. Mais intrigante ainda é a omissão de *Guerra dos Mascates*, que Alencar escrevera em 1870, dois anos antes, portanto, da Benção paterna, como se deduz do Prólogo à primeira parte do romance, datado de dezembro daquele ano. É bem verdade que a Nota à primeira parte do romance, na qual Alencar não só se refere à obra como "romance histórico", como também tece considerações sobre as dificuldades dessa modalidade de romance, foi datada de 12 de maio de 1873, mas é de imaginar-se que Alencar já considerasse o romance como *histórico* desde sua elaboração. Poderia ao menos fazer menção a ele na Benção paterna.

O fato de Alencar referir-se a *Iracema* e *Ubirajara* como "lendas", a *O guarani*, *As Minas de Prata* e *Guerra dos Mascates* como "romances históricos", e finalmente aos *Alfarrábios* como "crônicas dos tempos coloniais" é revelador de seus princípios estéticos-ideológicos no aproveitamento da matéria de extração histórica. As "crônicas" corresponderiam a uma apreensão menos ambiciosa do passado histórico, textos leves, ainda que baseados em fontes documentais confiáveis. Pode-se perceber, sem dificuldade, que a substância histórica propriamente dita não sobreleva o componente ficcional, exceto talvez no primeiro dos alfarrábios, *O Gartuja*. Quanto às "lendas", e também a despeito do suporte documental, no caso de *Iracema*, como o demonstram as copiosas notas e, sobretudo, o "argumento histórico", releva a intenção de poetizar os primeiros tempos da vida brasileira, mesmo quando o designativo ainda não era sequer apropriado – caso de *Ubirajara*. Os "romances históricos", por sua vez, especialmente *As Minas de Prata*, a realização mais ambiciosa dessa espécie na ficção alencarina, têm como modelo o romance histórico europeu, com seus traços identificadores postos bem à mostra: distanciamento temporal do narrador, paralelo constante com o presente partilhado com o leitor ideal, heroicização do protagonista, *exotismo* temporal e espacial na reconstituição dos tempos pretéritos.

Seja a propósito dos romances históricos propriamente ditos, das crônicas ou das lendas, segundo sua terminologia, Alencar demonstra sempre consciência de que a ficcionalização da matéria de extração histórica deve apoiar-se em fontes documentais. Contudo, sua posição frente a essas fontes é maleável em função do rendimento estético desejado. Criticou acerbamente Gonçalves de Magalhães por haver-se limitado a aproveitar os cronistas sem acrescentar invenção própria, praticamente colocando em versos as informações neles hauridas. Quando necessário, para defender-se da acusação de faltar à verdade histórica, Alencar não hesitou em declinar suas fontes documentais, como no caso de *O Garatuja*, quando afirma: "Quem duvidar do cunho histórico desta simples narrativa, poderá facilmente verificá-lo abrindo o 3º volume dos *Anais do Rio de Janeiro*, escritos pelo Dr. Baltasar da Silva Lisboa". Em outros momentos, porém, chega a alertar o leitor para a necessidade de submeter as fontes à desconfiança atilada. Nas notas a *Ubirajara*, por exemplo, refere-se às "duas classes de homens" que deixaram suas impressões sobre os indígenas, ambas comprometidas com interesses próprios, quais fossem "a dos missionários e a dos aventureiros". Os primeiros pintavam os nativos desfavoravelmente para encarecer sua missão catequética, de salvação; os segundos também, mas com intenção diferente: "buscavam justificar-se da crueldade com que

tratavam os índios". O resultado, porém, era o mesmo – a caracterização negativa do selvagem brasileiro – daí a necessidade de rever esse quadro. Nos passos, porém, em que as fontes já tendiam a favorecer o índio, Alencar concorda com elas. A propósito da estatura do índio brasileiro, por exemplo, Alencar ressalva que "variam os escritores; uns dão aos nossos selvagens uma estatura abaixo de regular; outros uma estatura alta". Alencar decide-se por Gabriel Soares, "que escreveu em 1580, e que nesse tempo devia conhecer a raça indígena em todo o seu vigor, e não degenerada como se tornou depois". Dois pontos devem ser destacados. O primeiro diz respeito à opção de Alencar: naturalmente não foi Gabriel Soares o único dos cronistas que conheceu "a raça indígena" no primeiro século da colonização", mas Alencar inclina-se por ele porque o cronista deixou uma imagem positiva do índio brasileiro, a que lhe servia ao intuito de engrandecer o nosso ancestral nativo da terra. O segundo ponto deixa claro que o interesse de Alencar restringia-se ao índio do passado colonial, o que estava na origem da constituição do homem brasileiro, não ao índio seu contemporâneo, aquele que no século XIX já se transformara na raça "degenerada". Em outras passagens, Alencar se refere ao índio de seu tempo com expressões do tipo "quase extinta raça", mas não levanta sua voz para denunciar o processo histórico de que essa condição era o resultado. Não que lhe faltasse consciência da opressão exercida pelo elemento colonizador, mas por considerar concluído o processo histórico de formação da nacionalidade brasileira. E seu projeto não contemplava a elevação do índio por si mesmo, mas enquanto componente da miscigenação étnica e cultural de que nascera a brasilidade. Daí o caráter seletivo da caracterização do indígena, do mesmo modo, aliás, como no caso do europeu: os dois troncos raciais depositaram na gênese do brasileiro suas melhores qualidades.

