

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Estudos da Linguagem

Valéria Cristina Bezerra

A recepção crítica de José de Alencar: a avaliação de seus romances e a representação de seus leitores

Dissertação de mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação do Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como requisito para
obtenção do título de Mestre em Teoria e
História Literária, na área de Concentração
em História e Historiografia Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Azevedo de
Abreu

Campinas
2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
TERESINHA DE JESUS JACINTHO – CRB8/6879 - BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE
ESTUDOS DA LINGUAGEM - UNICAMP

B469r Bezerra, Valéria Cristina, 1981-
A recepção crítica de José de Alencar: a avaliação de
seus romances e a representação de seus leitores / Valéria
Cristina Bezerra. -- Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Márcia Azevedo de Abreu.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Alencar, José, 1829-1877 - Crítica e interpretação. 2.
Ficção brasileira. 3. Leitores. 4. Imprensa. 5. Crítica. I.
Abreu, Márcia. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: José de Alencar's critical reception: the analysis of his novels and
the representation of his readers.

Palavras-chave em inglês:

José de Alencar

Brazilian novel

Readers

Press

Critics

Área de concentração: História e Historiografia Literária.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora:

Márcia Azevedo de Abreu [Orientadora]

Marcus Vinicius Nogueira Soares

Jefferson Cano

Data da defesa: 15-02-2012.

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

Márcia Azevedo de Abreu



Marcus Vinicius Nogueira Soares



Jefferson Cano



Eduardo Vieira Martins



Orna Messer Levin



Agradecimentos

Agradeço, primeiramente, à minha família – minha mãe, meu pai e meu irmão – pela compreensão e pelo apoio incondicional às minhas escolhas;

À Prof^a. Dr^a. Márcia Abreu, pela atenção, pela generosidade intelectual e por acreditar neste trabalho, o que tornou este resultado possível;

Aos colegas do grupo Andréa Correa Paraíso Müller, Cláudio Luiz Meneghin Júnior, Débora Cristina Bondance Rocha, Juliana Maia de Queiroz, Leandro Thomaz de Almeida, Ligia Cristina Machado, Ticiane Andrade, pelas leituras deste trabalho, pelas sugestões para o seu aprimoramento e por terem contribuído para o meu crescimento intelectual;

À colega e amiga Ana Laura Donegá, que, além das sugestões de ordem acadêmica, esteve presente nos momentos mais difíceis com palavras de apoio e com a generosidade de sua amizade;

A Rodrigo Camargo de Godoi e Susana Coutinho de Souza, que me fizeram sentir acolhida no IEL;

Ao Prof. Dr. Marcelo Peloggio, pela amizade e por ter sempre me incentivado nos momentos de desânimo;

Ao Prof. Dr. Eduardo Vieira Martins, cuja participação na banca de qualificação enriqueceu o desenvolvimento desta pesquisa;

Ao Prof. Dr. Jefferson Cano, pela presença na banca de qualificação e de defesa, cujas observações contribuíram para o aperfeiçoamento deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Marcus Soares, pelo interesse por esta pesquisa durante o seu processo de elaboração, para a qual contribuiu com sugestões de leitura e referências de artigos do século XIX sobre José de Alencar, que enriqueceram o *corpus* para análise. Agradeço também a sua presença na banca de defesa;

Aos amigos de Fortaleza Fábio James Matos, Lidiana Rocha Lima, Renata da Silva Batista, Saiwori Bezerra dos Anjos, os quais, desde o ensino médio, fazem parte da minha vida. Também às amigas surgidas do ambiente de trabalho, em especial, Bruna Veras, Cláudia Veras, Franci Nogueira, Renata Aguiar Nunes, Prof. Dr. Teoberto Landim, que sempre torceram para o sucesso deste projeto;

A todos os parentes de São Paulo, que foram sempre amigos e atentos ao meu bem-estar;

Igualmente, a todos os parentes do Ceará, que, mesmo distantes, continuaram demonstrando bastante atenção e preocupação ao longo desses anos;

Por fim, ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa de estudos que auxiliou o desenvolvimento desta pesquisa.

Resumo

Este trabalho propõe-se a analisar a avaliação que os romances de José de Alencar receberam da crítica ao longo dos séculos XIX e XX, atentando para um aspecto que permeou o julgamento de valor de seus romances: a representação de seu leitor. Esta pesquisa deteve-se, sobretudo, na recepção crítica publicada na imprensa periódica do século XIX (mais precisamente a partir de 1857 até o final do século) e nas mais relevantes histórias literárias do século XX. Na recepção crítica do século XIX, foi possível identificar que os críticos, quando buscavam prestigiar a obra do romancista, caracterizavam o seu leitor de forma lisonjeira, mas quando objetivavam atacar as suas obras, o seu leitor recebia uma caracterização pejorativa. Essa forma de atribuir valor aos textos a partir da caracterização do leitor também se fez presente nas histórias literárias, que empreenderam uma hierarquização dos escritos de Alencar, de acordo com sua maior ou menor adesão ao que os historiadores imaginavam ser um leitor de prestígio.

Abstract

This work proposes to examine the critical evaluation that José de Alencar's novels received throughout the 19th and 20th centuries, by paying attention to one particular aspect: the representation of his readers. This research was focused mainly in critical reception published in the 19th century press (more precisely from 1857 until the end of the century) and in the most relevant literary histories of the 20th century. One of the ways of praising the writer's work, in the press, was to identify his readers in a flattering way. On the contrary, when the objective was to attack his works, the reader received a pejorative characterization. This procedure was also present in literary histories, which undertook a hierarchical classification of Alencar's work, according to its adherence to what historians imagined was a prestigious reader.

*A imaginação, que representa a faculdade
criadora do homem, não é, como supõem
alguns, uma profana na ciência.*

José de Alencar, “O Reino Social”

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1 A Consagração	
1.1. A crítica ao teatro de José de Alencar e a inserção de sua obra no debate literário da imprensa periódica	19
1.2. A recepção crítica ao romance de Alencar (1862-1871): o prestígio de sua obra e as imagens de seus leitores	37
Capítulo 2 A Desestabilização	
2.1. As Cartas a Cincinato, de Franklin Távora: a “conversão” do público leitor	69
2.2. “Aos Domingos”, de Joaquim Nabuco: a instauração de um novo gosto literário	82
2.3. Críticas paralelas às polêmicas (1871-1875): o desprestígio do leitor de Alencar	94
2.4. A política e a literatura: o desprestígio da atuação literária de Alencar	123
2.5. O surgimento de novos critérios críticos (1875-1882): as representações dos leitores de Alencar	129
2.6. A permanência de Alencar	154
Capítulo 3 A Canonização	
3.1. A historiografia literária do século XIX	159
3.2. <i>História da Literatura Brasileira</i> , de José Veríssimo: o leitor e o cânone	165
3.3. <i>A Literatura no Brasil</i> , de Afrânio Coutinho: o leitor de caráter popular	169
3.4. <i>Formação da Literatura Brasileira</i> : momentos decisivos, de Antonio Candido:	

os três leitores de Alencar	176
3.5. <i>História da literatura brasileira</i> : seus fundamentos econômicos, de Nelson Werneck Sodré: a classe social do leitor	183
3.6. <i>O Romantismo</i> , de Antônio Soares Amora: o leitor romanesco	190
3.7. <i>História Concisa da Literatura Brasileira</i> , de Alfredo Bosi: mais uma vez, os moços e as moças	196
3.8. <i>História da Literatura Brasileira</i> : das origens ao Romantismo, de Massaud Moisés: o leitor erudito e o leitor popular	200
Conclusão	207
Referências Bibliográficas e periódicos consultados	215
Anexo	225

Introdução

A obra de José de Alencar foi, desde o começo de sua aparição, objeto de debate e julgamentos, que renderam opiniões divergentes a respeito do seu caráter e valor. Alencar foi um escritor polêmico e, antes mesmo de ter alguma obra publicada, promoveu um embate de caráter literário que despertou a atenção dos letrados do momento. *As cartas sobre as Confederações dos Tamoios*, publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, revelaram um escritor consciente do fazer literário e bastante eloquente no ataque ao poema de Magalhães e na defesa de seus princípios estéticos. Mas, anos depois, suas obras também seriam objeto do julgamento da crítica, que chegaria a se lançar contra ela com igual disposição combativa. Os casos mais emblemáticos foram os ataques realizados por Franklin Távora, em 1871, e Joaquim Nabuco, em 1874. Ainda em 1858, quando havia apenas começado sua carreira como romancista e estava envolvido com a composição para o teatro, recebeu de Paula Brito um longo artigo contrário à peça *O Demônio Familiar*.

Apesar dos abundantes textos críticos concebidos a propósito da obra de Alencar, poucos pesquisadores se debruçaram sobre a sua recepção crítica, seja a do século XIX ou a do XX. Dentre eles estão Ingrid Schwamborn e Maria Cecília Boechat. A primeira, em *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*, fez um levantamento dos textos críticos que teceram considerações a respeito de *O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara*¹. O estudo, embora relevante pela recolha dos textos críticos, não se detém em sua análise, limitando-se a

¹ SCHWAMBORN, Ingrid. *A recepção dos romances indianistas de José de Alencar*. Tradução: Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: Edições UFC/Casa José de Alencar, 1990.

apresentá-los sem preocupação em compreender as formas como os críticos se posicionaram a respeito desses romances. Já Maria Cecília Boechat, em *Paraísos Artificiais*², preocupou-se em verificar como as histórias literárias conceitualizaram o romantismo e em que medida essa caracterização desvalorizou a obra de Alencar, que alcançou mérito na proporção em que ela se aproximava, no entender dos historiadores, de um critério de composição mais realista:

O que está em jogo, podemos já depreender, é toda uma teoria do romantismo brasileiro, segundo a qual a narrativa de Alencar, e, por extensão, a textualidade do romantismo brasileiro, permanece suspeita. Acompanhar sua elaboração por nossa historiografia literária, por sua vez, significa compreender que o que se procura contornar é o próprio romantismo de Alencar, como sugerem os destinos a que sua literatura foi encaminhada – rumo à valorização da intenção ou do sentimento nacionalista, ou rumo à valorização de um Alencar “realista”, em detrimento do “romântico”³.

A autora observou que a historiografia literária brasileira teve um dos seus “eixos” constituído pela noção de que “a literatura brasileira [...] se define também pela relação que mantém com o leitor ou o público consumidor”⁴, ou seja, a pesquisadora identificou a relevância que o leitor desempenhou na escrita da historiografia literária nacional. No item intitulado “Virtudes de forma e de emoção”, Boechat expôs as imagens de leitores de Alencar e do período do romantismo expressas pelos historiadores, atribuindo a sua recorrência nas histórias ao fato de eles integrarem um sistema em formação no período:

A consolidação, em nossa tradição historiográfica, da valorização do romantismo brasileiro e de José de Alencar em seu papel de formador de um

² BOECHAT, Maria Cecília. *Paraísos Artificiais*: o romantismo de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

³ Id. Ibid., p. 77.

⁴ Id. Ibid., p. 62.

público leitor remete-nos, portanto, a uma estratégia de *desformalização*, que agora atinge o leitor romântico: tão despreparado para as “veleidades literárias” quanto o próprio texto romântico, ele deve ter suas marcas textuais apagadas e assumir, como público, uma função apenas sistêmica⁵.

Para a autora, os leitores foram ocultados ou “apagados” pelos historiadores, devido à sua preferência por textos de caráter mais romântico. Da mesma forma, o romantismo de Alencar teria sido “apagado” para que sobressaísse o realismo de sua obra. A partir das indicações da autora a respeito dos aspectos atribuídos pelas histórias literárias à obra de Alencar e aos leitores de romances do período, tivemos o interesse de investigar o conjunto da recepção crítica de Alencar, atentando para as mudanças que ocorreram na avaliação de seus romances ao longo do século XIX e do século XX. Interessamo-nos também em investigar a presença da representação dos leitores nos discursos críticos, buscando interpretar as formas como os leitores foram caracterizados e sua relevância no julgamento dos romances de Alencar.

As formas como esses leitores são imaginados ou construídos pelos historiadores e críticos não condizem com os leitores empíricos da obra, ou seja, com aqueles que, de fato, tomaram em suas mãos os livros e empreenderam suas leituras. As imagens presentes nesses textos são frutos das leituras que os historiadores e críticos apresentam do contexto de que fazem parte. Essas leituras recriam os fatos a que se referem, interpreta-os, forjando-os de acordo com os objetivos que perseguem. Portanto, a noção de representação, de Roger Chartier, se mostrou bastante apropriada para esta pesquisa, por considerar que “as representações do mundo social [...] traduzem as suas posições e interesses” e “descrevem a

⁵ Id. Ibid. p. 75.

sociedade tal como pensam que ela é ou como gostariam que fosse”⁶, resultando na “variabilidade e [...] pluralidade de compreensão (ou incompreensões) das representações do mundo social”⁷. Os discursos dos críticos são apreensões dos fatos e dados, feitas de acordo com a posição que eles ocupavam e a postura que assumiam, resultando na convergência ou na divergência das opiniões a respeito dos romances de Alencar e da representação de seus leitores e ainda na repetição ou alteração dessas opiniões com o passar dos anos. Foi adotado, portanto, o conceito de representação na análise da avaliação dos romances de Alencar e das referências aos leitores na sua recepção crítica, pelo fato de estarem intimamente relacionadas com a posição, interesse e interpretação daqueles que as apresentaram.

O primeiro capítulo dessa dissertação mostra como se deu a inserção das obras de Alencar no contexto dos debates literários na imprensa periódica. Busca explicar as razões de ter sido o seu teatro, e não o romance, responsável por essa inserção e pela projeção do nome de Alencar como uma promessa para o enriquecimento da literatura nacional. Analisa também a recepção crítica de seu romance a partir de 1862 até 1871, buscando identificar o percurso de seu prestígio até a sua consagração pela crítica com a publicação de *Iracema*, em 1865. Concomitantemente, interpreta as representações dos seus leitores e das práticas de leitura de sua obra nesse momento inicial, em que a crítica se mostrou, predominantemente, empenhada no incentivo a Alencar e na promoção de suas obras.

⁶ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990, p. 19.

⁷ Id. Ibid., p. 21.

O segundo capítulo apresenta uma mudança nesse percurso, ao mostrar o surgimento de uma crítica mais enérgica, que tinha por objetivo questionar a obra de Alencar e o destaque desse escritor no âmbito das letras do período, buscando desestabilizar o seu prestígio. Para tanto, analisa as duas grandes polêmicas que marcaram a recepção crítica de Alencar no século XIX: as *Cartas a Cincinato*, de Franklin Távora, e os artigos de “Aos Domingos” de Joaquim Nabuco, que integraram a famosa polêmica Alencar-Nabuco. Nessa análise, busca-se compreender que critérios de avaliação fundamentaram a argumentação dos críticos e de que forma as representações dos leitores e das práticas de leitura nessas críticas contribuíam para o questionamento de seus romances. O capítulo mostra que, ao lado das polêmicas, outros críticos se manifestaram desfavoravelmente aos seus romances na imprensa e corroboraram os posicionamentos dos dois polemistas ou expressaram novos juízos contrários aos livros de Alencar, formulando novas imagens de leitores e de leitura. Revela também que a estreita relação entre política e literatura, comum entre os homens de letras do período, não era vista com bons olhos quando se tratava de Alencar, que teve a sua atuação literária desprestigiada pelos seus adversários políticos. O segundo capítulo apresenta ainda como a mudança dos critérios de julgamento de valor interferiu na forma como os romances de Alencar foram avaliados pela recepção crítica na imprensa periódica e na representação do seu leitor a partir de então. Por fim, identifica o empenho dos letrados em favor da permanência do nome de Alencar no quadro das letras do país.

O terceiro e último capítulo investiga o que as mais representativas histórias literárias do século XX apresentam a respeito dos romances de Alencar e identifica como se deu a sua

canonização, verificando a relação entre o valor atribuído aos romances de Alencar e a representação da capacidade dos leitores aos quais acreditavam que a obra se destinava prioritariamente.

Ao final da Dissertação, no anexo, são apresentadas as referências dos artigos e notas publicados nos periódicos do século XIX, que serviram de fonte para este estudo. A tabela traz informações sobre cada um dos escritos, mostrando as condições de cada texto (se se encontra transcrito integralmente ou parcialmente em livro etc.); as obras a que se referem e em que livro foi citado para que tivéssemos informação de sua existência.

Capítulo 1

A Consagração

1.1. A crítica ao teatro de José de Alencar e a inserção de sua obra no debate literário da imprensa periódica

Em *Como e porque sou romancista*, redigido em 1873, José de Alencar afirmou que, quando surgia um novo escritor, a imprensa o recebia de forma festiva e celebrava sua produção. Segundo o autor, para ele, entretanto, o caminho tinha sido áspero, sem qualquer colaboração da crítica para a divulgação de suas obras⁸. Tratando do silêncio que a imprensa fez a respeito de *Lucíola*, declarou:

Há de ter ouvido algures, que eu sou um mimoso do público, cortejado pela imprensa, cercado de uma voga de favor, vivendo da falsa e ridícula idolatria a um nome oficial. Aí tens as provas cabais; e por elas avalie dessa nova conspiração do despeito que veio a substituir a antiga conspiração do silêncio e da indiferença⁹.

Alencar se queixava da falta de críticas a respeito de suas primeiras obras na imprensa periódica e, no início da década de 70, de ter sido alvo de uma “conspiração do despeito” por parte da crítica. Machado de Assis, em prefácio à edição de *O Guarani*, de 1887, em relação à indiferença pronunciada por Alencar quando do início de sua atuação, afirmou:

⁸ “Hoje em dia quando surge algum novel escritor, o aparecimento de seu primeiro trabalho é uma festa, que celebra-se na imprensa com luminárias e fogos de vistas. Rufam todos os tambores do jornalismo, e a literatura forma parada e apresenta armas ao gênio triunfante que sobe ao Panteão. Compare-se essa estrada, tapeçada de flores, com a rota aspérrima que eu tive de abrir, através da indiferença e do desdém, desbravando as urzes da intriga e da maledicência”. Alencar, José de. *Como e porque sou romancista*. São Paulo: Pontes, 2005, p. 65.

⁹ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*. Op. Cit., p.p. 66-67.

Um dia, respondendo a Alencar em carta pública, dizia-lhe eu, com referência a um tópico da sua, – que ele tinha por si, contra a conspiração do silêncio, a conspiração da posteridade. Era fácil antevê-lo: *O Guarani* e *Iracema* estavam publicados; muitos outros livros davam ao nosso autor o primeiro lugar na literatura brasileira. Há dez anos apenas que morreu; ei-lo que renasce para as edições monumentais, com a primeira daquelas obras, tão fresca e tão nova, como quando viu à luz, há trinta anos, nas colunas do *Diário do Rio*. É a conspiração que começa¹⁰.

Esse texto de Machado aponta para o papel da imprensa do século XIX na repercussão de uma obra no momento de sua publicação. Segundo suas palavras, a obra de Alencar, a despeito do suposto silenciamento por parte da imprensa, adquiria, no final do século XIX, uma projeção de consagração, já que essa referida edição de *O Guarani* era uma publicação de luxo, o que evidenciava o *status* da obra nesse período.

Muitos dos futuros estudiosos do escritor retomaram essas declarações de Alencar e de Machado sobre a crítica do período. Maria Cecília Boechat entende que deve se relativizar a afirmação de Alencar de que a crítica tenha silenciado a respeito de seus romances, mas acredita que tenha havido, de modo geral, uma resistência em relação à obra do escritor¹¹:

A acusação de “silêncio” da crítica, por sua vez, também revela-se uma tese de difícil sustentação. O próprio Alencar ofereceria outro perfil dessa relação no conjunto de sua perigrafia textual. Seus prólogos e prefácios, posfácios e pós-escritos formam, na verdade, um roteiro possível de um intenso diálogo, mostrando que de forma alguma a crítica lhe foi indiferente. E o que o conjunto desses textos – sem considerar o tom excessivamente queixoso de *Como e porque sou romancista* – acaba por sugerir não é a existência propriamente de uma “conspiração do silêncio e da indiferença” ou “do despeito”, mas do que chamaremos de “resistência” por parte da crítica¹².

¹⁰ ASSIS, Machado de, apud GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin Editorial/ Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 112.

¹¹ BOECHAT, Maria Cecília. Op. Cit., p.p. 20-22.

¹² Id. Ibid. p. 22.

A autora acredita que o mercado editorial do período era ineficiente, o que teria contribuído para a falta de publicidade em torno de suas primeiras obras, pois, segundo ela, as livrarias seriam poucas e a indústria editorial estaria dando seus primeiros passos¹³. Hélio de Seixas Guimarães compartilha dessa noção de ineficácia no mercado de letras do período e acredita que as queixas tenham resultado, não do descaso do público em relação à grande missão literária que os escritores pretendiam alcançar com suas obras, mas, na verdade, da ausência de público “num país de analfabetos e de elite inculta”¹⁴.

No entanto, a atividade intensa de Alencar em sua estreia como literato revela que havia um relevante espaço para suas obras. Em dezembro de 1856, Alencar publicou, em folhetins no *Diário do Rio de Janeiro, Cinco Minutos*, cujos capítulos apareceram entre os dias 22 e 30 do referido mês. Já no dia 1º de janeiro do ano seguinte, começaram a ser veiculados os folhetins de *O Guarani*, cujo último capítulo foi publicado em 20 de abril de 1857. Dois dias depois, ou seja, no dia 22 de abril de 1857, teve início a publicação dos folhetins de *A Viuvinha*, suspensos no oitavo capítulo, no dia 26 de abril. Alencar já dava mostras da intensa capacidade produtiva na sua arrancada como romancista.

Ainda em 1857, Alencar estreou no teatro. Foram representadas, no Ginásio Dramático, também em sequência, as peças *Rio de Janeiro, verso e reverso*, em outubro; *O Demônio Familiar*, em novembro, e *O Crédito*, no mês de dezembro¹⁵.

¹³ Id. Ibid. p. 20.

¹⁴ GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Op. Cit., p.p. 100-101.

¹⁵ AGUIAR, Flávio. *A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar*. São Paulo: Editora Ática, 1984, p.p. 93-94.

Se, por um lado, Alencar se queixava da falta de atenção da imprensa periódica a respeito de seus primeiros romances, por outro, o escritor não tinha o que reclamar quando se tratava da recepção de suas peças. De 1857 a 1862, ano em que voltaria a publicar romances, foram localizados na imprensa 28 artigos e notas a respeito de suas peças. Mesmo que o objetivo deste trabalho seja a análise da recepção crítica do romance de José de Alencar pela imprensa periódica, não se pode perder de vista esse conjunto de textos a respeito de seu teatro, que deu início ao debate sobre suas obras e pode ter influído na forma como os seus romances tiveram acolhida pela imprensa, já que, ao que parece, o teatro foi um grande responsável pela celebração do nome de Alencar.

Esses textos são apresentados em seguida tendo como perspectiva a maneira como o escritor e sua obra são referidos – de forma laudativa ou recriminatória, em defesa ou em ataque – para se ter uma melhor compreensão da relevância desses textos para notabilizar Alencar no âmbito das letras do período.

Na seção “Folhetim” do *Diário do Rio de Janeiro*, intitulada “Livro de Domingo”, Sousa Ferreira expressou parecer elogioso sobre a peça de Alencar. O folhetinista não se deteve apenas nessa peça e estendeu o valor destacado nessa comédia às suas demais realizações no âmbito das letras: “A elegância e a naturalidade do estilo são qualidades que se encontram em todos os escritos do Dr. J. de Alencar”¹⁶. Esse texto, publicado em 1º de novembro de 1857, é a primeira manifestação a respeito da obra de Alencar localizada na

¹⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 1º de novembro de 1857. Sousa Ferreira: “Livro de Domingo”. As citações dos textos da recepção crítica de José de Alencar publicados na imprensa periódica foram atualizadas de acordo com as normas ortográficas vigentes atualmente. No entanto, foi respeitada a forma como aparecem pontuadas na versão original.

imprensa periódica. O *Diário do Rio de Janeiro* era o periódico que abrigou não só esse mas também a maior parte dos pareceres elogiosos a respeito de sua obra publicados naquele ano. Não é uma coincidência que Alencar fosse, na época, o redator-chefe desse jornal. Ao contrário do que defende Boechat, afirmando que “embora tenha feito, nas páginas do *Diário*, um eficiente trabalho ‘publicitário’ do poema de Gonçalves de Magalhães, Alencar não soube fazer o mesmo para a sua futura obra”¹⁷, o que se pode observar é que o escritor soube se cercar, em sua atuação no periódico, de homens de letras empenhados na defesa de suas obras e de seus propósitos literários. O fato mais representativo dessa defesa a Alencar se deu quando sua obra foi objeto do primeiro ataque, realizado por Paula Brito, em seu periódico *A Marmota*. No dia 2 de novembro de 1857, Paula Brito veiculou uma nota no qual criticava a peça *Rio de Janeiro, verso e reverso* e anunciava a publicação de sua apreciação a respeito de *O Demônio Familiar*, que seria publicado no dia 10 de novembro do mesmo ano¹⁸. Antes disso, Francisco Otaviano, que tributava grande reconhecimento a Alencar¹⁹, dedicou um extenso artigo a respeito dessa peça, em que deplorou as produções teatrais e a mocidade que não se mostrava empenhada nas coisas do país. No entanto, para ele, *O Demônio Familiar* revigorava a cena do teatro nacional: “Um jornalista eminente, que não precisava de um florão

¹⁷ BOECHAT, Maria Cecília. Op. Cit. p. 21.

¹⁸ No dia 2 de novembro, tratando da peça *Rio de Janeiro, verso e reverso*, Paula Brito declarou: “Ora, se o autor duvidava do feliz êxito da sua comédia, e tanto que não a assinou, e nem os jornais e cartazes a deram como dele: – por que havemos de encarecê-la? Não; guardemo-nos para aquela, que está por ele assinada o – *Demônio Familiar*”.

¹⁹ Ilustrativo desse reconhecimento é o episódio em que Francisco Otaviano indica José de Alencar para substituí-lo na redação do folhetim do *Jornal do Comércio*. Tendo o periódico recusado a sugestão, Francisco Otaviano teria convidado Alencar a atuar no *Correio Mercantil*, na época sob sua direção. Cf. BROCA, Brito. “Ao Correr da Pena”. In *Românticos, Pré-românticos e ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Pólis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p.p. 247-248.

novo para a sua coroa, veio com a audácia que só inspira o verdadeiro talento arrancar-nos, a uns a indolência, a outros o temor, a todos o pretexto”²⁰. Sousa Ferreira, folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro*, dedicou as últimas colunas de seu folhetim a *O Demônio Familiar* e reforçou o prestígio de Alencar, ao afirmar que “na arena em que peleja o lidador coberto de glória, não pode penetrar o cavaleiro novel”, e o valor nacional da peça, ao declarar que se tratava da “primeira alta comédia nacional que aparece na cena brasileira”²¹. Ao fim, recomendou a peça ao seu leitor:

Se nascestes no Brasil ou se pertenceis a uma família brasileira, ide ouvir essa composição e dizer depois se não encontrastes aí reproduzida com uma expressão de verdade, às vezes triste, a vida de família, tal qual a tendes em vossa casa²².

No entanto, Paula Brito não via verdade em *O Demônio Familiar* nem associação com a sociedade fluminense da época, como indicou na crítica à peça em 10 de novembro de 1857. O principal problema da peça residiria no fato de o personagem Pedro, escravo que cometia várias diabruras, ter recebido como punição a liberdade, que mais lhe parecia prêmio, levando em consideração os valores em voga no período: “Note o autor da comédia que falamos assim da liberdade, aceitando as coisas como as nossas leis e a nossa sociedade o exigem”²³. O crítico buscou evidenciar outros aspectos negativos da peça, como a inadequação da linguagem de Pedro, que em vez da primeira pessoa “eu quero”, usava a terceira pessoa

²⁰ *Correio Mercantil*, 7 de novembro de 1857, Francisco Otaviano, apud COELHO, José Maria Vaz Pinto. “Os Críticos do Sr. José de Alencar” in ALENCAR, José de. *Ao Correr da Pena*. COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.). São Paulo: Typ. Allemã – Travessa do Commercio, 1874, p. XXX.

²¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de novembro de 1857, Sousa Ferreira.

²² *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de novembro de 1857, Sousa Ferreira.

²³ *A Marmota*, 10 de novembro de 1857, Paula Brito: “Estreia Dramática”.

“Pedro quer”; a inverossimilhança na construção dos personagens; a impropriedade da dedicatória da peça à Imperatriz, já que a peça não seria suficiente moral para isso. Ao final, tentou atenuar o seu discurso, ao concluir que:

Se o Senhor Alencar tivesse oferecido a sua comédia, cheia sem dúvida de merecimento e de graça, trabalho cuidadoso e polido, uma verdadeira comédia de costumes, unicamente como produção literária, não lhe faríamos esta pequenina observação; mas tendo-o feito debaixo daqueles três pontos de vista[a dedicatória à Imperatriz, “como Mãe, como Esposa e como Irmã”], talvez que não seja mal cabido este nosso reparo²⁴.

Os colegas da imprensa, sobretudo do *Diário do Rio de Janeiro*, responderam a Paula Brito, em favor da comédia. Em 10 de novembro de 1857, na seção “Comunicações” desse periódico, o autor, anônimo, emitiu uma longa resposta a Paula Brito, em tom irônico²⁵. Nesse texto, defendeu a originalidade da peça; a sua correspondência com a sociedade da época; a importância para o enredo da liberdade de Pedro e a propriedade da dedicatória. Na mesma folha, no dia seguinte, saíram dois textos em defesa da peça; em um deles, Pet declarou a falsidade da acusação de Paula Brito a respeito da linguagem de Pedro, mostrando trechos da peça em que Pedro usa a primeira pessoa²⁶; em outro, Leonel de Alencar declarou não poder avaliar o merecimento das peças de Alencar por ser “suspeito”, pois “o autor destes folhetins

²⁴ A *Marmota*, 10 de novembro de 1857, Paula Brito: “Estreia Dramática”.

²⁵ “Depois admira-se que o moleque chama-se Pedro, e grifa-se a palavra; e tem toda a razão. Lembro-me, quando se criticava a Confederação dos Tamoios, ter alguém dito que não se *podendo ofender o protetor, ofendia-se o protegido*. Este dito parece-se muito com a tal observação do nome; e parte do mesmo sentimento. Acho um excelente meio de criticar ou indispor o autor, e fazer pesar sobre ele uma insinuação engenhosa” *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de novembro de 1857. “Comunicações: *O Demônio Familiar*” Anônimo. (grifo do autor). Curioso o fato de a resposta aparecer no mesmo dia em que o artigo de Paula Brito havia sido publicado na *Marmota*. O autor anônimo da nota do *Diário do Rio de Janeiro* iniciou o seu texto declarando: “Li ontem uma crítica muito judiciosa feita pela *Marmota* à comédia o *Demônio familiar*, representada no Ginásio”. A *Marmota* era publicada às terças e sextas. O dia 10 de novembro de 1857 correspondia a uma terça. Certamente, o autor teve acesso ao texto de Paula Brito antes mesmo que ele fosse publicado.

²⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de novembro de 1857. “Comunicações: *O Demônio Familiar*” Anônimo

assina-se como o mesmo nome do autor das comédias”²⁷, ou seja, Leonel de Alencar, que atuava no *Diário do Rio de Janeiro* nessa época, era irmão do redator-chefe José de Alencar. No entanto, posicionou-se contrariamente aos ataques de Paula Brito, buscando refutar cada uma das suas acusações, e concluiu sobre a relevância dessa crítica com as seguintes palavras: “As suas opiniões, Sr. Paula Brito, nem ao menos têm a força de influir nas inteligências fracas como a minha”. Leonel de Alencar aproveitou o espaço para promover a peça entre os leitores do folhetim, usando com ironia as palavras de Paula Brito: “Ide porém, minhas leitoras, ver a comédia: o Sr. Paula Brito disse que riu-se, e que ali passam-se quatro horas bem agradáveis”. Leonel de Alencar asseverou ainda o sucesso das peças de Alencar: “O Ginásio Dramático, se tem tido ultimamente enchentes, é devido às comédias brasileiras que está representando atualmente”²⁸.

Mas não foi apenas o *Diário do Rio de Janeiro* que divulgou textos em defesa da peça de Alencar. Reinaldo Carlos Monteiro publicou no *Correio da Tarde* um artigo em que, referindo-se a Paula Brito, discordava da falta de merecimento da peça, por acreditar que a peça contribuía para a construção do nacionalismo no teatro e nas demais atividades artísticas e para a promoção do que chama de “arte nacional”. Monteiro encareceu também o escritor:

O Sr. Alencar não se contentou em ser um dos mais hábeis entre os jovens publicistas da época; em ter ornado as páginas menores do *Correio Mercantil* com primores de delicada imaginação; em ter despertado a atenção pública com questões do mais vital interesse para o país; folhetinista, publicista e

²⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de novembro de 1857. “Folhetim”, Leonel de Alencar.

²⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de novembro de 1857. “Folhetim”, Leonel de Alencar.

pensador distinto, foi arriscar em nova arena o nome que já havia granjeado²⁹.

A discussão representou uma publicidade relevante em torno do nome de Alencar, que já usufruía de certo prestígio devido à publicação dos folhetins de *Ao Correr da Pena*, que tinham grande aceitação entre os leitores do período; das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*³⁰, que chamaram a atenção dos letrados e geraram grande debate na imprensa, e dos romances em folhetins³¹, dentre eles, *O Guarani*, romance de sucesso de público, como testemunhado pela crítica depois. Além do mais, estava na chefia do mais tradicional jornal da corte.

1858 foi o ano do famoso caso da interdição do drama *As Asas de um Anjo*, que também teve uma intensa repercussão na imprensa periódica. A peça estreou em 30 de maio desse mesmo ano, e em 1º de junho, no *Correio Mercantil*, um colaborador denominado “Um Assinante” elogiou o drama:

²⁹ *Correio da Tarde*, 26 de novembro de 1857, “Ensaio Artístico da Mocidade: O Demônio Familiar”, Reinaldo Carlos Monteiro.

³⁰ A identidade da autoria das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* permaneceu ocultada sob o pseudônimo Ig. até o momento em que foram publicadas em livro, quando, no prefácio “Uma palavra” – publicado no mesmo ano em que as cartas foram veiculadas pelo *Diário do Rio de Janeiro*, 1856 – Alencar revelou a autoria. Cf. CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953, p.p. 3-4.

³¹ Inocêncio Francisco da Silva testemunhou como se deu o renome de Alencar no princípio de sua carreira literária e jornalística: “Conjuntamente com as lides forenses e com as funções do magistério, intercalava os trabalhos da imprensa, escrevendo nas folhas mais creditadas. Foi nos anos de 1851 a 1855 colaborador na redação do *Correio Mercantil*, tornando-se mais notáveis na série dos artigos que nele publicou, os que tinham por assunto a reforma hipotecária, projetada em 1854, rubricados com a sigla Al.; e as revistas semanais, de setembro desse ano a julho seguinte, intituladas *Ao Correr da Pena*. Colaborou depois alguns meses no *Jornal do Comércio*, inserindo aí vários artigos de crítica literária [...]. E finalmente em outubro de 1855 assumiu a direção do *Diário do Rio de Janeiro* [...] cujo redator principal foi até 20 de julho de 1858. Já conhecido e apreciado vantajosamente como romancista, pelos romances *Guarani* e *Cinco Minutos*, em que estreara no gênero, publicados nas colunas do *Diário*, o Sr. Alencar quis também experimentar a sua vocação dramática, compondo várias comédias ou dramas, [...] as quais foram em 1857 e 1858 postos em cena no Ginásio, e recebidos com merecidos aplausos. Arquivo Pitoresco, tomo IX, 1866, p.p. 244-246; 330-332, apud COELHO, José Maria Vaz Pinto. “Os Críticos do Sr. José de Alencar” in ALENCAR, José de. Op. Cit., p. VIII.

As Asas de um anjo, (...) a nosso ver é um dos mais belos quadros da nossa vida (..) Este escritor mais esta vez nos deu uma prova do seu grande talento, e Deus queira que ele à vista dos grandes louros que tem colhido, continue na sua carreira, que dentro em pouco não precisaremos de traduções³².

A nota revela também, além da boa recepção pelo seu autor, a recepção pelo público, ao testemunhar que o teatro estava lotado e que a companhia e Alencar foram chamados “para receberem os agradecimentos do público”. Alencar foi incentivado a dar continuidade à produção dramática e, dessa forma, enriquecer a literatura dramática nacional, o que poderia promover uma suplantação das produções estrangeiras, que, no entender do autor, prejudicavam o estabelecimento da nacionalidade na literatura. Ainda com a boa acolhida referida na estreia, havia divergência de opiniões acerca da peça, como testemunhou crônica anônima do *Diário do Rio de Janeiro*:

Os juízos vários e encontrados que se têm feito a respeito desta peça podem hoje ser devidamente apreciados pelo público; ele dirá se há razão da parte daqueles que condenam o autor por ter querido imitar a escola realista, atualmente tão em voga na França³³.

Essa discordância a respeito da peça se deu em razão da apresentação de temas polêmicos – no caso a prostituição – com teor moralizante, que são o cerne da escola realista. No entanto, o autor da “Crônica Diária” demonstrou o seu apoio a Alencar, assim como o autor anônimo da nota do *Correio Mercantil*, que noticiou a interdição da peça pela polícia:

³² *Correio da Tarde*, 14 de novembro de 1857. “Ensaio Artístico da Mocidade: O Demônio Familiar”, Reinaldo Carlos Monteiro.

³³ *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de junho de 1858, “Crônica Diária”, anônimo.

Não sabemos o que motivou essa deliberação da polícia, se algumas frases da mulher perdida (protagonista da comédia), ou se algum dos lances, por exemplo, a cena final do 4º ato. As frases mais arriscadas só podem arrepiar aos que não atendem à situação em que ela se acha e não reparam que os desvarios dessa imaginação exaltada são sempre combatidos com vantagem por duas inteligências honestas e retas que o autor faz entrevir para o mesmo fim³⁴.

O que se pode depreender dessa nota é a surpresa do crítico com a interdição e a incompreensão dos elementos que teriam levado a polícia a praticá-la, por julgar que o texto e as cenas não feriam as susceptibilidades do público. Com o fato, a imprensa se mobilizou em defesa do colega Alencar e de sua peça. Sousa Ferreira, em 27 de junho, também testemunhou a boa recepção pelo público, ao afirmar que “durante as três representações, o drama foi aplaudido, às vezes com entusiasmo” e, ainda que tenha restrições ao teatro realista, proclamou: “embora eu pertença ao grupo que combate essa escola, declino a honra de ter por auxiliar a polícia. Deus nos livre que o raciocínio, que a inteligência seja combatida por uma autoridade policial”³⁵. Quintino Bocaiúva também saiu em defesa do escritor e, em carta aberta, declarou:

A suspensão das representações de seu drama *As Asas de um anjo*; o auto da polícia da corte, despossuindo o teatro e o autor da composição de uma propriedade tão sagrada e inviolável, como a propriedade territorial, como o capital ou como o invento industrioso, é um ato absurdo, ilegal, atentatório das leis pátrias, em minha incompetente opinião; é, enfim, um sequestro de inteligência não autorizado por disposição alguma e repellido pelo consenso unânime da consciência pública³⁶.

³⁴ *Correio Mercantil*, 24 de junho de 1858, “Notícias Diversas”, anônimo.

³⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 27 de junho de 1858, “Livro de Domingo”, Sousa Ferreira.

³⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de junho de 1858, “As asas de um anjo: ao Dr. José de Alencar”, Quintino Bocaiúva.

Esses artigos indicam a polêmica que ocorreu na época em torno da peça. Quintino Bocaiúva afirmou que o ato da polícia “foi repellido pelo consenso unânime da consciência pública”; Sousa Ferreira falou dos aplausos entusiásticos; “Um assinante” também testemunhou essa boa acolhida pelo público. De outra parte, a nota anônima da “Crônica Diária” do *Diário do Rio de Janeiro* de 17 de junho, referida acima, demonstrou a divergência de opiniões acerca da peça. Em meio a essa controvérsia, M.T., em artigo no *Correio Mercantil*, incentivava: “Não desanime, porém, V.S. porque o seu drama não foi bem recebido”³⁷. E talvez apontando elementos que tenham motivado essa polêmica, escreveu: “Nem tudo quanto vê-se pinta-se, nem tudo deste mundo mostra-se. Há cenas que se não copiam, porque a sua hediondez repugna; quadros que, ainda quando se encontram, não se fitam”³⁸.

Não se pretende neste trabalho aprofundar o estudo da recepção do drama e das razões que teriam motivado a sua suspensão pela polícia, o que é importante considerar desse fato e da recepção das demais peças é a realização de intenso debate em torno da produção dramática de Alencar. Essa repercussão e a manifestação de alguns dos letrados em favor do escritor, de alguma forma, contribuíram para a sua publicidade e a consolidação de seu nome enquanto homem de letras, o que pode ter interferido nos julgamentos que, posteriormente, o seu romance recebeu dos críticos através da imprensa periódica.

Alencar escreveu ainda *Mãe*, encenada em março de 1860. A peça também teve calorosa recepção crítica, como demonstra João Roberto Faria:

³⁷ *Correio Mercantil*, 28 de junho de 1858, seção “Correspondência”, M.T.

³⁸ *Correio Mercantil*, 28 de junho de 1858, seção “Correspondência”, M.T.

O sucesso de *Mãe* foi extraordinário. Não houve uma única voz destoante no coro laudatório da imprensa, que saudou o drama como “o melhor trabalho brasileiro escrito para ser representado” (*Revista Popular*, Rio, 5: 378-86, 16 mar. 1860); “um belo fragmento da literatura dramática nacional, cheio de relevo, de vigor e de vida” (*Jornal do Comércio*, 24 de março de 1860, p.2); “uma das composições mais delicadas e sentidas que têm figurado nas nossas cenas dramáticas, sem excetuarmos as produções dos teatros estrangeiros” (*Diário do Rio de Janeiro*, 26 de março de 1860, p.1). Quintino Bocaiúva (...) enviou-lhe uma carta no dia seguinte ao da estreia, exprimindo também o seu entusiasmo³⁹.

Depois de dois anos, Alencar voltou ao teatro, dessa vez anonimamente, com *O que é o casamento?*, levada à cena em outubro de 1862⁴⁰. Mesmo anônima, a peça também alcançou repercussão na imprensa, ainda que os juízos tenham sido distintos: o *Diário do Rio de Janeiro*, em nota anônima, afirmou que “*O que é o casamento?* ficará no repertório nacional como uma obra de incontestável mérito, quaisquer que sejam as restrições que a crítica minuciosa possa fazer”⁴¹. O *Jornal do Comércio*, do mesmo dia, também em nota anônima, declarou: “não deixemos de reconhecer no autor, quem quer que ele seja, um talento brilhante, que claramente se está revelando numa obra, mesmo que a nosso ver, imperfeita em alguns ponto”⁴². Segundo o autor da nota, os casamentos mostrados por Alencar são tipos e não correspondiam com o verdadeiro casamento, que deveria ser “a aliança fundada da mútua confiança, e a força que resulta dessa união”⁴³. No dia seguinte, na mesma folha, J. discordou da posição do autor do artigo veiculado no dia anterior e afirmou que o autor não “apresenta

³⁹ FARIA, João Roberto. *José de Alencar e o teatro*. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987. p. 99.

⁴⁰ Id. Ibid.

⁴¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de outubro de 1862.

⁴² *Jornal do Comércio*, 12 de outubro de 1862, anônimo.

⁴³ *Jornal do Comércio*, 12 de outubro de 1862, anônimo.

[os casamentos] como tipos ou modelos” e que “são exemplos de uma verdade”, mostrando que “esses dois casamentos são pedras de toque ou lições, não modelos”⁴⁴. No *Diário do Rio de Janeiro*, Clímaco Bezerra insinuou a autoria da comédia e afirmou que “como peça de literatura, *O que é o casamento?* é a primeira que parece ter uma pátria brasileira, como composição artística vê-se nela a mão de mestre experimentado na arte”⁴⁵.

Esse é o quadro da repercussão das obras de Alencar entre os anos de 1857 e 1862. Com relação à sua atuação no teatro, o escritor afirmou em *Como e porque sou romancista* que:

Outros romances é de crer que sucedesse a *O Guarani*, no folhetim do *Diário*; se meu gosto não se voltasse para o teatro. De outra vez falarei da feição dramática de minha vida literária; e contarei como e porque veio-me essa fantasia. Aqui não se trata senão do romancista⁴⁶.

Uma leitura dos folhetins de *Ao correr da pena* revela que Alencar estava tendo a sua atenção despertada pela atividade teatral, por exemplo, ao incentivar o Ginásio Dramático⁴⁷, ao estimular suas leitoras a protegerem o estabelecimento e ao esboçar, em uma dessas crônicas, o que seria a peça *Rio de Janeiro, verso e reverso*⁴⁸.

⁴⁴ *Jornal do Comércio*, 13 de outubro de 1862, “Publicações a pedido”, J.

⁴⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de outubro de 1862, “Ateneu Dramático: *O que é o casamento?*”, Clímaco Barbosa.

⁴⁶ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*, p.p. 65-66.

⁴⁷ O teatro Ginásio Dramático surgiu com o intento de renovar a cena teatral nacional, através do teatro realista. Cf. SOUZA, Sílvia Cristina Martins de. *As noites do Ginásio: teatro e tensões culturais na corte (1832-1868)*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Cecult, 2002.

⁴⁸ Em “O teatro ao Correr da Pena”, analisando os folhetins de Alencar, João Roberto Faria mostra o interesse de Alencar pelo teatro que se desenvolvia no momento no país: “todo o apoio de Alencar ao trabalho do Ginásio está documentado nos folhetins que escreveu entre abril e novembro de 1855” (p.5). Com relação à crônica intitulada “O Rio de Janeiro às direitas e às avessas”, declara: “Tudo leva a crer que estamos diante da ‘fonte’ do *Verso e Reverso*”, in *José de Alencar e o teatro*, p.7.

Levando em consideração a predominância do teatro na primeira recepção crítica de Alencar, surge o questionamento do porquê de suas peças terem sido alvos de uma repercussão tão intensa, enquanto seus romances parecem não ter alcançado o mesmo espaço na imprensa no momento⁴⁹. Brito Broca tenta esboçar uma explicação:

A época era do teatro. O teatro ocupava sempre largo espaço nos jornais e os folhetins lhe dedicavam geralmente grande parte de seus rodapés. Não devemos estranhar, assim, até certo ponto, o silêncio que se fez em torno do aparecimento de *O Guarani*⁵⁰.

A resposta proposta por Brito Broca em nada esclarece as razões de o teatro ter predominância nos periódicos no século XIX. Para entender a hegemonia da recepção crítica ao teatro e a presença menos expressiva da recepção crítica ao romance nesse período é necessário verificar alguns aspectos do estatuto desses gêneros na corte e compreender como se dava a sua apresentação para o público. O teatro, na expressão de Flávio Aguiar, “desempenha papel de proa na formação dos projetos de uma cultura no Brasil”⁵¹ e, por isso, contou com o apoio dos homens de letras, que viam no gênero a melhor forma de educar o público e promover a nacionalidade. O gênero tinha, também, o caráter de lazer público e de evento e, como tal, despertava a atenção da imprensa por se incluir nos acontecimentos da

⁴⁹ Não se pode assegurar que a imprensa tenha silenciado a respeito de seus primeiros romances, já que Alencar, em *Como e porque sou romancista*, ofereceu várias pistas falsas, que induziram os seus biógrafos e estudiosos – tomados como guia para a localização de sua recepção crítica na imprensa periódica para esta pesquisa – a repetirem informações erradas. Seria importante a realização de um levantamento minucioso que tomasse por base a data de publicação de seus romances, com averiguação dos principais periódicos e revistas literárias para a localização mais ampla de sua recepção crítica, que, a julgar pelo levantamento feito para esta pesquisa, tem uma quantidade de textos considerável, talvez a mais numerosa do século XIX. Esse tipo de levantamento se mostrou inviável para esta pesquisa pela condensação de tempo que um trabalho de mestrado impõe, daí a decisão de se recorrer aos registros de sua recepção crítica no *corpus* já indicado.

⁵⁰ BROCA, Brito. Op. Cit., p. 238.

⁵¹ AGUIAR, Flávio. Op. Cit. p. 28.

corte. Tanto que uma estréia era incessantemente anunciada e depois extensamente noticiada pelos folhetinistas, que também empreendiam a resenha crítica da peça. Um caso exemplar foi o da estréia de *O Jesuíta*, peça que foi um fracasso de público, tendo poucas representações, mas que recebeu da imprensa muitas notas e artigos. Mesmo com a platéia esvaziada, não faltaram nela os homens de letras, que prestigiaram a estreia, conforme mostrou Alencar em “O Teatro Brasileiro”:

Apesar do naufrágio ou antes do banimento da peça, o autor deve estar satisfeito. A sala erma de saias, de calças, de pernas que dançavam por aí algures, ou de estômagos que se afiavam para a ceia, foi segundo consta povoada pelas letras brasileiras, representadas em um pequeno grupo de poetas e escritores⁵².

Os escritores e poetas, nesse período, em geral, exerciam a função de jornalistas; provavelmente, esse foi um motivo de a plateia estar constituída por esses homens de letras, que estavam a trabalho para, assim, ter conteúdo para as suas colunas – em geral, folhetins que se referiam aos principais fatos da corte. O resultado na imprensa da presença desses letrados na platéia foi testemunhado pelo próprio Alencar:

Li acerca do drama os “folhetins” do Globo, da Reforma, da Gazeta de Notícias, a “Revista teatral” da primeira dessas folhas, a Gazetilha do Jornal do Comércio e alguns artigos particulares. Se mais houve, ignoro⁵³.

Já em relação ao romance, quando ocorria o seu aparecimento ou surgimento (palavras empregadas na época para o anúncio de uma nova obra), o protocolo era outro, conforme

⁵² ALENCAR, José de. “O Teatro Brasileiro” in *O Jesuíta*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, p. 206.

⁵³ ALENCAR, José de. *Como e porque sou romancista*, p. 23.

relatou Alencar: “O aparecimento de meu novo livro fez-se com a etiqueta, ainda hoje em voga, dos anúncios e remessa de exemplares à redação dos jornais”⁵⁴. O romance, portanto, simplesmente surgia, às vezes com anúncios prévios publicados nos jornais, mas sem um evento que decretasse o seu aparecimento e chamasse a atenção dos veículos jornalísticos para a sua cobertura, como ocorre hoje com o lançamento e a sessão de autógrafos. Os livros eram remetidos aos jornais e esperavam que os críticos e folhetinistas tivessem a iniciativa e o interesse de lê-los e comentá-los. Além do mais, possivelmente, os leitores tinham maior interesse de ver comentada a peça em cartaz (em geral, por curto tempo) do que ler as impressões de um crítico sobre um romance ou algum livro. Um caso representativo é o de uma peça que era apenas publicada em livro, que também não recebia da imprensa os comentários e análises que recebiam as que eram levadas ao palco. Além do mais, enquanto havia uma profusão de romances à disposição, em livros ou em folhetins, propiciando variadas experiências individuais de leitura, as peças encenadas concentravam e irmanavam o público, por reunir vários espectadores ao mesmo tempo, que partilhavam da mesma experiência, o que convergia a atenção e, por isso, a quantidade de referências e artigos sobre as mesmas peças.

É importante considerar também que o romance ainda estava conquistando seu espaço nas páginas da imprensa periódica. De acordo com Valéria Augusti,

Até pelo menos meados do século XIX, a crítica literária que nos jornais se debruçou sobre o romance atribuiu-lhe um destino popular e uma função instrutiva e moralizadora. Desde a década de 30 afirmou-se que ele se destinava ao ‘povo’, qualquer que fosse o conteúdo que se pudesse emprestar a essa palavra, pois pouca preocupação tiveram os homens de letras em precisar-lhe o sentido. Elaborada contrastivamente, essa concepção serviu

⁵⁴ Id. Ibid. p. 66.

para distinguir a leitura ‘selvagem’ e ‘desregrada’ do romance daquela versada no conhecimento das regras de composição e análise da produção literária, característica das elites letradas⁵⁵.

O romance ainda era visto com reservas pela elite letrada devido ao seu caráter supostamente fácil e popular, sem regras que determinassem a sua escrita, enquanto que o teatro, mesmo em expansão e acessível a uma parcela maior da população, era um gênero pautado numa tradição clássica e orientado por regras de composição, que legitimavam o seu valor. Alencar, buscando estabelecer seu nome nas Letras brasileiras, não poderia deixar de se dedicar a um gênero de prestígio. No entanto, conforme explica ainda Augusti, esses homens de letras, empenhados na construção da literatura nacional, não rejeitaram as vantagens que o gênero romance poderia oferecer para essa tarefa, pois, de acordo com a autora,

Imaginando leitores desprovidos de instrução e desejando incutir-lhes conteúdos que interessavam à construção da nacionalidade, o romance, mais do que qualquer outro gênero, foi considerado o veículo mais adequado à tarefa, pois já havia conquistado o gosto desse público por meio dos exemplares estrangeiros que aqui aportavam desde meados do século XVIII⁵⁶.

Daí que o gênero foi conhecendo, na segunda metade do século, maior aceitação nas páginas da imprensa periódica, passando a “estabelecer-se como um veículo privilegiado de expressão da nacionalidade brasileira”⁵⁷. A partir da década de 60 do oitocentos, pôde-se constatar a presença de artigos e notas na imprensa periódica sobre os romances de José de

⁵⁵ AUGUSTI, Valéria. *Trajetórias de Consagração: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IEL/Unicamp, 2006, p. 92.

⁵⁶ Id. Ibid. p. 106.

⁵⁷ Id. Ibid. p. 106.

Alencar. Os textos que compõem a sua recepção crítica se dedicavam à exploração de temas que animavam os debates críticos do momento, como os elementos que caracterizam a obra como nacional, as discussões sobre linguagem, sobre a verossimilhança e sobre a moral. Na recepção crítica de Alencar, no entanto, é possível identificar também um outro elemento de discussão, o leitor, cuja representação interferiu fortemente na avaliação dos romances alencarinos, como se verá nos itens seguintes.

1.2. A recepção crítica ao romance de Alencar (1862-1871): o prestígio de sua obra e as imagens de seus leitores

Apenas em 1862, a crítica ao romance de Alencar passou a ter lugar na imprensa periódica. Nesse ano, foram publicados dois volumes do romance *As Minas de Prata* na coleção *Biblioteca Brasileira*⁵⁸. De iniciativa de Quintino Bocaiúva, a empresa tinha por finalidade, conforme informou Machado de Assis,

dar publicidade a todas as obras inéditas de autores nacionais e difundir por este modo a instrução literária que falta à máxima parte dos leitores. Como se vê, serve ela a dois interesses: ao dos autores, a quem dá a mão, garantindo como base da publicação de suas obras uma circulação forçada; e ao público, a quem dá, por módica retribuição, a posse de um bom livro cada mês⁵⁹.

Machado de Assis emitiu sua opinião sobre o primeiro volume do romance na revista *O Futuro*, em 12 de setembro de 1862. O crítico elogiou a “graça” e a “sobriedade” do estilo

⁵⁸ O terceiro volume, que completaria o romance, não chegou a ser publicado pela coleção.

⁵⁹ ASSIS, Machado de, apud MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 182.

do escritor, expôs o argumento do romance e fez objeções relativas à apresentação do personagem Molina. No seu entender, a forma como se dá a sua aparição no romance insinuava, desde já, os propósitos do personagem, fazendo o leitor antevê-los.

A primeira crítica a um romance de Alencar terminava com uma declaração que sugeria uma estratégia para a promoção das obras do escritor: “consignemos, ao lado da grata notícia do primeiro volume, o desejo que nos fica, a mim e aos que leram, da próxima publicação dos dois volumes complementares”⁶⁰. Machado, ainda que tenha feito restrições ao romance, não deixou de demonstrar o interesse despertado pela leitura, atribuindo-o também aos demais leitores, incluídos na mesma expectativa pela publicação dos demais volumes do romance.

Em 1862, Alencar publicou também *Lucíola*, obra para a qual não foi possível detectar artigos críticos. No entanto, Machado, escrevendo para a *Imprensa Acadêmica* sobre *Diva*, em 17 de abril de 1864, sob o pseudônimo de Sileno, revelou que o romance não tinha passado despercebido: “Todos se lembram do barulho que fez *Lucíola*. Terá este [*Diva*] a mesma fortuna? Ouso duvidar. *Lucíola* tinha mais condições de popularidade”⁶¹.

Machado não esclareceu se esse “barulho” causado pelo romance foi resultado de uma nova divergência de opiniões sobre o caráter da obra – que retomou o tema que tanto dera o que falar em *As asas de um anjo* – ou simplesmente de seu sucesso junto ao público. Segundo o crítico, *Lucíola* era baseada “no princípio da beleza moral no meio da perversão dos

⁶⁰ Id. Ibid., p.p. 182-184.

⁶¹ *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), 17 de abril de 1864, Sileno, apud MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977, p. 163.

sentidos, princípio já gasto, mas que, segundo suponho, ainda dará tema a muitos livros”. *Diva*, ao contrário, não tinha o potencial de se tornar uma obra popular, pois apresentava a “exaltação do pudor”: “Para um público afeito a outro gênero isto é já um elemento de mau êxito”⁶². Ao estabelecer essa comparação entre os dois romances, Machado indicava um interesse dos leitores pelos temas explorados em romances como *Manon Lescaut* (1731) e *A Dama das Camélias* (1848), o que prenunciaria um menor interesse por romances como *Diva*. A imagem de leitor de *Lucíola* apresentada por Machado, portanto, revela um leitor menos pudico e mais audacioso.

Machado fez ainda críticas à construção da protagonista Emília, pela sua inverossimilhança, pela sua peculiaridade excessiva, mas não deixou de relativizar o seu tom ao incentivar a leitura do romance, não sem ressalvas:

Esses reparos feitos à pressa, como ocorrem em um escrito desta ordem, não invalidam os merecimentos da obra. Repito: há páginas de uma deliciosa leitura, tão naturais, tão verdadeiras, tão coloridas as faz o poeta. Mas é para sentir que diante de uma obra tão recomendável a admiração não possa ser absoluta e o aplauso sem reservas⁶³.

No mesmo dia, *A Semana Ilustrada* publicou um artigo anônimo sobre o novo romance, em que também foram oferecidos indícios sobre a recepção de *Lucíola*. O crítico afirmou que a imprensa teria se mantido silenciosa por ocasião do surgimento de *Lucíola*, mas declarou que o romance teria “excit[ado] a curiosidade e o aplauso” do público, que não pôde

⁶² *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), 17 de abril de 1864, Sileno.

⁶³ *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), 17 de abril de 1864, Sileno.

parabenizar o escritor por ter permanecido incógnito⁶⁴. Sobre *Diva*, emitiu opinião semelhante à de Sileno a respeito de sua inferioridade em relação a *Lucíola*, sem explicitar as razões, apesar de entender que havia qualidades nas duas obras que indicavam a mesma autoria. O crítico comentou também a censura proposta pelo narrador de *Lucíola*:

E a primeira coisa que se disse na sua primeira página foi que ele não devia ser lido pelas netas de suas avós. Com maioria de razão, as sobrinhas de suas tias e as filhas de suas mães tiveram de abster-se da leitura desse romance singular⁶⁵.

Segundo o crítico, o romance, não seria apropriado para as moças, tendo em vista o seu caráter comprometedor. No entanto, não entendeu por que a obra deixou de receber a atenção dos letrados:

A imprensa periódica, que, como se sabe, é neta paterna do falecido Gutenberg, entendeu que também com ela se entendia a recomendação do autor. E o pobre desse rico romance passou despercebido de notícia e até dos fatos diversos, gazetilhas, noticiários e outros quejandos repertórios de literatura⁶⁶.

Com toda a reserva que supostamente o romance poderia inspirar às jovens leitoras, o crítico evidenciou que era um romance recomendável para determinados tipos de leitores e que foi amplamente lido por esse público específico:

⁶⁴ *Semana Ilustrada*, 17 de abril de 1864, anônimo, apud SILVA, Hebe Cristina da. *Imagens da escravidão: uma leitura dos escritos políticos e ficcionais de José de Alencar*. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP: IEL/Unicamp, 2004, p. 205.

⁶⁵ *Semana Ilustrada*, 17 de abril de 1864, anônimo, apud Id. Ibid.

⁶⁶ *Semana Ilustrada*, 17 de abril de 1864, anônimo, apud Id. Ibid.

No entanto, o livro era recomendável. Ideia e forma, pensamento e estilo, tudo nele excitou a curiosidade e o aplauso de todos os profanos, que ousaram desvirginar-se com a leitura desse formoso monstro literário⁶⁷.

O leitor de *Lucíola*, nomeado pelo crítico como profano, foi representado como sendo aquele que não seria comprometido moralmente pelo romance. Mas, ao contrário de Machado, que apresentou a imagem de leitor profano como pertinente a um perfil predominante do público leitor como um todo, o crítico da *Semana Ilustrada* demonstrou essa imagem como prevalente numa parcela do público, na qual não constava a imagem da leitora, para quem o acesso a esse romance seria interdito. Já *Diva*, segundo esse mesmo crítico da *Semana Ilustrada*, não oferecia qualquer restrição à jovem leitora:

Pois bem; agora desse mesmo autor incógnito, dessa mesma pena audaciosa, acaba de desprender-se um outro romance intitulado *Diva*. A diferença a notar-se é que deste novo fruto não proibido podem comer livremente todas as filhas e netas do universo, que saibam ler português, apaixonar-se pela poesia, compreender toda a beleza de um estilo aprimorado de quantas galas podem enobrecer e enfeitar uma produção literária⁶⁸.

As moças, portanto, constituiriam a imagem de leitor desse romance, para as quais *Lucíola* foi vista pelo crítico como uma obra interdita. Não se pode deixar de perceber, nesses textos críticos, a relação com as declarações feitas pelo próprio Alencar nos prefácios dessas obras: *Lucíola* tinha leitores “profanos” e ousados, ousadia que G.M. teve ao editar a história “embaraçosa” que lhe chegou às mãos, e era proibido para a sua neta e as moças em geral;

⁶⁷ *Semana Ilustrada*, 17 de abril de 1864, anônimo, apud Id. Ibid.

⁶⁸ *Semana Ilustrada*, 17 de abril de 1864, anônimo, apud Id. Ibid.

Diva tinha como público as moças, com perfil que remetia à neta de G.M., que encontrava utilidade nesse romance.

Outro artigo de relevância sobre *Diva* foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, na seção “Parte Literária”. Nesse texto, o autor também aproximou esse romance de *Lucíola*, revelando sua preferência: “Moral e literariamente falando, preferimos *Diva* a *Lucíola*”⁶⁹. E explicou em seguida as razões dessa preferência:

Já porque como ironicamente o declara o autor a “avó pode sem escrúpulo permitir a leitura a sua neta”; já porque o tipo de Mila é para nós verdadeiro e o de *Lucíola* o não é; já enfim porque é malbaratar um belo talento, quando se o tem como G.M., escrevendo livros que os olhos da castidade não devem percorrer. Nos domínios do mundo intelectual e do mundo moral, em uma época de renovação como a nossa, nada deve ser inútil⁷⁰.

A predileção do crítico pelo romance *Diva* se deu por razões morais, pelo fato de a obra ser recomendável para as jovens leitoras, critério de julgamento que, no contexto da imprensa periódica, “ao lado da ‘cor-local’ compunham pré-requisitos à aprovação de uma obra”⁷¹. Como Augusti demonstra em sua pesquisa, “até pelo menos meados do século XIX, a crítica literária que nos jornais se debruçou sobre o romance atribuiu-lhe um destino popular e uma função instrutiva e moralizadora”⁷². O leitor previsto pelo crítico era aquele a quem devia ser oferecida uma dose de distração aliada à instrução, necessária à sua boa formação.

O crítico destacou ainda a perfeição na construção da personagem, em oposição ao julgamento de inverossimilhança apresentada por Sileno: “Temos ouvido negar a

⁶⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de abril de 1864, “Parte Literária: *Diva* – Perfil de mulher, publicado por G.M.”, anônimo.

⁷⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de abril de 1864, “Parte Literária: *Diva* – Perfil de mulher, publicado por G.M.”, anônimo.

⁷¹ AUGUSTI, Valéria. Op. Cit. p. 105.

⁷² Id. Ibid. p. 92.

verossimilhança do caráter do principal personagem deste livro”⁷³; e defendeu a criação do escritor:

Sentiu assim, escreveu como sentiu. Ao leitor, ao crítico cabe apenas indagar se dadas tais premissas as consequências são rigorosas. Não achamos por nossa parte, nem exageração, nem inverossimilhança no caráter de Emília Duarte⁷⁴.

No artigo, o autor criticou a forma como o romance foi escrito, lamentando que “a frase nem sempre tenha uma construção severamente portuguesa”. No *corpus* avaliado, essa foi a primeira vez em que se declarou que Alencar não atendia à boa norma portuguesa, tipo de crítica que, posteriormente, se mostraria insistente em relação à obra do romancista, que foi várias vezes acusado de buscar criar uma nova língua, diferente da portuguesa, conforme será apresentado mais à frente.

Ao fim, o crítico fez declarações que evidenciavam, na sua perspectiva, o valor desse romance e o *status* de Alencar nesse momento:

Diva é um livro cuja leitura deleita, impressiona e obriga a pensar. Chegado à última página o leitor sente que tão depressa se acabasse o encantamento daquela narração. É o melhor e maior elogio que se pode fazer ao livro. Não precisa G.M. de incentivos para continuar a enriquecer a literatura nacional. O valor que o público dá aos seus escritos deve ter-lhe revelado o favor com que o mesmo público os recebe e procura. Cada um de seus livrinhos vale muitíssimo mais para todos, do que dúzias de discursos que por aí se proferem para negar hoje o que se afirmou ontem, para explicar o que não

⁷³ *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de abril de 1864, “Parte Literária: *Diva* – Perfil de mulher, publicado por G.M.”, anônimo.

⁷⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de abril de 1864, “Parte Literária: *Diva* – Perfil de mulher, publicado por G.M.”, anônimo.

tem explicação, balões aerostáticos cheios de palavras, lançados por arlequins políticos que querem aproveitar da curiosidade dos tolos⁷⁵.

Aqui aparecem alguns aspectos que contribuíram para que os romances de Alencar fossem considerados obras de destaque ainda na década de 60 do oitocentos. Um deles, como já foi evidenciado, era a associação entre entretenimento e moralização, que, como se viu, constituía um critério de valor importante na avaliação da qualidade dos textos. A par da questão moral, aparece também, nesse artigo do *Diário do Rio de Janeiro*, a importância da formação da noção de nacionalidade e da literatura nacional, conceito que permeou a crítica literária ao longo do século XIX, prolongando-se no século XX, como demonstra Afrânio Coutinho em *A Tradição Afortunada*. Para o estudioso:

O pensamento crítico do século XIX, no Brasil, avulta de importância e significação se o encarmos [...] na sua unidade, de que ressalta singularmente uma linha de coerência interna em torno da idéia de nacionalidade.

Pela constância e volume, pela qualidade e quantidade, essa idéia constitui o seu núcleo dinamizador.

A busca da nacionalidade literária; o esforço de definir o caráter brasileiro que teria a literatura no país; o encontro da ou das fórmulas para exprimir o colorido peculiar que ele assumiu; eis o centro das preocupações dos críticos, teóricos e historiadores literários a partir de 1830⁷⁶.

Em 1865, Alencar publicou um romance em que dava execução a muito do que a crítica ansiava em torno da representação da nacionalidade na literatura. A recepção crítica, seguindo a indicação do próprio escritor em prefácio ao romance, classificou a obra como

⁷⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de abril de 1864, “Parte Literária: *Diva* – Perfil de mulher, publicado por G.M.”, anônimo.

⁷⁶ COUTINHO, Afrânio. *A Tradição Afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968, p. 159.

poema em prosa e considerou-a eminentemente nacional. Havia, no período, um forte interesse dos letrados pela composição de um grande poema nacional que declarasse, de vez, a independência, a autonomia e a importância da literatura do país. Como *A Confederação dos Tamoios* não alcançou esses objetivos, todas as atenções se voltavam a Alencar, sobretudo depois da escrita de *Iracema*⁷⁷. Nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, José de Alencar havia provocado expectativas nesse sentido ao afirmar: “se, algum dia fosse poeta, e quisesse cantar a minha terra e as suas belezas, se quisesse fazer um poema, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento minhas ideias de homem civilizado”⁷⁸. Na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, espécie de posfácio de *Iracema*, Alencar repetiu a mesma sugestão, evidenciando a importância da língua indígena para a construção de um estilo “que se molde à singeleza primitiva da língua bárbara”⁷⁹. Declarou ser a partir desse pressuposto que deveria ser criado “o verdadeiro poema nacional”, tal qual imaginava⁸⁰. Comentando essa promessa de

⁷⁷ José Aderaldo Castello avaliou a representatividade do poema de Magalhães em meio ao anseio de dar autonomia à literatura nacional. Referindo-se às cartas de Alencar contra o poema, declarou: “Realmente, o crítico mostrou, e disto estamos hoje convencidos, que *A Confederação dos Tamoios* não possuía valor artístico apreciável e, como tal, não correspondia, na época, à necessidade da afirmação da poesia nacional, que, pelo contrário, a julgar pelo poema, aparecia desfigurada. Op. Cit., p. ix.

⁷⁸ ALENCAR, José de. “Carta primeira” in MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *A Confederação dos Tamoios*. Organizadores: Maria Eunice Moreira, Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007, p. xvi.

⁷⁹ ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará*. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p. 333. Em 20 de junho de 1872, foi publicado um fragmento de *Os Filhos de Tupã*, obra que cumpriria a promessa feita por Alencar de realização de um poema nacional. Antônio Henriques Leal demonstrou conhecer trechos de *Os Filhos de Tupã* antes da publicação desses fragmentos: “Os Filhos de Tupã – que a continuar e terminar no elevado e majestoso ponto em que está debuxado esse fragmento, promete vida longa e próspera”. “A literatura brasileira contemporânea” in ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará (1865-1965) edição do centenário*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965, p. 208. A nota de apresentação aos capítulos do poema, publicados no jornal *A Reforma*, registrou: “Agora oferece-nos ele uma amostra da pujança do seu enorme engenho, em um poema nacional [...] O poema, cujo aparecimento está para breve, é uma epopéia indiana, na qual figuram os usos, os sentimentos e a teogonia dos primitivos filhos da América” in “Um Poema Americano”. *A Reforma*, 20 de junho de 1872. Apesar da ansiedade dos letrados para a sua finalização, a empreitada fracassou.

⁸⁰ ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe”, in *Iracema: lenda do Ceará*. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p.p. 334.

elaboração de um poema nacional pelo escritor, o autor anônimo de uma nota publicada no *Jornal do Comércio* mostrou-se convicto de que não faltariam incentivos para que Alencar executasse essa tarefa:

Conseguiria tudo isso o autor nesta sua obra? Sinceramente cremos que sim; e se da aprovação desta depende o cometimento de outra maior de que nos falta, estamos convencidos que ele a obterá dos leitores cultos e amantes das coisas pátrias⁸¹.

Essa nota apresenta, portanto, um perfil de público para esse romance, os “leitores cultos e amantes das cousas pátrias”⁸², imagem coadunada com o leitor que o próprio Alencar apresentou no prefácio e posfácio da obra: o Dr. Jaguaribe. A “Carta ao Dr. Jaguaribe” tem como interlocutor um homem maduro, político experiente, que demonstrava também conhecimentos e sensibilidade literários:

Cuidava eu, porém, que você, político de antiga e melhor têmpera, pouco se preocupava com as coisas literárias, não por menospreço, sim por vocação. A conversa que tivemos então revelou meu engano; achei um cultor e amigo da literatura amena; e lemos juntos trechos da obra, que tinha, e ainda não as perdeu, pretensões a um poema⁸³.

A *Crônica Fluminense*, em setembro de 1865, também noticiou a aparição do romance, que é novamente chamado de poema em prosa. O jornalista, anônimo, incentivou Alencar a empreender novas obras que enriquecessem a literatura nacional: “Permita Deus, que nem os desgostos da vida, nem as injustiças dos homens amargurem o coração do autor de *Iracema*.

⁸¹ *Jornal do Comércio*, 26 de setembro de 1865, anônimo.

⁸² *Jornal do Comércio*, 26 de setembro de 1865, anônimo.

⁸³ ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe”, in *Iracema: lenda do Ceará*. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p. 331.

Só assim a literatura nacional contará novos primores de espírito tão delicado”⁸⁴. Enquanto leitor culto, o autor do artigo expressou as reações experimentadas durante a leitura do romance:

Iracema é o título de um livrinho que o Sr. J. de Alencar publicou há dias, mimoso e interessante como ele os sabe escrever. O A. chamou-o lenda: foi demasiada modéstia. *Iracema* é um poema. Grandes afinidades devem haver entre o espírito de J. de Alencar e o de Chateaubriand. Só elas podem explicar as reminiscências que da *Atala* nos trouxe à alma o amor de *Iracema*, com que voltamos aos anos da juventude, quando as realidades da vida ainda não haviam desvanecido os enlevos da poesia... Tivemos verdadeira saudade quando terminou a leitura. Seria de *Iracema*? Não: eram saudades daquele estilo brilhante e fluente, simples e arrebatador, que vai ao íntimo da alma e vibra as notas mais suaves e maviosas do coração⁸⁵.

Nesse artigo, primeiramente, o crítico associou o romance *Iracema* a um gênero de prestígio, para, logo em seguida, aproximá-lo do romance de Chateaubriand, *Atala*, tido, na época, como exemplar no gênero⁸⁶. Retomou os preceitos que a retórica vinha atribuindo ao gênero, a simplicidade e a capacidade de comover o leitor, que qualificavam a obra. O crítico também se colocou enquanto leitor, assemelhando-se ao próprio Dr. Jaguaribe, homem e erudito, perfil que o Alencar escolheu para ser interlocutor de seu romance e de suas reflexões sobre a obra exposta nas cartas que abrem e encerram o livro.

Um outro leitor, consonante com esse perfil, expressou as emoções despertadas pelo romance em uma carta aberta publicada no *Jornal do Comércio* em 3 de novembro de 1865. Luiz Francisco da Veiga isentou-se do papel crítico e expôs um longo elogio, pautado em suas

⁸⁴ *Crônica Fluminense*, 30 de setembro de 1865, anônimo, apud COELHO, José Maria Vaz Pinto “Os críticos do Sr. José de Alencar” in ALENCAR, José de. Op. Cit., p. XXXV.

⁸⁵ *Crônica Fluminense*, 30 de setembro de 1865, anônimo, apud Id. Ibid.

⁸⁶ Valéria Augusti mostra a adoção desse romance como modelo para os que estabeleciam regras para o gênero e para os que o redigiam. Op. Cit., p. 94, nota 181.

impressões de leitura. Veiga, que se apresentou como amigo do escritor, tendo recebido deste um exemplar do romance, afirmou tê-lo “devorado” em uma noite. Principiou a carta, declarando: “... devo dizer-vos tudo o que senti, enquanto lia, e ainda depois de ter lido *Iracema*”⁸⁷. A seguir enumerou todas as emoções que o romance lhe despertou:

Apenas comecei a leitura do poema senti-me transportado para regiões ignotas, onde divaguei sem sentidos, por espaço de duas horas, à mercê de todos os ventos da Rosa, até que ao volver a última página caí no mundo das realidades. Por momentos acordava do meu sonho, e então compreendia que eu lia alguma coisa que me transportava, pois comumente eu não tinha ciência de minha situação, assistia a todos os episódios do poema, inebriava-me com as fragrâncias das florestas virgens, estremecia quando o perigo ameaçava o estrangeiro predileto, enraivecia-me contra os furores de Irapuã, admirava a indolente majestade do Pajé, amava Iracema como se ama a singela açucena, cujo nome com o dela se parecia, simpatizava com a insólita dedicação de Poti e a distinta bizzarria de Cauby, tinha ciúmes do feliz Pitiguara que ousou apagar o vivo lume da vestal indiana, e por último o coração confrangeu-se-me de mágoa quando vi finar-se a renascida Lindoia entre os vagidos do filho e as lágrimas de dor e arrependimento do esposo erradio. Isto que vos digo é sem metáfora e especialmente sem hipérbole; e isto eu considero o mais completo triunfo que possa conquistar um escritor⁸⁸.

O maior triunfo do escritor era, portanto, despertar variadas sensações no leitor, agradando-o, deleitando-o, satisfazendo-o, enfim, atendendo ou superando as suas expectativas, sem jamais frustrá-las. Essa concepção de valor de uma obra ou de domínio da técnica literária pelo escritor era recorrente, pois, além de Luiz Francisco da Veiga, o folhetinista do *Diário do Rio de Janeiro* e o crítico da *Crônica Fluminense* haviam emitido o mesmo tipo de julgamento. A representação de leitor que a carta aberta evidenciou é

⁸⁷ *Jornal do Comércio*, 3 de novembro de 1865, “Carta ao Exm. Sr. Conselheiro J. M. de Alencar: *Iracema*”, L.F. da Veiga.

⁸⁸ *Jornal do Comércio*, 3 de novembro de 1865, “Carta ao Exm. Sr. Conselheiro J. M. de Alencar: *Iracema*”, L.F. da Veiga.

novamente semelhante ao leitor Dr. Jaguaribe, pois, assim como este, Veiga recebeu o livro do próprio escritor e demonstrou, na sua exposição, um perfil erudito, ao revelar conhecimento de obras clássicas, e adulto (“em minha vida de 30 anos tenho sentido demais”).

Ainda em 1865, um pequeno trecho de *Iracema* aparece traduzido para o espanhol por Juan Vicente Gonzalez, que o publicou em um artigo na *Revista Literaria*, de Caracas, Venezuela. Nesse artigo, Gonzalez também expressou as sensações que a leitura do romance provocava:

Com *Iracema* se vive en medio de la naturaleza primitiva, se asiste a las escenas terribles de los cielos i el mar, se vá acá i allá por entre montañas o a lo largo de las riberas, i como que se siente un perfume de esa vida anterior a la vida civil, que el poeta ha hecho dulce i embriagadora, idealizándola. Sus páginas que saben a la miel del Jaty, que respiran ele olor de la vainilla, i que parecen escritas a las sombras del Oitysica, recuerdan al cantor de Morven i de los poéticos amores de Oscar i Malvina⁸⁹.

As declarações desses leitores de Alencar a respeito de *Iracema* expressaram os sentimentos despertados pela leitura, o que enaltecia o valor da obra. Em relação aos perfis de mulher *Lucíola* e *Diva*, cujas representações de leitores feitas por Alencar eram mulheres, os críticos qualificaram esses romances como obras que agradavam e, ainda que tenham sugerido as reações que provocavam no público, não ousaram descrever as suas próprias sensações de leitura, fato que não ocorreu quando a obra foi associada à imagem de um leitor homem e culto. Os paratextos escritos por Alencar para estes romances parecem ter influenciado o tratamento das obras pelos críticos e a representação que estes fizeram dos leitores. *Iracema*

⁸⁹ *Revista Literaria*, “*Iracema*, por J. de Alencar” Juan Vicente Gonzalez, Caracas, 1865, in ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará* (1865-1965) edição do centenário, Op. Cit., p.p. 241-248.

tem como prólogo e posfácio uma carta a um primo culto de Alencar, o Dr. Jaguaribe, que passa a ser representante da imagem de leitor desse romance. *Lucíola* e *Diva* têm como interlocutoras G.M. e sua neta, respectivamente, representando as imagens de interlocutoras desses romances, que trazem ainda a designação de “perfis de mulher”. O que se percebe é que as imagens de leitores propostas pelo autor ou narrador da obra repercutiram na crítica, que as adotou e desenvolveu a análise da obra de forma coadunada com o tipo de leitor previsto pelo narrador. Dessa forma, o autor, tendo em mente um leitor modelo⁹⁰ em sintonia com o tipo de obra que transmitia ao público, acabou interferindo no julgamento do romance pela crítica e na forma como esta imaginou os leitores.

A boa acolhida à *Iracema* foi manifestada também em artigo de Machado de Assis. Nesse texto, Machado destacou o valor da poesia americana, indicando o êxito de Gonçalves Dias e, naquele momento, o de Alencar nesse tipo de iniciativa. Fez uma análise do romance, enaltecendo a sua beleza e o talento do escritor, enfatizando que “quem o ler uma vez voltará muitas mais a ele”⁹¹. Concluiu pelo enriquecimento da poesia americana com essa sua obra e também encorajou o escritor:

Que o autor de *Iracema* não esmoreça, mesmo a despeito da indiferença pública; o seu nome literário escreve-se hoje com letras cintilantes: *Mãe*, *Guarani*, *Diva*, *Lucíola*, e tantas outras; o Brasil tem o direito de pedir-lhe que *Iracema* não seja o ponto final. Espera-se dele outros poemas em prosa.

⁹⁰ Termo empregado por Umberto Eco. Para o autor, o leitor-modelo é “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”, divergindo do leitor empírico, cuja forma de receber uma obra é impossível prever. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 15.

⁹¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866, “Semana Literária”, Machado de Assis.

Poema lhe chamamos a este, sem curar de saber se é antes uma lenda, se um romance: o futuro chamar-lhe-á obra-prima⁹².

As palavras de Machado apareciam em resposta ao que Alencar enunciou na “Carta ao Dr. Jaguaribe”, em que afirmou abandonar a forma ensaiada em *Iracema*, ou seja, o poema nacional, se o romance não fosse bem recebido pelo público⁹³. Dessa vez a admiração de Machado era absoluta, sentimento outrora negado pelo crítico à *Diva*. *Iracema* não era mais apenas um livro cuja “leitura deleita”, era uma obra-prima, que acenava para o *status* do escritor no futuro: a permanência, a canonização. A indiferença referida por Machado não se tratava de um dado, mas de uma hipótese enunciada por Alencar no posfácio, o que consistia da parte do romancista, na verdade, numa estratégia retórica bastante comum no período de se mostrar modesto com relação às expectativas de recepção da obra, para, assim, conquistar a benevolência da crítica e a do público leitor⁹⁴.

Machado reforçou ainda o caráter de leitor culto do romance *Iracema* ao afirmar que “do valor das imagens e das comparações, só se pode julgar lendo o livro, e para ele enviaremos os leitores estudiosos”⁹⁵. Machado asseverou que o romance era “fruto de estudo e

⁹² *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866, “Semana Literária”, Machado de Assis.

⁹³ “Se o público leitor gostar dessa forma literária que me parece ter algum atrativo, então se fará um esforço para levar ao cabo o começado poema, embora o verso tenha perdido muito de seu primitivo encanto. Se, porém, o livro for acoimado de cediço, e *Iracema* encontrar a usual indiferença que vai acolhendo o bom e o mau com a mesma complacência, quando não é o silêncio desdenhoso e ingrato, nesse caso o autor se desenganará de mais esse gênero de literatura, como já se desenganou do teatro, e os versos, como as comédias, passarão para a gaveta dos papéis velhos, relíquias autobiográficas”. ALENCAR, José de. “Carta ao Dr. Jaguaribe”, in *Iracema: lenda do Ceará*. Fortaleza: Editora UFC, 2005, p. 337.

⁹⁴ Cf. SALES, Germana Maria Araújo. *Palavra e sedução: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881)*. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária). Campinas, SP: IEL/Unicamp, 2003.

⁹⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866, “Semana Literária”, Machado de Assis.

meditação, escrito com sentimento e consciência”⁹⁶; como resultado, o romance requeria do leitor um tratamento à altura.

Em carta a Machado, publicada no *Diário do Rio de Janeiro*, Joaquim Serra evidenciou a relevância e o valor de *Iracema* para literatura nacional. De acordo com o crítico:

Iracema aí está, e, apesar de ser um simples ensaio, em prosa, não há remédio senão confessar que aquilo é novo entre nós, sendo, entretanto, puramente nosso. Quem descobriu no modo de contar aquela singelíssima lenda uma filiação a qualquer das escolas que conhecemos?⁹⁷

Serra lembrou ainda do prometido poema nacional: “Ainda bem que José de Alencar nos promete um poema épico, bafejado por idêntica inspiração. Bem-vinda seja essa obra”⁹⁸.

Correspondendo com os anseios da elite letrada, *Iracema* proporcionou a Alencar a consagração. Foi a partir de então que se passou a considerar a permanência de sua obra para a posteridade. Talvez a associação pela crítica desse romance com a representação de leitor estudioso, erudito, não fosse gratuita, casual, já que esse leitor atribuiria à obra maior credibilidade.

Carregada de um sentido pejorativo, a concepção segundo a qual o romance tinha um destino ‘popular’ serviu para desprestigiar o próprio gênero através da definição de seu público, em relação ao qual as elites pretendiam se diferenciar. Os bons gêneros, ou seja, os que possuíam dignidade literária eram aqueles cujo significado era acessível apenas a um público restrito, o qual tinha domínio sobre as regras de interpretação que eles requeriam. No caso do romance, a leitura era franqueada a qualquer um que pudesse ler ou ouvir, sem que para isso fosse exigido um conjunto de conhecimentos prévios. Assim sendo, o público que o acolhia extrapolava o grupo seletivo de

⁹⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de janeiro de 1866, “Semana Literária”, Machado de Assis.

⁹⁷ *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1866, “Folhetim”, Joaquim Serra, in ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis*. Tomo I: 1860-1869. Rio de Janeiro: ABL: Biblioteca Nacional, 2008, p. 181.

⁹⁸ *Diário do Rio de Janeiro*, 16 de novembro de 1866, “Folhetim”, Joaquim Serra.

homens de letras, ampliando-se na mesma medida em que se ampliava a imprensa periódica, responsável em boa parte por sua ampla difusão⁹⁹.

Para os que buscavam legitimar o gênero, era necessário relacioná-lo com um tipo de público adepto dos gêneros clássicos, que conferia prestígio ao romance. Esse foi o caso do leitor elaborado para *Iracema*, que teve como representação predominante na sua recepção crítica a imagem de um leitor pertencente a um grupo mais seletivo e conhecedor de regras clássicas. Para justificarem o interesse desse perfil de leitor pelo romance, os críticos associaram a obra às melhores composições no gênero ou mesmo a classificaram como “poema em prosa”, seguindo a classificação do próprio autor, o que potencializava o seu valor.

O reconhecimento de *Iracema* alcançou a Europa. Ainda em janeiro de 1866, o romance foi anunciado em Lisboa pelo *Anuário do Arquivo Pitoresco*. No artigo, Pinheiro Chagas deu um indício de sua popularidade:

Quisera falar com mais largueza deste livrinho, que nos chegou do Brasil, firmado pelo nome do Sr. J. d'Alencar, nome que não só na sua pátria, mas em Portugal e na própria França, é conhecido e venerado. Não posso; o artigo já vai longo, e os teatros reclamam-me. Apontá-lo-ei unicamente, acompanhando-o de algumas considerações¹⁰⁰.

Chagas destacou a caracterização nacional do romance, revelando a tendência para a autonomia da literatura brasileira. O bom desempenho da pintura da cor local revelaria a viabilidade da elaboração da obra que Alencar prometia sobre os mesmos assuntos. Afirmou ainda que Alencar, com *Iracema*, anunciava o desenvolvimento de uma literatura original, mas

⁹⁹ AUGUSTI, Valéria. Op. Cit. p. 92.

¹⁰⁰ *Anuario do Archivo Pittoresco*, nº. 25, janeiro de 1866, “Letras e Artes”, Pinheiro Chagas, p. 198. Disponível em <http://books.google.com.br/>

lamentou a incorreção do estilo do romance. Esse texto apontava para os principais aspectos que pontuariam o seu texto sobre *Iracema* publicado em 1868, na edição de seus *Ensaaios Críticos*. Antes disso, nessa nota de 1866, Chagas revelou a difusão do nome de Alencar na Europa, onde seria “conhecido e venerado”. O fato de Alencar ser, na época, conhecido em Portugal é fácil de compreender, considerando-se a unidade linguística; mas para que o mesmo ocorresse na França, seriam necessárias traduções de suas obras para o francês. Segundo informa Sacramento Blake¹⁰¹, a primeira tradução de uma obra de Alencar para o francês seria a de *O Guarani*, em versão de Adolphe Umbert, publicada apenas em 1871, ou seja, bem depois da declaração de Chagas. Como teria afinal o nome de Alencar repercutido na França? Um indício é oferecido pelo *Diário do Rio de Janeiro*, no dia 18 de janeiro de 1863:

Le Brésil – Publicou-se o 2º número desta folha, contendo o resto dos documentos diplomáticos sobre a questão anglo-brasileira; e mais – Estrada de ferro de D. Pedro II – Crônicas das belas artes – Questão Macao-chinesa – Conflito dos vapores peruanos – Notícias da Europa – O cavalo dourado pelo homem – Extinção do pauperismo – Fatos diversos – Comércio e o começo da tradução francesa do romance *Guarani*¹⁰².

Le Brésil era um semanário brasileiro escrito em francês que tinha como objetivo fazer divulgação do país na França, funcionando como uma “tribuna de propaganda”. Para os redatores:

São incontáveis e evidentes as vantagens que de semelhante publicação nos pode resultar, fazendo-se o Brasil conhecido na Europa por meio de uma

¹⁰¹ BLAKE, Augusto Vitorino Alves Sacramento. *Diccionario bibliographico brasileiro*, 5º vol. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899, p. 75.

¹⁰² *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de janeiro de 1863. Agradeço a informação bem como o texto referente ao anúncio a Rodrigo Camargo de Godoi.

resenha exata de notícias e de uma apreciação imparcial e conscienciosa das nossas coisas¹⁰³.

Talvez a escolha de *O Guarani*, a título de propaganda nacional, tenha ocorrido devido ao fato de a obra ter alguma correspondência com os elementos propostos pela crítica estrangeira para a literatura do novo mundo, como a cor local, a exploração da paisagem, o elemento nativo ou indígena, o pano de fundo histórico com a fundação do passado nacional¹⁰⁴. *O Guarani* era, na época, a composição literária brasileira mais feliz no gênero romance com todas essas características e de maior popularidade. Com efeitos folhetinescos, suspense e caráter episódico, talvez tenha causado o interesse dos redatores para a publicação por oferecer mais atrativos para a leitura¹⁰⁵.

¹⁰³ *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de janeiro de 1863.

¹⁰⁴ Em *Resumo da História Literária do Brasil*, Ferdinand Denis recomendava: “Celebre desde já o poeta dessas belas regiões os magnos acontecimentos do século; mas não esqueça também os erros do passado; pendure a sua lira por instantes nos galhos dessas árvores antigas, cujas sombrias ramadas ocultam tantas cenas de perseguição; retome-a, após haver lançado um olhar de compaixão aos séculos transcorridos; lamente as nações exterminadas, excite uma piedade tardia, mas favorável aos restos das tribos indígenas; e que este povo exilado, diferente na cor e nos costumes, não seja nunca esquecido pelos cantos do poeta; adote uma nova pátria e cante-a ele mesmo; console-se à lembrança de outros infortúnios, rejubile-se com a radiosa esperança que lhe dá um povo humano”, in CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo: a contribuição européia, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p. 38.

¹⁰⁵ Não há informações de que esse periódico tenha durado ou de que tenha realmente circulado na França. Na Biblioteca Nacional constam oito números do semanário e no catálogo da Biblioteca Nacional da França não foi encontrada nenhuma informação. De qualquer forma, a indicação de uma versão francesa de *O Guarani*, no *Le Brésil*, representa uma pista de que essa tradução pode ter contribuído para inserção e difusão do nome de Alencar na Europa, sobretudo na França. Ainda no ano de 1866, depois da publicação do texto de Pinheiro Chagas, seria publicada uma tradução italiana do romance. Essa teria sido a versão usada para a composição do libreto que resultaria na ópera de Carlos Gomes *Il Guarani*, que contribuiria extensivamente para a difusão do nome e da obra de Alencar por toda a Europa: “Há dele [de *O Guarani*] uma tradução italiana, impressa de pouco tempo; e o Sr. Dr. Antonio Scalvani formou dela um libreto para ópera, que o Sr. A. Carlos Gomes, aplaudido compositor brasileiro, achando-se em Milão, já no ano corrente, se propunha a converter em música. Ignoramos, contudo, se esse intento se realizou”, Inocêncio Francisco da Silva. “José de Alencar”, in *Arquivo Pitoresco*, tomo IX, 1866, apud COELHO, José Maria Vaz Pinto. Op. Cit., p. X.

Na revista *Arquivo Literário*, no número de março-abril de 1866, foi publicado mais um artigo sobre *Iracema*. Nele, Dom Rodrigo y Mendonza, apesar de valorizar a beleza do romance, apresentou o que considerava problemas na construção da protagonista, por não se manter pura, como Atala. A partir desse aspecto de pureza e ideal, considerava *O Guarani* mais bem executado:

É forçoso que declare: como criação de poeta, Peri me parece superior. Talvez seja mau gosto, mas confesso que acho muito mais belo, mais poético e mais original o índio que de bom grado se mataria para pedir ao Senhor a nuvem do céu que Ceci desejasse. É isto mais delicado; (...). Há muita inspiração em Peri, em seu amor encontra-se mais pureza, assemelha-se a uma adoração. Peri é um índio que uma mulher educa, transformando-o em homem quase civilizado¹⁰⁶.

Mesmo que revelasse sua predileção por *O Guarani*, não diminuiu o mérito de *Iracema*, transcreveu vários trechos do romance e determinou ao público:

Deve todo o brasileiro decorar o poema do Sr. Alencar, se quiser extasiar-se. É a lenda mais bela que temos. Os costumes dos selvagens são descritos com fidelidade e mestria. Recorra cada um às notas que acompanham o volume, e encontrará um tesouro de erudição e estudos¹⁰⁷.

Ler *Iracema* parecia até dever cívico do brasileiro, que devia submeter o romance a uma leitura intensiva, ou seja, devia ler a obra muitas vezes e adotá-la como objeto de estudo. O brasileiro representado aqui remete novamente à imagem de leitor erudito e estudioso de obras literárias. As mulheres aparecem, enfim, na recepção crítica à *Iracema* como leitoras do romance:

¹⁰⁶ *Arquivo Literário*, março-abril de 1866, “*Iracema*: lenda do Sr. Alencar”, Dom Rodrigo y Mendonza.

¹⁰⁷ *Arquivo Literário*, março-abril de 1866, “*Iracema*: lenda do Sr. Alencar”, Dom Rodrigo y Mendonza.

Farei aqui uma observação; dirige-se às leitoras que forem mais sensíveis. Não chorem, eu lhes peço, lembrem-se de que as lágrimas de uma moça são pérolas preciosas como as de Ophir. No fim do volume morre Iracema. Tudo passa sobre a terra, diz o autor. Se alguma inteligente e severa leitora quiser por isso anatematizar o livro, não me servirei daquela frase com que o Sr. Rebelo da Silva justificou a morte do seu Gomes Lourenço. Não foi a história quem matou Iracema. O raio de luz perdido na terra devia voltar ao seio da estrela de onde partira. “Tudo passa sobre a terra”¹⁰⁸.

A imagem de leitora esboçada por esse crítico revela um gosto habituado a histórias romanescas com finais felizes. Como consequência, como se pode deduzir do trecho, a morte de Iracema e a impossibilidade de uma solução do conflito amoroso poderiam frustrar as suas expectativas e levar algumas delas a condenar a obra. Outro indício inerente ao tipo de leitura empreendida por essas leitoras são as lágrimas, o choro, provocadas por uma leitura que parece não discernir a ficção da realidade. A imagem que o crítico fez da leitora revela uma visão estereotipada do comportamento feminino, como se a comoção, durante a leitura, fosse uma atitude apenas da mulher. Enquanto o leitor erudito como Luiz Francisco da Veiga, ao terminar de ler o romance, assegurou ter “caído” na realidade, a leitora representada nesse trecho precisou ser consolada, com um argumento que, na verdade, prolongava a sensação ilusória da narrativa: “O raio de luz perdido na terra devia voltar ao seio da estrela de onde partira”. O que se deduz, ao final, é que a leitura empreendida pela leitora é caracterizada como ingênua.

¹⁰⁸ *Arquivo Literário*, março-abril de 1866, “Iracema: lenda do Sr. Alencar”, Dom Rodrigo y Mendonza.

Iracema teve espaço ainda na mesma revista em setembro de 1867. José Inácio Gomes Ferreira de Menezes deu a medida do *status* de Alencar e do valor de suas obras no momento em que redigiu o seu artigo, em novembro de 1865:

Já conhecemos de sobejo o escritor. Ele não se nos vem apresentar com a timidez de novato pedindo vênica e batendo nos peitos. José de Alencar é já velho lidador na carreira sempre feliz de romancista! Por vezes fatigado de colher louros, cansado de conduzir seu carro de triunfo por sobre esteiros sempre macios de flores e de curvar-se para apanhar coroas, que deverão mais tarde adornar a base de sua estátua de glória, – ele deixa que esses louros murchem, que esse carro caminhe sem rumo, que essas coroas sejam erguidas por outrem. Baldado afã! Esses louros não se enfezam e muito menos murcham, seu carro triunfante, versado na carreira, não se desvia do rumo e segue, costumeiro, a estrada que conduz ao templo de sua Fama; as coroas – essas vicejam cada vez mais, e ninguém ousa tocá-las porque parece que Deus estampou na dobra de uma pétala de rosa, no cálix escondido de uma de suas flores, um místico e vaporoso letreiro, que só o gênio sabe soletrar – pertencem a José de Alencar! (...) O nome de José de Alencar transpira até mesmo nas obras que não trazem na fachada o seu nome¹⁰⁹.

Alencar, com a publicação de *Iracema*, não era mais apenas um nome de sucesso, jornalista eminente, que se destacava, nas expressões dos críticos, pelo seu “talento revelador” e pela sua contribuição para o “enriquecimento das letras pátrias”, como se viu nos textos críticos anteriores. Nesse momento, o escritor aparecia a caminho da glória. O ponto final dessa estrada foi simbolizado pela expressão “templo da Fama”, sendo *Iracema* “o peristilo de um grande e suntuoso edifício; é a peanha que terá de suportar em breve um colosso de bronze”¹¹⁰. Imagens divinas ou de supremacia foram empregadas pelo crítico para ilustrar a posição de Alencar nas letras do período e o seu encaminhamento para a canonização. Segundo o crítico, não foram apenas os letrados que conferiram esse prestígio ao romancista:

¹⁰⁹ *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.

¹¹⁰ *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.

“É muito reçar do público, que tanto e tão merecidamente o tem aplaudido sr. conselheiro José de Alencar”¹¹¹.

Ferreira de Menezes também disse o que sentiu lendo uma obra de Alencar. Nesse artigo sobre *Iracema*, suspendeu a análise desse romance para falar de sua admiração pelos romances do escritor, sobretudo por *O Guarani*, fazendo uma digressão com a exposição de suas reações à leitura dessa obra:

Quando, há já um ano, lemos no Rio de Janeiro *O Guarani*, um dos seus primeiros romances, ficamos, na verdade pasmos e quase que descremos da contingência humana. [...] De espaço a espaço eu interrompia a leitura desse mágico livro, esfregava os olhos, apalpava-me todo, julgando-me em sonhos provocados pelo êxtase, que produz o ópio, ou crendo que era as Mil e uma noites que me prendia a atenção, ou, enfim, que eu me embalava, como a voluptuosa *Iracema*, entre dois grossos troncos de jequitibá, aos cadenciados vaivens da indiana rede! A leitura do *Guarani* agrada, deleita, arrebatava, mas não cansa¹¹².

Ferreira de Menezes, assim como Luiz Francisco da Veiga, demonstrou a sua entrega à fantasia ao longo da leitura do romance. Para ele, a leitura comovedora e arrebatadora, ou seja, que prendia o leitor, era um índice de valor da obra. Expondo a boa sensação experimentada com a leitura, o crítico valorizava o romance. Esse aspecto foi aprofundado quando Ferreira de Menezes comparou *O Guarani* com *Lélia* (1833), de George Sand:

Faz-me lembrar agora as impressões, que recebemos, e que ainda hoje conservamos frescas, da leitura de uma obra, que pode contrastar perfeitamente com o *Guarani*. Queremos falar de *Lélia*, de George Sand. *Lélia* é inteiramente o contrário. Sua linguagem cansa, fatiga, exaspera, prostra o espírito, acabrunha a mente do literato novel como nós. (...). Ponde o *Guarani* ao par de *Lélia*. Aquele podeis ler no mais iluminado do salão, no

¹¹¹ *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.

¹¹² *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.

mais improvisado da valsa alemã, no meio dos vozeares, dos gritos, no som de um infreme instrumental... Embora! Vossa atenção marchará tranquila e calma; julgar-se-á viajando por um mundo todo desconhecido, recostada a frouxos divãs; e a sonhar, como já disse, sonhos que só o ópio produz. Este, lede-o no mais recôndito do bosque, no mais escondido do lar doméstico, no mais denso da floresta virgem, no mais silencioso dos cemitérios, embalado na gôndola que o resvala macio pelo canal de Veneza ... no meio de tudo isto, erguer-se-á diante de vós o Sacerdote Magnus, como o espectro de um morto, que divaga, aflito, pela terra, em busca de uma alma amiga, que lhe cumpra um voto que fez em vida! Aparecer-vos-á a arrogante e desdenhosa Lélia... Lélia, mais incompreensível ainda, mais cercada de mistérios e de extravagâncias do que nas próprias páginas do romance. Vossas fontes palpitarão fortes, vossas artérias se agitarão, tereis febre, muita febre, vossas pálpebras de pesadas se fecharão, um suor de gelo vos cobrirá o corpo inteiro¹¹³.

A comparação dos dois romances, com um discurso favorável a *O Guarani*, revela um tipo de discussão que pautou a reflexão sobre o gênero romance. Para os que buscavam conceituar o gênero, o romance era uma leitura fácil, que “agrada, deleita, arrebatava, mas não cansa”. Na mesma década em que Ferreira de Menezes escreveu o seu artigo, Fernandes Pinheiro fez o mesmo tipo de consideração em seu *Curso Elementar de Literatura Nacional* (1862) ao comparar dois romances, como mostra Augusti:

Partindo do pressuposto segundo o qual o romance se destinava a um público numeroso e, conseqüentemente, pouco seletivo, Fernandes Pinheiro estabeleceu para o gênero uma espécie de regra de economia da linguagem que previa o uso comedido dos recursos estilísticos. De seus exemplares, o autor do *Curso* esperava “correção da linguagem” (exigência primeira da retórica) e “concisão de estilo”, prerrogativa visível na comparação por ele estabelecida

¹¹³ *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes. Até mesmo Fagundes Varela disse o que sentiu da leitura de Lélia, embasado nos mesmos argumentos expostos por Ferreira de Menezes. Segundo o crítico: “Fagundes Varela disse-nos em uma ocasião ‘Ler Lélia é um tormento para mim. A cada página que volto, é uma nova e prolongada respiração que sorvo. Das folhas desses dois pequenos volumes rebentam chamas, desprendem-se faíscas do mais negro e do mais hediondo ceticismo. Ardem-me os olhos; secam-me as pálpebras, e os lábios: coram-se-me as faces a um ponto tal, que sou capaz de acreditar, que tive o rosto curvado sobre um vulcão de fogo ardente, ou de agora a ferver em caixões’”, apud MENEZES, José Inácio Gomes Ferreira de. In *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”.

entre os romances *Menina e Moça* e *Palmeirim da Inglaterra*. Analisando criticamente este último, Fernandes Pinheiro afirmava preferir *Menina e Moça* a ele, sobretudo em virtude da simplicidade de estilo. A seu ver, o uso excessivo de metáforas, hipérboles e pleonasmos pelo autor de *Palmeirim da Inglaterra* teria deixado sua obra em situação desvantajosa se comparada à de Bernardim Ribeiro¹¹⁴.

O romance provocava envolvimento, despertava a atenção do leitor, sem que, para isso, exigisse esforço. Esse aspecto motivava a sua popularidade e, conseqüentemente, a sua depreciação por uma parcela da crítica, já que, como mostra Augusti, para valorizar as obras escritas nesse gênero, foi necessário que a crítica, cada vez mais, as associasse a um público mais erudito, seletivo e exigente. Esse aspecto, como se viu, foi constatado na recepção crítica de *Iracema*.

Contudo Ferreira de Menezes fez críticas a este romance que remetem justamente ao emperramento que a sua linguagem poderia provocar à leitura, tecendo um tipo de observação semelhante à que fez em relação à *Lélia* ou à que Fernandes Pinheiro desenvolveu referindo-se a *Palmeirim da Inglaterra*, ou seja, atentando para o problema da falta de “economia de linguagem”: “A multiplicidade de comparações, (o que nem para o próprio autor passou despercebido) é excessiva. Se uma segunda edição se tornar necessária, ele nos promete reparar este defeito”¹¹⁵. Para Ferreira de Menezes, um jovem poeta de 20 anos quando escreveu esse artigo¹¹⁶, um romance, para ser bom, precisava ser agradável e acessível. O

¹¹⁴ Augusti, Valéria. Op. Cit., p.p. 47-48.

¹¹⁵ *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.

¹¹⁶ Cf. LOPES, Nei. *Dicionário escolar afro-brasileiro*. São Paulo: Selo Negro, 2006, p.p. 65-66. A referência ao nome de Ferreira de Menezes nesse dicionário se dá em razão de sua participação no movimento abolicionista. Sacramento Blake também ofereceu informações sobre sua atuação literária, informando a publicação de um volume de poesias intitulado *Flores sem cheiro*, que traz um ensaio crítico de seu amigo Fagundes Varella. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. 4º volume. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1898, p. 461.

crítico fez ainda uma objeção à *Iracema* que dizia respeito à correção estilo: “Encontra-se também nos últimos capítulos do romance alguma negligência, algum desalinho do estilo”¹¹⁷

O romance continuou a ser censurado pelos seus aspectos estilísticos, sobretudo por Pinheiro Chagas e Antônio Henriques Leal. Em 1868, Pinheiro Chagas publicou, em *Novos Ensaios Críticos*, a sua análise do romance, a qual havia prometido realizar ainda em 1866¹¹⁸. Nesse artigo, Pinheiro Chagas não reconhecia haver, no país, uma literatura e evidenciou o valor da literatura dos Estados Unidos, por conquistar nobreza ao deixar de seguir os modelos europeus voltando-se para o seu passado. Para o crítico, as literaturas americanas, para alcançarem a independência e autonomia diante das literaturas européias, deviam “esquecer-se um pouco da metrópole européia, impregnar-se nos aromas do seu solo, (...) e aceitar as tradições dos primeiros povoadores, que seus antepassados bárbara e impoliticamente expulsaram da pátria”¹¹⁹. Esses elementos dariam “ao Brasil a literatura que lhe falta”. *Iracema* era, a seu ver, a primeira obra que teria concretizado efetivamente o que Pinheiro Chagas entendia por literatura de “cunho nacional”. Mas apresentava ressalvas. Aproveitando o ensejo fornecido por um crítico que teria visto como problemática a adoção de termos indígenas, retrucou:

Não; esse não é o defeito que me parece dever notar-se na *Iracema*, o defeito que eu vejo nessa lenda, o defeito que vejo em todos os livros brasileiros, e

¹¹⁷ *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.

¹¹⁸ Mesmo que essa crítica de Pinheiro Chagas não se enquadre na seleção do *corpus* para esta pesquisa, ou seja, não tenha sido publicado na imprensa periódica, é importante a sua verificação por ter sido anunciado na imprensa dois anos antes, pela sua importância no conjunto da recepção crítica de Alencar e pelo fato de a sua perspectiva de crítica provocar desdobramentos na imprensa periódica a partir da década de 70.

¹¹⁹ Chagas, Pinheiro. “Literatura Brasileira: José de Alencar”. *Novos Ensaios Críticos*, 1868, apud SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p.p. 251-255.

contra o qual não cessarei de bradar intrepidamente, é a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português, por meio de neologismos arrojados e injustificáveis, e de insubordinações gramaticais, que, (tenham cautela!) chegarão a ser risíveis se quiserem tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato¹²⁰.

Para Marcelo Peloggio, a censura portuguesa à forma do emprego da língua portuguesa pelos escritores brasileiros, sobretudo Alencar, foi uma tentativa de conter o desenvolvimento da autonomia da literatura no país, que ia se revelando original e peculiar. Para ele, esse tipo de crítica “foi a maneira encontrada de se tentar manter o controle a rédeas curtas”. O conteúdo desse artigo gerou discussão e desdobramentos em muitas outras críticas que surgiriam a partir da década de 70 do século XIX até meados do século XX¹²¹. Antônio Henriques Leal, na série de artigos de “A Literatura Brasileira Contemporânea”, deu eco às críticas de Chagas, também fazendo censuras ao estilo de Alencar. Para o crítico, Alencar era um escritor de grande talento, que se destacava pela originalidade das imagens e pela pintura das cenas da natureza, mas lamentou que “talento tão superior não se aplique ao estudo da língua, com mais interesse e sem prevenções. Porém, quanto à sua linguagem e estilo são descuidados e por vezes frouxos”¹²².