As posições de Alencar em relação às regras de composição da matéria de extração histórica também merecem atenção. Logo na sua estréia em polêmicas, nas Cartas sobre a *Confederação dos Tamoios*, Alencar discorre fluentemente sobre convenções da poesia épica, sobre a adequabilidade dos modelos clássicos à representação da realidade americana, sobre o lugar que deve ser reservado às figuras históricas de relevo. Parece-lhe claro que a nova realidade americana demandava uma forma literária também nova, que não podia ser a epopéia clássica. Alencar pôs em prática esse preceito ao optar pela prosa de ficção, depois de haver tentado o verso. Quanto às figuras históricas, observação muito interessante é a censura que faz a Magalhães, no sentido de que essas figuras não devem ser representadas com proporções menores do que a própria história já lhes reservara. A não fazê-lo, diz Alencar, melhor nem recorrer a elas. Daí talvez ter escolhi-

do, para seus romances históricos, suas lendas ou suas crônicas dos tempos coloniais, figuras históricas de menor envergadura, que não concorrem com as figuras inventadas na atenção maior do leitor. Que Martim Soares Moreno ou Dom Antônio de Mariz, por exemplo, tenham existido historicamente não faz empalidecer Iracema ou Peri. Também lhe parece que dentre as figuras históricas se estabelece como que um *ranking*: umas dependem do passar do tempo para serem fixadas na memória coletiva como *históricas*, sua "memória sofre uma espécie de incubação antes de pertencerem à história", diz Alencar; outras, no entanto, como foi o caso de Bento Gonçalves, o comandante dos revolucionários farroupilhas, "ao sair do mundo entram logo na posteridade".

A historicidade da matéria a ser ficcionalizada depende, na opinião de Alencar, de sua remotividade. No exemplo citado acima, extraído das Notas ao romance *O gaúcho*, Alencar justifica-se de ter tocado na Revolução dos Farrapos apenas de passagem com o argumento do pouco tempo decorrido: "trinta e cinco anos, menos de meio século, não bastam para arquivar fatos e personagens tão ligados ainda ao presente pelos vínculos das paixões e da família". É o mesmo argumento de que lança mão para justificar o assunto de seu drama *O jesuíta*: o fato histórico mais adequado ao propósito de "solenizar a grande festa patriótica do Brasil" devia ser a própria independência, mas por "sua data recente" – a peça fora escrita em 1861 – "escapa[va] "à musa épica". Em outros termos, tratava-se de um acontecimento ainda não recamado de historicidade, se bem que pela importância na vida brasileira, bem merecesse a distinção que Alencar reserva às personagens que de imediato à sua morte logravam entrar logo na posteridade.

Inquestionável é o nacionalismo alencarino. Aplica-se a todos os campos, desde a necessidade de "cor local", defeito de que padecia a *Confederação dos Tamoios* de Gonçalves de Magalhães, até a defesa intransigente do direito de o escritor brasileiro não depender do aval da antiga metrópole. A obtenção da cor local só seria possível se o escritor guardasse inteira sintonia com a terra natal. Alencar rejeita todas as aproximações com Cooper e Chateaubriand em nome desse preceito, afirmando que sua mestra foi sempre a própria natureza brasileira, *livro* no qual teria lido as sugestões para seu indianismo. A natureza, nos textos teóricos de Alencar, não é apenas cenário inspirador, mas o "pórtico majestoso" por onde sua "alma penetrou no passado de sua pátria". Nem mesmo precedência no tema do índio Alencar dá ao americano e ao francês, pois o primeiro poeta a inspirar-se na "musa americana" teria sido Ercilla (Alonso de Ercilla y

Zúñiga) "na sua Araucânia, escrita de 1569 a 1590", e na própria literatura brasileira já houvera Basílio da Gama e Santa Rita Durão.

Adendos

01 – Teatro de José de Alencar, na ordem de sua *Obra completa*, volume IV:

a) *Verso e reverso*, comédia em dois atos, representada pela primeira vez no Teatro do Ginásio do Rio de Janeiro, em 28 de outubro de 1857.

b) *O Demônio familiar*, comédia em quatro atos, representada pela primeira vez no Teatro do Ginásio do Rio de Janeiro, em 5 de setembro de '857.

c) *O crédito*, comédia em cinco atos, representada pela primeira no Teatro do Ginásio do Rio da Janeiro, em 28 de outubro de 1857.

d) *As asas de um anjo*, comédia em um prólogo, quatro atos e um epílogo, representada no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, em junho de 1858, cuja representação foi proibida.

d) *Mãe*, drama em quatro atos, representada pela primeira vez no Ginásio Dramático do Rio de Janeiro, em março de 1860.

e) *O que é o casamento*, comédia em quatro atos, 1861 (sem indicação de data e encenação).

f) *A expiação*, comédia em quatro atos (segunda parte de *As asas de um anjo*), 1868 (sem indicação de data de encenação), mas acompanhada de um pós-escrito datado de 15 de outubro de 1865).

g) *O jesuíta*, drama em quatro atos, representada pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 1875., sem indicação do teatro.

h) *A Noite de São João*, comédia lírica em dois atos, representada pela primeira vez em janeiro de 1857, sem indicação do teatro, acompanhada de um prefácio, datado de 16 de outubro de 1860.

02 – Sobre outros textos de intervenção:

a) O vate bragantino, sete cartas endereçadas a um "caro amigo", numeradas em romanos, sem indicação de data, e que tratam da tradução feita pelo Visconde de Casti-

lho (Antonio Feliciano de Castilho, 1800-1875) de alguns versos das *Geórgicas*, de Virgílio.