¹²⁰ Chagas, Pinheiro. “Literatura Brasileira: José de Alencar”. *Novos Ensaios Críticos*, 1868, apud SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p. 254; de acordo com Marcelo Peloggio, “Antônio José dos Reis Lobato [...] é autor de Arte da gramática da língua portuguesa, de 1771; conforme Jerônimo Soares Barbosa, dataria de 1770 a primeira edição da gramática de Lobato, e que, em Portugal, “fora mandada adotar nas escolas, encarregando o ensino dela aos professores, que já ensinavam a gramática latina: isto por virtude de um alvará datado de 30 de setembro de 1770”. *José de Alencar e as visões de Brasil*. Tese de Doutorado. Niterói. Universidade Federal Fluminense, 2006, p. 86, nota 82.

¹²¹ Marcelo Peloggio, na sua tese de doutorado, oferece uma análise da crítica ao estilo de Alencar.

¹²² LEAL, Antônio Henriques. “A literatura brasileira contemporânea” in ALENCAR, José de. *Iracema: lenda do Ceará* (1865-1965) edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1965, p.p. 208-209. Neste mesmo livro, consta ainda “Questão filológica: a propósito da 2ª edição da *Iracema* (Romance do Sr. Conselheiro

O romancista, no pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, em 1870, respondeu aos dois opositores, destacando o caráter dinâmico da língua e considerando a independência política, a diferença geográfica e climática e a miscigenação fatores que interferiam nessa diferenciação. Nesse contexto, os escritores desempenhavam um papel que exercia influência no processo de mudança. Diante da boa recepção do romance, desmereceu, sobretudo, as apreciações dos dois críticos. Em relação à crítica de Chagas, declarou:

Vale a pena ser advertido por crítico tão ilustrado, quando a censura, como a sombra que destaca no quadro o vivo e fino colorido, não passa de um relevo imerecido a elogios dispensados com excessiva generosidade. A questão vai, portanto, estreme de qualquer assomo de vaidade, que estaria por demais satisfeita com finezas recebidas¹²³.

Com o romance *Iracema*, Alencar alcançou a consagração e teve acentuada a sua relevância para as letras no país, como se pôde verificar no tom com que a maioria dos críticos se referia ao romancista, que aparecia, nesses textos, como o escritor mais apto para estabelecer de vez a soberania da literatura nacional, pois *Iracema* correspondia às expectativas geradas pelos letrados em torno de obras de cunho nacional e significava, para esses críticos, o anúncio da realização, para em breve, da grande obra nacional, que dignificasse definitivamente essa literatura.

No entanto, *O Gaúcho* ofereceu um outro conceito de nacionalismo, diferente do indianismo, apregoado até então, de modo geral, como um dos principais símbolos da nação. Luís Guimarães Júnior discorreu, em 22 de janeiro de 1871, a respeito desse mais recente

José de Alencar)", artigo que Antônio Henriques Leal escreveria em tréplica à resposta de Alencar expressa em seu pós-escrito.

¹²³ ALENCAR, José de. *Iracema*. Tâmis Parron (org.). São Paulo: Hedra, 2006, p. 177.

romance de Alencar. O folhetinista mostrou ter apreciado a leitura da obra, indicou-a como um exemplo de que a literatura nacional não se restringia a representar “a floresta, o tacape e o boré” e declarou que essa nova faceta da literatura nacional se devia ao talento do escritor:

José de Alencar é um escritor de grande mérito e de incontestável mestria. O nome que assina as obras, sob o pseudônimo de Sênio, deve ser considerado como o do literato de mais fôlego, como o do espírito de mais largos horizontes que pisam terras do Brasil! *O Gaúcho* é um quadro de costumes. Como é, dirão os homens da Corte, como é que um grande senhor como esse, um talento de jurisconsulto, que já passou pelas forças gloriosas da política e do ministério, pode conhecer os hábitos, a linguagem, o sentimento primordial de gentes e de sociedades onde nunca viveu nem demorou-se sequer? É nisso que consiste o gênio do senhor da pena e do espírito. O dom da ubiquidade só foi concedido ao sol e ao talento¹²⁴.

Vê-se, nesse texto, que a imagem de supremacia de Alencar na literatura no país foi mantida com o novo romance, que apresentou um juízo que foi levado a fundo pelos críticos que se opuseram às obras do escritor: o de que Alencar não teria autoridade para falar de algo que não observou, não conheceu *in locus*. Para Guimarães Jr., isso em nada desmerecia o valor desse romance, já que o talento do escritor teria a capacidade de suprir essa lacuna. Ainda assim, com todos os elogios à obra e ao romancista, o folhetinista apontou algumas falhas, que se mostravam, no seu entender, relevantes pelo fato de terem sido cometidas por um escritor como Alencar: “No romance o *Gaúcho* encontro eu leves faltas, enormes faltas, por terem partido do talento real do poeta do *Guarani*”¹²⁵. Esses problemas se referiam à construção dos personagens Catita, que, segundo o crítico, foi retratada com “aspereza”, e Manuel Canho,

¹²⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de janeiro de 1871, “Folhetim do Diário do Rio: Revista de Domingo”, Luís Guimarães Júnior, apud SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p.p. 211-213.

¹²⁵ *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de janeiro de 1871, “Folhetim do Diário do Rio: Revista de Domingo”, Luís Guimarães Júnior.

para o qual faltou verossimilhança. Apreciando a leveza da leitura de uma obra, Luís Guimarães Júnior declarou:

Eu e o leitor descansamos sobre cômodas poltronas; enverga-se o chambre, extraem-se duas fumaças de um delicioso *hamburguez* e começamos a devorar, página por página, o infalível romance, como os filhos do paganismo, gole por gole, a deliciosa ambrósia¹²⁶.

É, mais uma vez, a imagem do leitor (e não da leitora), aqui representada, que aparece irmanada com o crítico. Irmanar-se ao público leitor e recriar situações de leitura podem ser estratégias empregadas para valorizar a obra, de forma a encarecê-la ao representar um perfil de leitor de prestígio, reflexo do seu seria o público de modo geral .

Em 4 de junho de 1871, na *Imprensa Acadêmica*, apareceu um artigo de J. C. de Moraes Carneiro, em que retomou a discussão sobre a língua portuguesa e o estilo de Alencar ocorrida a partir do afamado artigo de Pinheiro Chagas. Nesse texto, Moraes Carneiro elogiou o talento e o estilo do escritor, verificou a marca desse seu estilo nos mais diferentes gêneros aos quais se dedicou e questionou se haveria erro “nesse verdadeiro fanatismo plástico”, pergunta apenas retórica, já que ofereceu resposta imediata:

Na linguagem verdadeiramente opulenta de J. de Alencar nota-se uma pronunciada tendência para libertar-se da tutela de João de Barros e Camões, dar ao velho idioma português uma seiva propriamente brasileira, e operar uma insurreição contra essa monotonia clássica que, quando tudo progride, idéias, usos, e costumes, pretende impor ao idioma nacional uma imobilidade sem razão de ser¹²⁷.

¹²⁶ *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de janeiro de 1871, “Folhetim do Diário do Rio: Revista de Domingo”, Luís Guimarães Júnior.

¹²⁷ *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), 4 de junho de 1871, J. C. de Moraes Carneiro, apud COELHO, José Maria Vaz Pinto “Os críticos do Sr. José de Alencar”, Op. Cit., p. XXXVIII.

É clara a contestação de Moraes Carneiro a Pinheiro Chagas, quando este fala em “insurreição em regra contra a tirania de Lobato” para caracterizar o estilo dos escritores brasileiros. Moraes Carneiro fez eco às apreciações de Alencar feitas no seu pós-escrito ao falar da progressão e da mobilidade da língua e verificou que essa crítica vinha de uma necessidade de imposição dos portugueses para deter a liberdade e a originalidade da literatura brasileira, que tinha como expoente Alencar: “É por isso que reputo o Sr. José de Alencar em qualquer das suas produções o mais eminente representante da nossa literatura”¹²⁸.

Como se viu, a obra de Alencar, entre os anos de 1857 e 1871, foi objeto de discussão na imprensa periódica e, mesmo que tenham aparecido ressalvas e ataques, em geral, sua obra foi bem avaliada e bem recebida pela crítica de então, que via em seus romances e peças muitos dos aspectos valorizados para a composição literária. Em relação aos seus romances, viu-se que a representação dos leitores esteve presente na sua abordagem. Nesse período, essas representações não determinavam o valor da obra de Alencar, são imagens que apareceram como parte de sua caracterização, sem que qualquer dos perfis apresentados provocasse uma divisão de sua obra entre o que detinha maior ou menor valor, de acordo com o leitor ao qual era destinada. No entanto, constatou-se o desenvolvimento de uma aproximação da obra de Alencar, sobretudo de *Iracema*, a um leitor mais culto, em busca de acentuar o seu valor, sem que, com isso, qualquer outra obra ou outro perfil de leitor sofresse desprestígio. As representações de leitura também participaram desse intento de valorizar a obra, expressas por

¹²⁸ *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), 4 de junho de 1871, J. C. de Moraes Carneiro, apud Id. Ibid.

leitores com perfil erudito que pretendiam enaltecer a importância do romance e, dessa forma, incentivar a elaboração do poema nacional prometido pelo escritor.

Contudo, com o surgimento de novos critérios de avaliação, a obra de Alencar passou a ser depreciada, o que se tornou o tom predominante da crítica a partir de 1871, momento em que surgem as polêmicas “Cartas a Cincinato”. Com essa mudança de perspectiva, teria havido alteração na formulação das representações dos leitores de Alencar pelos críticos? O capítulo seguinte se dedica à análise desse aspecto.

Capítulo 2

A desestabilização

2.1. As *Cartas a Cincinato*, de Franklin Távora: a “conversão” do público leitor

Em 1871, surgia o bissemanário *Questões do Dia*, coordenado por Lucio Quinto Cincinato¹²⁹, isto é, José Feliciano de Castilho, que reuniu os inimigos de José de Alencar em torno desse periódico com o objetivo desestabilizar o seu prestígio enquanto político através de artigos que atacavam as suas posturas e opiniões políticas. Estava em discussão na Câmara a reforma servil e a Lei do Ventre Livre. Alencar, enquanto deputado, envolveu-se nos debates, contrariamente à aprovação da lei. De acordo com Eduardo Vieira Martins, a razão da divergência entre os dois seria uma crítica que Alencar teria feito ao parecer, redigido por Castilho, sobre o projeto de Lei do Ventre Livre e também uma diferença pessoal que havia entre os dois, que teria culminado no apelido “gralha imunda” lançado por Alencar ao oponente, episódio relatado pelos biógrafos do escritor. Alencar usufruía de enorme destaque também no âmbito literário, e essa atividade não passou incólume, já que as *Questões do Dia* demonstravam claro propósito de desacreditar o nome de Alencar. Conforme observa Martins,

¹²⁹ Eduardo Vieira Martins investigou a origem desse pseudônimo: “Lucius Quintos Cincinnatus viveu no século V a.C. Segundo o *Dicionário Oxford de Literatura Clássica*, ‘chamado em 458 do campo que cultivava para salvar o exército romano, derrotou o inimigo e voltou em seguida às suas terras. São frequentes as alusões a ele como um tipo representativo da antiga simplicidade e frugalidade romanas’. [...] A imagem do homem que, depois de cumprir um dever, se refugia no campo pode ter levado Feliciano de Castilho a escolher seu nome para a *persona* que redige as cartas, figurada como um roceiro afastado das intrigas políticas”. “Apresentação” in TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Eduardo Vieira Martins (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011, p. 10, nota 2.

“desde a primeira carta, o publicista [José Feliciano de Castilho] elegeu José de Alencar como seu principal interlocutor, convertendo as *Questões do Dia* num verdadeiro libelo contra o deputado cearense”¹³⁰.

Era necessária, então, a colaboração de alguém que revelasse domínio no ataque à sua obra literária. Franklin Távora foi convidado para a empresa e, do Recife, enviava assiduamente os textos que compuseram uma polêmica de ordem literária. No número 5 do periódico, de 14 de setembro de 1871, deu-se início à publicação de uma série de cartas redigidas por Semprônio¹³¹, Franklin Távora, destinadas a Cincinato, que ficaram conhecidas como “Cartas a Cincinato”. As cartas foram constituídas de duas séries: a primeira, composta por oito cartas, propunha-se a analisar *O Gaúcho*; a segunda, composta por treze, tinha como foco *Iracema*. Em 1872, essas cartas ganharam publicação em livro, com trechos das respostas de Cincinato¹³².

Em geral, os estudiosos das cartas evidenciaram como sua perspectiva predominante a crítica à falta de observação e de fidelidade de Alencar na construção dos ambientes e personagens desses romances. De acordo com Antonio Candido, as cartas “representam o início da fase final do Romantismo, quando já se ia desejando um incremento da observação e

¹³⁰ MARTINS, Eduardo Vieira. “Apresentação” in Id. Ibid., p. 10.

¹³¹ A respeito do pseudônimo adotado por Távora, Eduardo Vieira Martins declara: “Os dicionários e enciclopédias arrolam mais de um Semprônio, o que dificulta a determinação do personagem recuperado por Franklin Távora. Como ele não se preocupou em registrar um prenome, é possível que não pretendesse evocar um personagem particular, mas apenas adequar-se ao padrão utilizado pelos autores que escreviam nas *Questões do Dia*”. “Apresentação” in Id. Ibid., p. 11, nota 6.

¹³² SEMPRÔNIO. *Cartas a Cincinato*: estudos críticos. Pernambuco: J. W de Medeiros Livreiro-Editor, 1872.

a superação do estilo poético na ficção”¹³³. Na verdade, aspectos do romantismo ainda permaneciam no gosto do leitor e no estilo dos escritores. Surgiam, à época, novos conceitos literários e estéticos e novos critérios de análise que exigiam maior atenção à realidade. Daí que Távora, atuando nesse momento de transição e de confluência de posturas estéticas, reconhecia a existência de uma tradição de obras românticas que, mesmo expressando idealização e imaginação, atendiam também a critérios de observação, seguindo um processo de composição que “vê primeiro, observa (...) e tudo transmite com uma exatidão daguerreotípica”¹³⁴:

Daí vem que, quanto mais se apropria o escritor dos matizes variados da criação, ou das sensações e fenômenos da vida, e tanto mais fielmente os retrata ou reproduz, impregnados do cunho da sua pessoal idealização, tanto mais se diz ser ele original, tanto mais gênio¹³⁵.

Távora explicitou como exemplos os romances de Walter Scott, Fenimore Cooper, Chateaubriand, Bernadin de Saint-Pierre, Balzac, Saint Beuve, Alexandre Herculano, Macedo, por apresentarem como característica essa junção entre ideal e real. Para Eduardo Vieira Martins, há coerência de propósitos nessa postura, se se considerar que a idealização não é excluída da concepção de literatura de Távora:

O que me parece importante reter é que não há contradição no raciocínio de Távora, que concebe o romance como amálgama de observação e idealização, formando um painel que servisse de exemplo ao leitor. A finalidade do daguerreótipo não é, portanto, captar a natureza em todos os

¹³³ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 678.

¹³⁴ SEMPRÔNIO. *Cartas a Cincinato: estudos críticos*. Pernambuco: J. W de Medeiros Livreiro-Editor, 1872, p. 13.

¹³⁵ Id. Ibid. p. 147

seus detalhes, mesmo os mais grosseiros e repulsivos, mas, por meio de um criterioso trabalho de seleção, depurar a beleza das imperfeições do mundo real para, a seguir, compor um quadro ideal, apto a educar e moralizar o público¹³⁶.

Alencar foi acusado de não atender a essa seleção e de inovar de maneira a parecer incongruente na construção das imagens e das ações. Para Távora, enquanto Alencar se dedicava ao que chamou de “letras amenas”, com romances como *O Guarani*, *A Viuvinha*, “tudo ia bem”. A decadência coincidia com o momento de sua consagração, ou seja, com a publicação de *Iracema*, quando o escritor teria se alçado à condição de “gênio”, termo empregado com ironia. Buscando corresponder a essa posição, Alencar teria entrado em decadência – declínio para o qual teriam contribuído os críticos: “Os elogios imoderados apodreceram cedo o talento útil, fazendo-o enfunar-se da presunção de ser gênio. Prejuízo para a literatura natal!”¹³⁷. Távora proclamou a necessidade da mudança de percurso, da correção, para que, segundo suas palavras, a literatura brasileira não padecesse ainda mais. Para tal, julgava de relevância a sua atuação: “Como é triste fazer em público tais confissões! Mas urge fazê-las para que suceda a emenda com o que temos de infalivelmente ganhar, segundo o espero”¹³⁸. Confiava, para tanto, na cooperação dos “novéis literatos”, dos novos críticos, “espíritos independentes e desinteressados”¹³⁹ e do “bom senso reparador de Sênio”¹⁴⁰. Távora esperava contar não apenas com a adesão dos literatos, dos críticos e do próprio autor. Ele

¹³⁶ MARTINS, Eduardo Vieira. “Apresentação”, In TÁVORA, Franklin. Op. Cit., p. 25.

¹³⁷ SEMPRÔNIO. Op. Cit., p. 100.

¹³⁸ Id.Ibid., p. 64.

¹³⁹ Id.Ibid., p. 318.

¹⁴⁰ Id.Ibid., p. 64.

tencionava atingir também os leitores de Alencar, que foram alvo de um projeto de conversão do gosto. Para isso, o público de Alencar foi apresentado de uma forma nada prestigiosa:

No dizer de um crítico português, sua pena pode ter bom sucesso “na poesia dengue e *coquette*, poesia arrebicada, doentia, rasteirinha, poesia de alcovas e salões, complacente, piegas, cousa de *toilette*, feminina ... como o pó de arroz, os vinagres aromáticos, os espíritos de *petites dames* e de *petits crevés*, o Ilangyland, o *bouquet* Manilha, e o cosmético Miranda”¹⁴¹.

O crítico português aqui citado é Luciano Cordeiro, que não se referia a Alencar quando escreveu tal passagem, e sim a um conceito de arte que deveria estar associado à ciência, e quando tal não ocorria, provocaria, nas suas palavras, aberrações, como as descritas acima, resultantes de um individualismo imperante¹⁴². Ao tomar de empréstimo esse trecho como caracterizador do leitor de Alencar, o que Távora quis estabelecer é que a obra de Alencar tinha acolhimento em um público feminino, ingênuo e fútil, sem critério e elevação para discernir o real valor literário nas obras; do contrário, como se pode depreender da sugestão, não lhe daria tal acolhida. É a primeira vez, na recepção crítica de Alencar, que a representação da leitora é feita de forma depreciativa. Para que houvesse esse tipo de sucesso entre um público feminino, a obra deveria corresponder ao gosto desse tipo de leitor:

¹⁴¹ Id. Ibid., p. 15.

¹⁴² “A arte explora a ciência, com ela se funde, ou com ela gladia. Não há a monotonia sistemática da ignorância e da convenção, a resistência da inércia, do marasmo, a rapsódia indefinidamente reproduzida, a teimosia da miséria, e no flagício, a atonia, de concepção desta poesia metropolitana de *amigos e compadres*, poesia dengue e *coquette*, poesia arrebicada, doentia, rasteirinha, poesia de alcovas e salões, complacente, flácida, relaxada e piegas, cousa de *toilette*, feminino como o pó de arroz, os vinagres aromáticos, as essências de *petites dames* e de *petits crêves*, a Ylangyland, o *bouquet* Manilha, a pomada Miranda, etc. CORDEIRO, Luciano. *Livro de crítica: arte e literatura portuguesa d'hoje*, 1868-1869, Volume 1. Porto: Tipografia Lusitana Editora, 1869, p. 269 (Grifo do autor). Consultado em www.books.google.com.

Hoje em dia entre nós, o candidato a gênio deve fazer versos escabrosos e horripilantes, comédias híbridas, discursos túmidos, anasarcos, romances loucos. O que se exige de mais peso, é certo aparente arranjo na estrutura para iludir os incautos, e poder, impune e libérrima, cabecear à vontade a idéia mais paradoxal. Os romances, repassados de sabor local, adubados do mais fino sal ático, sensatos, naturais, moralizadores, que são uma fiel fotografia da nossa sociedade, esses com que cada dia nos dota a pena habilíssima de Macedo, não são da iguaria, que mais gratifica o paladar. E o Brasil tem um patriarca e uma literatura! O que o Brasil infelizmente tem é um baixo império das letras. Isto sim¹⁴³.

Os romances de Alencar foram depreciados por Távora, que julgava as suas obras falhas no cumprimento de critérios artísticos e da verossimilhança. Para a sua desvalorização, Távora as associou, nessa passagem, a um leitor que seria fácil de iludir e de enganar, caracterizado por Távora como “incauto”, por não ter ciência dos aspectos que comporiam, do ponto de vista do crítico, uma legítima obra nacional. As boas obras não estavam no gosto do grande público, que, segundo Távora, revelava interesse pelos romances de Alencar. O destaque que Alencar ocupava na preferência do público leitor era interpretado por Távora como um índice da debilidade do público e da ineficiência de sua obra.

Não, não só não lhe pertence [a Alencar] semelhante glória, como até lhe pertence exclusivamente a triste celebridade de haver oferecido ao mundo como padrão de poesia brasileira, um misto de vulgaridade e de burlesco, que será sempre reconhecido por quem não for demasiado benévolo ou demasiado sectário, como contraste vivo da história¹⁴⁴.

¹⁴³ SEMPRÔNIO. Op. Cit., p.146.

¹⁴⁴ Id. Ibid., p. 223.

Alencar era, nas cartas, recorrentemente associado à imagem de divindade, falso deus, Papa, devido à posição que havia angariado de “chefe” da literatura¹⁴⁵. Essa forma de referir-se ao escritor repercutia na abordagem do leitor, aqui apresentado como benévolo e sectário, que se submetia ao escritor sem questionar nem refletir sobre os seus escritos, até porque não teria qualquer habilidade para isso. Ridicularizar o leitor que apreciava os romances de Alencar era uma estratégia para operar mudança nos gostos do público, afastando-o das obras de grande sucesso de vendas. Dados empíricos comprovam esse destaque de Alencar em meio ao público leitor do período, já que as obras do escritor tiveram suas edições esgotadas e quatro romances haviam sido comprados pelo editor Garnier¹⁴⁶. Para enfatizar o caráter débil do leitor de Alencar e, talvez, provocar uma rejeição do público à sua obra, Távora disparou:

Essas obras, ele as dá do fundo do seu gabinete, assim a modo de quem expede avisos para um império inteiro. Espécies de encíclicas literárias, trazem o cunho da autoridade dogmática e infalível: são matéria de fé. (...) Hoje, com a sem cerimônia de quem conhece o terreno onde pisa, suas palavras para com o público seriam talvez estas: canalha imbecil, corja de idiotas ou de boçais, que só tens tido um *laus perennis* para os meus caprichos, a minha fatuidade e as minhas aberrações, toma lá esta *Ilíada Brasileira*”¹⁴⁷.

¹⁴⁵ Esse tipo de referência a Alencar, com mordaz ironia, é efetivado com mais força por José Feliciano de Castilho: “Tens carradas de razão enquanto pode, mas reconheço que muito te arriskas, porque, segundo parece, até este falso Deus tem seu pagode, com seus competentes adoradores ou pagodeiros” *Questões do Dia*, 28 de setembro de 1871, p. 8.

¹⁴⁶ Ainda no ano de 1870, Alencar assinou um contrato com Garnier, com a venda da propriedade de *O Guarani*, *Lucíola*, *Cinco Minutos* e *A Viúvinha*. Contrato esse vantajoso, nas palavras do próprio escritor, do que se conclui a grande repercussão que tinham os romances de Alencar e o interesse do público pelas suas obras, já que B. L. Garnier não ofereceria um contrato vantajoso a Alencar se não estivesse certo do retorno que as edições desses romances lhe proporcionariam.

¹⁴⁷ SEMPRÔNIO. Op. Cit., p.160.

O sucesso inquestionável de Alencar era atribuído ao fato de suas obras serem “matérias de fé”, ou seja, de serem objeto de intensa aceitação do público e de não sofrerem, da sua parte, um julgamento mais atento que desqualificaria o seu mérito. O leitor aqui foi representado como adorador, que não contestava nem discutia sua obra. Mas Távora evidenciou também a representação de um leitor com perfil adverso, que começava a surgir e que colocaria em xeque o prestígio de Alencar e a manutenção de sua obra para a posteridade. Comentando a recepção de *O Guarani* na época de sua publicação, afirmou que o romance: “tinha visto a luz e tendo só direito de ser festejado na razão de 10, foi-o na razão de 100”¹⁴⁸. Já a recepção de *Iracema* indicaria o início dessa mudança, quando leitores mais conscientes teriam reprovado a obra:

Se houve já alguma obra de J. de Alencar, a cujo respeito se não demorasse a manifestar-se, sem hesitação, o juízo público, está certamente em tal caso *Iracema*, e esse juízo não lhe foi favorável. Segundo já tive ocasião de observar numa das precedentes cartas, o aparecimento da lenda sertaneja, longe de corresponder à expectativa suscitada pelo *Guarani*, do mesmo autor, fê-la despenhar-se na mais amarga e rude decepção. Geral frieza a recebeu, e quer-me até parecer que apreciações autorizadas lhe recusaram os direitos, que também agora lhe contesto, de filha da terra¹⁴⁹.

Como já foi acima apresentado, não foi dessa forma que o romance *Iracema* pareceu ter sido recebido. Também é curioso que Távora asseverasse ter o público rejeitado o romance, quando ele mesmo confessou: “Não ignoro que *Iracema* já conta segunda edição”¹⁵⁰. Em

¹⁴⁸ Id. Ibid., p. 184.

¹⁴⁹ Id. Ibid., p. 183.

¹⁵⁰ Id. Ibid., p. 310.

acordo com seus argumentos, Távora evidenciou a representação do leitor que seria responsável por essa suposta má recepção do romance e explicitou as razões:

Se a carta precedesse a obra [*Iracema*], o leitor entendido teria de cair das nuvens lendo esta. Ela importaria o esmagamento formal da expectativa concebida com a pomposa promessa do autor. Como, porém, a carta segue o volume, e só pode ser lida quando já o leitor deve ter formado idéia mais ou menos aproximada desse poema *in anima* prosaica, involuntariamente sobrestará, e atônito e perplexo inquirirá a si mesmo: “ – Pois é esta a poesia eminentemente brasileira, oferecida como padrão de beleza e de verdade?” Não se dissipam as mil hesitações. O leitor fecha o livro e perde-se-lhe a mente num mar de conjecturas. O que ele sente distintamente é que tem o espírito cansado e oprimido, depois da leitura da obra modelo¹⁵¹.

Enquanto na primeira recepção crítica ao romance, *Iracema* tinha como seus maiores entusiastas os leitores cultos e estudiosos – que descreveram em detalhes a satisfação que teriam experimentado durante a leitura e manifestaram a plena confiança de que o poema em prosa era efetivamente brasileiro –, na perspectiva de Távora, o “leitor entendido” rejeitou o romance por ter as suas expectativas frustradas e não enxergou na obra a representação nacional. Esse leitor, de maior capacidade crítica, era o oposto do leitor ingênuo, incauto, adorador e débil, que aclamava as obras do escritor, e representava a imagem de leitor ideal de Távora, por se mostrar propício à emenda que o crítico pretendia promover.

Não se pode deixar de perceber também que, enquanto *Iracema*, nas críticas favoráveis ao romance, teve evidenciado o caráter agradável de sua leitura, o mesmo julgamento foi empregado por Távora, mas numa outra perspectiva, indicando que a leitura de *Iracema* cansava e oprimia. O critério de envolver, prender a atenção do leitor com uma obra agradável

¹⁵¹ Id. Ibid., p.p. 139-140.

e simples, se manteve nas cartas de Távora, mas, de acordo com as representações expressas por Távora, o leitor “entendido” exigia um depuramento formal que distinguisse a obra daquelas apreciadas pelo público amplo. Alencar não atenderia a essa exigência e a recepção de *Iracema* já anteveria essa decadência do escritor no gosto do leitor habilitado: “A tentativa abortou. O ovo está goro. Não fosse ele posto por aquele aplaudido talento e já dele não restava sequer a casca”¹⁵². Essa decadência, na perspectiva de Távora, foi traduzida na incapacidade de Alencar de causar interesse no leitor mais qualificado ou de corresponder às suas expectativas:

Todos ficam boquiabertos, menos o que escreve estas linhas. *Atravessar de relance o prólogo!* [de *O Gaúcho*] Nem, ao menos, teve em consideração as previsões e expectativas do público para dar algum desenvolvimento à parte histórica¹⁵³.

Por mais que se queira, não se encontra uma cena completa, que verdadeiramente comova e arrebate, ou deixe traços no ânimo do leitor, que sobrevivam à leitura (...). No último livro [livro 3º de *O Gaúcho*], que é onde aparece certo movimento dramático, situações há que ofereceriam ensanchas para um efeito comovedor; entretanto, passam frias ou com calor medíocre; o leitor adivinha, compreende que o lance aspira a força, mas não o sente¹⁵⁴.

O leitor construído por Távora como imagem ideal de leitor revela interesses e gostos consonantes com as teorias difundidas pelo crítico nas cartas, pois suas preferências giravam em torno de enredos que atestassem pesquisa documental e observação e lhe causassem forte impressão através da imaginação. Contudo, Távora reconhecia e até enfatizava que as obras de

¹⁵² Id. Ibid. p. 185.

¹⁵³ Id. Ibid. p. 79.

¹⁵⁴ Id. Ibid., p.p. 81-82.

Alencar estavam na preferência da maioria, ao afirmar que suas opiniões críticas só teriam boa acolhida no futuro:

Semprônio não diz estas coisas aos presentes, tem a pretensão de escrever para o futuro. O presente é a exaltação da idolatria pessoal; o futuro, porém, que não conhece nenhuma das duas partes, costuma sempre decidir, inspirado dos ditames da mais justa e inflexível retidão¹⁵⁵.

Essa projeção para os leitores do futuro constituía uma nova estratégia retórica para realçar a mediocridade dos leitores e críticos coetâneos do escritor, salvas as exceções dos “leitores entendidos”. Associar a obra de Alencar a leitores e críticos de nível de compreensão rudimentar configurava-se uma maneira de desvalorizar a sua obra e de provocar a cisão no gosto do público coetâneo. Para que o desprestígio de sua obra fosse ainda mais efetivo, era necessário relacioná-la às massas e ao interesse pelo lucro:

Esgotais página por página os dois tomos, e, sem terdes num ponto sequer experimentado o mínimo abalo, acabareis por vos sentir aborrido da assídua sensaboria. Chegareis a supor que o espírito inspirador do livro foi antes o da ganância que o do belo, de que nada ali se adivinha e menos se anuncia que o editor especulou não sobre o mérito da obra, mas sobre o prestígio do nome, nesta terra onde o nome é tudo. Mas em verdade – convictamente o digo – não se deve somente ao intuito do lucro aquela deplorável inópia¹⁵⁶.

Atender ao perfil da grande maioria do público leitor era visto pelo crítico como um procedimento que desqualificava o caráter literário da obra. O que se percebe é a efetivação de uma mudança de critérios de julgamento do romance. Antes, como se pôde verificar na recepção crítica às obras do escritor, um bom romance era aquele capaz de corresponder aos

¹⁵⁵ Id. Ibid., p. 318.

¹⁵⁶ Id. Ibid., p.p. 313-314.

interesses e gostos do leitor de modo geral, sendo essa faculdade considerada umas das responsáveis pelo triunfo de um escritor. Verificou-se também que houve uma aproximação de seus romances, principalmente de *Iracema*, a um leitor mais seletivo e culto, visando à sua valorização, sem que, para isso, se desprestigiasssem outros perfis de leitores ou mesmo a leitora. Nesse momento, como se viu nas “Cartas a Cincinato”, o romance, para ter qualidade, deveria ser capaz de corresponder às expectativas de apenas uma camada restrita de leitores, de nível cultural mais elevado, do contrário, poderia ganhar o epíteto de musa industrial, que tinha como único interesse escrever romances fáceis, sensaboros, para um público amplo, feminino e medíocre. Valéria Augusti explica a adoção desse novo critério crítico:

Na condição de mais prestigiado e complexo dos gêneros literários, o romance praticamente chegava ao patamar máximo de sua escalada rumo à consagração. Faltava-lhe apenas ser definitivamente elevado à categoria de obra de arte. Para tal, no entanto, era necessário desvencilhá-lo do destino popular, incapaz de atribuir-lhe o prestígio que poderia lhe dar uma clientela de gosto refinado. Essa tarefa era das mais complexas, pois o afastamento do gosto popular significava, necessariamente, o repúdio à satisfação das demandas do mercado editorial, inclusive em sua manifestação mais vigorosa: a imprensa¹⁵⁷.

Para negar esse prestígio aos romances de Alencar, Távora excluiu do público leitor do escritor a “clientela de gosto refinado” e reforçou o caráter popular, medíocre, sensabor de seus romances, aptos para leitores ingênuos, feminis, incautos e desprevenidos¹⁵⁸ – imagens essas de leitores de Alencar formuladas pelo crítico –, identificado com as massas. Ao afirmar que escrevia para o futuro, Távora indicava o surgimento de um outro critério crítico, que

¹⁵⁷ AUGUSTI, Valéria. Op. Cit., p. 117.

¹⁵⁸ “Amores de senzala, ciúmes de cavalharia, trá-los José de Alencar à sala ou ao gabinete do desprevenido leitor”, SEMPRÔNIO, Op. Cit., p. 308.

julgava de valor aquilo que era escrito para o leitor do futuro, já que o público coetâneo, em sua maioria, não teria habilidade para entender o que se pretendia inovador e de qualidade, exceto alguns leitores cultos e entendidos. Távora submetia as suas cartas a essa condição, mas a verdade é que o crítico talvez não pretendesse esperar tanto e almejasse alcançar, desde então, a emenda que planejava. Para tanto, o que se verifica é uma estratégia de conversão do público leitor, pois Távora buscou persuadir o leitor a desprezar os romances do escritor e, assim, abrir espaço para a recepção de romances que estivessem voltados para a estética defendida nas suas cartas. A tarefa a que Semprônio e Cincinato se lançaram ganhou a denotação de Cruzada:

Segundo vês, meu amigo, seja encarando o *Gaúcho* sob o aspecto etnográfico, ou seja-o sob o estético, ou filológico, urge que os que sinceramente se interessam pelo lustre das pátrias letras façam cruzada para que ele [Alencar] não consiga abrir escola¹⁵⁹.

Era recorrente o emprego de vocabulário de guerra ou embate. Nesse combate, Semprônio era “Marechal do Exército”; Cincinato, “tambor”¹⁶⁰. A guerra era, de fato, santa, pois Alencar era situado como falso deus. A empresa era desmascará-lo, combalir o seu credo e converter os seus fieis, ou seja, os seus leitores; enfim, tratava-se de uma verdadeira cruzada literária. No entender do crítico, enquanto “a literatura (...) é um sacerdócio”¹⁶¹, a crítica era

¹⁵⁹ SEMPRÔNIO. Op. Cit., p. 98.

¹⁶⁰ “Continuo a meter-me a taralhão: não venho, amigo, caçar nas tuas terras; está bem entregue o *Gaúcho* ao teu braço secular, mas faz-me gosto servir-te de camarada: tu és Marechal do Exército; eu serei Tambor; mas o certo é que ambos pertencemos à mesma milícia. Continuemos a Campanha”. “Cincinato a Semprônio”, in Id. Ibid., p. 65.

¹⁶¹ Id. Ibid., p. 9.

apostolado¹⁶². Era necessário, portanto, destituir a influência dessa referida falsa divindade, para que a literatura ficasse livre de sua influência e suscetível à pregação de Távora, ou seja, à redefinição de propósitos sugerida pelo crítico.

2.2. “Aos Domingos”, de Joaquim Nabuco: a instauração de um novo gosto literário

Em 1875, Alencar destinou para a representação o seu manuscrito do drama *O Jesuíta*, que fora encomendado quinze anos antes por João Caetano e rejeitado pelo ator. O drama teve apenas duas representações e foi um fracasso de público. O fato teve repercussão na imprensa periódica, onde os folhetinistas divulgaram os seus pareceres sobre a peça¹⁶³. Alencar sabia usar a influência que tinha na imprensa a seu favor e poucas vezes deixava uma questão polêmica sem resposta. Diante do fracasso de *O Jesuíta* e dos comentários dos folhetinistas sobre o drama, Alencar publicou uma série de artigos no jornal *O Globo* intitulados “O Teatro Brasileiro”, em que analisou as condições do teatro nacional na perspectiva do público, considerado por Alencar, conforme declarou nesses artigos, ineficiente para apreciar as obras nacionais. Alencar atribuiu a ausência do público na representação de *O Jesuíta* à preferência pelas obras estrangeiras, à falta de “entusiasmo patriótico”, à precariedade da instrução. Ao tratar da crítica, evidenciou a sua missão de “educar o público” e a sua influência na opinião pública, acusando-a de não cumprir com os seus desígnios adequadamente, por não motivar o

¹⁶² Id. Ibid., p. 307.

¹⁶³ “Ao contrário do público, a imprensa foi mais benevolente. Todos os jornais mais importantes do Rio de Janeiro comentaram o espetáculo, que recebeu críticas favoráveis e desfavoráveis”. FARIA, João Roberto. Op. Cit, p. 155.

público a apreciar a produção nacional. Alencar destacou também a observação que a crítica da época fez em relação ao fato de sua reputação não ter despertado a atenção do público para a peça *O Jesuíta*:

Fala-se muito da reputação literária do autor do *Guarani* e outras obras, todos os jornalistas que se ocuparam do *Jesuíta*, referiram-se a essa coisa; uns para justificar a sua severidade, outros para estranhar que o anúncio da representação de um drama desse escritor não chamasse ao teatro grande concorrência¹⁶⁴.

Alencar corroborou essa opinião, segundo ele, exposta pela crítica e, ao analisar o público e a sua volubilidade, constatou: “Eis como um autor pode ser dos mais lidos no Brasil, e todavia não encontrar reunido em uma cidade, ainda mesmo na corte com suas trezentas mil cabeças, um grupo de leitores suficiente para formar-lhe público, ao menos decente”¹⁶⁵.

Alencar sequer tinha encerrado a sua série de artigos, quando Joaquim Nabuco publicou, na mesma folha, o primeiro de uma nova série de artigos que pretendiam analisar a carreira literária de Alencar e rebater as opiniões expostas pelo escritor em “O Teatro Brasileiro”. A primeira dessas opiniões contestadas dizia respeito às considerações que Alencar fez do público:

O Sr. José de Alencar começa por dizer-nos que não lhe merecemos as mesmas deferências que a platéia de há vinte anos que aplaudiu o *Demônio Familiar*. Também nós temos feito alguns progressos, e a queda do *Jesuíta* parece-me prová-lo. O autor, porém, não se limita a essas palavras e dirige-se pessoalmente à sociedade fluminense. “No meio da chusma que se diverte e enche os espetáculos, há uma creme: valerá ela mais que o coalho? A

¹⁶⁴ ALENCAR, José de. “O Teatro Brasileiro” in COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p.25.

¹⁶⁵ ALENCAR, José de. “O Teatro Brasileiro” in Id. *Ibid.*, p.25.

sociedade fina é uma seleção, mas uma seleção de Darwin, e muito próxima do tipo primitivo, está ainda muito símia”¹⁶⁶.

De acordo com Afrânio Coutinho¹⁶⁷, Nabuco retornara da França em 1874, onde teve contato com as correntes filosóficas e literárias que fundavam uma nova perspectiva de pensamento do período e propagavam o realismo e o naturalismo. Quatro anos depois da polêmica das *Questões do Dia*, Nabuco colidia com Alencar, apresentando os mesmos propósitos almejados por Távora: combalir a literatura representada por Alencar e promover a reformulação da literatura no país. Enquanto Távora sugeria falar para o futuro, por estarem as obras de Alencar arraigadas no gosto do leitor, Nabuco indicava a mudança na preferência do público em pleno curso, evidenciada pelo fracasso de *O Jesuíta*, o que significava também a queda da estética e do autor que a representava:

Para mim, o escritor brasileiro é um escritor de decadência. O Brasil não atravessa hoje uma época de florescência literária, quem o dissesse enganar-se-ia muito. Os nossos tempos são de esterilidade, de mediocridade, a nossa produção não tem cotação nos grandes centros intelectuais do mundo. Virão talvez dias mais brilhantes, eu creio que hão de vir, só digo talvez porque todos os povos que atravessaram a cena da história distinguiram-se pela glória das letras. Se porém não damos hoje obras originais destinadas a durar, não faltam entre nós espíritos educados que saibam reconhecer a verdadeira obra de arte. Para esses, e somente para esses, escrevi estes artigos: eles que me digam se romances, dramas, fragmentos de poema compostos, sem ideal, sem sentimento algum estético, sem unidade, em que nada tem vida, em que não há nenhuma originalidade, em que não aparece em parte alguma, se formam uma literatura¹⁶⁸.

¹⁶⁶ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 45.

¹⁶⁷ COUTINHO, Afrânio. “Introdução” in Op.Cit., p.p. 5-13.

¹⁶⁸ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*, p. 218.

Nabuco também enalteceu o papel dos “espíritos educados” na nova formação do gosto e na exigência de “obras destinadas a durar”, ou seja, de obras de valor artístico que, como índice de qualidade, se projetassem para o leitor do futuro. Por mais que validasse a existência de leitores preparados e sôfregos por obras de teor mais denso e elevado, o que reinava, segundo Nabuco, no âmbito da produção literária, cujo chefe era Alencar, era a mediocridade, a esterilidade. Nabuco demonstrava entusiasmo ao analisar os aspectos do público no país. Para ele, “não faltam entre nós espíritos educados que saibam reconhecer a verdadeira obra de arte”¹⁶⁹, pois, no seu entender, havia “mais instrução e mais cultivo literário”¹⁷⁰. Na perspectiva do seu discurso, havia uma cisão entre o público contemporâneo e o público de vinte anos antes, sendo este responsável pela promoção de Alencar e sua instituição como chefe da literatura nacional. Pela caracterização do crítico, as circunstâncias de então passaram a ser muito promissoras para a difusão dos ideais de uma nova estética e redefinição dos interesses do leitor:

... a América não é hoje o que foi há cem anos: o espírito humano está aberto por todos os lados, e a impressão da idéia que se faz sentir em um ponto propaga-se até nós, como os ventos gerais, como as correntes oceânicas. Seria curioso que um país em que há espíritos cultivados, habituados à crítica, que julgam livremente as grandes obras e os grandes nomes de todos os tempos, se inclinasse diante de um homem e não tivesse o direito de discuti-lo¹⁷¹.

Segundo a representação de Nabuco, na mesma proporção em que se elevava o cultivo do leitor, havia um decréscimo do interesse pelas obras de Alencar. Se o quadro de recepção

¹⁶⁹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p.218.

¹⁷⁰ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p.104.

¹⁷¹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p.44.

era positivo, as obras de então não estavam à altura do público e eram ilustrativas da decadência da literatura no país. No período da polêmica, *O Guarani* continuava sendo alvo de grande interesse do público; as representações do drama enchiam o teatro¹⁷²; inúmeros eram os testemunhos do sucesso do romance. No entanto, analisando *O Guarani*, concluiu que a obra não mais atenderia aos gostos do público:

O seu último expediente para salvar Cecília é famoso; lembrou-se ele (...) de envenenar-se durante o sacrifício para que duzentos Aimorés, comendo-lhe a carne, morressem também. Aqui eu paro. O escritor evidentemente quis divertir-se à custa do público de há vinte anos¹⁷³.

Nabuco reconstruiu a recepção do romance no momento, mostrando que a obra havia se tornado ridícula diante da ilustração e do conhecimento leitor de então, em oposição ao leitor de vinte anos antes, ao qual o romance teria correspondido em função do caráter medíocre desse leitor do passado. Contudo, não vinte anos antes, mas apenas oito, um leitor culto até se orgulhava de dizer que, ao ler *O Guarani*, apalpava-se todo, julgando-se em sonho¹⁷⁴. Esse tipo de postura diante do romance de Alencar passou a ser referida como ingênua e incipiente pela nova crítica. Ao determinar que o recurso empregado por Alencar

¹⁷² O romance foi adaptado como drama por Visconti Coaraci e Pereira da Silva, e sua representação, financiada por Jacinto Heller, diretor da Fênix Dramática, foi levada à cena em 9 de maio de 1874. Aparentemente surpreendido pelo anúncio da estréia do drama, Alencar divulgou nota no *Jornal do Comércio* afirmando não ter autorizado a adaptação e acusando o Conservatório Dramático de permitir uma espoliação. Cardoso de Menezes, então presidente do Conservatório, saiu em defesa da instituição, dando início, assim, ao que ficou conhecido como “Questão Guarani”. Após réplicas e tréplicas entre os contendores Alencar e Cardoso de Menezes, Jacinto Heller, em artigo de 25 de abril de 1874, expôs a negociação que ocorreu entre um dos autores e Alencar, asseverando ter sido firmado um acordo verbal, faltando a assinatura de um contrato formal, exigido por Alencar. Tal não ocorreu, e Alencar considerou irregular o andamento para representação do drama. Depois de negociações, o conflito foi resolvido e a peça representada, resultando em grande sucesso. Cf. Faria, João Roberto Gomes de. “José de Alencar: a polêmica em torno da adaptação teatral de *O Guarani*”. *Letras*, Curitiba, n. 31, p.p 59-101, 1982.

¹⁷³ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*, p. 90.

¹⁷⁴ *Arquivo Literário*, setembro de 1867, “José de Alencar: *Iracema*”, José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.

atenderia a expectativa do leitor do passado, Nabuco eliminava a possibilidade de os lances repercutirem e causarem impressão no leitor contemporâneo, insinuando assim uma alteração nas preferências e a decadência do escritor. Para Nabuco, a falta de verdade, de observação, de lógica e de senso comum fariam com que a obra não perdurasse. Ao associá-lo a um estilo em decadência, Nabuco desprestigiava o escritor e seu leitor, estabelecendo espaço para a afirmação das novas tendências entre o público. O crítico reconhecia o sucesso do romantismo e de Alencar, mas, situando-os no passado, na verdade, forjava a inclinação do leitor para a nova estética:

Todos sabem que no princípio do século Chateaubriand fundou uma poesia nova, e que essa poesia saiu das florestas americanas. Atala e os Natchez, que encerraram-na, impressionaram o Sr. J. de Alencar, quando já eram apenas *monumentos em ruínas*, em que somente se ia encontrar uma grande sombra. A impressão foi por tal modo tão forte que, *ainda hoje*, os índios do escritor brasileiro pensam, amam e falam como se fossem amigos de René¹⁷⁵ (grifo meu).

Nabuco empregou com certa recorrência essa distinção entre as preferências dos leitores do passado e leitores do presente, o que podia funcionar como artifício retórico para provocar a mudança dos gostos do público, já que o próprio Nabuco admitia a “popularidade do escritor mais lido do Brasil”¹⁷⁶. A respeito da estréia de Alencar na seção “Ao correr da pena”, Nabuco afirmou: “É curioso ver como o gosto daquele tempo era diverso do nosso. Hoje quem poderia tolerar um desses folhetins!”¹⁷⁷; com relação às obras dramáticas, asseverou que “as obras de teatro que chegaram até nós aplaudidas e honradas pelas antigas

¹⁷⁵ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Coutinho, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*, p.84.

¹⁷⁶ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 43.

¹⁷⁷ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p.68.

platéias, não seriam toleradas por uma que se recrutasse hoje no que esta cidade tem de mais educado”¹⁷⁸, ou ainda: “precisava de ser realmente muito míope o público de há vinte anos para reconhecer nesses ensaios [comédias e drama] do Sr. José de Alencar a sua própria imagem, para descobrir neles a educação, os sentimentos, os costumes deste país”¹⁷⁹; referindo-se à *Lucíola*, concluiu: “a regeneração da mulher é uma dessas velhas questões que, não sendo encaradas por um lado novo, não interessam mais a ninguém”¹⁸⁰. O leitor e o espectador do passado, ou seja, o público de Alencar, entusiasta da estética romântica, era, na crítica de Nabuco, sempre figurado como inepto, incompetente para identificar a suposta ineficiência de suas obras, enquanto o público do presente, já menos propenso a essas preferências, seria educado, instruído, cultivado e ilustrado.

Mesmo proclamando o surgimento de um novo público que não demonstrava entusiasmo pelas obras de Alencar, Nabuco conferia ao escritor caráter popular. Em inúmeros momentos, o polemista tratava Alencar como o “escritor mais lido do Brasil”, “autor popular”¹⁸¹, “escritor popular”¹⁸², referia-se a seus leitores como “clientela numerosa”, ainda que “mais entusiasta do que cultivada”¹⁸³, asseverava que “esse público fez dele o seu Benjamin e adotou-o para seu escritor”¹⁸⁴. Afirmou ainda que seu nome se espalhava “sem que suas obras achem leitores habilitados”¹⁸⁵. Nabuco reconhecia a sua popularidade, mas não

¹⁷⁸ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p.104.

¹⁷⁹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p.106.

¹⁸⁰ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p.136.

¹⁸¹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 44.

¹⁸² NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 48 e p. 49.

¹⁸³ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 48.

¹⁸⁴ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 47.

¹⁸⁵ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 44.

deixava de desprestigiar o seu público, do contrário, poderia vir abaixo todo o seu esforço argumentativo para destituir Alencar da posição que ocupava na literatura brasileira. Essa popularidade era vista como negativa para o desempenho de Alencar e a qualidade literária de suas obras.

O argumento que associava Alencar a uma massa de leitores débeis e ineficientes em oposição a um público restrito e culto que o desvaloriza já havia sido adotado por Távora e foi retomado por Nabuco. A estratégia de dissociar o romance das massas, de acordo com a investigação de Augusti, foi aplicada para elevar o romance à categoria de obra de arte. Os críticos, ao declararem que a obra de Alencar era apreciada por público amplo e inepto, buscavam destituí-la de qualidade e criar espaço para outros romances se configurarem enquanto obra de arte. As semelhanças argumentativas não param por aí. Assim como Távora acusou como responsáveis pela decadência do escritor os “elogios imoderados”, Nabuco indicou que o sucesso do escritor entre a crítica e o público era prejudicial por deixá-lo narcotizado, o que não o faria aprimorar sua literatura:

Esse meio de lisonja, de condescendência, e de fácil admiração é fatal ao talento. É explicável que a vaidade dilate-se ao calor de uma tal atmosfera, mas não é menos perigoso respirar esse ar de efeminação. (...) O ópio, oferecido pela mocidade e pela beleza a um escritor popular, enerva-o e quando se é assim vítima da conspiração geral de todos os sentimentos afetuosos de uma sociedade, como que se tem o direito de resistir a ela¹⁸⁶.

Ao analisar os romances, Nabuco ratificou o seu caráter popular. *O Guarani* foi indicado como “célebre” e “a mais popular” de todas as obras do escritor: “é sempre ao

¹⁸⁶ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 49.

Guarani que se prende o nome do Sr. José de Alencar”¹⁸⁷. O polemista asseverou ainda que: “*O Guarani* não provocou da parte do público, ao aparecer, a ovação que o seu autor aguardava, ainda que esse romance tenha-se tornado verdadeiramente popular e seja mais lido no Brasil do que outro qualquer livro”¹⁸⁸.

Ao se dispor a analisar toda a obra de Alencar, Nabuco reconheceu que a empresa seria impossível devido à vasta produção do escritor e propôs se debruçar apenas nos livros mais “conhecidos e populares”. Começou com a análise de *Lucíola* e, mesmo afirmando ser o romance retrógrado por dar, na sua concepção, um tratamento batido a um assunto gasto, o que não mais interessaria ao público, afirmou ser “um dos romances mais espalhados do Sr. J. de Alencar”¹⁸⁹. Machado de Assis, pela mesma razão exposta por Nabuco, determinou que o romance, pelo contrário, “tinha mais condições de popularidade”, justamente porque “assentava sobre o princípio da beleza moral no meio da perversão dos sentidos, princípio já gasto, mas que, segundo supponho, ainda dará tema a muitos livros”¹⁹⁰.

Analisando *Iracema*, declarou que o romance agradava e chegou quase a elogiá-lo ao dizer que a lenda despertava sensações sinestésicas no leitor que o faziam “sonhar e recordar”. Mesmo coadunado com as opiniões que a recepção crítica da imprensa periódica emitiu sobre o romance, Nabuco acusou-a de “incensar” o nome de Alencar, pois “a cada livro, a imprensa faz sair um dos seus clichês”. O que se pode perceber é que a crítica emitia posicionamentos adequados aos seus propósitos: no caso da recepção crítica à obra de Alencar anterior a 1871,

¹⁸⁷ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 83.

¹⁸⁸ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 103.

¹⁸⁹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 129.

¹⁹⁰ ASSIS, Machado de. “Crítica Literária”. *Imprensa Acadêmica* (São Paulo), 17 de abril de 1864, Sileno, apud MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo, Op. Cit., p.p. 163-165.

a intenção era formar o público, educar e ilustrar o leitor, constituir uma literatura nacional, com um discurso predominantemente favorável ao romancista. Dessa vez, a proposta era reelaborar essa literatura, reformular o gosto. Daí surgia o conflito entre diferentes posturas críticas:

O certo é que esse vocabulário laudatório elástico, esses clichês ao alcance do primeiro compositor, esse carrilhão da imprensa, tudo isso mostra que ainda estamos no período da adoração, e que a crítica ainda a mais conciliadora, a mais prevenida de patriotismo, como a minha, ainda é uma torrente desviada, que, para abrir leito, tem que causar destroços¹⁹¹.

E para abrir leito, crítica, leitor e escritor foram inundados pelos ataques de Nabuco, mesmo procedimento antes executado por Távora, o que revela que, para alterar as concepções e forçar uma mudança na literatura, era necessário ter como foco não só o escritor, mas também as principais instituições responsáveis pela permanência das obras: a crítica e o público.

Nabuco confessou o seu interesse em desestabilizar as bases da literatura romântica e em submeter as obras de Alencar a uma análise que tivesse como parâmetros as novas tendências estéticas: “Talvez por ser o primeiro a estudar o escritor sem respeitar a convenção literária que o protege, seja eu acusado de parcialidade contra ele”¹⁹². Através de seu novo método, Nabuco pretendia fornecer a Alencar o “remédio”, através do qual “as naturezas fortes” afrontavam “a mediocridade impotente”¹⁹³. Empregando termos dessa espécie, o polemista empreendia, na verdade, a desconstrução da imagem de Alencar diante do leitor, no

¹⁹¹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Coutinho, Afrânio (org.). Op. Cit., p. 44.

¹⁹² NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 50.

¹⁹³ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 49.

intuito de simular a sua decadência e provocar o desinteresse por suas obras. A estratégia de Nabuco era reconstituir, de maneira irônica, a superioridade do escritor para que a sua queda parecesse mais evidente. Nessa perspectiva, tratava-o como chefe da literatura brasileira, considerava que “a sua glória enche hoje a nossa literatura”¹⁹⁴, criticava-o por “revolta[r]-se contra mim por não acreditar eu que nele Deus se tenha feito homem”¹⁹⁵. Após caracterizar Alencar, ironicamente, como um símbolo de caráter superior, promovia a sua derrocada:

Que me importava assim que o Sr. J. de Alencar se fizesse divertido, e se dirigisse à galeria dizendo-lhe “eu vos fiz rir, confessai que sou um grande romancista”; que me importava todas essas pequenas vinganças do Sr. J. de Alencar, querendo às quintas-feiras com um pouco de cal rebocar a sua reputação que se desmoronava pela base, jurando que era um Shakspeare, apelando para a posteridade, dizendo a quem passava: “vinde ver, esta cena que ele censura é uma das minhas mais felizes inspirações?”, e respondendo-me que eu não compreendia o seu gênio épico? Em vez de colocar o seu ideal fora de suas obras, em vez de deixar ao tempo a justificação do seu nome, o Sr. J. de Alencar encarregou-se de mostrar que tudo o que ele fez não podia ser feito de outro modo. Foi então que se pôde ver o cultivo do “chefe da nossa literatura”, que se pôde conhecer a sua arte, a sua estética, descobrir as afinidades do seu espírito, a sua escola e enfim, todo o seu pensamento. Confesso que essa reconstrução do espírito do Sr. J. de Alencar, como todos podemos fazê-la, afligiu-me, não por ele, mas pela literatura de que ele é padroeiro; a verdade é que hoje nós lhe conhecemos não só as obras, mas o talento, não só o que ele fez, mas o que ele pode fazer. Nessas condições não tenho a esperança de que novos livros venham destruir a impressão geral que nos ficou de tudo o que o Sr. J. de Alencar tem escrito até hoje¹⁹⁶.

O polemista representou o leitor como testemunha dessa decadência e eliminou qualquer boa expectativa acerca das obras futuras do escritor, com a intenção de causar uma fissura no percurso de recepção de Alencar, anulando a sua influência na literatura e

¹⁹⁴ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 69.

¹⁹⁵ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 72.

¹⁹⁶ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 208.

restringindo as chances de sua obra perdurar no gosto do público. Nabuco buscou indispor o público com Alencar retomando palavras do escritor que pudessem provocar melindres no leitor:

Admitamos que seja assim; essa sociedade ainda muito símia precisa de ser estudada em seus gostos, em suas simpatias, em suas inclinações: ora o que eu vejo é que o autor favorito dela é o Sr. José de Alencar. É isso que confunde-me as idéias. Diminuindo o seu público, ele mutila-se a si; julgando-nos atrasados e incultos, ele tira a seu talento a consagração única que tem tido até hoje, o apreço de um certo número de seus compatriotas¹⁹⁷.

Para Nabuco, os elementos que tornariam possíveis uma verdadeira obra de arte não estariam presentes na literatura de Alencar. Em *Senhora*, o polemista considerou que “absolutamente tudo, é falso, contrário à realidade das coisas”¹⁹⁸; comparando a sua cor local com *O Gaúcho* e *Iracema*, afirmou que, nos romances, “tudo está fora do seu verdadeiro meio, nada existiu”¹⁹⁹. Sobre os romances pretensamente indígenas, entendia que “os índios em *Iracema*, em *Ubirajara* e no *Guarani*, não são verdadeiros selvagens”²⁰⁰. E completou:

A impressão que deixam-nos os contos indígenas do Sr. J. de Alencar e os tipos que ele criou, é de que tudo isso é tão verdadeiro como a sociedade brasileira do seu teatro e a fluminense dos seus romances. Há uma poesia americana nesses livros? Para mim não²⁰¹.

É manifesto o teor realista de sua análise e a pretensão de exigir que as obras que almejassem ter caráter nacional correspondessem à realidade observável. Segundo sua

¹⁹⁷ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 45

¹⁹⁸ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 184.

¹⁹⁹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 185.

²⁰⁰ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 189.

²⁰¹ NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 188.

concepção, só seria nacional a obra que representasse de maneira verdadeira a realidade do país, sem idealismos ou fantasia. Para que essas obras existissem, era necessário que houvesse um público habilitado para recebê-la e se dissipasse a influência da estética romântica e de seu maior representante, que, no seu entender, “teve a mais decisiva e também funesta influência sobre o desenvolvimento intelectual do nosso país”²⁰².

O leitor de Alencar, segundo a representação feita por Nabuco, também revelou caráter incipiente, ingênuo e medíocre. Seu leitor estava em sintonia com a precariedade cultural do leitor do passado e em oposição ao novo perfil de leitor que Nabuco indicava surgir no momento: educado, culto e exigente. Este leitor desprezava as obras do romancista e abria espaço para elaboração e recepção de obras de teor artístico elevado, que dissipariam o destaque das obras de Alencar no âmbito das letras e interromperiam a sua projeção para a posteridade.

2.3. Críticas paralelas às polêmicas (1871-1875): o desprestígio do leitor de Alencar

Paralelamente às duas grandes polêmicas – encabeçadas por Távora e Nabuco – que marcaram a recepção crítica da obra de José de Alencar na imprensa periódica do século XIX, muitos outros críticos veicularam nos jornais sua posição a respeito das obras do romancista, seja para corroborar as opiniões dos detratores ou para defender o ídolo dos ataques. A década de 70 do oitocentos foi marcada pelas posições divergentes e pelos combates literários, que

²⁰² NABUCO, Joaquim. “Aos Domingos”, in Id. Ibid., p. 192.

renderam um período de intensos debates, muitas vezes levando a enfrentamentos de feição mais pessoal do que propriamente literária.

Roberto Ventura, tratando, sobretudo, das polêmicas em que se envolveu Sílvio Romero, explica seu teor e a função que tiveram para a elaboração das noções de crítica e história literária no último quartel do século XIX e princípio do século XX²⁰³. Para Ventura, os críticos e escritores da “geração de 70” se empenharam na “regeneração nacional”, por meio da imposição de sua convicção teórica, esforçando-se por mostrá-la superior e por demolir tudo o que estivesse em desacordo com ela, daí o “caráter personalista” que assumiam esses debates, pois defender a supremacia de sua posição se tornou uma questão de honra para muitos desses debatedores, que se digladiavam numa espécie de “interlocução bifurcada: [...] o locutor se dirige ao opositor ou adversário, com o objetivo de atingir a comunicação com o leitor”²⁰⁴; o recurso da polêmica era uma forma, portanto, de “ampliar a circulação de suas ideias e divulgar seu nome, criando renome”²⁰⁵. Se entre os novos críticos, esses debates rendiam publicidade, atacar o primeiro nome da literatura nacional potencializava o alcance público e a possibilidade de renome dos letrados da “geração de 70”, o que motivou a recorrência com que Alencar passou a ser atacado nas páginas dos periódicos.

A recepção crítica das obras de José de Alencar a partir de 1870 revela a repercussão que as opiniões de Távora e Nabuco alcançaram na imprensa, dá a medida de valor que essas obras receberam nesse período, o que contribui para a análise das imagens de leitores

²⁰³ VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²⁰⁴ Id. Ibid. p. 148.

²⁰⁵ Id. Ibid. p. 148.

apresentadas nesse contexto e lança luzes sobre a forma como as Histórias Literárias do século XX se referiram ao romancista, com a sobrevivência (ou não) de alguns julgamentos.

As *Questões do Dia*, veiculadas entre agosto de 1871 e junho de 1872, em 53 números, não fizeram outra coisa que detratar Alencar. Além das cartas de Semprônio, já abordadas aqui, apareceram, no mesmo panfleto, as cartas de Cincinato, pseudônimo usado por José Feliciano de Castilho, e as cartas de Aristóteles de Água Choca.

Castilho atacou sobretudo o estilo de Alencar. Como observou Araripe Junior, depois das críticas de Pinheiro Chagas ao estilo do romancista, “desencadeou-se o tufão, e todo o mundo começou a achar graça em notar incorreções no autor do *Guarani*”²⁰⁶. Mas, nas cartas de Castilho, fazer reparos ao estilo de Alencar era apenas uma forma de pôr em prática o seu propósito de dismantelar o destaque e a importância tributada ao escritor e ao político:

Hoje é moda estilo abstruso,
enrodilhar palavras
Nunca perde por confuso
quem fizer alocuções
É moda que tem pegado,
porque vem de autor graúdo
que devera dar ao estudo
o tempo mal empregado
em tecer, por modo novo,
os discursos nebulosos
de que se ri todo o povo²⁰⁷.

²⁰⁶ ARARIPE JUNIOR, T.A. *Obra Crítica de Araripe Junior*. Vol. 1 (1868-1887). COUTINHO, Afrânio (org.) Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, Coleção textos da Língua Portuguesa Moderna, 1958, p. 246.

²⁰⁷ CINCINATO, Lucio Quinto. “Carta II: Cincinato a Semprônio” in *Questões do dia*: observações políticas e literárias. Tomo 1. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Imparcial, 1871, n. 11, 05 de outubro de 1871, p. 5. Os dois primeiros tomos estão disponíveis em <http://www.archive.org>.

Cincinato atuava como interlocutor, inicialmente de Távora, depois de Aristóteles de Água Choca, reforçando os julgamentos desses ou disparando alguma declaração de ironia mordaz. No geral, as suas intenções eram sempre as mesmas, desqualificar a obra, desprestigiar a imagem do escritor, desacreditá-lo entre o público e desautorizar a crítica favorável:

Uma folha desta capital, de aspirações adiantadíssimas, dá ao orbe intelectual a fausta notícia de que às suas colunas coube a glória de serem escolhidas para uma nova brilhantura romântica do Sr. José de Alencar, o conservador. Há de chamar-lhe... *O Til!* E justificar a qualificação, já dada ao seu autor, de chefe da literatura brasileira. Podes imaginar com que ansiedade é esperado o novo parto da fecunda musa, para a glória nacional, orgulho e desvanecimento da pátria²⁰⁸.

A folha a que se referiu Castilho é *A República*, que publicou em seu folhetim o romance *Til* de 21 de novembro de 1871 a 20 de março de 1872²⁰⁹. Mas, em meio aos ataques das *Questões do Dia*, apareceu, no *Diário do Rio de Janeiro*, sob o pseudônimo V., um defensor de Alencar. Em cinco artigos que intitulou de “Palestras”, V. justificou o silêncio da imprensa na defesa do literato devido ao caráter, nas suas palavras, desprezível dos panfletos, que chamou de “rasteiro papelucho”²¹⁰. Para V., Alencar estava numa posição inabalável,

²⁰⁸ CINCINATO, Lucio Quinto. “Carta V: de Cincinato a Semprônio” in *Questões do dia*: observações políticas e literárias. Tomo 2, n. 21, 14 de novembro de 1871, p. 8.

²⁰⁹ “Hoje encetamos no folhetim do nosso jornal a publicação do *Til*, romance brasileiro do distinto escritor José de Alencar. O que vale a nova produção do fecundíssimo romancista, sabê-lo-ão dentro em breve os nossos leitores, a quem não queremos privar do prazer de desvendar por si ignotas províncias da fantasia do poeta. O que é bem real é que, com a publicação hoje iniciada, damos aos nossos leitores mais uma prova do interesse com que de contínuo nos esforçamos por bem servi-los”. *A República*, 21 de novembro de 1871.

²¹⁰ Castilho se entusiasmou com os artigos de V. e passou a responder as “Palestras”, iludido por acreditar estar debatendo com Alencar: “Saem, estas palestras de debaixo do telhado de Sênio: assume a paternidade delas um senhor homem que se senta à mesma carteira que o primoroso escritor; esta e outras circunstâncias me convencem de que, embora o estilo seja exclusivo e característico do dito senhor homem, as partes da oração são-lhe ministradas pelo Sênio... É consequentemente com este, que eu me entretenho: se tivesse a persuasão de que o

distante do alcance das críticas de Cincinato. Citou as frases tiradas de *O Gaúcho* registradas por Cincinato como falhas de construções semânticas e as cotejou com exemplos semelhantes do que se julgava boa literatura para provar a qualidade de tais frases e do romance em si. No entanto, afirmou que o romancista não precisava de defesa e que a sua posição na literatura do país era inabalável:

O político severo, o Jeto abalizado, o literato mimoso, o caráter nobre, o filho que dá orgulho à pátria, o orador laureado por tantos triunfos, não pode decair do pedestal a que foi elevado pela opinião pública, pela admiração dos doutos e sensatos, pelo preito e homenagem de seus êmulos, no talento e na ilustração; e menos podia isso acontecer, porque um Cincinato convertido em abutre, tentou roçar com as asas, a base da coluna de mérito, em cuja cripta desponha sobranceiro aquele vulto. É irrisório!²¹¹

Alencar não estava tão convicto da permanência de sua obra e em várias ocasiões expôs a sua preocupação com a recepção que estava recebendo da imprensa e com o quanto isso poderia comprometer a imagem de suas obras²¹². Os críticos que estimularam a produção e a recepção de seus livros nas primeiras décadas de sua atuação agora tinham diante de si um

senhor homem era o autor do que copia e aduba, passaria de largo respeitosamente, e silencioso o deixaria brilhar à vontade. Continuo, porque na letra V. das Palestras não vejo mais do que outra anônima Senial”. A sua ilusão, no entanto, não durou muito. *Questões do Dia*. Tomo 1. nº 20, 10 de novembro de 1871, p.p. 1-2.

²¹¹ *Diário do Rio de Janeiro*, 17 de outubro de 1871.

²¹² Em carta a Machado de Assis, sobre Castro Alves, em 1868, Alencar demonstrou o quanto a boa recepção crítica e a publicidade são determinantes para a inserção de uma obra ou de um escritor nos quadros literários do país e da posteridade. Revelou que havia três ciclos para que tal ocorresse: a decepção, a indiferença e, finalmente, a glória, sugerindo estar ainda no segundo patamar do processo. Em *Como e porque sou romancista*, 1873, retomou a idéia, mas, em vez da indiferença, era o sentimento de despeito, que, no seu entender, estaria movendo a sua recepção crítica de então. Mas afirma que abria mão da boa publicidade se, em troca, lhe fosse assegurada a posteridade: “Aí começa outra idade, a qual eu chamei de minha velhice literária, adotando o pseudônimo de Sênio, e outros querem que seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro”, p. 70. Taunay testemunhou a preocupação do romancista, que teria lhe questionado: “Você acha que passarei à posteridade? Não nutro essa segurança e, contudo, quanto alento me daria”. *Reminiscências*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1908, p. 89.

novo contexto, em que lhes era dado não só promover, mas também defender o ídolo da intensa campanha desenvolvida para a sua queda.

Salvador de Mendonça foi um desses grandes entusiastas da obra de Alencar e, em dezembro de 1871, redigiu um folhetim sobre *O Tronco do Ipê*, romance publicado pela editora Garnier nesse mesmo ano. Mendonça declarou como maléfica a influência de uma parte da literatura francesa nas letras do Brasil e de Portugal, cujos letrados se esforçavam na imitação de Féval, de Montepin, de Ponson e das peripécias de Rocambole para melhor atender a um gosto, segundo o crítico, arraigado no público, o que favorecia os melhores contratos aos escritores e maior lucro dos editores²¹³. Salvador de Mendonça queixou-se do gosto literário, que, no seu entender, “anda [...] muito deturpado”²¹⁴. Para ele, a razão da disseminação desse gosto entre o público leitor era o interesse pecuniário dos escritores e comercial dos editores, que fazia com que se repetissem fórmulas de sucesso como a do Rocambole e não se arriscassem em oferecer novidades de melhor valor artístico para não comprometer o lucro. No artigo de Mendonça, Alencar foi destacado desse contexto, por produzir obras, segundo o crítico, preocupadas com o seu caráter artístico e desinteressadas

²¹³ Marlyse Meyer explica o surgimento da fórmula “romance-folhetim”, a forma como foi qualificada e o destaque desses três escritores e outros mais no gênero: “A receita vai se elaborando aos poucos, e, já pelos fins de 1836, a fórmula ‘continua amanhã’ entrou nos hábitos e suscita expectativas. [...] No começo da década de 40 a receita está no ponto, é o filé mignon do jornal, grande isca para atrair e segurar os indispensáveis assinantes. Destinado de início a ser uma outra modalidade do folhetim, o então chamado folhetim-romance vai se transformar no *feuilleton tout court*. Brotou assim, de puras necessidades jornalísticas, uma nova forma de ficção, um gênero novo de romance: o indigitado, nefando, perigoso, muito amado, indispensável folhetim ‘folhetinesco’ de Eugène Sue, Alexandre Dumas pai, Soulié, Ponson du Terrail, Montépin, etc. etc. O romance rocambolesco, em suma, para lembrar o nome de uma de suas mais ilustres criaturas. Com toda a carga pejorativa associada a ele e, por extensão, à palavra”. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 59. Rocambole foi o protagonista da saga criada por Ponson du Terrail, que fez enorme sucesso e rendeu inúmeros folhetins.

²¹⁴ *A República*, 31 de dezembro de 1871, “*O Tronco do Ipê: romance brasileiro por Sênio*”, Salvador de Mendonça.

em se submeter às regras comerciais que orientavam a produção de muitos escritores, opinião que se apresentava contrária à alcunha de “musa industrial” expressa por Távora. Ao tirar as obras de Alencar desse âmbito, Salvador de Mendonça delimitou também o perfil de seu público leitor, que deixava de ser qualificado como interessado em obras que lhe proporcionassem lazer fácil e passatempo e passava a ser caracterizado como especializado, adotando os romances do escritor como modelos para as suas investidas no campo das letras:

Quem depois da leitura do seu novo romance desconhecerá a lapa do Boqueirão, a cabana do bom feiticeiro, o pomar da fazenda e o legendário tronco?
Procurareis debalde nas confeições da musa estrangeira inspiração assaz potente para criar aqueles quadros.
Lereis debalde os modelos todos e não conseguireis formar idéia de como aquelas cenas se reproduzem no espelho da alma²¹⁵.

Alencar era, portanto, um exemplo para a mocidade, para os novos escritores. Para Salvador de Mendonça, um grande romancista deveria esquecer-se desses escritores populares e dos editores e estudar “no amplo livro da natureza que aqui mais do que em parte alguma se nos abre cheio de formosura e brilhantismo”. A expectativa do crítico girava em torno de obras que tivessem como caráter nacional a exploração de imagens da natureza em detrimento dos modelos populares provenientes da França que, no seu entender, corrompiam a boa literatura nacional e o gosto do público. Era necessário, segundo Mendonça, um trabalho por parte da crítica de revitalização do interesse pela literatura do país, mas os que se empenhavam em tal tarefa a distorciam e tentavam dirimir os que dignificavam a produção nacional:

²¹⁵ *A República*, 31 de dezembro de 1871, “*O Tronco do Ipê: romance brasileiro por Sênio*”, Salvador de Mendonça.

Em que pese a um Cincinato que por aí anda sem espada e sem charrua, romano degenerado, incapaz de salvar a pátria ou de lavrar as modestas geiras de seu patrimônio, o poeta que com maior brilho há até hoje inscrito o nome em nossos anais literários é, sem contestação razoável, José de Alencar²¹⁶.

Esses textos que se referiram às *Questões do Dia* ou mesmo tentaram rebater as críticas lá veiculadas não foram suficientes para constituírem uma polêmica na acepção do termo, quando há réplicas e tréplicas. Ainda que Castilho tenha respondido a V., as respostas não tomaram a forma de um debate. Por mais que houvesse críticos que reprovassem a empresa de Castilho e Távora, não houve, como bem declarou V., por parte da imprensa ou dos críticos de plantão uma iniciativa que combatesse com igual poder de publicidade as *Questões do Dia*.

O número 41 das *Questões do Dia* veiculou a 13ª e última carta de Semprônio. Entretanto, não era o fim da demolição dos escritos de Alencar por parte do bissemanário e seria necessária uma nova série de cartas que discorressem sobre algum outro romance do escritor. Foi quando entrou em cena, já no número 43, em 3 de março de 1872, Aristóteles de Água Choca, que redigiu nove cartas tendo como foco o romance *Cinco Minutos*. Nunca analisadas antes pelos estudiosos de Alencar, as cartas são eficientes para se entender a forma com que as obras de Alencar foram referidas pelos seus desafetos a partir da década de 1870 e a insistência com que foram detratadas.

Aristóteles declarou que, mesmo não sendo as cartas assinadas por um renome do âmbito das letras, elas tinham valor pela sua “importância moral” e se propôs a apresentar o

²¹⁶ A *República*, 31 de dezembro de 1871, “O Tronco do Ipê: romance brasileiro por Sênio”, Salvador de Mendonça.

modo como o romance de Alencar foi recebido entre os moradores da vila de Água Choca, província de São Paulo. Ele asseverou que “há elementos no povo, até hoje latentes, para uma reação literária; e senão, vede o modo porque nesta vila se recebeu um dos romances de José de Alencar”²¹⁷. Aristóteles ingressava na campanha de descrédito que se empreendeu em relação ao nome de Alencar:

O Sr. José de Alencar, pavoneado escritor da REPÚBLICA, estou persuadido, sairá de Água-Choca, como nela entrou, sem ganhar nada, mas o povo aprenderá a diferenciar o ouro do pechisbeque, que é o que mais nos interessa²¹⁸.

Segundo o seu relato, Aristóteles ministrava aulas de português aos adultos de Água-Choca – profissão que exigia alguma erudição e que, de acordo com as suas declarações, se restringia aos clássicos e aos textos sacros. O crítico não hesitava em declarar o seu desconhecimento das obras de Alencar, de quem passou a ouvir falar através da leitura, na casa do vigário, dos panfletos das *Questões do Dia*, quando sentiu despertada a curiosidade de conhecer os romances do escritor e pediu ao religioso um volume de algum de seus livros. A declaração do seu desconhecimento dos romances de Alencar não era fortuita, pois, ao demonstrar que nunca teve em mãos um romance do escritor e que apenas o eclesiástico o possuía no vilarejo, o crítico pretendia ilustrar o desprestígio do romancista na província.

Aristóteles, diante da resistência do padre em lhe ceder um volume, recorreu ao correio. Fez a encomenda de romances do escritor e logo depois recebeu “da livraria Garraux

²¹⁷ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in CINCINATO, Lucio Quinto (Org). *Questões do dia: observações políticas e literárias*, nº 43, p. 38.

²¹⁸ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 45.

Os cinco minutos e *A viuvinha*, ambos num bonito volume, editado pelo Sr. Garnier, da Corte”²¹⁹. A respeito da leitura do romance, o crítico registrou a sua frustração: “Caí das nuvens, meu amigo”. Para ele, o romance não atendia às exigências de um leitor que procurasse instrução: “Que me poderia dizer este livro, que servisse de estudo a um homem de Água Choca?!”²²⁰. Para se livrar da má impressão que a leitura teria lhe causado, declarou ter precisado “gastar mais quatro horas para desempenhar-me nas *Florestas* do meu Manoel Bernardes!”. Toda a afetação do relato de sua leitura do romance tinha como objetivo desacreditar o escritor e inserir as suas cartas no padrão de crítica das *Questões do Dia*. Aristóteles, citando o provérbio latino “Ubi virus, ibi virtus” (Onde existe a doença, reside a cura), decidiu, então, empregar a tão desaconselhável obra para benefício dos moradores de Água-Choca, lendo trechos do romance em suas aulas e submetendo-o ao julgamento de seus alunos: “Esta cacografia será lida e corrigida parágrafo por parágrafo, pelos próprios alunos, e vereis que proveito não se tira disso”²²¹. Aristóteles começou então uma leitura coletiva do romance, inicialmente, com seus alunos nas suas aulas noturnas de gramática, revezando a leitura dos capítulos entre a escola e a sala do vigário, em companhia dos frequentadores da casa. Tudo foi relatado nas nove cartas, que testemunharam a reação dessa platéia de ouvintes.

O vigário, assim como as figuras eclesiásticas que tinham facilidade de acesso aos instrumentos do saber e que, por isso, detinham maior carga de erudição, era um leitor das

²¹⁹ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid. p. 39.

²²⁰ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid. p. 39.

²²¹ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 40.

obras do Padre Antonio Vieira e Manoel Bernardes, religiosos cujos livros passavam a imagem de erudição e prestígio àqueles que os liam ou simplesmente os expunham em suas estantes. O padre era também assinante das *Questões do dia*, que, referidas por Aristóteles logo em seguida a Antônio Vieira e Manoel Bernardes, adquiriam uma conotação prestigiosa devido a esse contexto em que foram citados.

O vigário, que ainda lê as obras dos Padres Antônio Vieira e Manoel Bernardes, e que recebe pelos correios as *Questões do dia*, de cujos artigos faz leitura aos amigos, frequentadores de sua casa, acompanhada de comentários e apologias, muito de ouvir e aproveitar, fez nascer em mim o desejo de conhecer algumas das obras desse vitoriado escritor, ídolo da *República*, e, segundo ele diz, assombro das letras...gordas²²².

O padre relutou em permitir que Aristóteles, assim como qualquer outro, tivesse acesso aos romances de Alencar, dando mostras de que as obras do romancista eram impróprias para os seus fiéis por considerá-las imorais, chegando mesmo a referir-se a *Cinco Minutos* como “veneno”²²³. Mesmo que considerasse os seus romances desaconselháveis, o vigário deu a entender que os conhecia, e bem. E conhecia não apenas os de Alencar, mas os romances em

²²² ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 39.

²²³ Era comum os detratores do gênero associar o romance a veneno. Andréa Correa Paraiso Müller mostra essa associação. Ao analisar um caso ocorrido na França, em 1840, em que uma mulher foi acusada de matar o marido envenenado por influência do romance, Andréa Müller apresenta como os acusadores expressaram claramente a relação entre romance e veneno: “Nettement concluiu que, assim como o arsênico foi o veneno que levou à morte Charles Lafarge, o romance moderno, ou “romance imoral”, foi o veneno que corrompeu Marie Lafarge e a fez criminosa: ‘E quando, nesta análise psicológica e moral, a presença do romance se revela por toda parte, nos sentimentos, nas ideias, nas palavras, nos atos de madame Lafarge; como, na análise química, o arsênico se encontrava nas bebidas e em todas as partes do cadáver de seu marido, ainda perguntam-nos que influência o romance imoral da escola moderna pode exercer sobre a corrupção desse coração e dessa inteligência!’”. *De romance imoral a obra-prima: trajetórias de Madame Bovary*. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IEL/Unicamp, in mimeo, 2011, p. 26.

geral, fato identificável quando o Padre explicou o emprego de períodos curtos no romance de Alencar, comparando o seu estilo com o dos romancistas franceses:

É para parecerem verso a quem não ler, – acudiu o vigário – Os franceses, quando escrevem as suas cadernetas de dez réis ou vintém, põem tudo em linhas soltas, a fim de renderem muito. Em português, nunca se usou isso, mas desde que se faz literatura a tanto por linha ou página, o remédio é delir também o assunto²²⁴.

Conhecedor das estratégias dos romances de massa franceses, que encurtavam o quanto podiam as frases, estendendo os episódios e o enredo, para, assim, conseguirem aumentar a quantidade de páginas escritas, já que os escritores eram remunerados por linha produzida²²⁵, o vigário atribuiu a mesma estratégia aos romances em língua portuguesa, inclusive ao romance de Alencar. Mas, na sua biblioteca exposta aos visitantes “tudo é preferível”. Constituída, sobretudo, de obras religiosas, os romances, que o vigário conhecia, provavelmente ficavam ocultos, interditos aos olhares e leitura dos fiéis.

Apesar da resistência do padre da cidade, Aristóteles deu início à análise do romance em sala de aula, com a presença censuradora da autoridade religiosa. Nessa representação de leitura, são representados também os perfis de seus alunos:

Sentei-me. Abri o livro; e tendo feito algumas observações sobre o assunto da lição e utilidade do sistema que ia adotar, mandei escrever na pedra por um criado forro, que tem grandes disposições, os dois primeiros períodos do livro²²⁶.

²²⁴ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in CINCINATO. Op. Cit., p. 125.

²²⁵ Cf. MEYER, Marlyse. Op. Cit., p. 61.

²²⁶ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in CINCINATO. Op. Cit., p. 41.

Ao caracterizar esse estudante negro, o crítico destacou as suas “grandes disposições” e tratou-o como “distinto estudante”. Aristóteles registrou as opiniões do aluno a respeito do romance de Alencar: “Há coisas neste livro – disse ele com a seriedade de um Henrique Dias – que não são decerto escritas para Água-Choca!”²²⁷. As minorias, como os negros e mestiços, não apareceram, até então, nas referências dos críticos que se dispuseram a escrever sobre o romancista e emitiram suas representações de leitor da obra do escritor. A imagem que predomina é a de leitor elitista, homem ou mulher. Nunca o criado ou mesmo o homem livre mas desfavorecido apareceram entre os leitores delineados pelos críticos. Nas cartas de Aristóteles, o “crioulo” foi representado como distinto e hábil nas letras para dar credibilidade às suas opiniões contra o eminente nome de Alencar. A sua associação a Henrique Dias, herói nacional, contribuiu para a construção dessa distinção.

Outro perfil de aluno apresentado por Aristóteles foi o do alfaiate do vigário “pardo velho e lido em romances, mas sisudo e pensador”²²⁸. A forma como foi feita a descrição das características desse aluno revela a concepção do crítico em relação ao gênero romance, pois a inserção de um “mas”, uma adversativa, sugere que o romance era um texto demasiado frívolo, distinto do caráter serio e a refletido daquele que o lia.

Os personagens apresentados por Aristóteles não se restringiam aos alunos, outros moradores do vilarejo que supostamente emitiram suas opiniões a respeito de Alencar e suas obras figuraram nas suas cartas. Um outro professor também afirmou não conhecer os

²²⁷ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 155.

²²⁸ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 44.

romances de Alencar: “Em suma, não li as obras do tal conselheiro José Martiniano, mas tenho ouvido dizer que são coisas estupendas, verdadeiros primores do século em que vivemos”. A referência a Alencar como “tal” evidencia um suposto desconhecimento do nome de Alencar pela população de Água-Choca, mesmo entre aqueles que, pela sua instrução ou pela atividade que exercem, deveriam ser leitores em potencial do maior romancista do país. No entanto, o professor comentava a boa recepção crítica do escritor na imprensa, ao que o barbeiro respondeu:

Serão [as obras de Alencar primores], não duvido, – replicou o barbeiro – mas, pelos modos, se o Vigário não cortasse o fio da crítica, os rapazes acabavam por convencer-me do contrário. O senhor professor não se deixe ir atrás das louvaminhas da imprensa; se ainda nada leu do tal literato, mande vir algum de seus livros e julgue depois, como mestre que é. Cá por mim dou muito peso ao que diz o Vigário: É homem que sabe latim a dormir²²⁹.

A declaração do barbeiro é ambígua, mas revela a interferência que as opiniões das autoridades religiosas causaram na formação dos leitores. Não está claro também se o barbeiro lera algum romance de Alencar, mas, ao tentar dissuadir o professor do valor que as obras de Alencar recebiam da recepção crítica favorável, tentou promover o descrédito dos pareceres dessa crítica.

Os capítulos do romance *Cinco Minutos* passaram a ser lidos também na casa do vigário, entre os frequentadores do local. Um outro leitor passou a participar dos encontros, um homeopata chamado Água-Viva, “moço que, sabendo ler e escrever, e faltando-lhe outra

²²⁹ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 56.

ocupação, deu-se ao mister de homeopata, com o qual ganha honradamente a subsistência”²³⁰. O Sr. Água-Viva se mostrou surpreso com a desenvoltura dos personagens principais – que, em uma passagem do romance, ficam a sós –, ainda mais por terem lido “afiançado que um tal escritor é hoje o querido das damas”²³¹. Para Água-Viva, o romance era imoral para as damas e, por isso, era incompreensível para ele que Alencar fosse o escritor mais lido entre as mulheres.

Enquanto Aristóteles se empenhava em mostrar o desconhecimento do romancista pelos leitores, aparece aqui uma imagem que contradiz o seu esforço, indicando a existência de leitoras interessadas pelos romances de Alencar, os quais se destacavam nas suas preferências de leitura. Mas as representações dos leitores nas cartas buscavam mostrar que os homens de maior consciência crítica tinham a capacidade de selecionar o que era conveniente para a sua instrução e, quando se deparavam com um romance como o de Alencar, sabiam reconhecer os seus “problemas” e não se deixar influenciar, como se percebe em uma fala do padre, reagindo a uma passagem do romance: “Irra, meu amigo, isso é demais!...larguemos uma leitura inútil e pífia, por coisa que nos instrua e edifique”²³². Já a leitora, por sua falta de consciência crítica, era vulnerável à leitura e dependia de outro que, vigilante, fizesse a seleção e a censura das obras por ela, pois, como definiu o padre: “tudo quanto tal escritor lança ao papel, é heterodoxo e cheio de perigos para as leitoras, a quem não poderem ser subtraídas

²³⁰ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 134.

²³¹ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 140.

²³² ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 59.

suas obras”²³³. Influenciados ou não pela leitura, envolvidos ou não pelo enredo, os leitores continuavam a afluir à casa do vigário. Apareceu ainda um capitalista, jogador de gamão, ex-marinheiro, que “tem uma pequena, mas escolhida livraria, estudou latim e traduz bem francês”²³⁴. Os perfis dos leitores frequentadores dos serões de leitura do romance foram, em sua maioria, referidos de forma a destacar alguma distinção na área do saber. Essa era uma maneira de buscar validar a credibilidade das opiniões que foram emitidas por cada um desses leitores sobre o romance de Alencar.

Críticos ferrenhos do romance de Alencar, esses leitores não faltavam aos encontros e se mostravam bastante interessados na continuação da leitura: “escusado é dizer-vos que nenhum dos frequentadores da casa do vigário faltou; bem como que toda a rapaziada estava impaciente por ouvir alguns pedacinhos do escritor...popular”²³⁵. A pausa inserida pelas reticências para a caracterização da popularidade de Alencar tinha por fim desqualificar essa preferência do público, pois apenas de leitores menos hábeis, menos instruídos se comporia o público do romancista: “Dizeis bem: livros, como este, não são os que podem convir-nos; são demasiadamente frívolos”²³⁶.

²³³ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 140.

²³⁴ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 166.

²³⁵ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 193.

²³⁶ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 197.

Em geral, nas censuras ao romance apresentadas por Aristóteles, aparece uma confluência entre crítica moral e crítica ao estilo do romancista, que renderam comentários deste tipo aos trechos lidos:

“É uma história curiosa a que vou lhe contar, minha prima. Mas é uma história e não um romance!”

Feita a leitura por todos, houve um zum-zum, que não pude explicar; perguntei em que pecava ali a gramática?

Um mocinho caixeiro levantou-se, e lendo segunda vez alto, disse a medo...

– São dois períodos...dois!...mas...ele parece um! O *Mas* do segundo período é conjunção, mas não liga nada... *Mas*, em começo de período, assim!...nunca vi.

– E o senhor que diz? Perguntei a um corcundinha, de grandes esperanças. – Disse ele que...

– Uma história é uma história... (riso geral)²³⁷.

“Assim fascinado ao mesmo tempo pela minha ilusão e por este contacto voluptuoso, esqueci-me, a ponto que, sem saber o que fazia, inclinei a cabeça e coleí os meus lábios ardentes nesse ombro, que estremecia de emoção.”

[...]

– [...] Mas o que me diz, padre mestre, à sem cerimônia com que um homem, que entra num ônibus – olhe que ele disse ônibus! Declara ter sentido o contato voluptuoso de um ombro sobre o peito, a ponto de inclinar a cabeça e colar os lábios ardentes nesse ombro, que estremecia de emoção!

– E então tive ou não razão de pedir que se escondesse isso aos alunos? Haviam de supor que na capital do império os homens de bem, mesmo sem serem deputados, nem ministros, andam a dar beijos nas moças que encontram com as mães nos passeios²³⁸.

A intenção era realmente ridicularizar Alencar, através do recorrente tom de deboche com que os leitores/ouvintes comentavam os trechos do romance. Ao longo das cartas, constata-se o seu vínculo com a propaganda e com a crítica que se desenvolvia na época contra os romances de Alencar e contra sua posição enquanto escritor.

²³⁷ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 41.

²³⁸ ARISTÓTELES DE ÁGUA CHOCA. “Carta de Aristóteles de Água Choca a Cincinato, do Rio de Janeiro” in Id. Ibid., p. 57.

A recepção crítica de Alencar, nesse começo de 1872, não se resumiu às cartas de Aristóteles de Água-Choca. Logo após o fim da publicação dos folhetins de *Til*, o romance saiu em volume. O jornal *A Reforma – órgão democrático* noticiou a aparição do novo livro. O crítico anônimo chamou a atenção para o caráter vário de suas obras, por contemplar o que chamou de “brasileirismo” ao apresentar nos seus romances a paisagem e os costumes de regiões distintas do país. Para ele, Alencar “contribui como nenhum outro para o aumento de nosso patrimônio literário”²³⁹. Percebe-se que os critérios de valor da crítica favorável ao escritor permaneceram os mesmos daqueles analisados nas décadas de 1850 e 1860, quando a sua obra era considerada representativa por incluir a cor local e os costumes brasileiros em suas narrativas, daí a sua contribuição para a identidade e o desenvolvimento da literatura nacional. Conforme Afrânio Coutinho, esse foi um critério que se manteve no século XIX e ganhou o século XX, tendo alteradas as formas de concebê-la, mas permanecendo o interesse pela sua consolidação:

De qualquer modo, não escapa ao observador a unidade da teoria. De Santiago Nunes Ribeiro a Machado de Assis, os pensadores literários e críticos testemunham a continuidade de evolução do pensamento. A nacionalidade literária é um processo evolutivo a partir dos primeiros escritores. A princípio, julgou-se que a devia inspirar o ambiente físico, a natureza. Aos poucos foi-se desenvolvendo, crescendo, clarificando a idéia de que a nacionalidade literária tanto resultava da inspiração no ambiente físico, quanto no social e espiritual²⁴⁰

²³⁹ *A Reforma – órgão democrático*, 12 de abril de 1872. In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p. 215.

²⁴⁰ COUTINHO, Afrânio. *A Tradição Afortunada: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968, p. 188.

É essa justa associação entre paisagem e costumes que o crítico de *A Reforma* evidenciou nos romances de Alencar:

Não é só o estilo poético e delicado, é mais do que isso: o estado da nossa natureza, o mais perfeito brasileirismo nos quadros que descreve. Vimos o período colonial e muitas cenas indianas tão descritas no *Guarani*, passado na província do Rio de Janeiro; contemplamos depois, no *Tronco do Ipê*, os costumes contemporâneos e o mesmo interior da província do Rio, após uma transformação secular. Com o *Gaúcho*, fomos às savanas do sul, e admiramos aquele viver tão outro e pitoresco, aquelas paisagens tão diversas. *Iracema* é o mais lindo álbum da natureza cearense; as *Minas de Prata* revelaram-nos a Bahia de outras eras, e agora o *Til* leva-nos aos sertões de São Paulo e aplaudimos a pintura tão bem acabada daquela natureza risonha, e os traços de mestre no esboço de vários tipos populares²⁴¹.

Essa presença do ambiente físico e do aspecto espiritual foi evidenciada também por Luiz Guimarães Junior, que publicou, no *Diário do Rio de Janeiro*, extenso artigo sobre *Til* e também sobre o primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição*. Para ele o romance era “o fruto inspirado da inteligência que criou o *Guarani* e a *Iracema*”, “um drama intenso, um drama apaixonado e cheio de peripécias”, que pintou “a mulher celeste em luta com os desvarios, com os tropeços e com as contrariedades da vida”; julgou serem seus personagens “esboçados como que uma auréola palpitante de luz e ideal” e concluiu: “J. de Alencar é propriamente o escritor da alma e da natureza”. Ao referir-se ao romance de Machado, declarou que o seu estilo apresentava “a limpidez do estilo que o estudo proporciona”, que, com esse romance, Machado afirmava o seu talento, revelando consciência e domínio da arte. No entanto, ao indicar a sua preferência no que diz respeito ao conteúdo de uma obra, acabou

²⁴¹ *A Reforma – órgão democrático*, 12 de abril de 1872, in SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p. 215

se colocando contra um aspecto evidenciado por ele no romance de Alencar, a peripécia, sugerindo, dessa forma, maior destaque e valor de *Ressurreição* em relação a *Til*:

Eu não sou daqueles que amam o romance de peripécia, de enredos complicados, onde a atenção do leitor vacila enleada, à maneira de um inseto que se enrola em uma teia. Eis o motivo porque prefiro a Sue e a Dumas, Octavio Feuillet e Gustavo Flaubert. O romancista deve ser um pouco anatomista, e o tipo principal de uma obra de coração e de inteligência precisa ser apresentado por todos os lados à observação como um corpo que se estuda, fibra por fibra.²⁴²

Foram empregadas formas distintas de julgamentos nos dois romances. Nas obras de Alencar, especialmente em *Til*, romance em que se detém o crítico, as personagens femininas foram vistas como criaturas idealizadas e celestes, o que constituiu uma das belezas de seus romances, além de história intensa, com peripécias, o que se caracterizava um elemento atrativo do livro. Mas nada disso seria interessante num romance de Machado de Assis, desprovido de peripécia e de idealização – bem ao gosto do crítico –, em que os personagens e eventos são submetidos à observação e ao exame. Desse modo, o crítico concluiu:

eis o motivo porque o livro de Machado de Assis será muito estudado, mas por muito pouca gente. Não é um romance que atraia o vulgo; é sim um quadro que chama o olhar dos entendidos e a atenção dos amigos da boa e eficaz literatura²⁴³.

Luiz Guimarães Junior, entusiasta da obra de Alencar, crítico que anteriormente já havia analisado *O Gaúcho* e elogiado o escritor por ter composto o romance que inspirou a

²⁴² *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de maio de 1872, “Literatura. Bibliografia: prosa e versos”, Luiz Guimarães Junior, in GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Op. Cit., p.p. 305-309.

²⁴³ *Diário do Rio de Janeiro*, 13 de maio de 1872, “Literatura. Bibliografia: prosa e versos”, Luiz Guimarães Junior, in Id. Ibid., p. 307.

ópera *Il Guarani*, parece partilhar dos anseios dos escritores da geração de 70, que privilegiavam a observação e a investigação científica em seus escritos. Mas se eximiu de julgar as obras de Alencar por esse viés. O valor da obra de Alencar, portanto, conforme se percebe na crítica de Guimarães Júnior, estava associado a um outro tipo de julgamento, que verificava o quanto a sua obra tinha de nacionalidade, de imaginação, de idealização, de pintura das paisagens e musicalidade de estilo. Por mais que o crítico sutilmente questionasse o delineamento do perfil de Berta, personagem de *Til*, que julgou incompleto, parcialmente apresentado, asseverou: “Aceitemo-la assim”.

Fatores extraliterários participavam da forma de avaliação das obras. Com relação às de Alencar, os interesses em jogo também orientaram a sua avaliação, o que fazia os críticos selecionarem os critérios mais adequados para o julgamento que almejavam empreender. Por isso, as obras de Alencar e Machado receberam, nesse artigo, critérios de análises diferenciados. Luiz Guimarães Junior foi um incentivador da produção do escritor, mas o tipo de avaliação que fez de seu romance *Til*, como se viu, foi distinto do julgamento que fez de *Ressurreição*, daí que a forma como representou os seus leitores também se mostrou diversa. O crítico demonstrou que o livro de Alencar era objeto de distração e despertava o interesse de uma parcela maior de leitores. Em nenhum momento se falou em estudo da obra, ao contrário do romance de Machado, que teria um público mais restrito pelo seu caráter, nas palavras do crítico, mais realista. Essas diferenças mostram a consolidação de novos critérios de valor, que acentuariam a importância de Machado e colocariam em dúvida alguns elementos da obra de Alencar: os romances deste, de caráter mais imaginativo e idealizador, teria um público leitor

numeroso, em sua procura por lazer e descanso; enquanto os romances daquele, mais refletidos e realistas, conquistariam uma pequena parcela de leitores, mais exigentes, que proporcionariam o prestígio necessário ao livro para se consagrar uma obra de arte.

Alencar reconheceu que estar no gosto do público interferia no tipo de julgamento que a crítica destinava à obra e, ainda em 1872, no polêmico “Benção Paterna”, prefácio de seu romance *Sonhos d’Ouro*, disparou:

Dá-te por advertido, livrinho; e, se não queres incorrer na pecha, passando por um produto da fábrica, já sabes o meio. É não caíres no gosto da pouca gente que lê, e deixares-te ficar bem sossegado, gravemente envolto em uma crosta de pó, à espera do dente da traça ou da mão do taberneiro que te há de transformar em cartucho para embrulhar encômios²⁴⁴.

Nessa espécie de prefácio, tendo por interlocutor não o leitor (pelo menos não diretamente), mas o próprio livro, o autor o preparou para a recepção crítica que poderia suscitar na imprensa do momento. Com ironia e humor cético, Alencar cogitou as várias formas como o livro seria recebido pela imprensa, revelando a sua visão em relação à crítica do momento e apresentando uma síntese dos parâmetros costumeiramente empregados no julgamento de sua obra. O texto é um importante testemunho do papel desempenhado pela crítica na aparição de um livro. “Benção Paterna” exerceu a função de crítica da crítica, permitindo a Alencar ir à desforra, invertendo os papéis e submetendo, dessa vez, não o seu nome e o seu livro ao jugo crítico, mas os próprios críticos. O romancista definiu os críticos como “uma casta de gente, que tem a seu cargo desdizer de tudo neste mundo”. É visível o seu

²⁴⁴ ALENCAR, José de. “Benção Paterna” in *Sonhos d’Ouro*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872, p. VI.

desengano em relação às agressões que havia recebido na imprensa, mas pediu aos críticos que habitualmente se referiam à sua obra de forma elogiosa que se abstivessem de tal atitude com o novo livro, pois, segundo o autor, isso só despertava mais ataques da crítica. Produzir incessantemente também provocava comentários reprovadores: “É prudente cortar a asas ao ambicioso para que não tome conta das letras e faça monopólio do público”. Mas Alencar propôs uma solução para todo esse embate:

Persuadam ao leitor que não vá à livraria à cata destes volumes. Em isto acontecendo já o editor não os pedirá ao autor, que por certo não se meterá a abelhudo em escrevê-los. Assim todos lucramos. O literato que não terá agasturas de nervos com a notícia de mais um livro; o crítico que salva-se da obrigação de alambicar um centésimo restilo de seu absintio literário; o leitor que poupa o seu dinheiro; e finalmente o autor, que livre e bem curado da obsessão literária, poderá sonhar com a riqueza, desde que fizer da sua pena, um côvado, um tira-linhas, uma enxada, ou mesmo um estilete a vintém o pingo²⁴⁵.

De maneira bastante irônica, Alencar revelou o seu prestígio entre o público e a vantagem que proporcionava ao seu editor, já que havia constante interesse por suas obras. Por essas mesmas razões, esse prestígio não ocorria, segundo ele, em meio à crítica. Mas nem tudo eram espinhos, como Alencar fez crer, na recepção crítica nesse período de sua atividade. O romance foi recebido pela imprensa, não de forma negativa, como pensou, mas de maneira positiva. Fernando Castiço, no *Jornal do Comércio*, referindo-se ao prólogo, disse que respirava aliviado “por não ser crítico nessas críticas circunstâncias” e assegurou ao escritor que “o lugar invejável que ocupa na república das letras foi conquistado honrada e lealmente,

²⁴⁵ ALENCAR, José de. “Benção Paterna” in *Sonhos d'Ouro*, p. XI.

não com *livros chochos*, mas com obras pensadas, e algumas delas maduramente pensadas”²⁴⁶.

Aqui se percebe a noção de maturidade atribuída às suas obras, em contraposição às idéias difundidas por Távora e Nabuco de ingenuidade, feminização, no sentido pejorativo do termo, e de submissão a um gosto popular rudimentar devido ao interesse pecuniário.

Para Fernando Castiço, o leitor de Alencar era aquele que procurava em suas obras elementos que o favorecessem nas suas investidas literárias. O crítico reprovou a postura do escritor no prefácio “Benção Paterna” por desacreditar seu livro entre o público e a atividade literária entre a mocidade. Para ele “mais vale a um escritor acreditar-se muito com um livro do que pouco com muitos”²⁴⁷. Essa atitude de Alencar poderia provocar o seu descrédito entre o público que tanto o procurava e o tomava como guia:

Pesa-me realmente contestar uma individualidade tão simpática, mas presto homenagem ao seu talento, lamentando o abuso que dele faz, perante aqueles que amanhã jurarão nas palavras dos mestres.
A influência que tão legitimamente exerce sobre a inteligente mocidade brasileira deixaria de ser benéfica como tem sido se, embora gracejando, Sênio lhe inoculasse doutrinas tão perigosas.
O público não se dá ao trabalho de esmiuçar ironias, e os moços que começam a escrever aceitam às mãos ambas quanto os forre ao estudo dos livros, dos homens e dos fatos²⁴⁸.

Dentre os leitores de Alencar, Castiço destacou os novos escritores, que se inspiravam nas obras do escritor, mesmo perfil de leitor delineado por Salvador de Mendonça para *O tronco do Ipê*. Em contraposição ao que os antagonistas de Alencar proclamavam, de que as obras do romancista eram inadequadas para aqueles que buscavam utilidade e estudo, criando

²⁴⁶ *Jornal do Comércio*, 9 de setembro de 1872, seção Altos e Baixos, Fernando Castiço.

²⁴⁷ *Jornal do Comércio*, 9 de setembro de 1872, seção Altos e Baixos, Fernando Castiço.

²⁴⁸ *Jornal do Comércio*, 9 de setembro de 1872, seção Altos e Baixos, Fernando Castiço.

a imagem de leitor frívolo para as obras do escritor, Fernando Castiço e Salvador de Mendonça identificaram o público de Alencar como constituído também por um leitor especializado, que reconhecia nas suas obras valores que deviam ser adotados e seguidos para alcançar algum destaque nas letras do país.

Mas a imagem de leitor incipiente continuava figurando nas críticas que avaliavam negativamente as obras do escritor. Ainda em 1872, Tobias Barreto²⁴⁹ divulgou um artigo em que analisou as condições do romance no Brasil e de seu principal representante, José de Alencar. O crítico evidenciou a relevância do gênero romance dentre as composições literárias do momento. Para ele, o romance “forma [...] o campo de batalha principal de todas as forças poéticas” e “ocupa maior espaço na mesa de trabalho do produtor literário”²⁵⁰. Pode-se perceber o prestígio que o romance conquistava em meio à crítica, ao ponto de Barreto declarar que:

Dos gêneros de poesia, é o romance aquele que oferece mais largas proporções e pode, por conseguinte, atrair à sua esfera todos os fenômenos da vida. Ele é o melhor meio de comunicação, para fazer-nos cientes e apaixonados por tudo que põe em movimento o mundo espiritual²⁵¹.

No entanto, a vida e o mundo espiritual brasileiros seriam sobremaneira débeis e pouco inspiradores para a composição de bons romances, resultando que a produção nacional era fraca e muito distante das melhores realizações do gênero pelos escritores europeus. Como

²⁴⁹ Tobias Barreto foi um dos principais nomes da Escola do Recife, movimento que difundiu no Brasil as correntes filosóficas e científicas em voga na época. Cf. PAIM, Antônio. *A filosofia da Escola do Recife*. São Paulo: Convívio, 1981.

²⁵⁰ BARRETO, Tobias. “O Romance no Brasil” in *Crítica de literatura e arte*: edição comemorativa. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1990, p.p. 62-67.

²⁵¹ Id. *ibid.*, p. 64.

consequência, não haveria escritores talentosos na literatura brasileira, por estarem distantes das discussões que pautavam a produção do romance europeu: “compreende-se de si mesmo por que (sic) tão raro e frívolo tem sido o romance no Brasil. Um Macedo e um Alencar não são espíritos que possam satisfazer, nos seus produtos, as grandes exigências da cultura hodierna”²⁵². O destaque de Alencar foi objeto das críticas tecidas por Barreto, para quem “o renome literário de que se acha apossado o Sr. José de Alencar é um dos mais claros sintomas do estado de inanição intelectual”²⁵³. Os termos com os quais se referiu ao escritor retomavam a atitude de outros críticos de ironizar a reverência devida ao seu *status* com o fim de derrubá-lo: “Mas já é tempo de afrontar a raivas dos idólatras, e mandar o ídolo ao fogo”²⁵⁴. Uma das razões para que Alencar alcançasse a proeminência nas letras residiria na ignorância do público, que não “se ach[ava] preparado para conhecer a pérola, e distingui-la do aljôfar”²⁵⁵. O público que dava nomeada a Alencar era resultado do meio cultural precário de que fazia parte. No entanto, o desenvolvimento do pensamento do país impediria a permanência das obras do escritor:

Os escritos do Sr. José de Alencar não têm bastante força de resistência contra a ação do tempo. Se esta não se fez ainda sentir, [...] é que não houve a mínima alteração nas predisposições do espírito público. O poder do tempo é o mesmo poder das circunstâncias que se transformam, dos meios que se modificam. Nós vivemos em uma primavera eterna de ilusões e devaneios pueris. À estação das flores nunca sucedeu a estação dos frutos. O senso estético e literário de hoje, considerado em geral, é idêntico ao da quadra, na qual o Sr. Alencar, pela primeira vez, se deu a conhecer como escritor. Nenhum progresso, nenhum desenvolvimento. Daí a falta de critério, com

²⁵² Id. *ibid.*, p. 65.

²⁵³ Id. *ibid.*, p. 65.

²⁵⁴ Id. *ibid.*, p. 65.

²⁵⁵ Id. *ibid.*, p. 66.

que se continua a deificar esse pobre autor e alguns outros seus dignos irmãos em posição merecimento²⁵⁶.

Surgido entre as polêmicas promovidas por Távora e Nabuco, o artigo de Tobias Barreto apresentou muitos pontos de contato com os argumentos defendidos por aqueles críticos e pelos demais que se posicionaram contrariamente às obras do escritor: a inexpressividade da literatura no momento, a ineficiência de seu maior representante, a incapacidade do público que promovia essa literatura e seu ídolo e a impossibilidade, pela mudança das circunstâncias, da permanência das obras de Alencar. No entanto, defensores saíam em defesa de Alencar, opondo-se a algumas dessas críticas.

Araripe Júnior, de outubro de 1872 a março de 1873, publicou, no jornal *Constituição*, de Fortaleza, três cartas a Juvenal Galeno intituladas “O livro de Semprônio: a propósito dos *Sonhos d’Ouro* de J. de Alencar e publicações provocadas pelo Roceiro Cincinato”²⁵⁷. Neste texto, atribuiu a iniciativa de Cincinato de “desfazer a nascente literatura brasileira” à inveja, por não apresentar firmes propósitos literários e por fazer sobressair os “ódios pessoais”, considerando essa atitude um “ultraje às letras pátrias”. Condenou as censuras feitas ao estilo do escritor e, ainda que reconhecesse que havia falhas nas mais recentes produções do romancista, sem que indicasse quais, determinou: “As suas primeiras produções o remirão dos descuidos de hoje”²⁵⁸. Araripe, influenciado pela leitura de Taine, acreditava na divisão da produção do escritor em duas fases: a primeira de pujança da imaginação e da criatividade, a

²⁵⁶ Id. *ibid.*, p. 66.

²⁵⁷ ARARIPE JÚNIOR, T. A. “O livro de Semprônio: a propósito dos *Sonhos d’Ouro* de J. de Alencar e publicações provocadas pelo Roceiro Cincinato”. In ARARIPE JÚNIOR, T.A. *Obra Crítica de Araripe Junior*. Vol. 1 (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. p.p. 59-61.

²⁵⁸ Id. *ibid.*, p. 63.

segunda de cópia pálida de si mesmo, levando à decadência de sua atividade²⁵⁹. O crítico resumiu a situação em que ficava a literatura nacional diante dos abalos provocados pelas

Questões do dia:

Dois indivíduos, despeitados, erguem a proa contra os mares encapelados por ninguém ainda navegados e, atirando-se desapiedadamente sobre o autor do *Guarani*, bradam ao inexperto:

– Ao chão o ídolo!

Iconoclastas de estátuas que nunca foram erigidas, arrojam-se-lhe de encontro, quando a pátria erguera ao literato um busto apenas.

Para que essa fúria, esse furor coritibano, essa avidez de derrocar, essa insólita pretensão de substituir o que temos, por quê?²⁶⁰

O trecho é bastante ilustrativo do embaraço em que se encontravam os letrados que contribuíram para o erguimento da “nascente literatura” e da promoção das obras de Alencar. Apesar de retoricamente se insistir em que Alencar estava “fora do alcance de certos dardos malévolos”, não era essa a condição que se identificou nas palavras de defesa e apoio ao romancista expressas por alguns letrados, que, depois das *Questões do dia* e das demais críticas publicadas contrariamente à obra do romancista ao longo da década de 70, demonstravam empenho para que não decaísse o prestígio e o destaque desse escritor.

Luiz Guimarães Junior tornou a escrever sobre Alencar e, em março de 1875, veiculou, no jornal *O Globo*, um folhetim comentando a publicação em volume das crônicas de “Ao correr da pena”, organizado por José Maria Vaz Pinto Coelho, sob autorização de José de Alencar. O folhetinista falou que a atuação de Alencar nos folhetins revelava a sua

²⁵⁹ Cf. ARARIPE JUNIOR, T. A. *Perfil literário de José de Alencar*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1980.

²⁶⁰ ARARIPE JUNIOR, T. A. “O livro de Semprônio: a propósito dos *Sonhos d’Ouro* de J. de Alencar e publicações provocadas pelo Roceiro Cincinato”. In ARARIPE JUNIOR, T.A. Op. Cit., p. 59.

predestinação para a atividade literária e ratificou a relevância do escritor para as letras no país. Como outros críticos, Guimarães Junior também saiu em defesa do escritor, ao rebater a ofensiva que o romancista vinha sofrendo, ressaltando e reforçando a contribuição do escritor para a inovação linguística no país:

Em que pese ao meu ilustre amigo Pinheiro Chagas, o estilo genuíno, a feição característica da literatura brasileira destacar-se-á sempre das velhas e clássicas usanças da forma portuguesa. A índole de um povo espalha-se evidentemente e unicamente nas manifestações do espírito literário. [...] O estilo de José de Alencar, à semelhança do Th. Gautier e Paul de Saint-Victor, embora percorra às vezes a gama diabólica dos motejos e dos sarcasmos, vem sempre banhado de poesia – sempre borrifado de ideal²⁶¹.

Parece ser impossível, nesse momento, para a recepção crítica favorável a Alencar ignorar esses “motejos e sarcasmos”, que comprometiam a valorização da obra do escritor. Quando surgia antipropaganda, os letrados se viam impelidos a usar a publicidade em benefício do escritor e de suas contribuições para a identidade literária do país. O estilo era pedra de toque dessa identidade, pois rompia com o passadismo português a renovava a língua no país, considerando que “o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jaboticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o fico, a pêra, o damasco e nêspêra?”²⁶². Referindo-se ao debate linguístico em que se envolveu Alencar, Baumgarten situa a relevância dessa discussão na crítica brasileira:

Alencar revela, no âmbito de seu ensaio crítico, uma preocupação que povoou as páginas da crítica literária brasileira romântica e se manteve como centro de reflexão do pensamento crítico até as primeiras décadas do século

²⁶¹ *O Globo*, 7 de março de 1875. “Folhetim do Globo: *Ao Correr da Pena*, por José de Alencar”, Luiz Guimarães Junior.

²⁶² ALENCAR, José de. “Benção Paterna” in *Sonhos d’Ouro*, p. XIX.

XX quando, com o ensaio modernista, recebeu sua formulação definitiva. Além disso, a questão da *língua brasileira* aponta ainda para o percurso desenvolvido pela produção literária nacional ao longo de sua história, onde o *falar brasileiro* foi atingindo gradativamente a condição de linguagem literária. No Romantismo, em virtude da proximidade da independência política do País, o problema da língua é frequentemente a ela vinculado²⁶³.

Os críticos que prestigiavam a obra de Alencar referiam, com recorrência, a sua importância na constituição da literatura nacional, enumerando os aspectos que a qualificavam como tal. Para os detratores, Alencar deturpava essa nacionalidade, acusando-o de corromper o idioma, adotar servilmente modelos estrangeiros, não descrever corretamente as paisagens, as personagens e não fazer um retrato dos costumes correspondente à realidade observável.

2.4. A política e a literatura: o desprestígio da atuação literária de Alencar

Em setembro de 1872, em *A Nação – jornal político, comercial e literário*, Argesilau noticiou de forma inteiramente elogiosa o romance *Sonhos d'Ouro*. O folhetinista empregou palavras lisonjeiras em relação ao escritor e ao livro:

Sênio, o romancista inspirado, que sob tal pseudônimo oculta uma das mais brilhantes glórias literárias, acaba de mimosear as letras pátrias com mais um livro, que é um primor, e que tem por título – *Sonhos de Ouro*²⁶⁴.

Para Argesilau, *Sonhos d'Ouro* era um romance primoroso, pois “deleita o leitor, que não sabe o que mais há de admirar, se o pensamento da obra, se as louçanias da frase”²⁶⁵.

²⁶³ BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. *A crítica literária no Rio Grande do Sul: do romantismo ao modernismo*. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997, p. 36.

²⁶⁴ *A Nação – jornal político, comercial e literário*, 9 de setembro de 1872, Argesilau, apud SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p. 217.

Segundo cartas citadas por Raimundo Magalhães Junior, o conteúdo desse folhetim gerou bastante polêmica entre o corpo dirigente do jornal, que era constituído por opositores de Alencar. Um desses dirigentes, Padre Pinto de Campos, revelou, em carta a Visconde do Rio Branco, a situação delicada em que ficavam, com a publicação do artigo, em relação a Castilho, a quem precisavam solicitar recursos financeiros para o periódico:

Meu caro Sr. Visconde – Na menor circunstância vejo pronunciada tendência para a dissolução!

Há dias pediu-me V. Exa. que eu alcançasse do Conselheiro Castilho algum subsídio para o nosso jornal. Não obstante perceber-lhe desgastes da situação, tinha toda a esperança de resolvê-lo dentro em breve a dar-nos o valioso concurso. Esta esperança, porém, desvaneceu-se hoje, com a leitura do folhetim, que acabo de ler no nosso jornal de ontem, que, sendo a mais complexa apologia às *miçangas romanescas* de José de Alencar, é, ao mesmo tempo, uma bofetada na face do referido Castilho, que, no ano passado, quando éramos cobertos de sacarmos ridículos de José de Alencar, saía a campo para esmagá-lo sob o mesmo aspecto por que é hoje levado às nuvens por um jornal conservador!²⁶⁶

O episódio evidencia o quanto a má recepção das obras de Alencar no período estava intimamente relacionada também com as divergências políticas que despertava, já que, muitas vezes, seus opositores eram os que financiavam, estimulavam e até empreendiam críticas que desprestigiavam o escritor. Não bastava desacreditar o político. Para eles, era necessário anular a sua influência nas letras do país, considerando que, nessa época, a fronteira entre as duas atividades era muito tênue. O folhetinista revelou bastante audácia ao elogiar Alencar em um periódico cujos diretores eram inimigos políticos de Alencar.

²⁶⁵ *A Nação – jornal político, comercial e literário*, 9 de setembro de 1872, Argasilau, apud Id. Ibid., p. 218.

²⁶⁶ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. Op. Cit. p.p. 311-312 (grifo do autor da carta).

Ferreira de Meneses, no folhetim do *Jornal do Comércio*, ao anunciar a publicação de *Sonhos d'Ouro*, relatou uma conversa que teve com Alencar, quando foi censurado pelo escritor por chamá-lo de poeta. Vale a pena ver o trecho na íntegra:

- Não me apelide mais de poeta, disse-me um dia o autor de *Iracema*. Não me dê esse título. Peço-lhe fervorosamente.
- E por quê? Acudi.
- Porque de há muito que é esse nome a clava com que me ferem, com a qual me comprometem ao mundo social. Ora, eu, posto que já desanimado de tudo, e entristecido, ainda, o que quer! – ainda conservo ambições e vontade de ser alguma coisa no país.
- Está a brincar! Exclamei.
- Não posso ser advogado sendo poeta, e veja só! Não posso pretender a atenção no parlamento (conversávamos na câmara dos Srs. deputados) sendo poeta. Não m'o permitem os meus colegas. O senhor e todos os seus companheiros não sabem que prejuízos dão-me, sempre que de mim falam, como de um homem de imaginação... um poeta! Digamos a palavra fatal. Se me estimam, se desejam a minha fortuna, e se quiserem ter a bondade de falar de mim, apresentem-me como um ignorante, um sujeito sem talento, sem préstimo, uma cabeça vazia de idéias, um coisa!
- Que diz?
- A verdade! Façam assim comigo e verão como imediatamente subirei, igual aos balões...²⁶⁷

Alencar teria reprovado o conteúdo do referido folhetim, pois, no dia 2 de maio, o folhetinista emitiu uma resposta ao romancista alegando que, ao transcrever a conversa, não queria insinuar pretensões políticas do escritor, mas apresentar “o desânimo que lavra por esta terra em assuntos literários”. No final, justificou que “se foi infiel, foi sem querer”, confessando ter feito uso de suas próprias palavras para transmitir o conteúdo da conversa. Não se sabe até onde vai a verdade e a ficção dessa conversa, mas, distorções à parte, o trecho revela o quanto a atuação política de Alencar, nesse período, comprometia a sua carreira

²⁶⁷ *Jornal do Comércio*, 25 de abril de 1875, Ferreira de Meneses.

literária e vice-versa, sendo o escritor atacado nas duas frentes, concomitantemente, sem que se fizesse distinção entre as duas atuações. O próprio Alencar deu provas dos ataques feitos por seus adversários políticos, que buscavam deprimir a sua atuação enquanto literato. Em discurso na Câmara, referindo-se a um deputado de Minas Gerais, declarou:

...Satisfazia-se com os louros de sua nobre profissão, com os louros de sua carreira literária, desta carreira, senhores, da qual eu confesso que tenho saudade, porque a ela devo as mais vivas satisfações e alguns dos momentos mais felizes da minha vida.

Sirva isso de resposta àqueles que às vezes pretendem ferir-me, lançando como remoque a lembrança de meus trabalhos literários.

O Sr. Pereira da Silva: – É o maior elogio que lhe podem fazer. (Apoiados)

O Sr. Ministro da Justiça: – Não tenho grandes títulos, mas de todos aqueles que possa um dia merecer, nenhum prezarei mais do que o de escritor (Apoiados)

O Sr. Pereira da Silva: – E tem toda a razão.

O Sr. Ministro da Justiça: – ...porque, senhores, este título eu o adquiri pelo meu trabalho.

Nunca, senhores, em parlamento de países ilustrados, nunca foi qualquer homem julgado incapaz, inapto para política, pelo fato de haver trilhado a carreira literária²⁶⁸.

Ao longo de sua atuação enquanto ministro, Alencar não publicou nenhum romance, mas a sua postura, nesse discurso, indica que o escritor não renegou a sua atividade literária diante da política. Essa dupla área de atuação lhe rendeu muitos desgostos e ampla margem aos adversários de o atingirem. Em 1869, Costa Ferraz escreveu vários artigos para o *Diário do Rio de Janeiro* atacando a atuação de Alencar no ministério; recorrentemente, veiculou críticas deste tipo:

²⁶⁸ ALENCAR, José de. Discurso de 9 agosto de 1869, Discussão do Voto de graças. In GARMES, Kátia Mendes. *Achados e Esquecidos de José de Alencar*: cartas e textos políticos. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

O governo de um povo livre, Sr. Ministro da justiça, não é uma comédia *por exemplo o demônio familiar*, que se põe em cena para provocar o riso dos espectadores.²⁶⁹ (grifo do autor)

Na falta de tema para escrever alguma comédia, durante o tempo em que goza o belo fresco da Tijuca, quer a todo transe arranjar assunto para uma tragédia...²⁷⁰

Em 1871, Conselheiro Lafayette, discutindo com Alencar uma questão jurídica, disparou o epíteto de “monstregos morais” aos personagens das obras do escritor:

E sobretudo nunca me passou pela mente desconhecer os sublimes talentos do sapientíssimo conselheiro, como folhetinista, poeta, romancista e autor de dramas.

E, para prova da minha sinceridade, aproveito a ocasião para lhe dizer que, desde muitos anos, professo a mais viva admiração pelos monstregos morais que ornaram a sua linguagem literária, e pela língua divina que falam, língua que, a nós míseros mortais, pode parecer bárbara e estropiada²⁷¹.

Em 1877, no jornal *O Cearense*, foi publicado um artigo, de autoria anônima, contra uma declaração feita por Alencar questionando a iminência de uma seca no Ceará. O autor anônimo rebateu essa declaração nos seguintes termos:

Em bem das populações que a esta hora abandonam seus lares e posses, adquiridas a grande custo e sacrifício, quiséramos que S. Exc. tivesse a razão do seu lado, e fôssemos nós os visionários e fabricantes de romances sertanejos.²⁷²

O ataque ao caráter imaginativo de suas obras teve ressonância também na forma como o autor desse artigo concebeu o leitor de Alencar:

²⁶⁹ *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de outubro de 1869, “Publicações a Pedido”, Costa Ferraz.

²⁷⁰ *Diário do Rio de Janeiro*, 1º de dezembro de 1869, “Publicações a Pedido”, Costa Ferraz.

²⁷¹ *Jornal do Comércio*, 1º de setembro de 1871. Lafayette Rodrigues Pereira.

²⁷² *O Cearense, órgão liberal*, 03 de maio de 1877, anônimo.

S. Exc., com o pendor que se lhe conhece pelas fantasias azuis, vivendo em um mundo de idealidades, na intimidade de seus heróis favoritos, parece ter esquecido a realidade ingrata de nossos sertões, e o viver atribulado dos habitantes destas granjas, sobretudo, depois que encarou o sertanejo como um tipo lendário, bom para idílios poéticos e entrecho de romances sentimentais para moças nervosas e rapazes vadios²⁷³.

Ter como público leitor as moças nunca representou um problema para a recepção crítica favorável ao escritor. As moças, com a leitura de *Diva*, por exemplo, teriam exemplos de moralidade a seguir. Os jovens, os rapazes eram incentivados a ler as obras do escritor, nas quais poderiam colher exemplos para as suas carreiras e para a continuidade do projeto literário nacional. Mas, quando se tratava de rebaixar o valor das obras de Alencar, como se fez nessa passagem, a identificação do público com moças e rapazes foi parte do esforço feito no sentido de atribuir inutilidade a essa obra, sugerindo a sua correspondência com a superficialidade de um público ocioso, em contraste com os homens sérios – como o jornalista – preocupados com problemas como a seca, que ignoravam romances como os do escritor.

Na perspectiva de seus adversários, literatura e política não combinavam: esses adversários forçavam a inabilidade de Alencar, como homem de imaginação, para as coisas públicas com o fim de desacreditá-lo na sociedade e se favorecerem com a derrocada de uma eminência²⁷⁴.

²⁷³ *O Cearense, órgão liberal*, 03 de maio de 1877, anônimo.

²⁷⁴ Taunay resumiu o caráter dessas ofensas e a reação de seus entusiastas: “[Alencar] atuava no movimento geral de espíritos não só pela atividade constante, como pela resolução com que enfrentava o preconceito, muito forte nas camadas políticas e dirigentes então, de que o literato era, obrigatoriamente devia ser, homem fútil, sem grande valor mental, sem capacidade para se ocupar com os assuntos sociais, administrativos e econômicos. Por isso o aplaudíamos com a máxima sinceridade, com verdadeiro entusiasmo, quando batia o pé, no Senado como ministro da Justiça, ao temido Zacarias de Góis e Vasconcelos. *Memórias*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1960, p. 166. Araripe Jr. também relatou a natureza dos ataques: “As divergências de índoles e de ideias pouco a

2.5. O surgimento de novos critérios críticos (1875-1882): as representações dos leitores de Alencar

Em abril de 1875, o folhetinista do *Jornal do Comércio*, ao noticiar a aparição do romance *Senhora* e fornecer a transcrição da conversa que tivera com Alencar, como se viu acima, prometeu realizar a análise do romance nos folhetins seguintes. Essa análise começou a ser veiculada no dia 2 de maio e se deu de uma forma bastante original: não é a voz do folhetinista que aparece interpretando o romance, e sim a de duas jovens, Paula e Luiza, que trocavam cartas, transcritas no espaço do folhetim. Em meio a conversas sobre assuntos que permeavam o seu cotidiano feminino, discutiam o romance. É possível supor que por trás de Paula e Luiza, estivesse, na verdade, o folhetinista do jornal, pois, no último folhetim da série, Paula, dirigindo-se a Luiza, encerrou as suas considerações sobre o romance e retomou o comentário dos assuntos gerais do cotidiano – próprio de qualquer folhetim –, suspenso devido à suposta transcrição das cartas.

Os folhetins foram elaborados da seguinte forma: Luiza, que morava em Petrópolis, pediu à sua amiga, Paula, das Laranjeiras, que lhe enviasse o primeiro volume do novo romance de Alencar. Paula atendeu ao pedido e lhe enviou o romance acompanhado da carta

pouco se foram acentuando, e, por fim, a mais completa incompatibilidade declarou-se entre o ministro indomável e os outros, mais acessíveis ao pensamento imperial. Para resumir-se este período de sua vida política [...] ao passo que, por um lado, José de Alencar seguia um plano confiado apenas na sua fertilidade imaginativa, tal qual tratasse de escrever um romance, sem olhar para o chão em que pisava, por outro, os colegas, irritados uns, outros dominados pela má vontade a que, incontestavelmente, fazia jus o fulgor de seus talentos, embora nunca articulassem palavras capaz de os condenar, sorriam aos que procuravam chamar sobre ele todo o ridículo possível”. *Obra Crítica de Araripe Junior*. Vol. 1 (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. p. 210.

de resposta e de sua apreciação acerca do conteúdo desse primeiro volume. Referiu-se ao romance e ao autor de maneira bastante elogiosa: “*Senhora* [...] é brilhantemente escrito. [...] Orador político, polemista e panfletista, jurisconsulto, poeta e romancista, [...] tudo sabe ser com glória”²⁷⁵. Mas, ao apresentar o enredo, na sua perspectiva de leitora, questionou o caráter dos protagonistas e sua relação com a representação dos costumes e da sociedade.

Luiza reprovou o julgamento da amiga, por acreditar na autonomia do escritor no delineamento dos caracteres, e considerou possíveis os tipos de Seixas e Aurélia: “O que é Seixas? Um rapaz da rua do Ouvidor! Ora, não os há semelhantes nessa rua? [...] Aurélia Camargo o que é? Uma louca, como todas nós, pobres mulheres!”²⁷⁶. Paula disse não ter sido entendida pela amiga, avançando na discussão e aprofundando as suas exigências em relação ao romance:

Raro penetra o Sr. José de Alencar nos arcanos do coração dos seus personagens; e, diga-se a verdade, talha estes no tamanho da vida da nossa sociedade fluminense.

Mas quem nasceu Miguel Ângelo talha as estátuas de Moisés e talha-as colossalmente.

Dirá o autor que pinta os costumes da sociedade em que vive. Direi eu, analise o caráter dela. Costumes, aparências, vestuários, dão para fotografias e nada mais. Quem nasceu pintor não se faz fotógrafo²⁷⁷.

Que tipo de romance Paula estaria, afinal, propondo? Mais à frente, ela citou o tipo de romance elaborado por Feuillet em *Monsieur de Camors* como exemplar: “o seu empenho de princípio a fim é sim dizer-nos qual era a alma que aquele corpo vestia e se havia mais matéria

²⁷⁵ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

²⁷⁶ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

²⁷⁷ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

naquele corpo do que espírito”²⁷⁸. Por fim, concluiu que ninguém no país teria mais habilidade para executar um romance com essa feição do que Alencar. No dia seguinte, 3 de maio, no mesmo jornal, entra uma terceira leitora na discussão, Elisa do Vale – pseudônimo atribuído a Alencar pelos estudiosos do autor – que entendeu perfeitamente que tipo de exigência Paula fez do romance: “Surpreendeu-me a censura, pois nenhum escritor mais do que ele se tem dedicado a esse gênero, que se pode qualificar de romance psicológico”²⁷⁹. Em nenhum momento Paula usou a expressão romance psicológico, inédita na recepção crítica de Alencar, mas que foi recorrente, como se verá, na historiografia literária do século XX, que decretou como pleno inaugurador do gênero Machado de Assis. O que se constata dessas cartas é o surgimento de um novo critério de julgamento das obras: a exigência de introspecção psicológica. Alencar se defendeu das críticas, demonstrando não só conhecer o romance psicológico como também ter consciência de sua execução em suas obras:

Há duas maneiras de estudar a alma; uma dramática, à semelhança de Shakespeare; a outra psicológica, usada por Balzac. O romancista dispõe de ambas, mas deve, sempre que possa, dar preferência à primeira, e fazer que seus personagens se desenhem a si mesmos no correr da ação²⁸⁰.

A discussão revela que essas leitoras eram muito desenvoltas na discussão literária. Como já se tem reforçado ao longo deste estudo, vale ressaltar mais uma vez que não é o aspecto empírico que está sendo investigado, mas a representação de imagens de leitores pelos

²⁷⁸ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

²⁷⁹ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875. A carta saiu publicada também no final do segundo volume do romance. ALENCAR, José de. *Senhora: perfil de mulher*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, 2º vol., p.p. 241-248.

²⁸⁰ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875. In Id. *Ibid.*, p.p. 244-245.

críticos e folhetinista, daí que essas leitoras são perfis importantes a serem analisados enquanto construções fictícias de leitoras do romance de Alencar, inclusive aquela elaborada pelo próprio autor, Elisa do Vale.

Luiza, em carta para Paula, demonstrou bastante eloquência ao lidar com assuntos de âmbito masculino e feminino, revelando ser muito bem informada. Com certo ar crítico, falou de sua condição de mulher em relação à autoridade do marido:

Minha querida! Caminhamos para o despotismo! Não há dúvida. Basta ler as discussões do senado para se o perceber e casar-se uma pobre menina para logo saber, e à exuberância, que há despotismo e feroz!²⁸¹

Igual desenvoltura para expor as suas queixas femininas através de um vocabulário pertinente ao mundo dos homens revelou Paula, que, ao responder à crítica da amiga, disparou:

São todos os mesmos; descendem todos de Adão, apesar da propaganda do Sr. Dr. Miranda de Azevedo que, embora homem, os tem como oriundos...sei eu lá de quê?...de uma pedra! Neste ponto quase que estou concorde com o talentoso conferente! Pois hás de tu acreditar que o meu, o meu *soberano*, lembrou-se agora de legislar sobre os meus penteados e sobre o talhe dos meus vestidos! Pois não atreveu-se a achá-los um *tanto decotados*?! Quem lhe deu o direito de observar tal! Dizes tu que vai tudo caminho do despotismo!... afirmo eu que marchamos para uma desorganização espantosa! Se *eles* se metem a talhar-nos os vestidos, breve andaremos com as suas leis deles, as suas constituições, os seus parlamentos. Dará tudo em crise bancária ou em questão religiosa. Há dinheiro? Não há dinheiro? Têm os bispos razão? Não têm razão?²⁸² (grifo do autor).

²⁸¹ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

²⁸² *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

O Dr. Miranda de Azevedo, referido por Paula, foi o primeiro a divulgar as novidades científicas do naturalista britânico Charles Darwin no Rio de Janeiro, através de conferências ocorridas naquele mesmo ano de 1875²⁸³. Paula abordou também a tão polêmica *Questão Religiosa* – que pôs em conflito a Igreja e o Estado e, desde dezembro de 1872, dividia a opinião pública –, além da instabilidade financeira do nascente capitalismo brasileiro. É claro o imbricamento de discursos da realidade feminina e masculina na fala de Paula e Luíza e a sua habilidade de se apropriar de um vocabulário referente a atividades de interesse, sobretudo, dos homens para descrever e criticar a supremacia das vontades destes em detrimento dos interesses da mulher. Foi com esse tipo de constituição vocabular e com esse perfil consciente da realidade política e social que as cerca que essas leitoras se lançaram à discussão do romance. Paula definiu a sua sensação ao se deparar com o novo romance de Alencar: “Imagina por conseguinte o alvoroço e também o susto com que abri um livro de tal autor e com esse título de suprema curiosidade *Senhora*”²⁸⁴. A novidade do título residia no fato de ele acenar para uma inversão dos papéis, sugerindo que o soberano, o déspota, o senhor, termos que ambas usaram para se referirem aos maridos, passava a figurar numa posição diversa, subalterna à Senhora. Paula, fazendo perguntas que questionavam o caráter das personagens, a consistência de sua construção e indicando a superficialidade de Seixas, concluiu:

²⁸³ “As primeiras exposições sobre Darwin foram no Rio de Janeiro as conferências do Dr. Miranda de Azevedo em 1875, aparecidas depois em folhetos” ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo segundo. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888, p. 1.245.

²⁸⁴ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

Ora, minha amiga Luiza, se fosse eu crítico e, portanto, se fosse homem, inquiriria do autor estas coisas e dele mais do que nenhum talvez dos nossos homens de letras, porque, se é o romance, como dizem, a representação dos costumes e do caráter de uma sociedade, cabe a esta a cada produção, e dos talentos qualificados como o do Sr. José de Alencar examinar se está bem pintada, se a não embelezaram ou se a não caluniaram²⁸⁵.

A leitora leu o romance buscando identificar na obra critérios de valor comumente exigidos pelos críticos e folhetinistas do período: precisão no retrato da sociedade e na elaboração dos caracteres, atitude que tentou justificar colocando-se na posição de homem e de crítico. O entusiasmo inicial demonstrado na possibilidade de se identificar com a personagem que dá título ao romance, que rompia com os padrões da sociedade e se impunha nos seus interesses e vontades, foi deixado de lado; não houve qualquer manifestação dessa leitora que apontasse para a sua satisfação de ver uma mulher questionando o patriarcalismo que tanto criticou no início das cartas.

Atenuando a posição masculina com que Paula se colocou em relação ao julgamento do romance de Alencar, Luíza empregou um vocabulário de maternidade na apreciação do escritor e do romance:

Li, reli o livro. E como é bom ler um livro bem escrito. Como é nobre um estilo elevado e brilhante! Que orgulho não deve ser o desses homens e que mais legítimo orgulho! Quando vestem um alto pensamento numa roupagem de púrpura! Como é o escritor verdadeira imagem do criador! [...] Ai! quantas vezes, brincando com os cabelos louros e rebeldes de meu filho, não lhe sonho esse porvir. Imagina tu, ó minha querida, que satisfação divina não deve ser a de uma mãe quando ler os versos ou livro feito por seu filho, por aquele ente que sentiu agitar-se no seu seio!²⁸⁶.

²⁸⁵ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

²⁸⁶ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

Mas não demorou para que essa leitora também revelasse a sua habilidade crítica, ao condenar a censura ao romance feita pela amiga: “Não te acho razão. O romancista engendra os seus personagens como entende [...] pretendes tu acaso ressuscitar a escola crítica de que toda e qualquer obra é preciso concluir?”²⁸⁷. É provável que Luíza estivesse se referindo à peroração, com fim moral, que os romances, sobretudo os destinados ao público feminino, tinham obrigação de cumprir para serem bem aceitos. A leitora mostrou que resgatar esse tipo de recurso seria um retrocesso, indicando o seu desinteresse por obras com o fim de educar e moralizar. Paula se justificou:

Não me compreendeste e, o que é pior, não me quiseste compreender. Não critico o romance *Senhora*. Faltam-me idéias, tempo e ilustração para tanto; o que quis tão somente foi comunicar-te apreensões minhas sobre o ideal literário do nosso país²⁸⁸.

As leitoras não estavam discutindo impressões pessoais de leituras, mas critérios críticos de análise e de valores literários da obra. A sua posição enquanto mulher ficou submersa na real pretensão das cartas, que era pôr em relevo os interesses literários e críticos de quem as manipulava: “Dirá o autor que pinta os costumes da sociedade em que vive. Direi eu, analise o caráter dela”²⁸⁹. Luíza era uma leitora preocupada com o “ideal literário” do país e acreditava que, para a sua elevação, era necessário que os escritores empreendessem a exploração psicológica no romance. As duas leitoras foram representadas como bastante eruditas, conhecedoras não só de política, mas também de quantidade considerável de obras e

²⁸⁷ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

²⁸⁸ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

²⁸⁹ *Jornal do Comércio*, “Folhetim do Jornal do Comércio”, 2 de maio de 1875.

autores, ao demonstrarem conhecer toda a obra de Alencar, as obras de alguns dos principais escritores do país, como Macedo e Machado, além de *Monsieur de Camors* de Octave Feuillet.

Elisa do Vale se apresentou como amiga de Luiza, com quem, em um encontro de amigas na cachoeira do Itamarati, leu as cartas de Paula. Elisa afirmou que a incumbiram da resposta, “talvez por ser a única da roda, que ainda não conhecia o livro”²⁹⁰. A leitora situou o mundo feminino a que pertencia, ao declarar que, ao longo da leitura do romance, marcou as páginas mais relevantes com uma cruz “não de lápis, mas da minha unha de nácar”. E reforçou o contexto feminino no qual se inseria na maneira como se dispôs à tarefa de responder as críticas de Paula: “E aqui me tens na estacada, como se diria no tempo da cavalaria em que os homens se lançavam galhardamente por nossa causa. Hoje não passamos de pretextos, minha amiga”²⁹¹. A leitora deu início, então, à sua análise do romance e à sua defesa. Acusou a declaração de Paula a respeito do amor de Aurélia de contraditória; defendeu o aspecto psicológico do romance, como visto acima; justificou a construção do personagem Seixas, sobre quem afirmou:

Seixas é uma fotografia; eu conheço vinte originais dessa cópia. A sociedade atual gera aos pares desses homens de cera, elegantes, simpáticos e banais, que se moldam a todas as situações da vida artificial dos salões”²⁹².

²⁹⁰ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875. In ALENCAR, José de. *Senhora: perfil de mulher*, p. 242.

²⁹¹ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875, in id. *Ibid.*, p. 242.

²⁹² *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875, in id. *Ibid.*, p. 243.

Tudo isso foi apresentado por Elisa seguido desta asseveração: “veremos se o autor me dá razão”²⁹³. No entanto, há momentos em que Alencar se esquecia que se tratava de uma carta pessoal escrita por uma mulher e acabava se expressando como crítico:

Quando afinal se desenha a situação inesperada, o autor, em vez de explicá-la por uma dissertação, conta singelamente a história desse amor; e o leitor sente que a paixão ideal, entusiasta, da menina pobre e resignada, devia necessariamente produzir na mulher opulenta e festejada esses assomos do orgulho ofendido²⁹⁴.

Outras vezes, mal conseguia disfarçar a sua posição enquanto autor da obra:

O autor poderá responder-te que ele é senhor de sua inteligência e faz dela o que bem lhe apraz. Não tens direito de exigir dele com uns elogios maliciosos que escreva livros não ao seu gosto, mas ao teu sabor. Este despotismo da crítica é perigoso²⁹⁵.

Com uma de tuas censuras fizeste ao autor o maior elogio, dizendo que ele talha os seus personagens no tamanho da sociedade fluminense. É justamente por esse cunho nacional que eu o aprecio²⁹⁶.

Só se identifica novamente a voz de leitora no final da carta, quando ela se despediu de Paula: “Adeus, querida. Não te zangues comigo. Sabes que, ainda no mês de Maria, sou devota das graças de teu espírito e admiro o teu talento”²⁹⁷. Alencar apenas buscou se inserir no contexto feminino criado pelo folhetinista do *Jornal do Comércio* para responder às críticas feitas através da voz de Paula, não revelando uma imagem para a leitora de seu romance. Alencar, muitas vezes, respondeu às críticas negativas que recebeu da imprensa. O mesmo se

²⁹³ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875, in id. Ibid., p. 244.

²⁹⁴ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875, in id. Ibid., p. 245.

²⁹⁵ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875, in id. Ibid., p. 246.

²⁹⁶ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875, in id. Ibid., p. 246.

²⁹⁷ *Jornal do Comércio*, “Suplemento ao Folhetim”, 3 de maio de 1875, in id. Ibid., p. 248.

deu depois da representação de *O Jesuíta*, em 1875, quando escreveu a série de artigos intitulados “O Teatro Brasileiro”, onde dialogou com as críticas que a peça recebeu dos folhetins da época, indicando qual deveria ser o seu verdadeiro papel.

As opiniões dos folhetinistas a respeito dessa peça se dividiam: Na *Gazeta de Notícias*, S. Saraiva alegou que “o entrecho do drama é simples e fraco”²⁹⁸. No *Jornal do Comércio*, Cincinatus referiu a ansiedade que havia em torno da estréia da peça e declarou a razão do seu fracasso: “O autor do *Jesuíta* devia ter feito outro tanto, e não apresentar-nos hoje o drama que há vinte anos foi escrito para o teatro S. Pedro”²⁹⁹. No jornal *A Reforma – órgão democrático*, no mesmo dia, o folhetinista anônimo apresentou um outro problema para a sua aceitação: “O título do drama fez com que muitas pessoas acreditassem que tratava-se de mais um panfleto, pró ou contra jesuítas”.³⁰⁰ Mas, a despeito da má recepção de crítica e público, o folhetinista anônimo de *O Globo* asseverou:

O teatro deixou de ser a escola de costumes e de língua, a estética desertou dali e a imprensa emudeceu. F. Otaviano, J. de Alencar, Souza Ferreira, Q. Bocaiúva...quem são os seus continuadores?
Eles abandonaram o folhetim e o folhetim morreu!
De todos eles, apenas o segundo resiste à indiferença dos tempos que correm e reage contra o suicídio das letras pátrias. Como Saint-Marc de Girardin, consagrou a cabeça à política e o coração às letras. Apóstolo de uma idéia generosa e civilizadora, pagar-lhe-á em dobro a posteridade, a frieza de seus contemporâneos³⁰¹.

A posteridade passou a ser o principal argumento dos defensores de Alencar contra as agressões e a propaganda desfavorável de que era objeto. Literária, política e pessoalmente, o

²⁹⁸ *Gazeta de Notícias*, “Folhetim da Gazeta de Notícias: O Jesuíta”, S. Saraiva.

²⁹⁹ *Jornal do Comércio*, “O Jesuíta”, 21 de setembro de 1875, Cincinatus.

³⁰⁰ *A Reforma – órgão democrático*, “Folhetim: O Jesuíta”, 21 de setembro de 1875, anônimo.

³⁰¹ *O Globo*, 22 de setembro de 1875. “Folhetim do Globo: O Jesuíta”, anônimo.

ambiente era muito tenso para o escritor, que viajou à Europa, em busca de melhoras na saúde. Os jornais de Lisboa noticiaram a passagem do escritor pela cidade. No *Diário da Manhã*, Pinheiro Chagas saudou o romancista: “Damos os emboras ao ilustre escritor brasileiro pela sua vinda a este país dos seus antepassados, onde se fala a língua que ele enriqueceu com tantos primores de seu engenho”³⁰². No *Diário de Notícias*, Eduardo Coelho declarou: “Para a formação da literatura brasileira tem contribuído desde os seus tentames de prosa e verso nas páginas dos *Ensaio*s até aos seus mais recentes romances e às suas últimas composições dramáticas”³⁰³. E completou:

Nós saudamo-lo com tanto mais respeito e afeto quanto é certo que o consideramos três vezes ligado a nós, embora se ache no mais levantado elo dessa cadeia indissolúvel – pela confraternidade literária, pelo sangue e tradições, pela língua que fala, e em que tão brilhantemente escreve³⁰⁴.

Eduardo Coelho voltou a falar de Alencar por ocasião de sua partida, referindo-se ao romancista como “distinto escritor e homem de Estado brasileiro, que tanto lustre tem dado com seus escritos e discurso à língua de Camões e Vieira”³⁰⁵. As falas dos jornalistas portugueses evidenciavam a indissociabilidade entre as duas culturas, as duas nações, quando o assunto era a arte da palavra, mesmo depois de todos os esforços dos homens de letras do Brasil para a autonomia da literatura do país. Ainda que Eduardo Coelho tenha enfatizado a

³⁰² *Diário do Rio de Janeiro*, nº 364, Lisboa, 20 de setembro de 1876, Pinheiro Chagas, apud PELOGGIO, Marcelo. Op. Cit.. 134-135. A transcrição dos textos dos periódicos portugueses à época da passagem de Alencar em Lisboa se encontra na sua tese.

³⁰³ *Diário de Notícias*, nº 3807, Lisboa, 21 de setembro de 1876, Eduardo Coelho, apud Id. Ibid, p.136.

³⁰⁴ *Diário de Notícias*, nº 3807, Lisboa, 21 de setembro de 1876, Eduardo Coelho, apud Id. Ibid, p.137.

³⁰⁵ *Diário de Notícias*, nº 3841, Lisboa, 25 de outubro de 1876, Eduardo Coelho, apud Id. Ibid., p.137.

importância de Alencar para a “formação da literatura brasileira”, o tom de seus textos revelava uma sensação de pertencimento desta à portuguesa.

Enquanto isso, no Brasil, os jornais continuavam veiculando análises das obras do romancista, revelando que por aqui também havia quem pensasse de forma semelhante aos jornalistas de Portugal. Em setembro de 1876, *A Ilustração do Brasil* veiculou uma série de três artigos em que o seu autor anônimo propôs o estudo da relevância das obras de José de Alencar e Bernardo Guimarães na fundação da literatura nacional. O crítico questionou:

Haverá fonte, onde ir beber inspirações, costumes tão diferentes, usos tão característicos, que possam fornecer moldes diversos dos que nos são dados pela Literatura Portuguesa?

Acreditamos que não!

Educados, sob a influência da civilização européia, bebendo nela todos os nossos conhecimentos, falando a língua dos nossos antepassados europeus, aceitando-lhes os hábitos e as maneiras de considerar, o que podemos ter de original? Nada. Os costumes dos primeiros habitantes os conhecemos, apenas de nome, e seu viver não os compreendemos, nem adotamos³⁰⁶.

O crítico entendia que a literatura devia “traduzir fielmente” a época, e não “inventar”, por isso acreditava que os índios não podiam ser os representantes da literatura no país e que a individualidade literária consistia na expressão dos anseios e sentimentos de um povo, ou seja, na expressão de sua coletividade. Com isso, constatou que o sentimento coletivo que regia o país no período colonial unia os interesses de portugueses e brasileiros; por esse motivo, acreditava que não havia razão para diferenciação. Era nessa perspectiva de análise que pretendia avaliar as obras de Alencar e Bernardo Guimarães, buscando identificar se os

³⁰⁶ *Ilustração do Brasil*, 10 de setembro de 1876, nº. 4, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo.

escritores “conseguiram fundar a literatura nacional”³⁰⁷. Para o crítico, “...no *Guarani* [...], não há [...] nada de propriamente brasileiro”³⁰⁸. Mesmo discordando dos críticos que julgavam Peri um “tipo impossível”, o autor acreditava que o personagem “não é um tipo originalmente brasileiro” devido ao seu caráter de cavaleiro medieval. Concluiu, por fim, que “*O Guarani* é um lindo romance [...], mas não é um romance original brasileiro”. Da mesma forma, julgou que “Iracema, a índia apaixonada, que deixa a pátria, lares e família para acompanhar o homem branco não é absolutamente o tipo da Senhora Brasileira. As brasileiras com que nos encontramos todos os dias não amariam assim”.³⁰⁹ Ao fim de sua série de artigos, concluiu:

Os Srs. Bernardo Guimarães e José de Alencar são dois escritores distintos que honram a literatura portuguesa, mas não formaram nova escola, nem criaram evidentemente uma nova literatura. [...] Temos fé que formar-se-á e talvez mais depressa do que se pensa a literatura nacional; mas por ora ainda é ela um sonho, um desejo, uma aspiração ardente daqueles que muito amam a pátria³¹⁰.

Os critérios de avaliação haviam mudado, e os romances de Alencar serviam de cartilha para mostrar tudo o que não se podia fazer para atingir esse ou aquele fim. Era tensa a situação de Alencar no âmbito letrado do período, pois, mesmo com todo o prestígio de público e com a segurança de um editor, as correntes de pensamento que se disseminavam pelo país não eram nada favoráveis às suas obras.

Araripe Júnior descreveu o abalo que devia ter provocado em Alencar se deparar com as novidades filosóficas européias, que inspiravam essa mudança dos valores literários:

³⁰⁷ *Ilustração do Brasil*, 25 de setembro de 1876, nº. 5, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo.

³⁰⁸ *Ilustração do Brasil*, 25 de setembro de 1876, nº. 5, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo.

³⁰⁹ *Ilustração do Brasil*, 19 de outubro de 1876, nº. 7, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo.

³¹⁰ *Ilustração do Brasil*, 19 de outubro de 1876, nº. 7, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo.

A montanha filosófica era negra demais e tonteava-lhe a vista; e aquilo que, no Brasil, em seus primeiros vagidos, parecera-lhe coisa de rapazes, talvez entusiastas demais, apresentou-se-lhe sob uma feição medonha, muito, muitíssimo aterradora. [...] Não há dúvida que o choque foi enorme, e a decepção, indefinível. [...] Ele viu que toda a sua obra ia desvanecer-se, ao contato da rispidez do modernismo. [...] Uma vez de volta à sua terra, o que restava fazer? Deixar-se sucumbir ao peso da enormidade dessa angustiosa emoção? Não o fez [...] Passados os primeiros efeitos deste encontro, escreveu *O Protesto*, que, segundo estou informado, tinha como fim principal congregar tardiamente em torno de si uma porção de rapazes escolhidos, que o ajudassem na grande luta e propagasse a fama do mestre.³¹¹

O Jornal *O Protesto* começou a circular em janeiro de 1877 e teve vida curta. Com o subtítulo *Jornal de três*, tinha como responsáveis o próprio José de Alencar, seu irmão, Leonel de Alencar, e Félix Ferreira,³¹² contando, também, entre os seus colaboradores, com José Lino de Almeida. Seja dos “rapazes escolhidos”, seja dos antigos companheiros de liça, Alencar continuou recebendo na imprensa provas de defesa e apoio.

Joaquim Serra era um desses antigos incentivadores. O folhetinista de *A Reforma*³¹³ comentou a recente leitura que fizera de “um dos últimos livros do Sr. Camilo Castelo Branco”³¹⁴, mas não demonstrou a menor satisfação com o que leu. O trecho do romance que rendeu desgosto ao folhetinista dizia o seguinte:

O leitor vai descobrindo que eu não estou escrevendo um romance. Consta-me que, no Rio, os homens que já o eram há trinta anos, recordam estes fatos com algumas miudezas que não pude obter nem já agora inventarei. [...] Aqui

³¹¹ ARARIPE JUNIOR, T.A. *Obra Crítica de Araripe Junior*. Vol. 1 (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958, p.p. 239-240.

³¹² De acordo com Garmes, na ficha de leitura do periódico no Real Gabinete Português de Leitura, ao lado dos nomes de José de Alencar e Leonel de Alencar, consta o nome de Félix Ferreira. Op. Cit., p. 178.

³¹³ “Segundo R. Magalhães Júnior, o autor do rodapé era Joaquim Serra”, GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Op. Cit., p. 324.

³¹⁴ *A Reforma – órgão democrático*, 19 de outubro de 1876, “Folhetim: a propósito de romances”, Joaquim Serra, apud GUIMARÃES, Hélio de Seixas. Op. Cit., p.p. 324-327.

me contam eles os amores da morena filha de Landim com o chefe da polícia. Este episódio poderia ser o esmalte do meu livrinho, se em um chefe de polícia coubesse cenas de amor brasileiro, mórbidas e sonolentas, como tão languidamente as derrete o Sr. J. d'Alencar. Em país de tanto passarinho, tantíssimas flores a recenderem cheiros vários, cascatas e lagos, um céu estrelado de bananas, uma linguagem a suspirar mimices de sotaque, com isto, e com uma rede – ou duas por causa da moral – a bamboarem-se entre dois coqueiros, eu metia nelas o chefe de polícia e a irmã do cego, um sabiá por cima, um papagaio de um lado, um sagui do outro, e veriam que meigas moquenquices, que arrulhar de rolas eu não estilava desta pena de ferro!³¹⁵

Para Serra, Camilo Castelo Branco via a literatura brasileira como composta por um “um pátio de bichos” e Alencar como um escritor fútil. O crítico retrucou:

...os livros do distinto brasileiro [Alencar] são, entre nós, nesta terra de sabiá e de coco, sob este céu estrelado de bananas, tão admirados como os livros do autor das Novelas do Minho, lá no país onde nasce o tomilho e onde a azeitona floresce e completa a história pátria.

Há, porém, uma singularidade a respeito dos que criticam e desdenham das obras do Sr. José de Alencar, e é que, quando se metem eles a tratar do Brasil, não fazem outra coisa senão arremedar aquilo que foi dito pelo desdenhado romancista brasileiro.

Os Srs. Pinheiros Chagas e Gomes Amorim escrevendo *A Virgem Guaraciaba* e *Os Selvagens*, não fazem senão parodiar o que escreveu o poeta que nos deu o *Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara* e tantos outros³¹⁶.

Cotejando o prestígio de Alencar com o de Camilo Castelo Branco, Serra revelou o prestígio daquele romancista em meio ao público, mesmo depois da intensa campanha para o seu descrédito junto ao leitor. E foi mais longe. Referindo-se aos romances *A Virgem Guaraciaba* e *Os Selvagens*, Serra sugeriu o reconhecimento do prestígio de Alencar pelos escritores de além-mar, ainda que se esforçassem para dirimir esse *status*. Ora, sabe-se que o

³¹⁵ CASTELO BRANCO, Camilo. *O cego de Landim*. Col. Novelas do Minho. Lisboa: Livraria Editora de Matos Moreira, 1876, p.p. 37-38.

³¹⁶ *A Reforma – órgão democrático*, 19 de outubro de 1876, “Folhetim: a propósito de romances”, Joaquim Serra, apud GUIMARÃES, Hédio de Seixas. Op. Cit., p. 326.

Brasil era um mercado de consumo de livros de Portugal e que os escritores de lá muito se empenhavam para conquistar parcela desse público. Portanto, imitar o escritor mais lido no país era uma forma de os escritores portugueses tentarem se apropriar de uma fórmula de sucesso e disputar esse espaço ao atenderem ao gosto do público leitor do país. E mais, para esses escritores, degradar a imagem de Alencar significava diminuir o interesse do público leitor brasileiro por suas obras e, assim, ampliar as chances de serem bem sucedidos nesse mercado³¹⁷. Isso que Serra deixou apenas entrever no seu artigo, o jornalista anônimo da *Imprensa Industrial*, dialogando com essa mesma crítica de *A Reforma*, expressou com todas as letras:

Acusem-nos muito embora de estarmos a corromper o belo idioma de Camões e Lucena, mas é fatal que assim aconteça, como tem acontecido com outros povos; e por maior que seja a exportação de livros portugueses que ao Brasil vêm procurar o consumo que não encontram em Portugal, onde muito escritor, aliás com prejuízo das letras, definharia devorado pelas traças, não conseguirão que o nosso fecundo e popularíssimo literato J. de Alencar escreva o português clássico do Sr. Camilo, nem que por isso valha ele menos para nós, que o prezamos assim, emancipado da literatura portuguesa, e prestando reais serviços à nacional.³¹⁸

Foi nesse ambiente crítico polêmico que Alencar faleceu. A dúvida da permanência o acompanhou em seus últimos anos, mas, logo após sua morte, houve manifestação em massa dos letrados para assegurar a continuidade de seu nome nos quadros das letras do país. Os

³¹⁷ “Com um público leitor diminuto e, provavelmente, dependendo do mercado consumidor de livros do Brasil para escoar a sua produção literária, não interessava aos homens de letras portugueses ver a literatura prestigiada em suas terras. Talvez isso explique, em parte, os ataques sofridos pelos escritores brasileiros que, ao longo do século XIX se sentiram ignorados e desprestigiados pela elite portuguesa”. AUGUSTI, Valéria. “Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX”. *I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial*. Rio de Janeiro, 2004, p. 7.

³¹⁸ *Imprensa Industrial*, 25 de outubro de 1876, apud GUIMARÃES, Hélió de Seixas, Op. Cit., p.p. 328-329.

jornais estamparam em suas primeiras páginas, no dia seguinte ao seu falecimento, artigos sobre o escritor. A *Gazeta de Notícias* enfatizou a sofreguidão com que Alencar trabalhou na sua obra:

Produzindo sempre, sempre, sempre, revelando, nas incorreções da forma, essa febre de se antecipar a si próprio e de criar para si a imortalidade no curto prazo de vinte anos, deixou obras que os vindouros hão de ler para ensinamento, e que a história há de colocar, como marco miliar (sic) de uma época literária³¹⁹.

Os demais jornais batiam na mesma tecla, assim como os que discursaram na cerimônia de sepultamento, cujos discursos foram insistentemente veiculados nos dias seguintes pela imprensa. Joaquim José Teixeira assegurou que o nome do escritor: “há de permanecer luzido [...] na história de nossas letras”. Taunay reforçou a asseveração: “É a posteridade! Nas tábuas da imortalidade acaba de gravar um nome – José de Alencar”. Duque Estrada Teixeira complementou: “Essas criações são outros tantos monumentos que os contemporâneos e os vindouros cultores das letras pátrias deverão estudar”.³²⁰ No *Jornal da Tarde*, o jornalista anônimo declarou que os seus livros “ficam perpetuamente honrando a estante nacional”³²¹, e em *O Vulgarizador*, referindo-se à glória conquistada pelo escritor, afirmou-se: “o futuro da nossa literatura há de plenamente confirmá-la”.³²² A *Revista Ilustrada* determinou: “...ele vive ainda e reviverá sempre sagrado na posteridade”.³²³ Além das declarações de permanência do escritor, os jornais veicularam a proposta de Francisco

³¹⁹ *Gazeta de Notícias*, 13 de dezembro de 1877.

³²⁰ *Gazeta de Notícias*, 14 de dezembro de 1877.

³²¹ *Jornal da Tarde*, 14 de dezembro de 1877.

³²² *O Vulgarizador*, 21 de dezembro de 1877.

³²³ *Revista Ilustrada*, 15 de dezembro de 1877.

Otaviano de fundar uma associação literária, que deveria levar o nome de Alencar. Os jornalistas demonstraram entusiasmo com a proposta e conclamaram os homens de letras a participarem da iniciativa, que tinha como fim “perpetuar a memória de tão grande escritor”.³²⁴ A criação dessa associação literária só se daria em 1883.

O nome de Alencar continuava ocupando espaço nos jornais. Em 1878, Rocha Lima publicou, em livro, longa análise do romance *Senhora*. Rocha Lima fez uma demonstração do avanço da “ciência mental” e de sua influência na literatura. Para o crítico, a paixão, tão explorada pelos romances até então, não traduzia toda a complexidade do ser: “a criatura humana transparecia incompleta nas criações artísticas: era de necessidade uma evolução que sanasse a anomalia”³²⁵. Baseado na Teoria de Taine, da divisão da obra do artista em duas fases, a da sua inspiração criadora e a da cópia de si mesmo e decadência, concluiu que o romance *Senhora* representava um paradoxo, pois revelava novidade, por não apresentar o casamento como o fim do romance, e estagnação, por não explorar o romance psicológico. Explicou que a suposta inaptidão de Alencar ao romance psicológico se dava pela repulsa que o escritor tinha pelas “deformidades humanas”: “como George Sand, só as cenas risonhas, os quadros alegres têm acesso em sua inspiração”, e expôs, segundo o seu ponto de vista, exemplos pelos quais se manifestava a superficialidade do escritor: por não tocar nos detalhes da escravidão no drama *Mãe* e na comédia *O Demônio Familiar* e por evitar a exploração do

³²⁴ *Diário do Rio de Janeiro*, 14 de dezembro de 1877.

³²⁵ LIMA, R.A. da Rocha. “*Senhora*. Perfil de mulher, publicado por G.M”. In *Crítica e Literatura*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968, p. 204.

vício na prostituição ao idealizar Lúcia. Mas, no seu julgamento, a razão para a postura do escritor estava no meio:

Este modo de ser sensorial concilia-se plenamente com o meio em que se expande a inspiração do autor.

Em face de uma natureza despida de atrativos, ingrata e inflexível, o espírito tem necessidade de concentrar-se nas sombras da consciência para fugir ao rigor e inclemência do clima.

Desta imersão nasce uma preocupação incessante aos problemas psicológicos, metafísicos e religiosos.

É o que acontece nos países do norte.

[...]

No Brasil, porém, esta concentração subjetiva é incompatível com as provocações incessantes do mundo externo.

A natureza já imprimiu nos espíritos o cunho da objetividade, e a cerebração, ainda a mais vigorosa, é impotente para reagir contra a tirania das forças físicas³²⁶.

Para Rocha Lima, quando Alencar tentava fazer análises psicológicas, ou seja, buscava “contrariar esta tendência”, acabava realizando “aberrações psicológicas”, incompatíveis com o ambiente. No entanto, julgava Seixas um personagem bem delineado por ser o resultado do meio social, da educação que recebeu.

Ao final da década, a análise de Rocha Lima expôs um Alencar de imaginação colorida, que evitava explorar as dores de forma desenganada e que, em vez disso, exibia as suas idealizações. Independentemente da explicação do meio, dada por Rocha Lima para justificar a atitude do romancista, é importante perceber até que ponto e de que forma esse julgamento persistiu no final desse século XIX e ao longo do XX. Essa era apenas a segunda vez, na recepção crítica do século XIX, que se referiu ao romance psicológico em Alencar, e

³²⁶ Id. Ibid., p.p. 211-212.

nas duas vezes, a conclusão consistiu na sua ineficácia no desenvolvimento deste tipo de narrativa.

Rocha Lima expôs ainda a sua análise do caráter do povo brasileiro e a correspondência do romance com o perfil do leitor no país. Para o crítico:

Em nosso próprio país, já há grande número de espíritos, emancipados do teologismo e que já não podem encontrar no Pentateuco ou no Evangelho a regra de suas ações. A estes o novo livro trouxe um consolo.

O senso moral dos brasileiros tem a preciosidade e agudeza das raças semíticas; como os romanos na antiguidade, e os ingleses nos tempos modernos, a nossa atenção tem mais curiosidade pelos problemas morais do que pelas indagações da ciência.

É para satisfazer a esta necessidade ingênita de nosso espírito, tão abatido nesta conjuntura dissolvente, que chamamos para o livro a atenção de nossos homens³²⁷.

Para o crítico, o livro atendia ao interesse do público brasileiro pela moral. Essa característica do brasileiro, ou seja, o seu interesse pela moral, segundo o crítico, se dava por razões biológicas e era uma constante no público. O leitor de *Senhora*, na perspectiva de Rocha Lima, era, portanto, um leitor moral.

Ainda pela mesma perspectiva teórica de Taine, segundo a qual a obra de um escritor é dividida em duas fases, a de sua explosão criativa e a de sua decadência, Araripe Júnior publicou, em *O Vulgarizador* e na *Revista Brasileira*, durante o ano de 1879, textos em que analisou, de forma geral, as obras de Alencar. Esses textos reunidos viriam a constituir o livro *Perfil Literário de José de Alencar*, publicado em 1882. Relacionando características da obra de Alencar com fatos de sua vida, Araripe evidenciou a influência da raça e, principalmente,

³²⁷ Id. Ibid., p. 219.

do meio na feição de seus livros. Para Araripe Jr., Alencar “não foi um poeta inconsciente”³²⁸, asseveração importante, pois os caminhos que a sua recepção crítica estavam seguindo pretendiam levar o futuro intérprete a entender que Alencar não dominava a língua e que, escrevendo de maneira apressada, não tinha cuidado com a forma e com seu conteúdo, por não atender a critérios de verossimilhança, de correspondência com a realidade observável, de estudo, enfim, de consciência. Contudo, o próprio Araripe Jr. declarou nesse estudo que *Iracema* era um “poema intuitivo”³²⁹ e que Alencar “não pôde, talvez, bem analisar-se, para, de sua individualidade, extrair as regras de sua ação”³³⁰.

Para cada uma de suas principais obras, Araripe Jr. emitiu um juízo. Da mesma forma que Rocha Lima, quando este afirmou que Alencar se recusava a mostrar as “deformidades humanas”³³¹, Araripe Jr. entendeu que “*O Guarani* constitui o lado oposto das misérias humanas”³³². Concordou com o conselheiro Lafaiete com relação ao caráter de Lúcia e Emília, argumentando sobre a incoerência das personagens: “Em que pese, porém, aos idólatras, ele [Lafaiete] teve a sua razão enquanto aos ‘monstregos’ aludidos. *Lucíola* e *Diva* são, pelo menos, criaturas indefiníveis”.³³³ Como Távora, condenou a falta de observação em *Iracema*, apropriando-se, inclusive, da expressão “escritor de gabinete”: “Pouco viajou; não experimentou a rudeza do deserto, e do seu gabinete perfumado foi que ele projetou a sua

³²⁸ ARARIPE JUNIOR, T.A. *Obra Crítica de Araripe Junior*. Vol. 1 (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958, p.p. 142.

³²⁹ Id. Ibid., 205.

³³⁰ Id. Ibid., 197.

³³¹ LIMA, R.A. Rocha. Senhora. Perfil de mulher, publicado por G.M. In *Crítica e Literatura*. Maranhão: Tip. do País – Imp. Christino V. de Campos, 1878, p.p. 79-97.

³³² ARARIPE JUNIOR, T.A. *Obra Crítica de Araripe Junior*. Vol. 1 (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 163.

³³³ Id. Ibid., p. 184.

lente sobre os horizontes imponentes do Brasil”³³⁴; ainda assim, considerava-a sua “obra culminante”. Para o crítico, *O Gaúcho* era “um verdadeiro sonambulismo literário”, devido à ênfase à fantasia, em detrimento da observação; *O Sertanejo* era “sombra pálida de *O Guarani*, cujos personagens se reproduzem todos”³³⁵; e *Ubirajara* “nada acrescenta ao indianismo”³³⁶.

Mesmo que Joaquim Nabuco tenha se proposto, através dos artigos publicados no jornal *O Globo*, a estudar, de forma sistemática, o conjunto de obras de José de Alencar, quem primeiro, de fato, traçou esse panorama crítico foi Araripe Jr. através desses ensaios. Araripe Jr., almejando delinear o perfil literário do escritor, evidenciou o *status* de sua obra junto à crítica no final do século XIX, depois de tantas e intensas investidas contra essa obra. No começo de sua análise, Araripe Jr. enfatizou a sua admiração e a importância do escritor para a sua formação literária e para as letras no país. O conjunto de suas apreciações críticas buscou valorizar a obra de Alencar, mas, como se pôde perceber, apresentou algumas objeções relativas à sua composição. As considerações de Araripe Jr. revelam, através das suas noções de valor literário e da crítica a que submeteu as obras do escritor, que algo havia mudado no modo como a recepção crítica lidava com essas obras e que essa mudança marcaria a sua abordagem a partir de então. Araripe Jr. entendeu que o tufão contra Alencar teria sido desencadeado por Pinheiro Chagas, restringindo-se ao estilo do escritor. Mas é possível perceber que esses ataques passaram a ser mais recorrentes, na verdade, depois das *Questões*

³³⁴ Id. Ibid., p. 196.

³³⁵ Id. Ibid., p. 235.

³³⁶ Id. Ibid., p. 237.

do *Dia* e das “Cartas a Cincinato” e que os critérios de análise crítica não se detiveram à questão do estilo, fugindo, algumas vezes, da interpretação literária, pois os críticos contrários ao escritor, depois desse panfleto, não mediram esforços para desmerecer a importância de Alencar e o valor de suas obras. É claro que Araripe Jr. não teve a atitude de se opor às obras de Alencar, mas a sua concepção revelava que o romancista era um ídolo defasado, incongruente com os tempos de então:

Mas José de Alencar conservou-se completamente indiferente aos trabalhos interessantes que, nos últimos vinte anos, têm renovado todas as províncias do saber humano³³⁷.

Se a filosofia positiva também [...] lhe penetrasse no cérebro, acredito que ele seria outro. Aquele nívoo e dulçoroso idealismo não se compadecia, absolutamente, com a observação e as demonstrações experimentalistas, que invadiam tudo. Para o fim de agradar a mocidade, ele não podia arrastar a tuba sonora de Hugo, nem a fibra doida e o sentimento das misérias do autor de *Pendennis*, nem as crispções afrodisíacas de Balzac, nem a análise porejante de luz de Flaubert, nem os despeitos napoleônicos, as iras espatifadas, a monótona descritiva de E. Zola. Esta convivência, por último, o assassinaria: se ele insistisse em sustentá-la, perderia o estro. Ser realista, um impossível; quando muito, deformava-se, e José de Alencar seria menos de um poeta³³⁸.

O que se pode constatar, no geral das apreciações de Araripe Jr., apesar da expressão de incompatibilidade das obras de Alencar com o contexto das letras do período, é a crença na permanência e na importância do escritor para a literatura no país. Ao dedicar-se, de maneira extensiva, à análise crítica de José de Alencar, Araripe Jr. revelou o peso do nome desse escritor e a capacidade que o estudo de sua obra teria de impulsionar seu prestígio enquanto crítico. Como se pode perceber no último extrato acima, Alencar buscava agradar a mocidade,

³³⁷ Id. Ibid., p. 199.

³³⁸ Id. Ibid., p. 242.

razão pela qual as suas obras não teriam atingido a excelência, conforme preconizava Araripe Jr.

Araripe evidenciou como primeiro público de Alencar as moças, para as quais seriam destinados, preferencialmente, os folhetins de *Ao Correr da Pena*. Ao comentar o começo da atuação de Alencar no romance, a representação que fez do público desse novo gênero cultivado pelo escritor não indicava mudança dessa imagem de leitor:

Se nos folhetins, José de Alencar estreara cativando os leitores pelo rendilhado da frase, passando ao romance, concentrou-se no garridismo e nas faceirices da mulher. Em ambos os romances aparecem uns misteriozinhos de fácil desenlace, que eram muito do gosto do autor, e de onde resulta o interesse da maior parte dos seus livros³³⁹.

De acordo com o crítico, o estilo do escritor, rendilhado, enunciava a sua sintonia com o público feminino, que continuava tendo espaço nos primeiros romances de Alencar. O garridismo e a faceirice femininos enunciados por Araripe Jr. sugerem qual tipo de conteúdo viabilizava essa identificação das leitoras com as suas histórias. Em detrimento do documental, o que se sobressaía nos romances de Alencar era o que chamou de “musa feminina”: “A saudade, que deixa na alma este vago e vaporoso, desculpa bem as violências cometidas por essa musa feminina contra os documentos da vida real”³⁴⁰. Pode-se entender da passagem que a expressão “musa feminina” não apontava para a exclusividade desse público, pois a delicadeza, o mistério e a idealização causavam boa impressão não apenas nas leitoras,

³³⁹ Id. Ibid., p.p. 155-156.

³⁴⁰ Id. Ibid., p. 169.

mas também nos leitores, de modo geral, caracterizado como feminino, já que, conforme declarou, era nesses aspectos que residia o interesse despertado pelos seus livros.

Segundo Araripe, encantar o público, deleitá-lo, foi uma constante nas aspirações literárias de Alencar, que produzia os seus romances atento à satisfação do público, preocupado com o que poderia ou não despertar o seu interesse: “o público mais ou menos diretamente determinou os produtos do seu estro”³⁴¹. Essa visão de Araripe o levou a concluir:

Frappet le public: eis a chave de todos os seus esforços nesse período, em que, sem dúvida alguma, o Brasil continuava a ser a fantasmagoria brilhante, revelada através das cintilações do estilo em mais de uma página de seus livros³⁴².

Alencar teria rejeitado o documental e o realismo para atender ao gosto do leitor, o que o teria levado a permanecer “entregue inteiramente à fuga da imaginação, penetrado da idéia de subjugar o seu círculo de leitores”³⁴³.

Segundo o crítico, o leitor da província integrava o perfil do público de Alencar, declarando que “nas províncias, [Alencar] era o autor mais lido e, quiçá, mais compreendido na tecla nacional”³⁴⁴. Imagem que se contrapõe à representação que Aristóteles de Águia Choca expôs em relação à recepção do escritor na província.

³⁴¹ Id. Ibid., p. 170.

³⁴² Id. Ibid., p. 178.

³⁴³ Id. Ibid., p. 178.

³⁴⁴ Id. Ibid., p. 144.

2.6. A permanência de Alencar

No final do século XIX, persistiu a campanha pela permanência de Alencar nas letras. Capistrano de Abreu, na *Gazeta de Notícias*, em 1879, afirmou que os livros de Alencar “hão de durar muito tempo, porque passado e presente nada apresentam de comparável”³⁴⁵; em 1880, declarou que “a morte [de Alencar] ainda não apagou, mas apagará em breve os sentimentos hostis, e então todos reconhecerão que José de Alencar é o primeiro vulto da literatura nacional”³⁴⁶. Em 1882, retomou um juízo emitido por Araripe Jr. e que seria recorrente no julgamento de sua obra pela recepção crítica e historiográfica do século XX: “o espírito de José de Alencar era [...] antes intuitivo que consciente”; postulou que sua morte deveria mudar as circunstâncias do silêncio da crítica em relação ao escritor e elogiou o livro de Araripe Jr. na interrupção desse silêncio³⁴⁷.

Em junho de 1883, a sonhada sociedade literária, proposta por Francisco Otaviano, foi enfim fundada. O *Centro Literário e Científico José de Alencar* contava, para a difusão dos pensamentos do grupo, com a *Revista Literária*, que, em dezembro, dedicou a edição inteira ao escritor que suscitou a criação do Centro. Esse volume recebeu a colaboração de 28 personalidades das letras do período, que redigiram artigos e poemas sobre Alencar, com teor encomiástico. A permanência, a imortalidade, a continuidade do escritor foram nota predominante dos discursos. Os autores não esqueceram a violência crítica que sofreram as

³⁴⁵ *Gazeta de Notícias*, 12 de dezembro de 1879, Capistrano de Abreu.

³⁴⁶ *Gazeta de Notícias*, 13 de março de 1880, Capistrano de Abreu.

³⁴⁷ *Gazeta de Notícias*, 12 de dezembro de 1882, Capistrano de Abreu.

suas obras, na opinião de Araripe Jr., resultante de uma espécie de “perversão” crítica, ou, nas palavras de Lopes Neto, fruto da inveja e da intriga. Em resumo, os textos pretendiam que a sua morte alterasse o *status* da recepção de sua obra, amortizando as agressões e retomando o tom de respeito e reverência incondicionais a Alencar: “O homem já não existia; só as suas obras ficavam; e estas eram tais que, ainda hoje, ao pronunciar-se o nome de Alencar, o Brasil curva-se, chora e exclama: Salve Alencar! Salve o fundador da Literatura Nacional”³⁴⁸.

Depois da veiculação desse periódico, não foi localizado nada mais que tivesse relevância e fosse indicador de uma nova mudança de enfoque na abordagem e na valoração das obras de Alencar. Dois textos que ainda hoje têm bastante importância no que se refere à recepção crítica do escritor, apesar de não terem sido publicados em periódicos, confirmavam o *status* da obra de Alencar no final do século XIX e ratificavam o conceito que o seu autor tinha em relação ao romancista: tratam-se de “O Guarani”, prefácio para a edição de luxo do romance publicada em 1887, e “A estátua de José de Alencar”, discurso proferido na inauguração da estátua do escritor, no Rio de Janeiro, ambos de autoria de Machado de Assis. No primeiro, confirmou a noção de permanência com a famosa afirmação do crítico de “conspiração da posteridade”, em oposição à “conspiração do silêncio e da indiferença” e à “conspiração de despeito”, termos referidos em cartas trocadas entre os dois escritores. Reforçou a atitude de admiração por Alencar, o sucesso do romance *O Guarani* e a maneira como o romancista se sobressaiu entre os letrados de seu tempo: “Alencar não vinha

³⁴⁸ *Revista Literária*: comemorativa do 6º aniversário do passamento do eminente escritor brasileiro José de Alencar, dezembro de 1883. “José de Alencar”, Luiz Ferreira Lagos Júnior, p. 23.

conquistar uma ilha deserta”³⁴⁹. No segundo texto, proferido em 1897, foi oferecido um testemunho dessa admiração, que se aproximava da idolatria, ao narrar o seu primeiro contato com o romancista; além da importância de Alencar para a formação do seu talento, Machado referiu a relevância do escritor na literatura do país, devido à intensidade e extensão de sua produção. Novamente, Machado alegou a imortalidade de Alencar “Nem tudo passa sobre a terra”³⁵⁰. No entanto, segundo Machado, o prestígio de Alencar em meio aos leitores foi decaindo e, ao final de sua carreira, “o público para o qual apelava não o acolhia com o carinho a que têm direito os homens justos e populares”³⁵¹.

Esse desprestígio se daria de forma progressiva a partir de então, de acordo com a declaração de Araripe Jr. em artigo publicado em *A Semana*, em 1894. A causa estaria na mudança da configuração no campo das letras do momento, pois os nomes que mais se empenharam na promoção e prestígio do escritor estavam desaparecendo, assim como o seu primeiro público: “Muzzio, Ferreira de Meneses, Joaquim Serra e tantos outros, que aplaudiram o chefe da última fase do romantismo, emudeceram para sempre e com eles o entusiasmo do público que aclamara o *Guarani*”³⁵². Araripe foi mais além nas considerações, ao expor outras razões que comprometeram o prestígio de Alencar no final do século:

Os *Sonhos d’Ouro* perderam o seu valor. As letras tiveram de acompanhar os bondes e de descer às praças e às ruas. O folhetim, que então era escrito unicamente para moças, passou a dirigir-se ao povo. O romance, que servia como o *Moço Loiro* de veículo aos namoros, foi obrigado pela influência do

³⁴⁹ ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992, p. 923.

³⁵⁰ ASSIS, Machado de. *Páginas recolhidas*. Rio de Janeiro; Paris: Garnier, 1899, p. 131.

³⁵¹ ARARIPE JUNIOR, T.A. *Obra Crítica de Araripe Junior*. Vol. 1 (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 213.

³⁵² Id. *Ibid.*, p. 173.

naturalismo e da democracia dos costumes a buscar a análise crua da vida brasileira³⁵³.

Os parâmetros de valores do romance mudaram e, com eles, o perfil do leitor de romances, de acordo com as apreciações dos críticos. As moças já não eram símbolo de graça, leveza e distração para o romance; a sua moralização através de exemplos de conduta, como o código para os namoros, não dignificam mais o gênero. Segundo Araripe Jr., surgia um público mais diverso. Contudo, de acordo com a pesquisa de Valéria Augusti referida anteriormente, no final do século, os escritores e os críticos pareceram desdenhar deste público de massa, para, assim, atribuírem maior conceito artístico ao romance enquanto obra literária.

Como se daria, então, a permanência da obra de Alencar na recepção crítica do século XX? De que forma apareceria a avaliação dessa obra e as representações de seus leitores nas histórias literárias? Esse será o assunto explorado no próximo capítulo, que, tendo como objeto de análise a recepção historiográfica no século XX, tentará identificar as posturas críticas dessas histórias no julgamento que fizeram da obra de Alencar e na forma como representaram o seu leitor contemporâneo e posterior à primeira publicação das obras do romancista. Será verificada a relação entre os perfis de leitor atribuído aos seus romances e o valor que receberam pelas histórias.

³⁵³ Id. Ibid., p. 174.

Capítulo 3

A canonização

3.1. A historiografia literária do século XIX

Roberto Acízelo de Souza, em “Primórdios da Historiografia Literária Brasileira” apresentou as diversas iniciativas de escrita sobre a produção literária do Brasil. Ao longo do século XIX, houve um empenho de autores nacionais e estrangeiros de estabelecer um cânone e orientar o desenvolvimento da literatura brasileira. Segundo o estudioso, inicialmente, os textos que se dispuseram a apresentar a produção literária no país consideravam-na um apêndice da literatura portuguesa. A seguir, surgiu o *Résumé de l’histoire littéraire du Portugal, Suivi du Résumé de l’histoire littéraire du Brésil*, de Ferdinand Denis, no qual, segundo Acízelo de Souza, a literatura brasileira tinha um “tratamento mais desenvolvido e autônomo, embora ainda permaneça como adendo à história da literatura portuguesa”³⁵⁴. Em seguida, a literatura no país passou a compor textos que lhe deram exclusividade, até que surgisse uma obra inteiramente dedicada à sua história. É o caso de *Le Brésil Littéraire* (1863), de Ferdinand Wolf. Acízelo de Souza mostra que a publicação da *História da literatura brasileira*, de Sílvio Romero e a de José Veríssimo “oferecem contribuições decisivas no processo de consolidação da disciplina”³⁵⁵.

³⁵⁴ SOUZA, Roberto Acízelo de. “Primórdios da Historiografia Literária Brasileira” in ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Nenhum Brasil existe* – pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade, 2003, p. 866.

³⁵⁵ SOUZA, Roberto Acízelo de. “Primórdios da Historiografia Literária Brasileira” in Id. Ibid., p. 872.

Seguindo esse mesmo percurso, quando se trata da abordagem do nome e da obra de Alencar nessas iniciativas inteiramente dedicadas à literatura do país, ou seja, nos livros de história literária brasileira, percebe-se que, mesmo sendo um nome consagrado das letras no país, a obra de Alencar esperou algumas décadas para receber a atenção da historiografia. Ferdinand Wolf apenas citou o romancista. Na primeira das referências ao seu nome, em nota de rodapé, Wolf fez uma censura ao escritor pelo fato de este criticar, através das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, o poema de Magalhães, que recebeu muitos louvores do historiador austríaco. Para ele:

Nous savons du reste fort bien que la critique indigène n'a pas été tout-à-fait unanime. V. p. ex. les *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* par I. G. (J. d'Alencar) [...] Mais ces critiques sont ou bien inspirées par une animosité individuelle et partielle, ou bien se bornent à relever quelques petits détails³⁵⁶.

Em outra nota, mais à frente, referindo-se ainda ao poema de Magalhães, asseverou:

Au lieu de faire à l'auteur comme M. d'Alencar un reproche de ce que l'amour de son héros est si froid et si accessoire, nous reconnaissons là-dedans une qualité digne des plus grandes louanges³⁵⁷.

Enquanto Magalhães era digno dos louvores de Wolf, Alencar não recebeu nenhum juízo, não tendo merecido sequer a leitura do seu romance mais famoso no momento pelo historiador para a composição da *Histoire*. O romance nacional estava, na perspectiva de Wolf, melhor representado pelos livros de Teixeira e Souza e Joaquim Manoel de Macedo. Para o historiador, os demais romancistas do período pecavam pelos excessos nas intrigas, no

³⁵⁶ WOLF, Ferdinand, *Le Brésil Littéraire*, Berlin: A. Asher & Co.: 1863, p. 149.

³⁵⁷ Id. Ibid. p. 163.

mistério e no melodrama, “Seul le *Guarany* d’Alencar fait peut-être exception, mais il ne nous est pas parvenu”³⁵⁸.

Com a publicação dos dois volumes da *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero, nota-se diferença na forma como o nome de Alencar foi referido, afinal, toda a sua obra já estava publicada, Alencar estava consagrado e morto, e Romero estava a uma pequena distância temporal do período de atuação do escritor, o que lhe permitia visualizar melhor a relevância de Alencar sem, contudo, perder de vista o contexto do qual fez parte o romancista. De acordo com a divisão que estabeleceu para a sua *História*, composta pela “Primeira época, ou período de formação (1500-1750); “Segunda época, ou período de desenvolvimento (1750-1830); e “Terceira época, ou período de transformação romântica (1830-1870) e anos próximos”, Alencar deveria integrar esta última se não fosse dedicada apenas à produção poética, ou seja, se não fosse consagrada aos poetas e sua atuação em um gênero de prestígio. Ainda assim, apesar de não se deter na produção de Alencar, Romero reconheceu o valor da sua atuação para o Romantismo e para a autonomia das letras no país. Alencar e Gonçalves Dias, para ele, “são inquestionavelmente os dois mais ilustres e significativos tipos da literatura romântica entre nós”³⁵⁹; “grandes agitadores da literatura brasileira”³⁶⁰. O grande mérito de Alencar, para Romero, consistia na inovação linguística, que representava, para o historiador, o rompimento “com todos os velhos preceitos, deixando definitivamente de lado, por imprestáveis, os modelos lusitanos”³⁶¹. Amarras estas contra as quais Romero ainda se

³⁵⁸ Id. Ibid. p. 240.

³⁵⁹ ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1888, p. 853.

³⁶⁰ Id. Ibid. p. 864.

³⁶¹ Id. Ibid. p. 886.

debatia. O intento de Romero nessa obra era escrever “a história do pensamento brasileiro, individualizado, encarnado nos seus mais dignos *representative men*”³⁶², por isso extrapolou o fim literário com a inclusão de textos de variados âmbitos do saber, os quais submeteu a uma análise de caráter mais sociológico. A sua reflexão teórica se baseou em um positivismo que via sobretudo na raça – para ele, na mestiçagem – os parâmetros do desenvolvimento desse pensamento que procurou expor.

O romance e o teatro foram inseridos na *História* de Sílvia Romero na sua terceira edição, em 1943, por Nelson Romero. O filho do historiador compilou textos publicados em períodos distintos, alterando a concepção original da obra, que ganhou um capítulo dedicado à prosa intitulado “Terceira época ou período de transformação romântica (prosa) – teatro e romance”. Valéria Augusti reflete sobre as razões que teriam levado Sílvia Romero a não incluir o gênero romance na sua História. Para a autora:

Considerando-se que Romero erigia a poesia popular à condição de gênero por excelência no que diz respeito à expressão da nacionalidade, mantendo inclusive uma postura purista em relação a sua apropriação pelas elites cultas, é difícil imaginar que a ele agradassem os romances de Alencar, fossem indianistas ou sertanejos, pois neste caso tratava-se por certo de uma transformação estética da matéria bruta. Além disso, o próprio gênero afigurava-se-lhe um tipo de produção literária que tinha suas raízes na cultura européia, em relação a qual Romero acreditava ser necessário se afastar³⁶³.

Romero se posicionou contrário à presença do indianismo na literatura brasileira, tecendo críticas a essas características das obras que se pretendiam nacionais. Roberto Ventura mostra o teor das críticas do seu primeiro livro de crítica, *A literatura brasileira e a crítica*

³⁶² Id. Ibid. p. 790.

³⁶³ AUGUSTI, Valéria. Op. Cit., p. 63.

moderna, publicado em 1880, onde Romero expressou com maior força a sua “reação anti-romântica e antiindianista”³⁶⁴. Conforme Ventura, nesse livro, “sua oposição ao romantismo e ao indianismo ganhou uma tal virulência que desapareceram os limites entre crítica e polêmica”³⁶⁵. Alencar estaria entre os escritores atacados, mas o estudioso não mostrou o conteúdo dessas críticas ao indianismo em Alencar³⁶⁶. Ventura indica a mudança de postura de Sílvio Romero em relação a Alencar quando publica a sua *História*:

Sílvio Romero atacava os escritores indianistas brasileiros, que se limitariam a copiar os romances de Chateaubriand e Cooper, sem qualquer originalidade. Sua crítica anti-romântica se relaciona à excessiva valorização de Tobias Barreto e da Escola do Recife, que motivou muitas de suas polêmicas. Mas atenuou, na *História da literatura brasileira*, a oposição ao romantismo e ao indianismo e reconheceu a importância de Gonçalves Dias e José de Alencar na ruptura com a influência portuguesa. Elogiou também obras de temática indígena que havia depreciado em *A literatura brasileira e a crítica moderna*³⁶⁷.

O caráter elogioso de suas críticas às obras de Alencar se manteve no texto sobre o romancista incluído na terceira edição da *História da Literatura Brasileira*. Nesse texto, Romero declarou que Alencar “estudou com afincos”, “procurou conhecer os costumes dos selvagens” e imprimiu na descrição das paisagens “suas recordações próprias”³⁶⁸. Afirmou também que a sua obra é “prodigiosa de raptos de eloquência e de fulgurações de estilo”³⁶⁹. Os

³⁶⁴ VENTURA, Roberto. Op. Cit., p. 92.

³⁶⁵ Id. Ibid., p. 92.

³⁶⁶ Infelizmente, não foi possível ter acesso ao livro de Sílvio Romero *A literatura brasileira e a crítica moderna*: ensaio de generalização. Rio de Janeiro: João Paulo Ferreira Dias, 1880. Não consta nenhum exemplar nas bibliotecas da Unicap e da Usp nem nos acervos das bibliotecas digitais.

³⁶⁷ VENTURA, Roberto. Op. Cit., p. 93-94.

³⁶⁸ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo Quinto. 3ª edição aumentada. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943, p. 74.

³⁶⁹ Id. Ibid., p. 75.

aspectos aqui apresentados revelam uma visão diferente da dos críticos que se opuseram a Alencar, que alegaram o seu desconhecimento, falta de estudo e deficiências no estilo na composição de seus livros.

Identifica a divisão pela crítica das obras do escritor em duas fases: “antes do ministério (1852-1868) e depois do ministério (1868-1877), sendo o primeiro de pujança e o segundo de declínio”³⁷⁰. Ao apresentar essa divisão, revelou que aspectos antes atribuídos a uma obra como índices de valor, eram vistos por ele de forma menos valorativa, reafirmando a mudança dos critérios de avaliação em curso no final do século XIX e início do século XX:

Os referidos críticos preferem os produtos da primeira fase, por mais plácidos, mais suaves, mais graciosos, aos do último período, que se lhes afiguram mórbidos, desequilibrados, filhos da irritação e de preocupações pessimísticas.

Nós vemos as coisas por outro prisma; preferimos os últimos³⁷¹.

Essa preferência pelas obras da segunda fase se deu em razão de o desengano e o pessimismo provocados pela inserção de Alencar na política permitirem que essas obras “ganha[ssem] mais vida, mais calor, mais intensidade passional”, tornando-se “mais reais, mais humanas”³⁷², chegando mesmo a concluir que Alencar se tornaria “um escritor de primeira ordem”³⁷³.

A leveza e a graciosidade, tão elogiadas pela crítica inicial ao romance de Alencar foram substituídas pelo realismo e pela reflexão. A seguir, será investigado como esses

³⁷⁰ Id. Ibid., p. 75.

³⁷¹ Id. Ibid., p. 76.

³⁷² Id. Ibid., p. 77.

³⁷³ Id. Ibid., p. 76.

aspectos apareceram na avaliação das obras de Alencar e de que forma se relacionaram com o delineamento de seus leitores.

3.2. *História da Literatura Brasileira*, de José Veríssimo: o leitor e o cânone

Seguindo o pressuposto de que “literatura é arte literária”, Veríssimo, na elaboração de sua *História da Literatura Brasileira*, levou em consideração os fatores que estavam em torno da apreciação dessa arte: “uma literatura (...) só existe pelas obras que vivem, pelo livro lido, de valor efetivo e permanente e não momentâneo e contingente”³⁷⁴. O seu critério de seleção de obras para a composição da sua História levou em consideração aquelas que “sobrevive[m] na nossa memória coletiva de nação. Não cabe nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo”³⁷⁵. O coletivo apareceu aqui em oposição ao individual expresso por Romero. Percebe-se, portanto, a relevância do público e da repercussão de uma obra no julgamento que Veríssimo empreendeu e na seleção do cânone que estabeleceu para a sua *História*. Tanto que, para ele,

Não é escritor senão o que tem alguma coisa interessante do domínio das idéias a exprimir e sabe exprimi-la por escrito, de modo a lhes aumentar o interesse, a torná-lo permanente e a dar aos leitores o prazer intelectual que a obra literária deve produzir³⁷⁶.

³⁷⁴ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963, p. 14. Cf. ZILBERMAN, Regina. “Entre duas histórias: de Sílvio Romero a José Veríssimo” in ROCHA, João Cezar de Castro (org.) Op. Cit., p.p. 873-881.

³⁷⁵ Id. Ibid., p. 15.

³⁷⁶ Id. Ibid., p. 16.

Veríssimo situou Alencar entre esses escritores e o destacou como um dos fundadores da literatura no país. Enquanto prosador, o historiador afirmou que “é ele cronologicamente o primeiro que por virtudes de ideação e dons de expressão mereça o nome de escritor”³⁷⁷. Dois critérios pontuaram a composição dessa História: o valor estético da obra e a repercussão alcançada por ela. Um ou outro se sobressaía na argumentação de Veríssimo, com o objetivo de reforçar seus julgamentos em relação ao tipo de prestígio que atribuiu aos escritores. Ainda que enaltecesse o valor estético das obras de Alencar, Veríssimo não reconheceu a importância das leituras feitas pelo romancista cearense para a sua formação enquanto romancista:

Como a maioria dos literatos brasileiros, a formação literária de Alencar era, sobre deficiente, defeituosa. (...) Confessa José de Alencar, aliás em páginas bem insignificantes, que após estudos clássicos mal feitos, como foram sempre os nossos dos chamados preparatórios, os livros que leu foram os romances franceses, *Amanda e Oscar* e *Saint Clair das ilhas*, *Celestina* e quejandos em ruins traduções portuguesas. Leu-os e os releu e, reconhece ele próprio, foi essa leitura que lhe influiu a imaginação, cuja herança atribui à mãe, para se fazer romancista. Mais tarde, já estudante de um curso superior, mas ainda entendendo mal o francês, leu no original e desordenadamente Balzac, Vigny, Dumas, além de Chateaubriand e Victor Hugo³⁷⁸.

Veríssimo elencou as leituras feitas por Alencar, considerando algumas delas desprestigiadas, como *Amanda e Oscar*, *Saint Clair das ilhas* e *Celestina*. Essas obras – de recorrente leitura no período –, de acordo o historiador, foram prejudiciais para a formação literária de Alencar. A referência à mãe de Alencar como responsável por algumas das leituras do escritor reforçava essa imagem de desprestígio, pelo seu caráter feminil. Já os romances

³⁷⁷ Id. Ibid., p. 196.

³⁷⁸ Id. Ibid., p.201.

que representavam bons exemplos do gênero teriam sido mal lidos e mal interpretados pelo escritor. Essa visão do leitor Alencar refletiu no leitor de Alencar:

Daquelas primeiras leituras de romances traduzidos na intenção das damas sentimentais, lhe ficaria sempre o conceito – que foi aliás de toda a nossa romântica até o naturalismo – que o romance é uma história puramente sentimental, cujos lances devem pela idealização e romanesco nos afastar das feias realidades da vida e servir de divertimento e ensino. É uma história principalmente escrita em vista das senhoras. O romanesco, frequentemente de uma invenção pueril e de uma sentimentalidade que frisa à pieguice, foi com Alencar, com Macedo, com Bernardo Guimarães e ainda com Taunay, sem falar em menores, a feição predominante – feição que no-lo torna hoje geralmente despiciendo – do romance brasileiro até o naturalismo ou melhor até Machado de Assis que ainda em antes deste se libertara desse vezo³⁷⁹.

Considerando-se que havia romances que constituíam “uma história (...) escrita em vista das senhoras” e que essa foi, segundo o historiador, a tópica seguida pelos romancistas do período, nota-se que Veríssimo nivelou os leitores desse tipo de romance ao representá-los como ingênuos, feminis, sentimentais e afeitos a uma leitura de simples entretenimento, sem a elevação que Veríssimo esperava que uma obra literária pudesse proporcionar ao leitor, conforme expôs na introdução, citando Lanson:

“A literatura destina-se a nos causar um prazer intelectual, conjunto ao exercício de nossas faculdades intelectuais, e do qual lucrem estas mais força, ductibilidade e riqueza. É assim a literatura um instrumento de cultura interior; tal o seu verdadeiro ofício. Possui a superior excelência de habituar-nos a tomar gosto pelas idéias. Faz que encontremos num emprego do nosso pensamento, simultaneamente um prazer, um repouso, uma renovação. Descansa das tarefas profissionais e sobreleva o espírito aos conhecimentos, aos interesses, aos preconceitos de ofício; ela ‘humaniza’ os especialistas. Mais do que nunca precisam hoje os espíritos de têmpera filosófica; os estudos técnicos de filosofia, porém, nem a todos são acessíveis. É a literatura, no mais nobre sentido do termo, uma vulgarização da filosofia:

³⁷⁹ Id. Ibid., p.201.

mediante ela são as nossas sociedades atravessadas por todas as grandes correntes filosóficas determinantes do progresso ou ao menos das mudanças sociais; é ela quem mantém nas almas, sem isso deprimida pela necessidade de viver e afogadas nas preocupações materiais, a ânsia das altas questões que dominam a vida e lhe dão um sentido ou um alvo. Para muitos dos nossos contemporâneos sumiu-se-lhes a religião, anda longe a ciência; da literatura somente lhes advêm os estímulos que os arrancam ao egoísmo estreito ou ao mister embrutecedor”. Não se poderia definir com mais cabal justeza, nem com mais elegante simplicidade, a literatura e sua importância³⁸⁰.

A importância da literatura, portanto, estava associada à elevação do leitor, por despertar-lhe o amadurecimento intelectual. No entanto, quando se referia aos romances produzidos no Brasil, “num meio como o nosso, mal educado”, definia o seu leitor como pueril e piegas. Para ele, foi nesse molde romanesco, em atenção a esse perfil de público do país no período, que Alencar escreveu o que chamou de “o romance da nossa vida civilizada e mundana e ainda um vago esboço do que viria a chamar-se de romance psicológico”³⁸¹.

Em relação a *O Guarani*, Veríssimo afirmou que “as obras primas (...) fazem-nas também o tempo, e o tempo não faltou com esta sua virtude ao romance de Alencar”³⁸² e que, no conjunto da sua produção ficcional, há “três ou quatro romances porventura destinados a perdurar”³⁸³. Veríssimo dividiu a obra de Alencar em duas fases, considerando as obras assinadas por Sênio pertencentes à fase de declínio, enquanto que as suas melhores produções estariam entre as produzidas anteriormente. Os aspectos que prejudicariam a qualidade das obras de Alencar seriam a idealização e a falta de observação, características atribuídas aos romances da primeira fase e aos publicados na década de 1870:

³⁸⁰ Id. Ibid., p.p. 12-13.

³⁸¹ Id. Ibid., p. 201.

³⁸² Id. Ibid., p. 198.

³⁸³ Id. Ibid., p. 205.

No *Gaúcho* (1870), no *Tronco do Ipê* (1871), no *Til* (1875), no *Sertanejo* (1876), essa vida é recontada não conforme uma visão natural das coisas, mas segundo o conceito que já fora confessadamente o do *Guarani*, “um ideal que o escritor intenta poetizar” e cuja prática o arrasta, como em todos eles, a frioleiras ou monstruosidades de imaginação e de estética. Não obsta que não haja também nesses livros a realidade superior que a mesma poesia cria³⁸⁴.

A obra de Alencar apresenta caráter dúbio, pois ao mesmo tempo em que corresponderia com um critério romanesco, portanto ideal e irreal, também revelaria, através da poetização, uma “realidade superior”. Para além da boa receptividade entre o público do período, como se viu, ingênuo, pueril e romanesco, essa combinação, com a presença de um fator que apresentaria o real, seria responsável pela permanência de algumas de suas obras, como declarou, já que o leitor posterior à primeira circulação, representado como de opinião mais esclarecida, consagrou Alencar, a quem essas obras atenderiam. As mesmas obras apresentavam, portanto, elementos que as desprestigiavam e que estavam em sintonia com o leitor de seu tempo e elementos que as valorizavam, reconhecidos pelo leitor do futuro.

3.3. *A Literatura no Brasil*, de Afrânio Coutinho: o leitor de caráter popular

De 1955 a 1959, sob direção de Afrânio Coutinho, foi publicada *A Literatura no Brasil*³⁸⁵, uma coletânea de textos sobre a história literária do país, dividida por estilos de época. Nesse momento, a historiografia literária passava a ser redigida por especialistas, que

³⁸⁴ Id. Ibid., p.202.

³⁸⁵ COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*, vol. III. Estilos de Época: era Romântica. São Paulo: Global, 2002.

provinham do âmbito universitário, o que resultava na busca por métodos de análise que se mostrassem confiáveis e seguros na investigação do objeto literário e que prescindissem da pessoalidade e limitassem a interpretação de viés histórico³⁸⁶. De acordo com Eduardo Coutinho,

Nessa campanha, Afrânio advogava veementemente um tipo de crítica intrínseco ao próprio fato literário, que partisse do texto enquanto tal, reconhecendo e respeitando sua autonomia, e que o enfocasse à luz de pressupostos de ordem fundamentalmente estética. Era a derrocada do historicismo em seu sentido tradicional, que abordava a obra literária sempre por um movimento do contexto para o texto, e o abandono ao impressionismo crítico – ao “achismo”, como ele costumava dizer – em nome de um labor científico, técnico e meticuloso, que colocava a crítica brasileira ao lado das grandes correntes que se vinham desenvolvendo, havia já algumas décadas, na Europa e nos Estados Unidos³⁸⁷.

Essa “primazia do texto literário” – na expressão de Eduardo Coutinho – determinou a divisão de *A Literatura no Brasil* em “estilos de época”. Afrânio Coutinho justificou essa separação declarando que “a periodização literária ideal obedecerá a critério puramente literário, a partir da noção de que a literatura se desenvolve como literatura”³⁸⁸. Restringindo o papel das delimitações cronológica e histórica, sem prescindir totalmente desses dois fatores, a orientação que propôs para *A Literatura no Brasil* era a de que:

Ocupa o centro das épocas ou períodos uma idéia do homem ou o conjunto de concepções que o homem faz de seu destino, de si próprio, da vida futura

³⁸⁶ COUTINHO, Eduardo F. “A contribuição de Afrânio Coutinho para os estudos literários no Brasil” in *Crítica e Literatura*. FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de; HOLANDA, Sílvia Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (orgs.). Rio de Janeiro: De Letras, 2011.

³⁸⁷ COUTINHO, Eduardo F. “A contribuição de Afrânio Coutinho para os estudos literários no Brasil” in Id. *ibid.*, p. 186.

³⁸⁸ COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976, p. 21.

e de Deus, da melhor maneira de dar representação simbólica a essas concepções e de gravar em um estilo a sua visão estética da realidade³⁸⁹.

Essa nova metodologia, proposta por Coutinho, teria inovado na forma de abordar a obra e o leitor de José de Alencar? Não se pode perder de vista que *A Literatura no Brasil* é uma obra coletiva e, como tal, aliada aos propósitos do organizador, aparece uma pluralidade de visões e concepções sobre o julgamento e a análise literária em voga no momento.

No volume destinado à “Era Romântica”, consta o texto de Heron de Alencar, que empreendeu a análise da ficção romântica, inclusive a de José de Alencar. Apesar de o capítulo pretensamente tratar de todos os romancistas do período, Heron de Alencar evidenciou, já no título, a predominância de Alencar na sua exposição: “José de Alencar e a ficção romântica”³⁹⁰. A respeito da trajetória percorrida pela obra de Alencar, o estudioso declarou que:

Machado de Assis disse uma vez a Alencar, publicamente, que contra a conspiração do silêncio o ilustre escritor teria por si, um dia, a conspiração da posteridade. E ainda nisso foi profético o autor de *Brás Cubas*, o nome e a obra de Alencar pertencem indiscutivelmente à posteridade, mas a posteridade precisou e ainda precisa de conspirar para valorizá-los. Deixando de lado a crítica contemporânea do romancista, ou a que lhe foi imediatamente posterior, “de todo ininteligente, acaso por ser de todo malévola” como percebeu Veríssimo, basta ver a posição que Alencar ocupa nos quadros da nossa literatura em relação à crítica e ao público³⁹¹.

Segundo Heron de Alencar, a posteridade acolheu Alencar. Para tanto, o leitor teve que enfrentar objeções para apreciar a obra de Alencar, talvez numa referência à crítica

³⁸⁹ Id. Ibid., p. 23.

³⁹⁰ ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a ficção romântica” in COUTINHO, Afrânio. COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*, vol. III. Estilos de Época: era Romântica. São Paulo: Global, 2002.

³⁹¹ ALENCAR, Heron de. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p.p. 249-250.

antirromântica, que tentou interromper a apreciação das obras do escritor pelos leitores. Na concepção de Heron de Alencar, essa preferência do leitor posterior à primeira circulação estaria associada a um maior valor estético da obra de Alencar? Tentar compreender o perfil desse leitor exposto pelo crítico pode favorecer a compreensão desse aspecto:

Dois fatos tornam essa posição bastante singular: primeiro, o de continuar sendo um dos autores mais lidos em todo o país, o que pode ser facilmente comprovado pelo número de edições dos seus romances e, também, pelas estatísticas de bibliotecas, notadamente as circulantes, segundo o fato de a este prestígio permanente, de caráter popular, não corresponder nem mesmo o simples interesse da grande maioria dos nossos intelectuais³⁹².

O trecho revela que o critério estético não predominou na avaliação que Heron de Alencar empreendeu a respeito da obra de Alencar. Para ele, deve preocupar o crítico “a estimativa dos valores estéticos e até mesmo dos fatos históricos”³⁹³. Aqui o autor levou em consideração o contexto histórico ao referir-se a dados sobre a recepção das obras do escritor.

A imagem que pode ser apreendida do leitor não contemporâneo a Alencar, nesse trecho, é a de um leitor popular, que aparece em contraposição a um leitor culto, que não prestigia a sua leitura. A preferência de caráter popular pelas obras do escritor e o pouco interesse do leitor culto pelos seus romances eram consequências, segundo Heron de Alencar, da forma como a sua obra era lida pelos críticos, que evidenciavam o aspecto romanesco e sentimental, resultante da falta de profundidade artística do romancista. Mas, para Heron de Alencar, ao contrário de ingênuo e irrefletido, Alencar tinha erudição e consciência do fazer literário. A despeito das considerações de Veríssimo, que desqualificou o leitor Alencar,

³⁹² ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p.p. 250-251.

³⁹³ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 252.

Heron de Alencar reconhecia nos escritos do romancista o resultado de reflexão e muito estudo:

... Alencar, longe de ser um intuitivo, foi vocação que se apurou e se disciplinou graças ao estudo paciente e continuado. Estudo (...) da forma literária que elegeu como preferencial, feito através dos tratados de retórica e da leitura dos numerosos romancistas, e estudo do processo histórico brasileiro, graças ao que lhe foi possível realizar não apenas um romance de boa estrutura técnica mas igualmente representativo da então nascente nacionalidade³⁹⁴.

Heron de Alencar inovou na forma como percebeu o gênero romance e a sua importância para a formação dos escritores no Brasil e do aprimoramento estético de suas obras, ao não desprestigiar a imagem de Alencar enquanto leitor dessas obras. Romero não levou em consideração o romance na concepção original de sua história, Veríssimo desqualificou alguns romances lidos por Alencar; no entanto, Heron de Alencar reconheceu a relevância do gênero no contexto histórico em que ganhou ampla veiculação:

...o Romantismo permaneceu sempre ligado às lutas políticas, não obstante sua tendência à embriaguez metafísica, e fez dos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, sua inspiração e seu motivo. Surgia, assim, uma nova temática para a literatura; as camadas, que os movimentos revolucionários haviam trazido para a realidade social, emergiriam, também, para as páginas dos romances e para os versos dos poemas. Seria nas primeiras, sobretudo, que elas encontrariam sua melhor expressão. O romance, mais do que a poesia e o teatro, era o meio adequado à difusão das ideias românticas, pelo menos daquelas tendências mais profundas e universais³⁹⁵.

³⁹⁴ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 256.

³⁹⁵ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 232.

O romance era o gênero que melhor traduzia o momento. Alencar, tendo identificado “o romance como a *nova forma de poesia* capaz de atender às exigências de nossa literatura em formação”³⁹⁶, dialogava com essas tendências universais, presentes, como Heron de Alencar indicou, no romance romântico europeu e nas diversas literaturas nacionais. Alencar seria, portanto, um leitor eficiente, tendo refletido nas suas obras o resultado de suas leituras, que as favoreceram esteticamente. A leitura de romances empreendida por Alencar, desprestigiada por Veríssimo e entendida como responsável pela porção piegas e ingênua de Alencar, foi considerada por Heron de Alencar relevante para o seu processo de conscientização da forma desse gênero. Dessa maneira, Alencar mostrava-se “um romancista senhor do seu ofício, dono de uma técnica que não fora antes revelada e, mesmo depois, só seria ultrapassada por Machado de Assis”³⁹⁷. A partir da sistematização que Alencar estabeleceu para a sua obra romanesca e da classificação que os críticos elaboraram para ela, Heron de Alencar julgou pertinente dividi-la em três grupos: romance histórico; romance urbano e romance regionalista.

A respeito do romance histórico, apesar da idealização e poetização dos fatos e episódios narrados, “o romance indianista de Alencar não deixaria de ser, como é, legítimo romance histórico”³⁹⁸. Segundo o autor, respondendo a uma necessidade de afirmação da autonomia política e cultural, “Alencar criou, com base mais lendária do que histórica, o mundo poético e heroico de nossas origens, para afirmar a nossa nacionalidade, para provar a

³⁹⁶ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 253, (grifo do autor).

³⁹⁷ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 254.

³⁹⁸ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 258.

existência de nossas raízes legitimamente americanas”³⁹⁹. Sobre o romance urbano, Heron de Alencar dialogou com a declaração de Alencar em “Benção Paterna”, em que o romancista abordou a influência da cultura estrangeira na constituição da sociedade brasileira. Para o estudioso, na verdade, essa influência estrangeira nos romances de Alencar se daria mais na escolha do assunto e da forma do que na sua interferência no viver do brasileiro, resultando que “apesar das aproximações, se confirma o poderoso e original romancista da vida brasileira nos meados do século XIX, cujo conjunto de obra, sem dúvida, representa a sólida base em que havia de fundamentar toda a nossa novelística”⁴⁰⁰. O romance regionalista revelaria o cuidado de Alencar com a observação, o que resultaria no realismo dessas narrativas: “Esse cuidado do romancista representa, para a época, um passo bastante significativo, inclusive porque evidencia – da concepção à execução das obras – um predomínio da tendência realista já manifestada no romance histórico e urbano”⁴⁰¹. Heron de Alencar fez uma análise positiva da obra de Alencar, opondo-se aos conceitos que os críticos e mesmo Veríssimo expuseram, ao afirmarem que Alencar era um intuitivo, que copiava os modelos estrangeiros, cujo excesso de imaginação o impedia de observar e de dotar seus romances de realismo.

O leitor do futuro reconheceria o valor dessa obra e o consagraria. A representação de leitor de Alencar, na perspectiva de Heron de Alencar, era, portanto, a de um leitor extemporâneo de caráter popular, que apreciava e lia com voracidade os romances do escritor, segundo a sua indicação de sucessivas edições e do fácil acesso aos livros em bibliotecas.

³⁹⁹ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 259.

⁴⁰⁰ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p. 261.

⁴⁰¹ ALENCAR, Heron. “José de Alencar e a ficção romântica” in Id. Ibid. p.p. 262-263.

Ainda que fizesse parte de uma história literária que seguia um novo padrão crítico, Heron de Alencar não obedeceu a ele e desenvolveu a sua análise levando em consideração o leitor da obra de Alencar, o contexto de elaboração dessa obra e a sua repercussão na posteridade.

3.4. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos, de Antonio Candido: os três leitores de Alencar*

A *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, publicada também entre 1955 e 1959, fazia parte desse novo esforço acadêmico no sentido de reescrever a história literária no país. Assim como Afrânio Coutinho, Antonio Candido também pretendia “superar o impressionismo”, mas, dessa vez, com a consideração dos fatores históricos, sociais e psíquicos que cercavam a realização de um texto literário⁴⁰². Sintetizando os elementos que faziam parte da sua interpretação, Candido buscava compreender a formação de uma continuidade literária através do estabelecimento de um “sistema de obras ligadas por denominadores comuns”. Dentre esses denominadores, Candido destacou:

a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzidas em estilos), que liga uns a outros⁴⁰³.

⁴⁰² CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p.p. 35-37.

⁴⁰³ Id. Ibid., p. 25.

A literatura, vista como sistema, tem como um de seus elementos centrais o leitor, pois, no entender de Candido, sem ele “[um]a obra não vive”. Ao identificar “diferentes tipos de público”, Candido apontou para uma visão que reconhecia a variedade de posturas e preferências do público, ou seja, as diversas individualidades que constituem o público leitor.

Para Candido, Macedo foi um “abridor de caminhos”, e a “glória rápida que alcançou em nosso meio pobre e acanhado serviu de estímulo à vocação dos moços”⁴⁰⁴. Dentre esses moços, aparecia, sobretudo, Alencar, a quem “coube retomar, fecundar e superar a obra de Macedo”⁴⁰⁵. Candido tomou como parâmetro para o julgamento dos romances do Oitocentos a exploração psicológica. Foi esse um fator que, no entender do estudioso, fez a obra de Macedo ter sido superada pela de Alencar, que, por sua vez, teve sua obra superada por Machado:

Na verdade ele [Machado] foi, sob vários aspectos, continuador genial, não figura isolada e literariamente sem genealogia no Brasil, tendo encontrado em Alencar, além da sociologia da vida urbana, sugestões psicológicas muito acentuadas no sentido da pesquisa profunda. [...] a obra de Alencar é percorrida por frêmitos inesperados, que destoam da imagem vulgarmente aceita do escritor para moças e rapazinhos. *Senhora*, mas sobretudo *Lucíola*, demonstram agudo senso da complexidade humana⁴⁰⁶.

Segundo a indicação de Candido, as obras de Alencar alcançavam maior eficiência estética quando não se sujeitavam ao leitor representado pela classificação de “moças e rapazinhos”. A não submissão ao gosto corrente permitiria que Alencar experimentasse a investigação psicológica e inovasse as técnicas do romance, levadas a um patamar superior por Machado. Esse tipo de romance de Alencar indicou o surgimento, na perspectiva de Candido,

⁴⁰⁴ Id. Ibid., p. 527.

⁴⁰⁵ Id. Ibid., p. 527.

⁴⁰⁶ Id. Ibid., p. 529.

de um terceiro perfil de leitor além das moças e dos rapazes que recorrentemente a recepção crítica atribuiu ao escritor.

Candido considerou Alencar um escritor irregular⁴⁰⁷, devido à oscilação da qualidade das suas obras, ainda que, nas suas palavras, nenhuma fosse péssima, o que lhe possibilitou permanecer no gosto da posteridade. No capítulo intitulado “Os três Alencares”, Candido revelou, de maneira mais efetiva, a sua concepção do público alencarino:

Desses vinte e um romances, nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar da mudança dos padrões do gosto a partir do Naturalismo. Dentre eles, três podem ser relidos à vontade e o seu valor tenderá certamente a crescer para o leitor, à medida que a crítica souber assinalar a sua força criadora: *Lucíola*, *Iracema* e *Senhora*. Há outros que constituem uma boa segunda linha, como *O Guarani*. Mais do que isso não convém dizer, porque a variedade da obra de Alencar é de natureza a dificultar a comparação dos livros uns com os outros. Basta com efeito atentar para a sua glória junto aos leitores – certamente a mais sólida de nossa literatura – para nos certificarmos de que há, pelo menos, dois Alencares em que se desdobrou nesses noventa anos de admiração: o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras quase trágico⁴⁰⁸.

Alencar teve a glória “mais sólida de nossa literatura”. Dos leitores que garantiram essa permanência de suas obras, aparece aqui a imagem das mocinhas e a dos rapazes. Para cada perfil, havia uma faceta de Alencar: para os rapazes, Alencar se apresentava heróico, altissonante; para as mocinhas, pelintra, gracioso e trágico. Dessa forma, Candido elaborava

⁴⁰⁷ “As contradições profundas do Romantismo encontraram neste gênero [o romance] o veículo ideal. A emoção fácil e o refinamento perverso, a pressa das visões e o amor ao detalhe; os vínculos misteriosos, a simplificação dos caracteres, a incontinência verbal – tudo nele se fundiu, originando uma catadupa de obras do mais variado tipo, que vão do péssimo ao genial. É característico do tempo que esta escala qualitativa se encontre no mesmo autor, como Victor Hugo, Balzac, Dickens, Herculano, Alencar – os escritores mais irregulares que se pode imaginar numa certa ordem de valor”. Id. Ibid., p. 430.

⁴⁰⁸ Id. Ibid., p. 537.

uma classificação dos romances de Alencar segundo as preferências das faixas do público e sugeria que o romancista pretendia atingir uma diversidade de leitores, imprimindo ora um ora outro tom em suas obras para ficar em sintonia com as várias expectativas.

Conforme Candido, Alencar dos rapazes respondia a um “desejo ideal de heroísmo e pureza” de uma sociedade ainda desagregada pelas revoluções e pela “penosa realidade da escravidão e da vida diária”. Em oposição a essa sociedade “mal ajustada”, surgiam esses personagens “puros, inteiriços”, que “caminham numa apoteose sem fim”. Esse ideal aparecia na construção dos personagens, que estavam acima da realidade. Devido à busca desse ideal por parte dos leitores de “imaginação adolescente” – o que não significava, no entender de Candido, imaginação “dos adolescentes” –, esses personagens não eram taxados pelos leitores de inverossímeis:

A vida, artisticamente recortada pelo romancista, sujeita-se docilmente a um padrão ideal e absoluto de grandeza épica, pois no mundo falaz do adolescente, onde tudo é possível, a lógica decorre de princípios soberanamente arbitrários. Se aceitarmos de início o caráter excepcional de Arnaldo Louredo, não oporemos nenhuma objeção ao vê-lo dormir na copa da mais alta árvore da mata, com uma onça no galho inferior; nem à descida de Peri no precipício, à busca do escrínio de Cecília. Uma vez embalado, o sonho voa, célebre sem dar satisfações à vida, que se prende pelo fio tênue, embora necessário da verossimilhança literária⁴⁰⁹.

Em consonância a esse “mundo falaz do adolescente” aparecia a idealização nas obras de Alencar. Para Candido, o interesse do leitor do período pelo ideal decorria da necessidade de se criar um mito que preenchesse a lacuna do passado histórico da nação. Os personagens de Alencar, tidos como ideais, “traduzem a vontade do brasileiro de perpetuar a convenção,

⁴⁰⁹ Id. Ibid., p. 538.

que dá a um país de mestiços o álibi duma raça heróica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário”⁴¹⁰. Essa mesma idealização teria causado um certo impacto na recepção de suas obras pelo leitor posterior ao escritor:

Esta força de Alencar – o único escritor de nossa literatura a criar um mito heróico, o de Peri – tornou-o suspeito ao gosto do nosso século. Não será de fato escritor de cabeceira, nem para absorver uma vocação de leitor; mas não aceitar este seu lado épico, não ter vibrado com ele, é prova de imaginação pedestre ou ressecamento de tudo o que em nós, mesmo adultos, permanece verde e flexível⁴¹¹.

Mesmo com a “mudança dos padrões do gosto a partir do Naturalismo”, como referido por Candido, Alencar permanecia despertando interesse no público, ainda que essa relação com a sua obra se desse de forma diferente da que se revelou em seu público contemporâneo. A idealização correspondente ao leitor coetâneo de imaginação adolescente provocou a reserva do leitor não contemporâneo ao escritor, de expectativas alteradas. Esse caráter imaginário fez com que Alencar não fosse mais o “escritor de cabeceira”. A segunda imagem de leitor de Alencar referida por Candido foi a da mocinha. Em comparação ao Alencar dos rapazes:

Bem diverso é o Alencar das mocinhas – criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão⁴¹².

Nos romances para as mocinhas, apareceria uma complicação sentimental, desestabilizando a união dos namorados, que só alcançavam a harmonia no final. Nesses

⁴¹⁰ Id. Ibid., p. 538.

⁴¹¹ Id. Ibid., p. 538.

⁴¹² Id. Ibid., p. 539.

romances, “o fulcro da energia narrativa é sempre a mulher”, diferentemente dos romances em “que os homens são o foco”, nos quais “Alencar não apela para o desfecho feliz (...) como se a fibra heróica ficasse mais convincente posta acima da harmonia sentimental dos romances urbanos”. Parece haver uma dissociação entre os romances das mocinhas, nos quais predominavam as personagens femininas e os finais felizes, e os romances para os rapazes, em que, para que o heroísmo tivesse validade, não podia haver realização sentimental entre os apaixonados. A representação que Candido construiu da leitora de Alencar, da mocinha, é a de alguém que tinha interesse pelas histórias de amor com finais felizes, para quem se deviam exprimir atos de boa conduta dos personagens que lhe pudessem servir de exemplo.

Candido apresentou ainda um terceiro Alencar, o dos adultos, que, de acordo com o estudioso, aparecia difuso em seus livros, mas de forma mais intensa em *Senhora e Lucíola*, nos quais os personagens não se pareciam a “bonecos e bonecas”, por apresentarem “amadurecimento interior”. Em geral, nos seus romances:

...o impulso heróico e a quadrilha idealizada dos romances de salão – um sobrevoando o cotidiano, outro retocando-o – se aprofundam por terceira dimensão, que corresponde, na exploração da alma, ao mesmo desejo de coisa nova e liberdade de gestos, que o levaram a buscar meios os mais diversos para cenário da sua obra. Mais importantes, todavia, do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito⁴¹³.

Essa terceira dimensão seria uma antecipação da investigação psicológica, motivada pelo drama de consciência dos personagens, que se viam envolvidos em “problemas de

⁴¹³ Id. Ibid., p. 540.

desnívelamento nas posições sociais, que vão afetar a [sua] própria afetividade”; o que provocaria “o conflito da alma dos protagonistas com as possibilidades materiais”, determinante “no encaminhamento da ação”⁴¹⁴. No entanto, essa inovação no conteúdo dos romances de Alencar não alcançaria maiores desdobramentos:

A capacidade de observação levou o romancista a discernir o conflito da condição econômica e social com a virtude, ou as leis da paixão; o seu idealismo artístico levou-o a atenuar o mais possível as consequências do conflito, inclusive no *happy-end* da forte história de conspiração pelo dinheiro, que é *Senhora*⁴¹⁵.

O idealismo, condizente com os outros dois perfis de leitores indicados por Candido, o rapaz e a mocinha, impediram que houvesse maior aprofundamento no Alencar dos adultos. Ao dividir a obra de Alencar em três categorias – o Alencar das mocinhas, dos rapazes e dos adultos –, Candido estabeleceu uma classificação de valor coadunada com o prestígio que atribuiu a cada perfil de leitor, que ganhou centralidade na análise que empreendeu dessa obra: os romances destinados às moças detêm menor prestígio, alcançando maior valor os direcionados aos rapazes, chegando a um nível mais elevado aqueles destinados aos adultos.

⁴¹⁴ Id. Ibid., p. 540.

⁴¹⁵ Id. Ibid., p. 542.

3.5. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*, de Nelson Werneck

Sodré: a classe social do leitor

A História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos, de Nelson Werneck Sodré, teve a sua primeira edição em 1938. Contudo, a edição analisada neste estudo foi a terceira, de 1960, “integralmente refundida”, por ter oferecido muito mais elementos para esta investigação do que as sete páginas sobre o romance romântico e os dois parágrafos sobre Alencar que constavam nas suas duas primeiras edições, que também não continham uma introdução que indicasse quais elementos norteavam a sua análise histórica.

Na introdução à terceira edição, Sodré apresentou alguns parâmetros para a redação de sua história. O historiador evidenciou a relevância do fator social para a compreensão das manifestações artísticas e literárias, por entender que:

Omitir a existência do quadro social, apreciar figuras, gêneros e correntes como tendo vida autônoma porque divorciados das condições de meio e de tempo, na apresentação do desenvolvimento literário de um povo, é mais do que uma falha, porque erro fundamental. Nada na existência coletiva acontece sem motivo, nada acontece fora de tempo, tudo tem o lugar próprio, e não outro, tudo traz a marca indelével da sociedade. Esse erro cometido pelos que configuram uma história literária no simples arrolamento de obras e de autores, dando relevo à circunstância biográfica, representa, no fim das contas, o total falseamento da realidade⁴¹⁶.

Sodré buscava compreender o texto literário através dos contextos social, histórico e, sobretudo, econômico, já que este elemento foi o que recebeu maior destaque na sua análise

⁴¹⁶ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960, p.p. 2.

do desenvolvimento da literatura do país. O surgimento do Romantismo no Brasil se daria num momento em que as condições econômicas no país adquiriam maior diversificação. Para o historiador, ainda havia o predomínio da classe proprietária de terras, mas, ao lado dela, desenvolvia-se um comércio que movimentava a vida urbana e favorecia o desenvolvimento de novas atividades. Nesse cenário, surgia a necessidade dos “titulares territoriais” de darem lustro aos seus filhos, daí o aparecimento dos cursos jurídicos no país. Para Sodré: “O saber permanece, sem dúvida alguma, um traço de classe, mas busca correspondência e necessita, para afirmar-se e definir-se, auditório, leitores, público”⁴¹⁷. Ele explicou que, na Europa, o povo havia se unido à burguesia, que explorava a capacidade de persuasão nos textos da época para o controle daquela classe. No entanto, o público de massa que Sodré situou no surgimento do Romantismo na Europa não existiria no Brasil. O consórcio que o historiador referiu, responsável pelo esboço de uma burguesia nacional, se daria entre esta e a classe territorial, que lhe garantiria os meios de sua estabilidade. Para o historiador, “as camadas populares, estas estavam totalmente divorciadas da ação política, não tinham nenhuma possibilidade de atuar, nem formas de organização que lhe permitissem um papel”⁴¹⁸.

Se o povo estava descartado das relações sociais e econômicas, o auditório – os leitores, que buscavam o saber, ou o lustre – ficava restrito à elite, sendo a mulher, desde logo, indicada como um dos perfis de público do período:

Surge a vida dos salões e, principalmente, a vida das ruas. A mulher começa a encontrar os caminhos que lhe permitirão abandonar o resguardo colonial, aparecendo e convivendo. Entre as publicações que vão aparecer, e que têm vida, os

⁴¹⁷ Id. Ibid. p. 186.

⁴¹⁸ Id. Ibid. p. 186.

figurinos encontram um lugar de destaque, e não é apenas curioso, mas sintomático, que forneçam, com os modelos de vestidos, também as suas peças literárias, a que o público feminino concede uma gulosa atenção. Nesse palco é que o romantismo vai entrar, com suas galas e com seus ingredientes próprios, difundindo-se com uma facilidade singular⁴¹⁹.

A mulher surgiria como perfil do público do romantismo. Nesse período, alguns periódicos veiculavam, ao lado das gravuras sobre moda, textos em prosa de ficção que participaram da formação da narrativa no país. Ana Laura Donegá mostra que os periódicos *Correio de Modas* e *Novo Correio de Modas*, dos irmãos Laemmert, na verdade, tinham como leitores não apenas as mulheres, mas também os homens, que também liam os textos de prosa de ficção neles veiculados⁴²⁰. Segundo Sodré, ainda no meio urbano e elitista, aparecia uma outra representação de leitor:

No ambiente urbano, ainda, encontrariam a sua moldura natural dois elementos que vão ter um papel característico e, sob muitos aspectos, novo: o estudante e a mulher, e isso interessa em particular o desenvolvimento literário, uma vez que o público do tempo vai ser constituído especialmente pelos dois, eles é que consagrarão as reputações e definirão as preferências⁴²¹.

A mulher e o estudante formariam as duas representações de leitores do século XIX e permearam a análise que Sodré desenvolveu a respeito do período. O historiador enfatizou que o público, que então se constituía, provinha da classe mais favorecida da população e repetiu a imagem da mulher e do estudante, variando um pouco essa representação da constituição de

⁴¹⁹ Id. Ibid. p. 186.

⁴²⁰ Cf. DONEGÁ, Ana Laura. *Correio de Modas* (1839-1840) e *Novo Correio de Modas* (1852-1854): a prosa ficcional entre as publicações dos Laemmert. IEL/Unicamp, Campinas-SP, in mimeo, 2012.

⁴²¹ SODRÉ, Nelson Werneck. Op. Cit., 1960, p. 190.

público ao acrescentar-lhe as imagens dos profissionais liberais⁴²². Sodré desprestigiou as práticas de leitura do período, pois, na sua concepção, ler por diversão, por lazer, era uma forma de preencher o ócio, o vazio desses leitores, que, por estarem em situação economicamente favorável, não tinham o que fazer ou em que se preocuparem e buscavam na leitura o preenchimento de suas “sobras de ócio”. Dessa necessidade foi que se estabeleceu o público, no seu entender. Eram esses os leitores a que os escritores deveriam corresponder.

Para Sodré, o símbolo do índio também correspondia aos interesses dos leitores. Disseminado em diversos âmbitos, artes plásticas, arquitetura, imprensa, literatura, língua, estava intimamente associado ao sistema econômico então vigente, estabelecido em grandes propriedades territoriais, produção agrária e mão de obra negra escrava. O indianismo, portanto, além de ter se mostrado distante e acima dessa realidade, não oferecendo elementos que pudessem questioná-la, surgiu num momento em que a ânsia nativista em voga o adotou para representar a autonomia da nação em relação à antiga Metrópole e fundar a sua história, de forma a contribuir para a manutenção dos valores que sustentavam esse sistema. Amparado por esses juízos, Sodré explicou o sucesso de *O Guarani*. Para ele, o indianismo era:

A manifestação por excelência da sociedade do tempo, a sua formulação literária peculiar. Daí a receptividade denunciada no pobre mundo dos leitores do tempo, a ânsia com que foram recebidos os folhetins de Alencar, a vulgarização da poesia de Gonçalves Dias⁴²³.

⁴²² “Claro que do público possível, daquelas camadas da população urbana que estavam em condições de conceder atenção às letras, e que se comportavam, nisso como em tudo, de acordo com as suas origens e condição de classe, camadas que englobavam o estudante, a mulher, o pequeno funcionalismo, parte do grupo comercial”. Id. Ibid., p. 197.

⁴²³ Id. Ibid., p. 256.

O indianismo correspondia às expectativas do público pelo fato de a imagem do índio estar difundida no período e da sua simbologia ter essa acepção de independência política e literária. Apesar da referida debilidade intelectual desses leitores, eles tinham, segundo Sodré, a sua atenção despertada devido aos seus estreitos interesses de classe social elevada, pois esses leitores viam representado, nessas páginas, um ideal que reforçava o caráter autônomo da nação de que agora estavam à frente. Sodré reforçou o aprisionamento da manifestação literária nessa estrutura:

A atividade literária, entre nós, ao tempo do indianismo, estava estreitamente condicionada à classe dominante, de senhores de terra e de escravos. Nessa classe é que se recrutavam os escritores – nessa classe é que estavam os leitores. Valorizar o negro corresponderia a entrar em conflito com tais origens⁴²⁴.

Foi nessa classe que Sodré inseriu Alencar, “o maior dos indianistas, aquele que colocou em termos de prosa literária, largamente difundida, a valorização do indígena”⁴²⁵. Alencar, portanto, compartilhou com seu leitor dos mesmos interesses, por pertencerem ambos ao mesmo patamar social e desejarem a manutenção e difusão dos mesmos valores.

O indianismo, segundo Sodré, proporcionou a popularização da literatura brasileira, de acordo com as suas afinidades com o público (é necessário não esquecer os limites dessa popularização na concepção de Sodré); promoveu a união entre a atividade literária e a imprensa, devido à fórmula popular desta. Alencar exerceu papel primordial nessa promoção da literatura nacional, pois o indianismo só passou a ter relevância com a sua vulgarização:

⁴²⁴ Id. Ibid. p. 259.

⁴²⁵ Id. Ibid. p. 259.

Com este romance [*O Guarani*] é que o indianismo alcança, entre nós, o público. E por isso é que deve ser considerado o momento inaugural da tendência que, se não foi duradoura, nem por isso deixou de aprofundar os seus efeitos e de traduzir a ética do tempo. Não traduziu a realidade do índio, evidentemente, e nem tal caminho teria levado o indianismo à divulgação que alcançou⁴²⁶.

Para Sodré, Alencar traduziu essa necessidade do público de ver manifestado literariamente o seu anseio nativista, mas não fez isso sozinho. Macedo já havia criado o público e, quando Alencar lançou os folhetins de *O Guarani*, “encontra um ambiente receptivo: o livro, como o folhetim, atendem, de maneira profunda, à solicitação do público existente”. Corresponder, “de maneira profunda”, aos interesses do público do período poderia soar como prejudicial para o seu destaque literário. No entanto: “Cronista, teatrólogo, orador, político, José de Alencar ficou realmente na história literária como o romancista por excelência de uma época”⁴²⁷. Um indício desse destaque de Alencar poderia ser avaliado no que Sodré disse a respeito de sua permanência no gosto do público:

A mestria [de Alencar], entretanto, estava naquilo que, em sua obra, continua a atrair as atenções, e isso é que assegura a permanente fascinação que os seus livros exercem, constituindo uma iniciação literária que se repete através do tempo [...]. Discutida, analisada, negada no todo ou em parte, a obra de José de Alencar não só está incorporada ao patrimônio literário brasileiro, com um lugar de indiscutível destaque, mas persiste na curiosidade popular, onde encontra ressonância, o que não deixa de ser um expressivo traço de sua força⁴²⁸.

⁴²⁶ Id. Ibid. p. 262.

⁴²⁷ Id. Ibid. p. 262.

⁴²⁸ Id. Ibid. p.p. 262-263.

A importância de Alencar para a história literária no país se deveu, sobretudo, pela sua permanência no gosto do público, cujos padrões de leitura foram sofrendo alterações pelas mudanças de interesses do leitor, que continuava tendo a sua atenção despertada pelas obras do romancista.

As representações de leitor de Alencar apresentadas pela *História...* de Sodré foram a mulher, o estudante, que, de acordo com o historiógrafo, constituíam o público do romantismo e consagravam os escritores do momento, com uma variação dessa visão dicotômica de público com o acréscimo dos profissionais liberais. Ao tratar especificamente do leitor de Alencar, Sodré reforçou ideia de classe elitista desse grupo de leitores, de interesses econômicos na continuidade da ordem escravocrata e latifundiária, com a manutenção dos valores que os mantinham à frente da nação. Ao indicar a mediocridade do mundo dos leitores de Alencar, Sodré expressou o caráter débil da formação desse leitor e de seus interesses, aprisionados pela estrutura econômica que almejavam manter. Seguindo a linha de raciocínio adotada por Sodré para a escrita da sua história, mesmo evidenciando a importância da estrutura social e econômica na análise do fenômeno literário, as imagens de leitor não são divergentes das que foram apresentadas pelas demais histórias até então verificadas, mudando apenas a forma de caracterização, pois pertencer à elite não havia sido considerado pelos demais historiadores um prejuízo para esses perfis.

3.6. *O Romantismo*, de Antônio Soares Amora: o leitor romanesco

Em 1973, Antônio Soares Amora publicou *O Romantismo*, segundo volume da coleção *A Literatura Brasileira*. Como observou Leandro Thomaz de Almeida, ao reproduzir, na introdução, trechos das *Noções de Corografia do Brasil*, de Macedo, o objetivo de Amora era apresentar ao leitor do momento o âmbito nacionalista em que teria se dado o Romantismo⁴²⁹. A proposta de escrita de sua história buscava, portanto, inserir as obras analisadas no contexto em que faziam parte, numa tentativa de se isentar de anacronismo.

O seu interesse em reconstruir e reconhecer os valores que permearam a produção literária brasileira teria levado Amora a construir imagens de leitores diferentes das que as demais histórias apresentaram e a identificar valor nas obras de Alencar de acordo com o que se esperava de um romance no período de atividade do romancista?

Segundo Amora, Alencar revelava talento e habilidade nas suas obras, que inovavam os elementos em voga nos romances da época. Essas novidades desfrutavam de boa receptividade, mas também provocavam um choque nos adeptos da “literatura ‘cor-de-rosa’, do Dr. Macedinho”⁴³⁰. Para Amora, o público “cor-de-rosa” era atraído por uma literatura amena, sentimental e feminina, correspondente com a sua mentalidade mediana, ao qual Macedo se subordinava para continuar usufruindo de boa receptividade, cultivando, assim, uma “literatura de consumo”. Na perspectiva de Amora, quando Alencar se lançou à

⁴²⁹ ALMEIDA, Leandro Thomaz de. *Trajetórias da recepção crítica de Joaquim Manuel de Macedo*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL/Unicamp, 2008, p. 81.

⁴³⁰ AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 1973, p. 198.

publicação de seus primeiros romances, esta era a representação do público: interessado em enredos sentimentais e feminis, por causa dos romances de Macedo; atraído pelo mistério e a intriga, devido aos livros Teixeira e Sousa. Em atendimento a esses aspectos do público, Alencar teria publicado o seu primeiro romance:

...acabou por estrear com um “romancete” *Cinco Minutos*, publicado, anonimamente, em folhetins do *Diário do Rio de Janeiro*, e escrito à pressa, tão só para atender ao gosto do público, desde *A Moreninha*, de Macedo, cada vez mais interessado em “histórias” sentimentais vividas por moças da sociedade carioca⁴³¹.

Amora afirmou que não foi apenas a prima D***, interlocutora da história, que teve a sua curiosidade satisfeita, mas também os leitores tiveram o seu gosto atendido, o que haveria motivado a publicação, logo a seguir, em folhetins no mesmo jornal, de um romance nos mesmos moldes, *A Viuvinha*. Há um equívoco nessa declaração de Amora, pois alguns capítulos desse romance vieram a lume apenas depois da publicação do último folhetim de *O Guarani*. As características de *A Viuvinha* ilustrariam a busca do escritor de corresponder aos interesses predominantes do público:

Quanto ao estilo era, mais uma vez, uma conversa do Autor com sua prima D...; e uma conversa em que o escritor procurava entreter o interesse da prima (e dos leitores do folhetim, escusava dizer), com a narração de peripécias, intrigas e mistérios vividos pelos protagonistas da “história”⁴³².

Alencar, em seus primeiros romances, assim como Macedo, teria buscado atender ao público, leitor de folhetins, interessado pelos enredos que faziam o sucesso da fórmula

⁴³¹ Id. Ibid., p. 224.

⁴³² Id. Ibid., p. 246.

editorial na época. No entanto, ao avaliar a obra de Alencar, Amora julgou-a superior à de Macedo devido ao seu domínio das técnicas narrativas:

Quando se lêem os dois primeiros romances de Alencar, depois dos de Macedo, publicados anteriormente (*A Moreninha*, *O Moço Louro*, *Os Dois Amores*, *Rosa*, *Vicentina*, *O Forasteiro*), tem-se de pronto a impressão de que o jovem ficcionista cearense, se entrava por um gênero de romance (o romance da vida carioca), em que não podia ser completamente original, pois que a Macedo se reconhecia o privilégio de ter criado tal gênero, na verdade, desde logo evidenciava, no gênero, possibilidades de escritor muito superiores às do “festejado” autor d’*A Moreninha*: demonstrava, claramente, mais domínio da expressão artística, na narração, nos diálogos, nas descrições, e mais talento na criação dos caracteres e de situações dramáticas e na pintura de quadros de “cor local”⁴³³.

Na apreciação de Amora, Alencar revelava talento, educação literária e domínio das técnicas romanescas, que lhe fizeram sobressair-se em relação a seus precedentes. Amora discordou de alguns pontos de vista da crítica contemporânea ao escritor difundidas no período, dentre eles, a noção de que Alencar servia à “‘musa industrial’ que o levava a ‘fabricar’ ‘romances e dramas aos feixes’”⁴³⁴. No entanto, ao avaliar os seus romances que abordavam os “perfis femininos e quadros da sociedade”, atribuiu-lhes um julgamento negativo devido à atenção que destinaram aos interesses do público:

Excessiva concessão ao gosto da época pelo romanesco, isto é, pelos enredos com muitas peripécias, intrigas, mistérios e *frissons*, ou arrepios, mas ao fim com um desenlace feliz, para alívio, alegria e educação moral do leitor, pois os bons tinham sempre o prêmio da felicidade e os maus castigo merecido. Tal romanesco, predominante nos dois primeiros romancetes, *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, se à proporção que o romancista evoluiu perdeu predominância e se tornou mais discreto, nem por isso deixou de comprometer todos os romances da série, até mesmo *Senhora*; e foi, sem dúvida, essa excessiva e

⁴³³ Id. Ibid., p. 247.

⁴³⁴ Id. Ibid., p. 252.

arraigada concessão ao romanesco (que nos anos 70 já não fazia sentido, como muito bem percebeu Machado de Assis) que acabou por imprimir a estes romances notas de artifício literário e sabores de uma moda superada. E pena é que assim tenha sido, porque, não fosse esta concessão ao gosto do grande público de uma época, estes romances teriam permanentemente um total interesse⁴³⁵.

Para entender a discrepância entre a sua proposta de análise e o teor de seus julgamentos, é importante retomar a sua justificativa de adotar a perspectiva da realidade brasileira no qual se deram as definições do Romantismo no país. Para Amora, essa forma de ver os fatos permitiria “levar o leitor a ver o Brasil do Romantismo, como os próprios românticos o viram”⁴³⁶. No entanto, desprestigiou alguns romances de Alencar por atenderem ao gosto do público leitor contemporâneo e apenas reconheceria valor de sua obra quando permanecesse no gosto de um leitor posterior ao período de sua produção e primeira circulação. Além do mais, ao julgar Teixeira e Sousa, Macedo e Manuel Antonio de Almeida tendo por parâmetro Alencar, e analisar este tendo por base a aparição de Machado, Amora não se revelou coerente com sua proposta de estudo:

E aqui chegamos a uma altura de considerações em que é fácil concluir que Alencar, apesar dos citados deméritos tem uma ímpar significação na história de nosso romance romântico de perfis femininos e quadros da “sociedade”, pois a ele ficamos a dever o aperfeiçoamento do gênero, iniciado por Macedo, mas com recursos criativos e expressivos relativamente modestos, e teria sido o nosso maior escritor romântico do gênero, não fossem as referidas concessões a gostos de estilo e intriga já em 1870 fora de moda, e o ter aparecido, nesse decênio, Machado de Assis, cujos quatro primeiros romances (*Ressurreição*, *A Mão e a Luva*, *Helena* e *Iaiá Garcia*) se impuseram desde logo como superiores aos de Alencar⁴³⁷.

⁴³⁵ Id. Ibid., p. 254.

⁴³⁶ Id. Ibid., p. 12.

⁴³⁷ Id. Ibid., p. 254-255.

A caracterização do leitor também é anacrônica, ao ser desprestigiado por ter gosto romanesco. Mas Amora apresentou, com ironia, uma solução para que Alencar superasse essa deficiência de corresponder ao gosto do público:

Que mais exigir de um romancista romântico de perfis humanos? Creio que nada; a não ser exigir que tivesse vivido depois de si mesmo e de sua época, e tivesse escrito romances sempre atuais, para o gosto de cada geração de leitores⁴³⁸.

Esses romances de Alencar, portanto, não foram aceitos pelas gerações seguintes por não mais se coadunarem com os interesses de um público posterior à primeira circulação. Nisso reside a desvalorização dessas obras. Já aos seus romances históricos e indianistas receberam destino mais generoso no que diz respeito à sua permanência:

Mas se Alencar não conseguiu, neste gênero de romance (perfis femininos e quadros da sociedade) conquistar uma significação ímpar, no sentido absoluto, e apenas no sentido relativo, creio que nem por isso devia desconsolar-se, pois que no romance histórico (pensemos n' *O Guarani*) e no romance indianista (citemos *Iracema*) já havia conquistado suas coroas de glória⁴³⁹.

A glória de Alencar subsistiria pelos valores estéticos desses romances. Em relação a *O Guarani*, afirmou que “o público de pronto [o] consagrou” e “passado o romantismo, *O Guarani* continuou a ser, para o público e para a crítica, o mais belo romance da formação histórica do Brasil”⁴⁴⁰. O fato de ter permanecido nos quadros literários e de ser “uma das

⁴³⁸ Id. Ibid., p. 253.

⁴³⁹ Id. Ibid., p. 255.

⁴⁴⁰ Id. Ibid., p. 264.

mais belas obras da língua portuguesa” se explicava por ter “plenamente atingido o seu fim estético”⁴⁴¹. A respeito de *Iracema*, afirmou:

Mas a originalidade de Alencar não está apenas nas perspectivas históricas que os episódios do romance abrem diante de nós. Também na concepção dos caracteres e dos seus dramas, que resultaram em novidade literária e em criações perfeitas quanto às exigências do princípio artístico da verossimilhança – novidade e verossimilhança decisivas para o julgamento do valor desse romance, de merecida popularidade e a que a crítica não tem regateado elogios⁴⁴².

O Guarani e *Iracema*, portanto, permaneceram no gosto dos leitores por terem alcançado um nível estético que lhes permitissem continuar sendo lidos por um público que não se detinha mais no estritamente romanesco, daí que o seu caráter de novidade em relação ao que estava amplamente difundido como pertencente ao gosto comum da época proporcionou essa boa repercussão desses romances na posteridade.

Amora defendeu a importância do estudo do público para descortinar alguns aspectos da literatura: “Estudos comparatistas e de psicologia do público explicariam, estou convencido, vários aspectos ainda não esclarecidos de nossa literatura”⁴⁴³. Ainda assim, não ofereceu imagens precisas do leitor de Alencar e do romantismo nesse estudo, o que apresentou foram apreciações a respeito do gosto do leitor e sua consequente depreciação, colocando-o em oposição ao gosto que se instauraria a partir da década de 70, sobretudo com o surgimento de Machado de Assis. O que se pode verificar é que, quando Alencar entrou em cena, já havia um público leitor de gosto formado pelos romances de Teixeira e Sousa,

⁴⁴¹ Id. Ibid., p. 261.

⁴⁴² Id. Ibid., p. 278.

⁴⁴³ Id. Ibid., p. 229.

Antonio Manuel de Almeida e Joaquim Manoel de Macedo. Os elementos que despertavam interesse nos leitores foram associados por Amora às características consideradas por ele como predominantes dos seus romances: histórias sentimentais e de finais felizes, intrigas, mistérios. Para o historiador, os romances urbanos de Alencar corresponderam em demasia a esses interesses romanescos do público, o que os desqualificaram, impedindo-os que sobrevivessem no novo gosto leitor. Alcançaram, no entanto, distinção *O Guarani* e *Iracema*, que, por terem revelado novidade e plenitude estética, foram bem recebidos pelo leitor de seu tempo e continuaram sendo apreciados pelo leitor posterior.

3.7. *História Concisa da Literatura Brasileira*, de Alfredo Bosi: mais uma vez, os moços e as moças

Na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), Alfredo Bosi, pautado nas ciências que ganhavam cada vez mais espaço no século XX, como a sociologia e a psicologia, propôs métodos que seriam adequados para as perspectivas de abordagem que apontou para o estudo da ficção, ou seja, a perspectiva dos produtores e a dos consumidores. Segundo Bosi, “para o estudo do público parece indispensável começar por uma análise de classes e grupos”⁴⁴⁴. Dessa forma, evidenciou o fator social na sua análise:

Pode parecer estranho, se não perigoso resíduo idealista, separar os métodos que abordam os consumidores da obra dos que visam a entender os seus produtores. No entanto, os fenômenos situam-se quase sempre em tempos

⁴⁴⁴ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1994, p. 127.

diversos, e a inteligência deve respeitar a diversidade: os leitores da mensagem ficcional seguem as grandes linhas-de-força das motivações que plasmam o seu cotidiano. Assim, a sede de reconhecer a sua própria vida sob o prestígio da letra de forma estimula um público que não será (ao mesmo tempo) o que busca no livro cenas e heróis longínquos e sobre-humanos para alimento de evasão. É possível marcar os ideais e as frustrações das várias classes de leitores conforme os níveis de aspiração dos grupos a que pertencem: a passividade do consumidor é bom guia para descobrir as razões de sua preferência por este ou aquele romancista⁴⁴⁵.

O que se percebe é que, assim como proposto por Amora, Bosi também indicou a relevância dos estudos sobre o leitor e o público para a melhor compreensão do fenômeno literário. O aspecto social seria perceptível na atitude do leitor de buscar se identificar com suas leituras, atribuir sentido para o seu condicionamento social e fugir de sua condição. O sucesso e o fracasso de uma obra em determinado tempo ofereceriam indícios dos anseios dos leitores. Após ponderar sobre métodos de investigação do público, Bosi expôs a sua apreciação sobre o leitor do período do Romantismo:

O romance romântico brasileiro dirigia-se a um público mais restrito do que o atual: eram moços e moças provindos das classes altas, e, excepcionalmente médias; eram os profissionais liberais da corte ou dispersos pelas províncias: eram, enfim, um tipo de leitor à procura de *entretenimento*, que não percebia muito bem a diferença de grau entre um Macedo e um Alencar urbano. Para esses devoradores de folhetins franceses, divulgados em massa a partir de 1830/1840, uma trama rica de acidentes bastava como pedra de toque do bom romance. À medida que os nossos narradores iam aclimando à paisagem e ao meio nacional os esquemas de surpresa e de fim feliz dos modelos europeus, o mesmo trabalho acrescia ao prazer da urdidura o do reconhecimento ou da auto-idealização⁴⁴⁶ (grifo do autor).

⁴⁴⁵ Id. Ibid., p. 127.

⁴⁴⁶ Id. Ibid., p. 128.

Mesmo propondo um método de investigação sobre o leitor e evidenciando a sua importância, Bosi não ofereceu qualquer inovação em relação às imagens apresentadas pelas histórias literárias até então: moços e moças, de classe alta ou média, que liam por diversão e revelavam caráter medíocre, por não saberem reconhecer valores e fazer distinções. Bosi entendia que Alencar e Macedo respondiam, cada um a seu modo, às expectativas do leitor, que giravam em torno do reconhecimento nos enredos da própria realidade e da identificação com heróis e heroínas ideais, além da fusão dessa realidade com o exótico, o misterioso e o heróico, já que a sociedade do período, na sua concepção, estável e de ritmo vegetativo, só teria um projeto histórico e possibilidades de evasão proporcionados pela ficção. O nível de adequação com essas expectativas, para mais ou menos, determinou o valor que Bosi atribuiu às obras:

Até aqui aludiu-se à correspondência entre as expectativas dos leitores e as respostas que lhes deram os ficcionistas: fato que explica quase sempre a polaridade realismo-idealismo que acompanha o romance da época. Mas, se reordenarmos em linha vertical o mesmo conjunto, veremos que não é tanto a distribuição de temas quanto o nervo do seu tratamento literário que deve oferecer o critério preferencial para ajuizar das obras. Teremos, no plano mais baixo, os romances que nada acrescentam aos desejos do leitor médio, antes excitam-nos para que se reiterem *ad infinitum*: é a produção de Macedo, de Bernardo, Távora e alencariana menor (*A Viuvinha*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, *Encarnação*). Já *Inocência* de Taunay e alguns romances de segunda plana de Alencar (*O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *O Guarani*) redimem-se das concessões à peripécia e ao inverossímil pelo fôlego descritivo e pelo êxito na construção de personagens-símbolo: Inocência, Arnaldo, Canho, Peri fazem aflorar arquétipos de pureza e de coragem que justificam a sua resistência às mudanças de gosto literário. Enfim, o nível das intenções bem logradas cabe, como é de esperar, aos *happy few*: as *Memórias de um Sargento de Milícias*, prodígio de humor e pícaro em meio a tanto disfarce banal, e as duas obras-primas de Alencar, *Iracema* e *Senhora*, tão diversas

entre si do ponto de vista ambiental, mas próximas pela consecução do tom justo e pela economia de meios de que se valeu o romancista⁴⁴⁷.

Teriam valor menos significativo as obras que não inovavam o tratamento literário para ir ao encontro das expectativas do leitor, chamado de “leitor médio” pelo seu caráter rudimentar. O que seria característico dessas obras e representaria um tipo de leitura desprestigiada seriam, talvez, a complicação sentimental, o pequeno realismo e o final feliz. Avançariam nessa concepção de leitura “os romances de segunda plana de Alencar”, *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *O Guarani*; ao empregar a palavra “redimir-se”, Bosi reforçou o desprestígio das leituras romanescas e destacou Alencar desse âmbito ao dizer que suas obras alcançavam maior valor por não se coadunarem estritamente ao gosto do leitor adepto das peripécias e do inverossímil, dois indícios do que caracterizaria o “plano mais baixo” das obras do período. Por último, viriam as obras opostas ao “felizes para sempre”, nas quais a expectativa do leitor com os finais felizes era frustrada com enredos que não ofereciam a plenitude da realização dos personagens, por consequência, nem dos leitores que desejavam se identificar com eles.

Para Bosi, o lugar central do romantismo era ocupado por Alencar, “pela natureza e extensão da obra que produziu”⁴⁴⁸. A obra de Alencar foi dividida pelo historiador de acordo com sua disposição ou não para agradar o leitor de apelo romanesco. Quanto menos esse leitor era atendido, maior era a qualidade da obra. Em geral, o que Bosi revelou sobre a representação do leitor do romance romântico foram as imagens moços e moças, de classe

⁴⁴⁷ Id. Ibid., p. 129.

⁴⁴⁸ Id. Ibid., p. 134.

social de prestígio, de interesses médios devido à sua formação rudimentar e à dinâmica social do período, estável e vegetativo e em busca de lazer entretenimento. Esse perfil desvalorizaria as obras de Alencar que atendiam inteiramente aos seus interesses.

3.8. *História da Literatura Brasileira: das origens ao Romantismo*, de Massaud Moisés: o leitor erudito e o leitor popular

Massaud Moisés, em sua *História da Literatura Brasileira: das origens ao Romantismo* (1985), partiu do pressuposto de que a obra literária constitui, ao mesmo tempo, documento e testemunho. Enquanto documento, poderia retratar com objetividade o contexto em que foi produzido e, enquanto testemunho, essa realidade seria refratada pela interferência da subjetividade do escritor⁴⁴⁹. Daí que a sua postura seria a de um historiador descritivo, ao ver a obra como documento, e crítico, ao encará-la como testemunho. Moisés criticou as histórias anteriores por terem se detido em “rever conceitos e afirmativas dos predecessores”, preocupando-se apenas “em problemas historiográficos menores”. Sugeriu, assim, romper com o discurso historiográfico anterior ao propor analisar a constituição da literatura no país de uma nova maneira.

Como critério de seleção das obras, afirmou que “somente interessavam numa história geral os que lograram renome nacional”⁴⁵⁰, excluindo aquelas “esquecidas ou esquecíveis”,

⁴⁴⁹ MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: das origens ao Romantismo*. São Paulo: Editora Cultrix, 2001, p. 15.

⁴⁵⁰ Id. Ibid., p. 23.

por não corresponderem ao seu projeto de realizar uma “visão crítica da Literatura Brasileira”⁴⁵¹.

Os temas romanescos seriam uma constante na produção romântica até o aparecimento de Machado de Assis. A partir de então, o gênero se especializaria na exploração psicológica e na experimentação, contudo o gosto dos leitores pelos temas do romance romântico ainda persistiria. Não sendo estes mais correspondidos, passariam a buscar a fórmula antes empregada no romance em outro gênero e em um novo suporte, a novela e a televisão. O romance, então, sofreria uma restrição de público, já que não seria mais escrito para as massas, e o leitor de gosto desprestigiado, excluído, tornar-se-ia espectador. Ainda que Moisés estabelecesse essa imagem nada prestigiosa do público do Romantismo, pelo menos até o surgimento de Machado de Assis, parece não concordar com o perfil de leitor que fora atribuído aos romances de Alencar pelos críticos:

E se os juízos negativos podem atribuir-se a caturrices de gramáticos e filólogos, os elogios desmesurados induzem muitos a considerá-lo um ficcionista para adolescentes. Acabaram por transformá-lo num contador de histórias de passatempo para leitores de idade pueril, o que tem motivado a falsa impressão de ser um romancista que não se pode levar a sério. Basta confrontar a escassez da bibliografia a seu respeito com o volume de sucessivas edições de suas obras, para se perceber a flagrante desproporção. Nem por ser dos mais lidos é dos mais estudados dos nossos ficcionistas, em razão dum indisfarçável tabu⁴⁵².

Moisés observou que Alencar foi fortemente associado pela crítica a um público leitor ingênuo, correspondendo-lhe na suposta falta de eficiência literária, o que teria resultado na

⁴⁵¹ Id. Ibid., p. 23.

⁴⁵² Id. Ibid., p. 389.

sua rejeição por um leitor mais especializado, ao contrário do leitor comum, que sempre lhe concedeu boa acolhida. O estudioso, em oposição a esse quadro, considerava-o “o nosso mais importante ficcionista do Romantismo”, que desempenhou “superior papel (...) nos quadros (...) de todo o século XIX”, mesmo declarando que, em sua obra “nem tudo é ouro, posto que reluza como tal”. Moisés classificou a obra de Alencar em romance urbano ou citadino, indianista, histórico e regionalista. No primeiro tipo, prevaleceriam a intriga, o entretenimento e o namoro adolescente, em que ocorria o choque entre o amor, o dinheiro e a honra, com predomínio do aspecto burguês:

O romancista, onisciente e desejoso de comunicar-se com as leitoras, burguesas, articula meios de anular as discrepâncias de escala social, fazendo o herói, via de regra o menos aquinhado, ascender ao plano da protagonista, e ser-lhe digno não só pelo sentimento mas também pela aquisição dos bens materiais. Em suma: combinam-se personagens e interesses com o exclusivo objetivo do casamento, como se outra meta existencial não se divisasse no horizonte. Assim, a própria ideologia burguesa, a que pertencia Alencar, condicionava o elogio do processo preservador das conveniências: a família organizada com base no casamento, e este no dinheiro, em torno de que tudo gravita, inclusive a honra⁴⁵³.

Como público desses romances citadinos, aparecia a leitora burguesa, para quem Alencar recriou uma realidade social correspondente com a sua. Alencar contribuiria, assim, para reforçar os valores burgueses dos leitores, classe à qual também pertencia, dentre eles o casamento por conveniências, legitimado na estética romântica pela sua associação ao amor, o que evitaria ofender a honra. Nos romances indianistas, seria reforçada a manutenção desses valores, impregnados de moral cristã. Ao tratar do romance *Iracema*, destacou:

⁴⁵³ Id. Ibid., p. 392.

A sua morte [de Iracema] recoloca-a em seu mundo original e devolve-lhe o halo de pureza rompido com o abandono. Desfeito, com o falecimento, o estigma degradante, a indígena recupera, no retorno à natureza de que fazia parte, a dignidade primitiva, – e a sociedade burguesa respirava aliviada, porquanto sofria punição o amor fora do casamento⁴⁵⁴.

Ainda que se tratasse de uma realidade distinta da urbana e contemporânea ao romance, Alencar teria evitado provocar melindres nessa classe ao vitimar a índia, que estaria em posição ilegítima por viver um amor fora das convenções burguesas. Dando a morte à Iracema como solução narrativa, Alencar proporcionaria à personagem redenção e aos leitores, alívio.

A respeito do romance histórico, Moisés considerou que o escritor aperfeiçoou o seu estilo, “sem realizar, porém o melhor de sua obra” ⁴⁵⁵. Pela aproximação com os códigos medievais, Alencar estaria “no tocante às narrativas históricas numa posição nada coerente com o seu nacionalismo xenófobo” ⁴⁵⁶. Compondo os romances regionalistas, Alencar repetiria “o truísmo da unidade na diversidade” ⁴⁵⁷: Alencar teria criado “uma essencialidade imutável” por ter sido “incapaz de vislumbrar as diferenças entre os vários tipos de brasileiro” ⁴⁵⁸. Nos romances de Alencar, prevaleceria um padrão ideal dos personagens, que constituiriam uma espécie de arquétipo brasileiro. Esse padrão, imutável, seria resultante do seu desconhecimento do país como um todo e da sua variedade, pois “conhec[ia-o] de gabinete”. “A sua ideia do brasileiro típico (...), em grande parte, fruto da imaginação” seria resultado de

⁴⁵⁴ Id. Ibid., p. 394.

⁴⁵⁵ Id. Ibid., p. 394.

⁴⁵⁶ Id. Ibid., p. 395.

⁴⁵⁷ Id. Ibid., p. 395.

⁴⁵⁸ Id. Ibid., p. 396.

uma percepção pueril, determinante do cerne de toda a sua obra romanesca. A forma de constituição desse arquétipo seria a razão de sua rejeição pelos estudiosos:

Alencar desvela o nosso arquétipo. Como é uma imagem que não insufla o nosso ego, fazemos por esquecê-la e por rebaixar o escritor à condição de popular. Tal visão do Brasil ofende os nossos brios intelectuais, impedindo-nos de aceitar o binômio a que Alencar reduz o brasileiro, da cidade ou do campo: se homem, Peri, se mulher, Ceci. Queremo-nos cidadãos do mundo, cosmopolitas, intoxicados de cultura estrangeira a fim de esquecer o complexo de origem. Sonhamo-nos num diálogo igual com outros povos, e inquietamo-nos quando nos preferem exóticos, retratados em Peri e Ceci, talvez por nos sentirem mais autênticos⁴⁵⁹.

De acordo com o trecho, para essa rejeição ser efetiva, a crítica “rebaixa o escritor à condição de popular”. Ao associar Alencar a um público de caráter popular, a crítica evidenciaria o caráter ingênuo do escritor e a sua incapacidade de contemplar a diversidade do país. Por não atender aos novos ideais de representação da nação, seria considerado um escritor de menor valia, e isso teria maior efetividade se se indicasse o interesse popular por suas obras. É possível detectar aqui a ressonância do discurso dos textos de Távora e Nabuco ao declarar a falta de observação de Alencar, definindo-o como escritor de gabinete, e ao indicar a sua popularidade como estratégia da crítica para o seu desprestígio.

Apesar das considerações negativas que Moisés fez em relação à obra de Alencar, no geral de suas apreciações, reconhecia que não eram os interesses pessoais do escritor que motivaram a escrita dessa obra, declarado que, depois de conquistado o destaque como homem público, Alencar continuou a desempenhar a sua atividade literária. E concluiu:

⁴⁵⁹ Id. Ibid. p. 398.

Alencar também inaugura uma etapa na história do escritor brasileiro, com ele, saímos da atividade literária ocasional e diletante e iniciamos o processo de dignificação do nosso homem de letras. Um mestre de ética profissional, em suma. E mestre de manter viva a atenção do leitor com uma história inventada: nele se configura, pela primeira vez de modo amplo, a noção de literatura como forma de conhecimento de nossa realidade e veículo de superior emoção estética⁴⁶⁰.

Alencar, portanto, teria contribuído para a consolidação da atividade literária e o reconhecimento do papel do escritor, tendo domínio das técnicas de causar interesse do leitor e proporcionar-lhe “superior emoção estética”. Para Moisés, Alencar foi o primeiro a perceber a viabilidade da literatura para a tomada de consciência da condição brasileira, apesar do julgamento negativo que fez de sua concepção de realidade, atribuindo-lhe “óptica infantil”; “incap[acidade] de vislumbrar as diferenças entre os vários tipos de brasileiros”, “subjetividade em que o ‘eu’ mais se contempla projetado na paisagem do que observa”. Concluiu que “nele, a criança persistiu até o fim, recusando-se a amadurecer e a reconhecer o inverso da realidade pintada, dotado que era duma imaginação geradora de mitos”⁴⁶¹.

O leitor de Alencar, segundo Moisés, foi representado pela mulher burguesa quando se tratavam dos romances urbanos. Na sua obra, de modo geral, o que prevaleceu foi a representação do leitor burguês, que almejava ver na obra os seus valores devidamente ilustrados. Com o decorrer do tempo, a obra de Alencar seria apreciada pelo leitor comum, de caráter popular, a julgar pelas inúmeras edições sucessivas de sua obra, tendo os leitores especializados, eruditos, desprestigiado o escritor, por não corresponder à sua visão de obra

⁴⁶⁰ Id. Ibid. p. 400.

⁴⁶¹ Id. Ibid. p. 400.

literária e de arte, e reforçado esse desprestígio pela associação de sua obra a esse interesse popular.

Conclusão

Ao longo de mais de um século de recepção crítica dos romances de José de Alencar, foi possível perceber que estes percorreram vários caminhos, indo da ascensão, à consagração, passando ao descrédito e chegando, enfim, à canonização. O leitor, nesse percurso, recebeu variadas imagens, prestigiosas ou desprestigiosas, de acordo com a caracterização atribuída pela crítica à obra desse romancista. No começo de sua carreira, Alencar encontrou uma crítica empenhada na construção da literatura nacional e no incentivo aos escritores que se dedicavam à elaboração dessa literatura, de acordo com os critérios que então se entendiam constituir uma literatura autônoma e legitimadora de uma identidade. A produção dramática do escritor e, posteriormente, a sua produção romanesca foram, em geral, bem recebidas pela crítica, que empregava, para a avaliação, os critérios de nacionalidade, moralidade e capacidade de despertar o interesse do leitor brasileiro.

Para a projeção da literatura nacional, em meio a um mar de produções estrangeiras, sobretudo francesas, não se perdia de vista o leitor e o potencial da obra de despertar a sua atenção, para tanto, a crítica orientava a fugir da imitação e a construir uma realidade mais próxima do leitor no país. Daí que o leitor, na recepção crítica ao romance nacional, constituiu, desde o princípio, peça chave da retórica dessa crítica. Como se viu, inicialmente, um bom romance era aquele de fácil leitura, e para cada tipo de obra de Alencar, aparecia um perfil de leitor adequado: a moça pudica, o homem ou a mulher profanos, o homem erudito, a mocidade. Pelo que se viu, Alencar interferiu na forma como essa recepção crítica recebeu os

seus primeiros romances e delineou o público de cada obra, já que esses perfis estão em sintonia com o leitor ideal que Alencar havia projetado em seus prefácios. Todas essas imagens de leitor foram referidas de forma bastante lisonjeira, já que, para enaltecer o valor dessa obra, era necessário também elevar o valor de seu público. Contudo, a mulher, ainda que conferisse credibilidade à obra, devido ao critério moral empregado para legitimar o gênero, não usufruía do mesmo prestígio, pois, referindo-se aos “perfis de mulher”, os críticos não se arriscaram a exprimir suas impressões de leitura, como fizeram com *O Guarani*, *Iracema*, *O Gaúcho* e *Til*, para os quais se colocaram deliberadamente na posição de leitor, irmanando-se com o público e partilhando com eles as impressões de leitura suscitadas pela obra. Os romances favoreciam essa atitude devido a algumas características de sua composição: *O Guarani* foi elaborado no formato do romance-histórico, à época um gênero de bastante prestígio; *Iracema* tinha como exemplo de leitor ideal o Dr. Jaguaribe; *O Gaúcho* e *Til* traziam como protagonistas homens, fato que, como se percebeu na análise de *Candido*, interferiu na sua valorização.

Entretanto, sua obra passou a ser alvo de uma intensa antipropaganda, conduzida, inicialmente, por José Feliciano de Castilho. Franklin Távora foi convidado a tomar parte da campanha. Segundo Cláudio Aguiar,

Diante disso, o jovem romancista, aqui no Recife, empolgou-se e, sem conhecer as intrigas da Corte do Rio de Janeiro, achou que a atitude do polemista português era movida pela sinceridade e honestidade intelectual. Estava equivocado⁴⁶².

⁴⁶² AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. Ateliê Editorial: São Caetano do Sul-SP, 1997, p. 187.

De acordo com Aguiar, Távora não tinha conhecimento das disputas políticas que motivavam as *Questões do Dia*, e suas diferenças em relação à obra de Alencar se restringiam ao âmbito literário. O interesse do crítico era promover uma mudança na forma de enxergar a literatura nacional pelos letrados e pelo público. O leitor, portanto, como se viu, fez parte da sua argumentação e, enquanto os leitores dos romances de Alencar foram referidos como “incautos”, os leitores dessa literatura proposta por Távora foram caracterizados como “entendidos”, oposição que estava em sintonia com o valor das obras. Os livros de Alencar eram, na exposição de Távora, devedores da observação, da investigação e do estudo, configurando-se como embustes, que iludiam apenas os que não tinham capacidade de perceber essas deficiências. Já as obras que correspondiam ao ideal de Távora tinham como público o leitor preparado, hábil para entender as suas qualidades. Nesse momento da recepção crítica de Alencar, o romance passava a ser vinculado a um público seletivo e mais preparado, com capacidade para compreender uma obra que não mais atendia a uma linguagem popular e sim restrita. Távora sugeriu que a plena mudança dos gostos do leitor e a consequente reprovação das obras de Alencar ficariam para o futuro.

Já na crítica de Nabuco, essa mudança estava em pleno curso. Para ele, o leitor de então não tinha os mesmos gostos e interesses que o leitor de 20 anos antes e os romances que surgiam no período não correspondiam com o nível desse público cada vez mais exigente. Os romances de Alencar, para o crítico, faziam parte dessa decadência da produção nacional e da estética romântica. Apesar dessa mudança operada no público, Nabuco fez questão de enfatizar o destino popular dos livros de Alencar, reforçando um critério de avaliação que

passava a ser adotado com maior recorrência, o de que uma obra com apelo popular, de massa, era uma obra ineficiente do ponto de vista estético. O caso de Alencar confirma o que Valéria Augusti já havia observado em relação à crítica, de modo geral, que elevou o gênero romance ao patamar de obra de arte na medida em que o dissociou de um público de massa. Enquanto os novos críticos buscavam consagrar o romance e a atividade dos novos romancistas, tentavam diminuir a credibilidade de Alencar por julgarem que seus romances não mais correspondiam com os anseios literários de então.

Outros se lançaram contra Alencar. Aristóteles de Água Choca, por exemplo, manteve a mesma estratégia de associar a obra de Alencar a leitores mais despreparados em oposição aos homens que detinham alguma instrução ou ilustração, que não seriam “ludibriados” pelos livros do romancista. Outros, inimigos políticos, agrediram deliberadamente a sua obra sem que se revelasse qualquer propósito literário, mas simplesmente com o fim de promover o seu descrédito enquanto homem público.

Ao final da década de 1860 e ao longo da década de 1870, as críticas mais comuns em relação à sua obra eram a sua “inconsciência crítica”, a falta de domínio da língua resultando na deficiência do estilo, provocada também por uma atividade de escrita apressada, voltada para o comércio, sem cuidado com a forma e com o estudo. As queixas em relação ao seu suposto desinteresse pelo romance de exploração psicológica começavam a surgir, em substituição ao romance de costumes, tão incentivado pela recepção crítica anterior.

Nesse período, quando Alencar passou a ser objeto de maiores divergências entre os letrados, imagens diversas de leitores foram apresentadas pelos críticos de suas obras. Para

depreciar o seu romance, Aristóteles de Água Choca apresentou imagens de leitores que se reuniam para questionar seu romance, criando a ideia de que o público leitor do romancista seria constituído por aqueles que, ao contrário deles, não teriam qualquer habilidade ou formação para reconhecer a sua irrelevância; quando o objetivo era discutir o teor de exploração psicológica de seus romances, o folhetinista anônimo do *Jornal do Comércio* elaborou imagens de mulheres bastante eruditas e informadas, que debatiam a respeito da representatividade de sua obra e a suposta inabilidade do escritor no romance psicológico; numa crítica inspirada nas teorias científicas, Tobias Barreto declarou que a mudança do público se daria com a mudança do meio, o que resultaria no esquecimento dos romances de Alencar. Motivados por novos critérios de julgamento, esses críticos elaboraram variadas imagens de leitores, que imporiam novos gostos e preferências, tornando Alencar um escritor defasado.

A situação de Alencar, nesse momento, era bastante delicada, a sua permanência era vista como duvidosa pelo próprio escritor e pelos críticos defensores de sua obra. Surgia uma campanha de defesa do ídolo, acentuada no momento de sua morte e depois, com a criação do *Centro Literário e Científico José de Alencar*. Seus romances foram insistentemente projetados para o leitor do futuro em resposta aos ataques e à indiferença do presente, como medida de superação e de manutenção do prestígio desses romances. A posteridade, de acordo com os defensores de Alencar, lhe daria o devido reconhecimento que alguns de seus contemporâneos lhe recusavam.

Araripe Jr. deu o tom de como a obra de Alencar seria recebida pelos historiadores do século XX. Em *Perfil Literário de José de Alencar*, o crítico situou a relevância e a representatividade da obra de Alencar no cenário da literatura nacional ao dedicar-se extensivamente à sua análise, mas fez várias ressalvas que questionavam alguns dos aspectos caracterizadores de sua obra. Algumas dessas principais deficiências, para Araripe Jr., seriam resultado de sua preocupação em agradar o público leitor, em especial as moças.

O século terminou com a presença mais forte de duas imagens de leitores no imaginário dos críticos de então: as moças e os rapazes. Essas representações de leitor foram um aspecto relevante de toda a análise dos romances do século XIX pelas histórias literárias do século XX, inclusive dos romances de José de Alencar. Maria Cecília Boechat, ao estudar a recepção de Alencar pelas histórias literárias, mostrou que:

A historiografia literária do século XX, na parte que lhe cabe no juízo da posteridade, não só sustentaria a canonicidade de Alencar como adotaria a mesma estratégia de José Veríssimo, reafirmando a fragilidade estética e crítico-filosófica de nosso romantismo e de seu público, o qual, definitivamente representado pela figura da mulher e do adolescente, tem ressaltada sua importância histórica para a formação do sistema literário brasileiro, que não pode passar sem a formação de um mercado consumidor⁴⁶³.

As histórias literárias, portanto, acabaram retomando muitos juízos emitidos por Veríssimo. O que Boechat não observou é que, assim como Veríssimo, os demais historiadores atribuíram as deficiências das obras de Alencar ao seu atendimento ao gosto desses perfis de leitor, ou seja, da mulher e do adolescente. As melhores obras, no entender

⁴⁶³ BOECHAT, Maria Cecília. Op. Cit. p. 67.

dos historiadores, eram aquelas que apresentavam menor consonância com os leitores do momento de sua primeira circulação, as que se projetaram e permaneceram no gosto do leitor do futuro. Se se observar comparativamente a forma como foram avaliados os romances de José de Alencar e de Joaquim Manoel de Macedo pelas histórias literárias, é possível perceber que o leitor faz parte da avaliação dos romances dos dois escritores e que o mesmo tipo de valorização não ocorreu em relação aos romances de Macedo.

Leandro Thomaz de Almeida mostra o percurso da recepção crítica de Joaquim Manoel de Macedo ao longo do século XIX e nas histórias literárias do século XX, atentando que, enquanto no século XIX, Macedo era um escritor de romances de prestígio, tidos como exemplares para os que se lançavam à escrita do gênero e preocupados com a moral dos leitores, no século XX, seus romances foram insistentemente depreciados pelos historiadores, que repetiram entre si as mesmas razões para esse desprestígio. Na conclusão, Almeida indica que os romances de Alencar tiveram percurso diferente nas histórias literárias, recebendo diversas classificações e julgamentos mais variados⁴⁶⁴.

A razão dessa diferenciação de julgamento das obras de Alencar e Macedo estaria no nível de sua correspondência com o público leitor contemporâneo aos escritores. Um dos critérios empregados pelos historiadores para que os romances de Macedo fossem avaliados como tendo menor mérito foi a sua subordinação aos interesses do leitor da época⁴⁶⁵, enquanto

⁴⁶⁴ ALMEIDA, Leandro Thomaz. Op. Cit.

⁴⁶⁵ A respeito desse aspecto na avaliação dos romances de Macedo, alguns historiadores emitiram os seguintes posicionamentos: “Mas os seus defeitos de concepção, a que somos hoje nimiamente sensíveis, não afrontavam os seus contemporâneos, dos quais foi um favorito”, VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*, p. 209; “O pequeno valor literário de sua obra é principalmente social, pelo fato dele se ter esforçado em transpor a um gênero novo entre nós os tipos, as cenas, a vida de uma sociedade em fase de estabilização, lançando mão de

Alencar teria alguns romances mais e outros menos submissos ao gosto corrente, daí a insistência em classificá-los ou dividi-los de acordo não apenas com suas características de composição, mas também de atendimento ao leitor, como se pode verificar nos “Três Alencares” de Antonio Candido. A escrita de algumas obras que não se restringiam aos interesses do leitor de sua primeira circulação possibilitou o prestígio do conjunto de seus romances e de seu nome no âmbito das histórias.

Ao final deste estudo, pôde-se constatar que a avaliação dos romances de Alencar e a forma de representar os seus leitores estiveram intimamente relacionados na sua recepção crítica. Seria inviável investigar um aspecto sem considerar o outro. Após toda essa trajetória, que percorreu a consagração, a desestabilização e a canonização, os romances de Alencar permanecem lembrados e lidos no ambiente escolar, discutidos e estudados no ambiente acadêmico, porém estão longe de competir com os livros que fazem a festa das editoras, do cinema e dos jovens leitores. Os gostos e as preferências, de fato, mudaram, mas o mundo criado por Alencar ainda tem a capacidade de encantar e envolver leitores.

estilo, construção, recursos narrativos os mais próximos possíveis da maneira de ser e falar das pessoas que o iriam ler”, CANDIDO, Antonio, *Formação da Literatura Brasileira: momentos iniciais*, p. 454; “Um exame sumário das características do romance macediano explicará muito de seu êxito inicial. Uma primeira consideração a ser feita, lembrada por Antonio Candido, é a de que o romancista fluminense pertence àquela categoria de escritor cuja obra literária se preocupa menos com a mensagem do que com a capacidade receptiva do seu leitor, e por isso os seus romances, satisfazendo às necessidades e ao gosto do público, não poderiam deixar de ter, como tiveram, uma rápida e extensa aceitação” ALENCAR, Heron de “José de Alencar e a ficção romântica” in COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*, p. 246; “O estilo do escritor é facilmente caracterizável se partirmos do princípio que resultou de concessões de toda ordem à mentalidade, ao nível intelectual e aos interesses de um grande público carioca, então de evidente mediania de espírito”, AMORA, Antônio Soares. *O Romantismo*, p. 228-229.

Referências Bibliográficas

Obras de José de Alencar

ALENCAR, José de. **A Viuvinha; Cinco Minutos**. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil, 1860.

ALENCAR, José de. **Antiguidade da América e A Raça Primogênita**. Marcelo Peloggio (org.). Fortaleza: Edições UFC, 2010.

ALENCAR, José de. **Ao Correr da Pena**. José Maria Vaz Pinto Coelho (org.). São Paulo: Typ. Allemã – Travessa do Commercio, 1874.

ALENCAR, José de. **As Asas de um anjo**. Rio de Janeiro: Editores Soares e Irmão, 1860.

ALENCAR, José de. **Coleção melhores crônicas**; seleção de João Roberto Faria. São Paulo: Global, 2003.

ALENCAR, José de. **Como e porque sou romancista**. São Paulo: Pontes, 2005.

ALENCAR, José de. **Diva**: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B.L. Garnier, 1864.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Apresentação: Paulo Franchetti; notas e comentários: Leila Guenther. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

ALENCAR, José de. **Iracema**. Tâmis Parron (org.). São Paulo: Hedra, 2006.

ALENCAR, José de. **Iracema**: lenda do Ceará. Fortaleza: Editora UFC, 2005.

ALENCAR, José de. **Lucíola**: um perfil de mulher. Rio de Janeiro: Tipografia Francesa de Frederico Arfvedson, 1862.

ALENCAR, José de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1958, 4 vols.

ALENCAR, José de. **O Guarani**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: Empresa Nacional do Diário, 1857.

ALENCAR, José de. **Senhora**: perfil de mulher. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875, 2 vols.

ALENCAR, José de. **Sonhos d'Ouro**: romance brasileiro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1872, 2 tomos.

Obras críticas

ABREU, João Capistrano de. **Ensaio e Estudos**: 4 séries. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976.

ABREU, Márcia (org.) **Leitura, História e História da Leitura**. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 1999.

ABREU, Márcia. **Os caminhos dos livros**. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ALB); São Paulo: Fapesp, 2003.

ABREU, Márcia (org.). **Trajetórias do romance**: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX. Campinas, SP: Mercado de Letras; FAPESP, 2008.

ABREU, Mirhiane Mendes de. **Ao pé da página**: a dupla narrativa em José de Alencar. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, 2002.

AGUIAR, Flávio. **A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar**. São Paulo: Editora Ática, 1984.

ALMEIDA, Leandro Thomaz. **Trajetórias da recepção crítica de Joaquim Manuel de Macedo**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL/Unicamp, 2008.

AMORA, Antônio Soares. **O Romantismo**. São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ARARIPE JÚNIOR. T. A. **Luizinha; Perfil Literário de José de Alencar**. Rio de Janeiro: J. Olympio; Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1980.

ARARIPE JUNIOR, T.A. **Obra Crítica de Araripe Junior**. COUTINHO, Afrânio (org). Vols. 1-5. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, Coleção textos da Língua Portuguesa Moderna, 1958.

ASSIS, Machado de. **Correspondência de Machado de Assis**. Tomo I: 1860-1869. Apresentação, coordenação e orientação de Sergio Paulo Rouanet; organização, Irene Moutinho, Sílvia Eleutério. Rio de Janeiro: ABL: Biblioteca Nacional, 2008.

ASSIS, Machado de. **Obra completa**. Volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004.

ASSIS, Machado de. **Páginas Recolhidas**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906.

AUGUSTI, Valéria. “Polêmicas literárias e mercado editorial Brasil-Portugal na segunda metade do século XIX”. I Seminário Brasileiro sobre Livro e História Editorial. Rio de Janeiro, 2004.

AUGUSTI, Valéria. **Trajetórias da Consagração**: discursos da crítica sobre o Romance no Brasil oitocentista. Tese de Doutorado. Campinas, SP: IEL/Unicamp, 2006.

BARRETO, Tobias. **Crítica de literatura e arte**: edição comemorativa. Rio de Janeiro: Record; Brasília: INL, 1990.

BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. **A crítica literária no Rio Grande do Sul**: do romantismo ao modernismo. Porto Alegre: IEL: EDIPUCRS, 1997.

BOECHAT, Maria Cecília. **Paraísos Artificiais**: o romantismo de Alencar e sua recepção crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BROCA, Brito. **Horas de leitura**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1992.

BROCA, Brito. **Machado de Assis e a política**: e outros estudos. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1957.

BROCA, Brito. **Românticos, Pré-românticos, ultra-românticos**: vida literária e Romantismo Brasileiro, São Paulo: Polis; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**: momentos decisivos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTELLO, José Aderaldo. **A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios**. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. Tradução: Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora UNESP/Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 1999.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

CHARTIER, Roger. **A história ou a leitura do tempo**. Tradução: Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII. Tradução: Mary Del Priori. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII). Tradução: Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

CHARTIER, Roger. **Inscriver e Apagar**: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII. Tradução Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

CINCINNATO, Lucio Quinto *et alli*. **Questões do Dia**: observações políticas e literárias. Tomo 1. Rio de Janeiro: Typographia e Lithographia Imparcial, 1871.

COMPAGNON, Antoine. **O Demônio da Teoria**: Literatura e senso comum. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

CORDEIRO, Luciano. **Livro de crítica: arte e literatura portuguesa d'hoje, 1868-1869**, Volume 1. Porto: Tipografia Lusitana Editora, 1869.

COSTA LIMA, Luiz (org.). **A Literatura e o Leitor**: textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

COUTINHO, Afrânio (direção) **A literatura no Brasil**: Era Romântica. São Paulo: Global, 2002.

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

COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada**: o espírito de nacionalidade na crítica brasileira. Rio de Janeiro: Editora José Olympio; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

COUTINHO, Eduardo F. “A contribuição de Afrânio Coutinho para os estudos literários no Brasil” in **Crítica e Literatura**. FIGUEIREDO, Carmen Lúcia Negreiros de; HOLANDA, Sílvio Augusto de Oliveira; AUGUSTI, Valéria (orgs.). Rio de Janeiro: De Letras, 2011.

DARNTON, Robert. **Boemia literária e revolução**: o submundo das letras no Antigo Regime. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

FREIXIEIRO, Fábio. **Alencar: os bastidores e a posteridade**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

GARMES, Kátia Mendes. **Achados e Esquecidos de José de Alencar: cartas e textos políticos**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução Álvaro Faleiros. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 2009.

GODOI, Rodrigo Camargo de. **Entre Comédias e Contos: a formação do ficcionista Machado de Assis (1856-1866)**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IEL/Unicamp. 2010.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. São Paulo: Nankin Editorial/ Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.

LAJOLO, Marisa. **Do mundo da leitura para a leitura do mundo**. São Paulo: Editora Ática: 2001.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. **A Formação da Leitura no Brasil**. São Paulo. Editora Ática, 1996.

LIMA, R.A. da Rocha. **Crítica e Literatura**. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968.

LIRA NETO. **O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil**. São Paulo: Globo, 2006.

MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. **A Confederação dos Tamoios**. Organizadores: Maria Eunice Moreira, Luís Bueno. Curitiba: Ed. UFPR, 2007.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. **José de Alencar e sua época**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

MARTINS, Eduardo Vieira. **A Fonte Subterrânea**: José de Alencar e a Retórica Oitocentista. Londrina: Eduel; São Paulo: Edusp, 2005.

MARTINS, Eduardo Vieira. “Observação e imaginação nas *Cartas a Cincinato*”. **XI Congresso Internacional da ABRALIC**, São Paulo, 2008.

MENEZES, Raimundo de. **Cartas e documentos de José de Alencar**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, 1977.

MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar**: literato e político. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1977.

MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira**: das origens ao Romantismo. São Paulo: Editora Cultrix, 2001.

MOREIRA, Maria Eunice (org.) **Histórias da literatura**: teorias, temas e autores. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

PAIM, Antônio. **A filosofia da Escola do Recife**. São Paulo: Convívio, 1981.

PELOGGIO, Marcelo. **José de Alencar e as visões de Brasil**. Tese de Doutorado. Niterói. Universidade Federal Fluminense, 2006.

QUEIROZ, Juliana Maia de. **As múltiplas facetas de Joaquim Manuel de Macedo**: A carteira de meu tio, Memória do sobrinho de meu tio e A luneta mágica. Tese de Doutorado. Campinas: IEL/Unicamp, 2011.

RIBEIRO, Luis Filipe. **Mulheres de papel**: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

RICUPERO, Bernardo. **O Romantismo e a idéia de Nação no Brasil (1830-1870)**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira**. 2 vols. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888.

ROUANET, Maria Helena. **Eternamente em berço esplêndido**: a fundação de uma literatura nacional. São Paulo: Ciciliano, 1991.

SALES, Germana Maria Araújo. **Palavra e sedução**: uma leitura dos prefácios oitocentistas (1826-1881). Tese (Doutorado em Teoria e História Literária), Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, 2003.

SCHWAMBORN, Ingrid. **A recepção dos romances indianistas de José de Alencar**. Tradução: Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: Edições UFC/Casa José de Alencar, 1990.

SCHWAMBORN, Ingrid. **O Guarani era um Tupi?** Sobre os romances indianistas *O Guarani*, *Iracema*, *Ubirajara* de José de Alencar. Fortaleza: Casa de José de Alencar, 1998.

SEMPRÔNIO. **Cartas a Cincinato**: estudos críticos. Pernambuco: J. W de Medeiros Livreiro-Editor, 1872.

SILVA, Hebe Cristina da. **Imagens da escravidão**: uma leitura dos escritos políticos e ficcionais de José de Alencar. Dissertação de Mestrado. Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. **História da literatura brasileira**: seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1960.

SOUZA, Roberto Acízelo de. “Primórdios da Historiografia Literária Brasileira” in ROCHA, João Cezar de Castro. In ROCHA, João Cezar de Castro (org.) **Nenhum Brasil existe** – pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks; Univercidade, 2003.

TAUNAY, Alfredo d’Escragno. **Reminiscências**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1908.

TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**. Eduardo Vieira Martins (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

VENTURA, Roberto. **Estilo tropical**: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1963.

VIANA FILHO, Luís. **A vida de José de Alencar**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

WOLF, Ferdinand. **Le Brésil Litteraire**. Berlin: A. Asher & Co.: 1863.

ZILBERMAN, Regina. “Entre duas histórias: de Sílvia Romero a José Veríssimo”. In ROCHA, João Cezar de Castro (org.) **Nenhum Brasil existe** – pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks; Univercidade, 2003.

ZILBERMAN, Regina. **Fim dos livros, fim dos leitores?**. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

Periódicos consultados

A Marmota

A Reforma

A República

A Vida Fluminense

Anuário do Arquivo Pitoresco

Arquivo Contemporâneo, periódico ilustrado

Arquivo Literário

Correio da Tarde

Correio Mercantil

Diário do Rio de Janeiro

Gazeta de Notícias

Ilustração Brasileira

Ilustração do Brasil

Jornal do Comércio

O Cearense, órgão liberal

O Globo

O Novo Mundo

O Protesto

Questões do Dia

Revista Dramática

Revista Literária

Revista Novo Mundo

Revista Popular

Semana Ilustrada

Anexo

Recepção Crítica de José de Alencar na imprensa periódica (1857-1897)

	Fonte	Condições do texto	Obra(s) referida(s)	Referência
1.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1º de novembro de 1857. Sousa Ferreira: “Livro de Domingo”.	TLP	<i>Rio de Janeiro, Verso e Reverso</i>	FARIA, João Roberto. <i>José de Alencar e o teatro</i> . São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1987, p. 27.
2.	<i>Correio Mercantil</i> , 2 de novembro de 1857. Francisco Otaviano. “Páginas menores”	TNL	<i>Rio de Janeiro, Verso e Reverso</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 27.
3.	<i>A Marmota</i> , 2 de novembro de 1857. Paula Brito: “Estreia Dramática”.	TLP	<i>Rio de Janeiro, Verso e Reverso</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 28.
4.	<i>Correio Mercantil</i> , 7 de novembro de 1857, Francisco Otaviano.	TIT	<i>O Demônio Familiar</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.). São Paulo: Typ. Allemã – Travessa do Commercio, 1874, p.p. XXIX-XXXII.
5.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 8 de novembro de 1857. Sousa Ferreira.	TLP	<i>O Demônio Familiar</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 40.
6.	<i>A Marmota</i> , 10 de novembro de 1857. Paula Brito.	TLP	<i>O Demônio Familiar</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 41.
7.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 10 de novembro de 1857. Anônimo.	TLP	<i>O Demônio Familiar</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 41.
8.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 11 de novembro de 1857. Leonel de Alencar.	TLP	<i>O Demônio Familiar</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 44.
9.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 11 de novembro de 1857. Pet.	TLP	<i>O Demônio Familiar</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 44.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

10.	<i>A Marmota</i> , 13 de novembro de 1857. Paula Brito.	TLP	<i>O Demônio Familiar</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 44.
11.	<i>A Marmota</i> , 27 de novembro de 1857, Paula Brito.	TNL	<i>A Noite de São João</i>	AGUIAR, Flávio. <i>A Comédia Nacional no Teatro de José de Alencar</i> . São Paulo: Editora Ática, 1984. p. 68.
12.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 19 de dezembro de 1857.	TNL		VIANA FILHO, Luís. <i>A vida de José de Alencar</i> . Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979, p. 89.
13.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 21 de dezembro de 1857, Leonel de Alencar.	TLP	<i>O Crédito</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 69.
14.	<i>Correio Mercantil</i> , 21 de dezembro de 1857.	TNL		FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 69.
15.	<i>Correio da Tarde</i> , 26 de dezembro de 1857. M. Leite Machado.	TNL		FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 70.
16.	<i>Correio da Tarde</i> , 26 de novembro de 1857. Reinaldo Carlos Monteiro.	TLP	<i>O Demônio Familiar</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 45.
17.	<i>Correio Mercantil</i> , 1º de junho de 1858.	TLP	<i>As asas de um anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 85.
18.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 10 de junho de 1858.	TNL	<i>As Asas de um Anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 85.
19.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 17 de junho de 1858, “Crônica Diária”.	TLP	<i>As Asas de um Anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 86.
20.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 20 de junho de 1858, X.P.	TLP	<i>As Asas de um Anjo</i>	
21.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 23 de junho de 1858, Saffie.	TLP	<i>As Asas de um Anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 90.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

22.	<i>Correio Mercantil</i> , 24 de junho de 1858. Francisco Otaviano.	TLP	<i>As Asas de um anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 89.
23.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 27 de junho de 1858, Sousa Ferreira.	TLP	<i>As Asas de um Anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 89.
24.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 28 de junho de 1858, Quintino Bocaiúva.	TLP	<i>As Asas de um Anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 89.
25.	<i>Correio Mercantil</i> , 28 de junho de 1858, M.T. (Antonio Tavares ou Isidro Borges Monteiro), seção “Correspondência”.	TLP	<i>As asas de um Anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 90.
26.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 30 de junho de 1858, Quintino Bocaiúva.	TNL		VIANA FILHO, Luís. Op. Cit., p. 89.
27.	<i>Correio Mercantil</i> , 5 de julho de 1858, Amaral Tavares e Quintino Bocaiúva: “Páginas Menores”.	TNL	<i>As Asas de um Anjo</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 90.
28.	<i>Jornal do Comércio</i> , 24 de março de 1860, Frederico Zuccaro.	TLP	<i>Mãe</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 98.
29.	<i>Correio Mercantil</i> , 26 de março de 1860, “Páginas Menores”.	TNL	<i>Mãe</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p.p. 98-99.
30.	<i>Revista Popular</i> , 20 de março de 1860, Carlos.	TLP	<i>Mãe</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 99.
31.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 26 de março de 1860, anônimo	TLP	<i>Mãe</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 99.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

32.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 29 de março de 1860, Machado de Assis, “Revista Dramática: A crítica teatral. José de Alencar, <i>Mãe</i> ”.	TIT	<i>Mãe</i>	In ASSIS, Machado de. <i>Obras completas</i> . Volume III. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2004, p.p. 837-841.
33.	<i>Jornal do Comércio</i> , 17 de dezembro de 1860, anônimo.	TLP	<i>A Noite de São João</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 116.
34.	<i>Revista Dramática</i> , São Paulo, 1860, José Rodrigues Coelho. “Literatura Dramática: <i>As asas de um anjo</i> ”.	TIT	<i>As asas de um anjo</i>	<i>Revista Dramática</i> , São Paulo, 1860, Ed. Fac-similar. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Academia Paulista de História, 2007, p.p. 53-55.
35.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 12 de outubro de 1862, anônimo.	TLP	<i>O que é o casamento?</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 132.
36.	<i>Jornal do Comércio</i> , 12 de outubro de 1862, anônimo.	TLP	<i>O que é o Casamento?</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 130.
37.	<i>Jornal do Comércio</i> , 13 de outubro de 1862, J.	TLP	<i>O que é o Casamento?</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 132.
38.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 16 de outubro de 1862, Clímaco Barbosa.	TLP	<i>O que é o casamento?</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 133.
39.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 20 de outubro de 1862, J.M. Velho da SILVA.	TNL	<i>O que é o casamento?</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 133.
40.	<i>O Futuro</i> , 15 de dezembro de 1862, Machado de Assis	TIT	<i>As Minas da Prata</i>	MENEZES, Raimundo de. <i>José de Alencar: literato e político</i> . Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos, 1977.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

41.	<i>Semana Ilustrada</i> , 17 de abril de 1864, anônimo.	TIT	<i>Diva</i>	MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p.162. In SILVA, Hebe Cristina da. <i>Imagens da escravidão: uma leitura dos escritos políticos e ficcionais de José de Alencar</i> . Dissertação de Mestrado. Campinas, SP, Universidade Estadual de Campinas, 2004, p. 205.
42.	<i>Imprensa Acadêmica</i> (São Paulo), 17 de abril de 1864, Sileno (Machado de Assis).	TIT	<i>Lucíola e Diva</i>	MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p.163..
43.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , sem data, Henrique César Muzzio.	TNL	<i>Diva</i>	LIRA NETO. <i>O inimigo do rei: uma biografia de José de Alencar ou a mirabolante aventura de um romancista que colecionava desafetos, azucrinava D. Pedro II e acabou inventando o Brasil</i> . São Paulo: Globo, 2006, p. 226.
44.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 15 de abril de 1864, Parte Literária.	TLP	<i>Diva</i>	
45.	<i>Jornal do Comércio</i> , 22 de setembro de 1865	TLP	<i>Iracema</i>	LAJOLO, Marisa. José de Alencar, um criador de autores e de leitores. <i>Revista de Letras</i> , nº 29 (2), vol. 1, jan/jul., 2009, p., 89.
46.	<i>Revista Literaria</i> , “ <i>Iracema</i> , por J. de Alencar” Juan Vicente Gonzalez, Caracas, 1865.	TIT	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Iracema: lenda do Ceará (1865-1965)</i> , Edição do centenário. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1965, p.p., 241-248.
47.	<i>Jornal do Comércio</i> , 26 de setembro de 1865, anônimo.	TLP	<i>Iracema</i>	LIRA NETO. Op. Cit., p.p. 240-241.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

48.	<i>Crônica Fluminense</i> , 30 de setembro de 1865	TPT	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XXXV.
49.	<i>Jornal do Comércio</i> , 3 de novembro de 1865, Luiz Francisco da Veiga.	TLP	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XIII.
50.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 9 de janeiro de 1866, “Semana Literária”, Machado de Assis.	TIT	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Iracema: lenda do Ceará (1865-1965)</i> , Edição do centenário, p.p. 185-187.
51.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 23 de janeiro de 1866, “José de Alencar: <i>Iracema</i> ”, Machado de Assis.	TIT	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Iracema: lenda do Ceará, (1865-1965)</i> , Edição do centenário p.p. 188-193.
52.	<i>Anuario do Archivo Pittoresco</i> , n. 25, janeiro de 1866, “Letras e Artes”, Pinheiro Chagas.	TLP	<i>Iracema</i>	
53.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , “Semana Literária: O teatro de José de Alencar”, 6, 13 e 27 de março de 1866, Machado de Assis.	TIT	<i>Rio de Janeiro, verso e reverso; O Demônio Familiar; As Asas de um Anjo; Mãe; O que é o Casamento?; O Crédito.</i>	In ASSIS, Machado de. <i>Obra Completa</i> . Volume III, p.p. 869-879.
54.	<i>Archivo Pittoresco</i> , v. IX, p.p. 244-246, 1866, Inocêncio Francisco da Silva	TIT	<i>O Guarani, Cinco Minutos, A Viuvinha, Lucíola, Diva, As Minas de Prata, O Rio de Janeiro - Verso e Reverso, O Demônio Familiar, As Asas de um Anjo, Mãe, Iracema, Cartas sobre a Confederação dos Tamoios, O marquês de Paraná, traços biográficos.</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p.p. VII-XIV.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

55.	<i>Archivo Litterario de São Paulo</i> , março-abril de 1866, “ <i>Iracema</i> : Lenda do Ceará – rápida notícia”, Don Rodrigo y Mendonza.	TLP	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XXXV.
56.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 16 de novembro de 1866, “Folhetim”, Joaquim Serra.	TIT	<i>Iracema</i>	In ASSIS, Machado de. <i>Correspondência de Machado de Assis</i> , tomo I: 1860-1869. Rio de Janeiro: ABL: Biblioteca Nacional, 2008, p.p. 179-184.
57.	<i>Correio Mercantil</i> , 24 de fevereiro de 1867, Ferreira de Menezes	TLP	<i>Diva</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XXXVI.
58.	<i>Arquivo Literário</i> , setembro de 1867, “José de Alencar: <i>Iracema</i> ” José Inácio Gomes Ferreira de Menezes.	TLP	<i>Iracema</i>	
59.	<i>Novos ensaios críticos</i> , 1868, M. Pinheiro Chagas, p.p.213-224.	TIT	<i>Iracema</i>	In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p.p. 251-255.
60.	<i>Liberal de Minas</i> , 5 de março de 1869, Salomé de Queiroga	TNL	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XX.
61.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 28 de novembro de 1869, seção “A Pedidos”.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	LIRA NETO. Op. Cit., p 275.
62.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 18 de outubro de 1869, Francisco Fernando Costa Ferraz.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	LIRA NETO. Op. Cit., p 279.
63.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 28 de novembro de 1869, Francisco Fernando Costa Ferraz.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	LIRA NETO. Op. Cit., p 279.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

64.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 1º de dezembro de 1869, Francisco Fernando Costa Ferraz.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	LIRA NETO. Op. Cit., p 291.
65.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 4 de dezembro de 1870, Luís Guimarães Júnior.	TLP	<i>Il Guarany</i> , de Carlos Gomes.	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 138.
66.	<i>Jornal do Commercio de Lisboa</i> , 1870, Antônio Henriques Leal, “Litteratura Brasileira Contemporanea”.	TPT	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Iracema</i> : lenda do Ceará (1865-1965), Edição do centenário, p.p., 208-209.
67.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 22 de janeiro de 1871, Luís Guimarães Júnior.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In SILVA, Hebe Cristina. Op. Cit., p.p. 211-213.
68.	<i>O País</i> , 27 e 28 de maio de 1871, “Questão Filológica”, Antônio Henriques Leal.	TIT	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Iracema</i> : lenda do Ceará (1865-1965), Edição do centenário, p.p., 210-217.
69.	<i>Imprensa Acadêmica</i> (São Paulo), 4 de junho de 1871, Moraes Carneiro.	TPT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p.p. XXXVIII-XXXIV.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

70.	<i>Jornal do Comércio</i> , 1º de setembro de 1871, Lafaiete Rodrigues Pereira.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	VIANA FILHO, Luís. Op. Cit., p. 227.
71.	<i>Questões do Dia</i> nº 5, 14 de setembro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, I”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In CINCINATO, Lucio Quinto. <i>Questões do dia</i> : observações políticas e literárias. Tomo I. Rio de Janeiro: Tipografia e Litografia Imparcial, 1871, n. 11, 05 de outubro de 1871. In SEMPRÔNIO. <i>Cartas a Cincinato</i> : estudos críticos. Pernambuco: J. W de Medeiros Livreiro-Editor, 1872. As cartas atualmente se encontram também em TÁVORA, Franklin. <i>Cartas a Cincinato</i> . Eduardo Vieira Martins (org.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.
72.	<i>Questões do Dia</i> nº 6, 17 de setembro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, II”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
73.	<i>Questões do Dia</i> nº 7, 20 de setembro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, III”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
74.	<i>Questões do Dia</i> nº 8, 22 de setembro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, IV”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
75.	<i>Questões do Dia</i> nº 9, 28 de setembro de 1871, “Carta I: Cincinato a Semprônio”, Cincinato.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

76.	<i>Questões do Dia</i> nº 10, 30 de setembro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, V”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
77.	<i>Questões do Dia</i> nº 11, 5 de outubro de 1871, “Carta II: Cincinato a Semprônio”, Cincinato.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
78.	<i>Questões do Dia</i> nº 12, 7 de outubro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, VI”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
79.	<i>Questões do Dia</i> nº 13, 12 de outubro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, VII”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
80.	<i>Questões do Dia</i> nº 14, 15 de outubro de 1871, “Obras de Sênio – <i>O Gaúcho</i> : cartas a um amigo, VIII”, Semprônio.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
81.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 15 de outubro de 1871, V., Seção “A Pedidos”.	TLP	<i>O Gaúcho</i>	
82.	<i>Questões do Dia</i> nº 17, 24 de outubro de 1871, “Décima terceira carta: do Roceiro Cincinato ao Cidadão Fabrício”, Cincinato.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
83.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 16 de outubro de 1871, V., Seção “A Pedidos”.	TLP	<i>O Gaúcho</i>	
84.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 17 de outubro de 1871, V., Seção “A Pedidos”.	TLP	<i>O Gaúcho</i>	

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

85.	<i>Questões do Dia</i> nº 18, 29 de outubro de 1871, “Décima quarta carta: do Roceiro Cincinato ao Cidadão Fabrício”, Cincinato.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
86.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 18 de outubro de 1871, V., Seção “A Pedidos”.	TLP	<i>O Gaúcho</i>	
87.	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 20 de outubro de 1871, V., <i>Palestra Avulsa</i> .	TLP	<i>O Gaúcho</i>	
88.	<i>Questões do Dia</i> nº 19, 4 de novembro de 1871, “Terceira carta: do Roceiro Cincinato ao Cidadão Semprônio”, Cincinato.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
89.	<i>Questões do Dia</i> nº 20, 10 de novembro de 1871, “Carta 4ª: Cincinato a Semprônio”, Cincinato.	TIT	<i>O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo I
90.	<i>Questões do Dia</i> nº 21, 14 de novembro de 1871, “Carta 5ª: de Cincinato a Semprônio”, Cincinato.	TIT	<i>Til e O Gaúcho</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
91.	<i>Questões do Dia</i> nº 23, 1º de dezembro de 1871, “Quinta Carta”(sic): de Cincinato a Semprônio” Cincinato.	TIT	<i>O Gaúcho e Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
92.	<i>Questões do Dia</i> nº 24, 8 de dezembro de 1871, “Nona Carta de Semprônio a Cincinato: epístola à parte”.	TIT	<i>O Gaúcho e Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
93.	<i>Questões do Dia</i> nº 25, 13 de dezembro de 1871, “Sexta Carta: de Cincinato a Semprônio” Cincinato.	TIT	<i>Til</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

94.	<i>Questões do Dia</i> nº 25, 13 de dezembro de 1871, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato I”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
95.	<i>Questões do Dia</i> nº 26, 15 de dezembro de 1871, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato II”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
96.	<i>Questões do Dia</i> nº 27, 20 de dezembro de 1871, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato III”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
97.	<i>Questões do Dia</i> nº 27, 20 de dezembro de 1871 “Sétima Carta: de Cincinato a Semprônio” Cincinato.	TIT	<i>Til</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
98.	<i>Questões do Dia</i> nº 28, 23 de dezembro de 1871, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato IV”, Semprônio	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
99.	<i>Questões do Dia</i> nº 29, 28 de dezembro de 1871, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato V”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
100.	<i>A República</i> , nº 24, 31 de dezembro de 1871, Salvador de Mendonça.	TLP	<i>O Tronco do Ipê</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XXXIX-XLI.
101.	<i>Questões do Dia</i> nº 30, 10 de janeiro de 1872, “Oitava Carta de Cincinato a Semprônio” Cincinato.	TIT		In <i>Questões do dia</i> , tomo II

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

102	<i>Questões do Dia</i> nº 31, 14 de janeiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato VI”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
103	<i>Questões do Dia</i> nº 32, 17 de janeiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato VII”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
104	<i>Questões do Dia</i> nº 32, 17 de janeiro de 1872, “Nona Carta de Cincinato a Semprônio” Cincinato.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
105	<i>Questões do Dia</i> nº 35, 27 de janeiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato VIII”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
106	<i>Questões do Dia</i> nº 35, 27 de janeiro de 1872, “Décima Carta de Cincinato a Semprônio” Cincinato.	TIT	<i>Til</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
107	<i>Questões do Dia</i> nº 36, 31 de janeiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato IX”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
108	<i>Questões do Dia</i> nº 37, 2 de fevereiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato X”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
109	<i>Questões do Dia</i> nº 37, 2 de fevereiro de 1872, “Décima Carta (sic) de Cincinato a Semprônio” Cincinato.	TIT	<i>Til</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

110	<i>Questões do Dia</i> nº 38, 9 de fevereiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato XI”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
111	<i>Questões do Dia</i> nº 39, 15 de fevereiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato XII”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
112	<i>Questões do Dia</i> nº 39, 15 de fevereiro de 1872, “Undécima Carta de Cincinato a Semprônio” Cincinato		<i>As Asas de um anjo e Til</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo II
113	<i>Questões do Dia</i> nº 41, 22 de fevereiro de 1872, “Obras de J. de Alencar – <i>Iracema</i> : Cartas a Cincinato XIII”, Semprônio.	TIT	<i>Iracema</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
114	<i>Questões do Dia</i> nº 43, 3 de março de 1872, “Duodécima Carta de Cincinato a Semprônio” Cincinato.		<i>Til</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
115	<i>Questões do Dia</i> nº 43, 3 de março de 1872, “Carta de Aristóteles de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
116	<i>Questões do Dia</i> nº 44, 10 de março de 1872, “2ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
117	<i>Questões do Dia</i> nº 45, 15 de março de 1872, “3ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

116	<i>Questões do Dia</i> nº 46, 19 de março de 1872, “3ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
119	<i>Questões do Dia</i> nº 47, 23 de março de 1872, “1ª Carta de Cincinato a Aristóteles, de Água Choca”.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
120	<i>Questões do Dia</i> nº 48, 31 de março de 1872, “4ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
121	<i>Questões do Dia</i> nº 49, 11 de abril de 1872, “5ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
122	<i>Questões do Dia</i> nº 50, 17 de abril de 1872, “6ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
123	<i>Questões do Dia</i> nº 51, 30 de abril de 1872, “7ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
124	<i>Questões do Dia</i> nº 52, 22 de maio de 1872, “Sétima(sic) Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
125	<i>Questões do Dia</i> nº 53, 2 de junho de 1872, “9ª Carta de Aristóteles, de Água Choca, a Cincinato, do Rio de Janeiro”.	TIT	<i>Cinco Minutos</i>	In <i>Questões do dia</i> , tomo III
126	<i>A República</i> , apresentação da publicação de <i>Til</i> em folhetim, de 21 de novembro de 1871 a 20 de março de 1872.	TLP	<i>Til</i>	MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p.?

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

129	<i>Novo Mundo</i> , março de 1872	TLP	<i>Iracema</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XXXV.
129	<i>A Reforma</i> , 12 de abril de 1872, “Revista Bibliográfica. <i>Til</i> , por José de Alencar”, anônimo.	TIT	<i>Til</i>	MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p.p. 309-310. In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p. 215.
129	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 13 de maio de 1872. “Literatura. Bibliografia: prosa e versos”, Luiz Guimarães Junior.	TIT	<i>Til</i>	In GUIMARÃES, Hêlio de Seixas. <i>Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19</i> . São Paulo: Nankin Editorial/ Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p.p. 305-309.
130	<i>A Reforma</i> , 20 de junho de 1872, “Um Poema Americano”.	TLP	<i>Os Filhos de Tupã</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p.p. XXIII-XXIV, nota.
131	<i>Revista Novo Mundo</i> , julho de 1872.	TLP	<i>A Pata da Gazela</i>	
132	<i>Revista Novo Mundo</i> , junho de 1872	TNL	<i>Sonhos d’ouro</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XXIX.
133	<i>Jornal do Comércio</i> , 9 de setembro de 1872, seção Altos e Baixos, Fernando Castiço.	TLP	<i>Sonhos d’ouro</i>	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p. XXVIII
134	<i>A Nação</i> , 9 de setembro de 1872, Argesilau (João Juvêncio Ferreira de Aguiar).	TIT	<i>Sonhos d’ouro</i>	In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p. 216
135	<i>Jornal A verdade</i> (Recife) nº 19, 12 de outubro de 1872, Diogo Bernardes (pseudônimo de Franklin Távora).	TNL	<i>Sonhos d’ouro</i>	AGUIAR, Cláudio. <i>Franklin Távora e o seu tempo</i> . São Paulo: Ateliê Editorial, 1997, p. 188.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

136	<i>A verdade</i> , (Recife) números 15 e 16, Diogo Bernardes (Franklin Távora)	TNL	<i>Os filhos de Tupã</i>	AGUIAR, Cláudio. <i>Franklin Távora e o seu tempo</i> , p. 188.
137	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 15 de outubro de 1872, Folhetim, Alceste.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	VIANA FILHO, Luís. <i>Op. Cit.</i> , p. 245.
138	<i>Constituição</i> (Fortaleza), 29 de outubro de 1872, nº 193, “O livro de Semprônio”, carta I, Araripe Júnior	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ARARIPE JUNIOR, T.A. <i>Obra Crítica de Araripe Junior</i> . Vol. 1 (1868-1887). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958. p.p. 59-61.
139	<i>Constituição</i> (Fortaleza), 14 de novembro de 1872, nº 204, “O livro de Semprônio”, carta II, Araripe Júnior.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ARARIPE JUNIOR, T.A. <i>Op. Cit.</i> , p.p. 62-64.
140	<i>Revista Novo Mundo</i> , dezembro de 1872, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
141	<i>Constituição</i> (Fortaleza), 14 de novembro de 1872, nº 40, “O livro de Semprônio”, carta III, Araripe Júnior.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ARARIPE JUNIOR, T.A. <i>Op. Cit.</i> , p.p. 64-67.
142	<i>Arquivo contemporâneo, periódico ilustrado</i> , 30 de janeiro de 1873. “José de Alencar e Machado de Assis”, Félix Ferreira.	TLP	Faz um apanhado geral de várias de suas obras literárias publicadas até então, com considerações breves sobre cada uma delas.	
143	<i>A Reforma</i> , 09 de julho de 1873, anônimo.	TLP	<i>Guerra dos Mascates</i>	VIANA FILHO, Luís. <i>Op. Cit.</i> , p. 256
144	<i>A Reforma</i> , 10 de julho de 1873, anônimo.	TLP	<i>Guerra dos Mascates</i>	

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

143	<i>Jornal do Comércio</i> , meados de abril de 1874	TNL	Drama “O Guarani”	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 140.
146	<i>Jornal do Comércio</i> , 20 de abril de 1874, Cardoso Meneses (Presidente do Conservatório Dramático).	TLP	<i>O Guarani</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 140.
147	<i>Jornal do Comércio</i> , 22 de abril de 1874, Cardoso Meneses.	TLP	<i>O Guarani</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p.p. 141-142.
148	<i>A Reforma</i> , 22 de abril de 1874 (?), Joaquim Serra, “Crítica Literária”.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ALENCAR, José de. <i>Ao Correr da Pena</i> . COELHO, José Maria Vaz Pinto (org.), p.XXVII.
149	<i>Jornal do Comércio</i> , 24 de abril de 1874, Cardoso Meneses.	TLP	<i>O Guarani</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 142.
150	<i>Jornal do Comércio</i> , 24 de abril de 1874, Guaycuru.	TLP	<i>O Guarani</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 143.
151	<i>Jornal do Comércio</i> , 25 de abril de 1874, Jacinto Heller, diretor da Fênix Dramática.	TLP	<i>O Guarani</i>	
152	<i>A Vida Fluminense</i> , 9 de maio de 1874.	TLP	<i>O Guarani</i>	
153	<i>Jornal do Comércio</i> , 11 de maio de 1874, anônimo.	TLP	Drama “O Guarani”	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 149.
154	<i>A Vida Fluminense</i> , 16 de maio de 1874, Griphus.	TLP	Drama “O Guarani”	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 149.
155	<i>O Globo</i> , 07 de março de 1875, “Folhetim do Globo: <i>Ao Correr da Pena</i> por José de Alencar”, Luiz Guimarães Júnior.	TLP	<i>Ao Correr da Pena</i>	

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

156	<i>O Globo</i> , 26 de março de 1875, “Poesia Sertaneja: cartas ao Exm. Sr. Conselheiro José de Alencar” T.A. Araripe Júnior.	TIT	<i>Nosso Cancioneiro, Iracema</i>	In ARARIPE JUNIOR, T.A. Op. Cit., p.p. 93-98.
157	<i>O Globo</i> , 11 de abril de 1875, “Poesia Sertaneja: cartas ao Exm. Sr. Conselheiro José de Alencar” Cont. T.A. Araripe Júnior	TIT	<i>Nosso Cancioneiro</i>	In ARARIPE JUNIOR, T.A. Op. Cit., p.p. 98-102.
158	<i>Jornal do Comércio</i> , 25 de abril de 1875, “A Semana”, Ferreira de Meneses.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	VIANA FILHO, Luís. Op. Cit., p. 125
159	<i>Jornal do Comércio</i> , 2 de maio de 1875, “Folhetim do Jornal do Comércio”, Paula e Luiza.	TLP	<i>Senhora</i>	Localizado devido à sugestão da nota de apresentação da carta de Eliza do Vale, publicada no <i>Jornal do Comércio</i> e transcrita do segundo volume da primeira edição de <i>Senhora</i> .
160	<i>Jornal do Comércio</i> , 9 de maio de 1875, “Folhetim do Jornal do Comércio”, Paula e Luiza.	TLP	<i>Senhora</i>	
161	<i>Gazeta de Notícias</i> , dias após a estreia de <i>O Jesuíta</i> , 20 de setembro de 1875, folhetim, S. Saraiva.	TLP	<i>O Jesuíta</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 155.
162	<i>Jornal do Comércio</i> , 21 de setembro de 1875, Cincinnatus.	TLP	<i>O Jesuíta</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 156.
163	<i>A Reforma</i> , 21 de setembro de 1875, Joaquim Serra.	TLP	<i>O Jesuíta</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 156.
164	<i>O Globo</i> , 22 de setembro de 1875, anônimo.	TNL	<i>O Jesuíta</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 157.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

163	<i>O Brasil Americano</i> , 23 de setembro de 1875, Luís Leitão.	TNL	<i>O Jesuíta</i>	FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 157.
166	<i>O Mequetrefe</i> , 23 de setembro de 1875, “Teatrics”.	TNL		FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 158.
167	<i>O Mosquito</i> , 25 de setembro de 1875, J. Ricardo.	TNL		MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p.350.
168	<i>Mefistófeles</i> , 25 de setembro de 1875, anônimo	TNL		FARIA, João Roberto. Op. Cit., p. 158.
169	<i>O Globo</i> , 3 de outubro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	Refere-se brevemente a várias obras.	COUTINHO, Afrânio (org.). <i>A polêmica Alencar-Nabuco</i> . Brasília: Editora da Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
170	<i>O Globo</i> , 10 de outubro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	<i>Ao Correr da Pena, Cartas sobre a Confederação dos Tamoios, Os Filhos de Tupã.</i>	COUTINHO, Afrânio (org.). Op. Cit.
171	<i>O Globo</i> , 17 de outubro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	<i>O Guarani</i>	COUTINHO, Afrânio (org.). Op. Cit.
172	<i>O Globo</i> , 24 de outubro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	<i>O Demônio Familiar, Mãe, As Asas de um anjo</i>	COUTINHO, Afrânio (org.). Op. Cit.
173	<i>O Globo</i> , 31 de outubro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	<i>Lucíola</i>	COUTINHO, Afrânio (org.). Op. Cit.
174	<i>O Globo</i> , 7 de novembro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	<i>Diva</i>	COUTINHO, Afrânio (org.). Op. Cit.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

175	<i>O Globo</i> , 14 de novembro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	<i>A Pata da Gazela, Senhora, Iracema, Ubirajara</i>	COUTINHO, Afrânio (org.). Op. Cit.
176	<i>O Globo</i> , 21 de novembro de 1875, “Aos Domingos”, Joaquim Nabuco.	TIT	<i>Cartas de Erasmo</i>	COUTINHO, Afrânio (org.). Op. Cit.
177	<i>O Mosquito</i> , 20 de novembro de 1875	TNL	Repercussão da polêmica Alencar-Nabuco	MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p.p.361-362
178	<i>O Globo</i> , 18 de dezembro de 1875. Capítulo IV de “A literatura brasileira contemporânea”, Capistrano de Abreu	TIT	Apesar de não e deter em Alencar, o artigo apresenta uma análise das “condições do público e do autor” do período	In ABREU, Capistrano. ABREU, João Capistrano de. <i>Ensaio e Estudos</i> : 1ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975, p.p., 57-70.
179	<i>Diário da Manhã</i> , 20 de setembro de 1876, Pinheiro Chagas	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	PELOGGIO, Marcelo, <i>José de Alencar e as visões de Brasil</i> . Tese de Doutorado. Niterói. Universidade Federal Fluminense, 2006.p.p. 134-135.
180	<i>Diário da Manhã</i> , 21 de setembro de 1876, Pinheiro Chagas.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	PELOGGIO, Marcelo, Op. Cit., p. 135
181	<i>Diário de Notícias</i> , 21 de setembro de 1876, Eduardo Coelho.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	PELOGGIO, Marcelo, Op. Cit., p. 136-137
182	<i>Democracia</i> , 22 de setembro de 1876, anônimo.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	PELOGGIO, Marcelo, Op. Cit., p. 136
183	<i>Diário de Notícias</i> , 25 de outubro de 1876, Eduardo Coelho.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	PELOGGIO, Marcelo, Op. Cit., p. 137
184	<i>Ilustração do Brasil</i> , 10 de setembro de 1876, n. 4, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

183	<i>Ilustração do Brasil</i> , 25 de setembro de 1876, n. 5, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo.	TLP	<i>Iracema</i>	
186	<i>Ilustração do Brasil</i> , 19 de outubro de 1876, n. 7, “José de Alencar e Bernardo Guimarães”, anônimo.	TLP	<i>O Guarani</i>	
187	<i>A Reforma</i> , 19 de outubro de 1876, Joaquim Serra	TIT	Refere-se a Alencar e trata do romance <i>Helena</i> , de Machado de Assis.	In GUIMARÃES, Hélios de Seixas. Op. Cit., p.p. 324-328.
188	<i>Imprensa Industrial</i> , 25 de outubro de 1876, anônimo		Refere-se a Alencar e trata do romance <i>Helena</i> , de Machado de Assis.	In GUIMARÃES, Hélios de Seixas. Op. Cit., p.p. 328-329.
189	<i>O Globo</i> , 19 de março de 1877	TNL		VIANA FILHO, Luís. Op. Cit., p. 298.
190	<i>O Cearense</i> , 3 de maio de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	LIRA NETO. Op. Cit., p.p. 381-382.
191	<i>O Cearense</i> , 10 de maio de 1877, Joaquim Bento.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	LIRA NETO. Op. Cit., p. 382.
192	<i>Gazeta de Notícias</i> , 12 de dezembro de 1877, Tragaldabas (Joaquim Serra)	TNL		MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p.283.
193	<i>Gazeta de notícias</i> , 13 de dezembro de 1877, “José de Alencar”, João Capistrano de Abreu.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ABREU, João Capistrano de. <i>Ensaio e Estudos</i> : 4ª série. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1976, p.p., 42-45.
194	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 13 de dezembro de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

195	<i>Jornal do Comércio</i> , 13 de dezembro de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
196	<i>O Globo</i> , 13 de dezembro de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
197	<i>Jornal da Tarde</i> , 13 de dezembro de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
198	<i>Gazeta de notícias</i> , 14 de dezembro de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
199	<i>Jornal da Tarde</i> , 14 de dezembro de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
200	<i>A Reforma</i> , 14 de dezembro de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
201	<i>Diário do Rio de Janeiro</i> , 14 de dezembro de 1877, anônimo.		Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
202	<i>Jornal do Comércio</i> , 14 de dezembro de 1877, anônimo.		Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
203	<i>O Globo</i> , 14 de dezembro de 1877, anônimo.		Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	
204	<i>Revista Ilustrada</i> , 15 de dezembro de 1877, A. GN.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p. 237 .
205	<i>Ilustração Brasileira</i> , 15 de dezembro de 1877, n. 36, de 1877, anônimo.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

206	<i>Vulgarizador: jornal dos conhecimentos úteis</i> , 21 de dezembro de 1877, A. E. Zaluar	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p.p. 238-240 .
207	<i>Gazeta de Notícias</i> , 23 de dezembro de 1877, polianteia à memória de Alencar, vários autores.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	MAGALHÃES JR., Raimundo. Op. Cit., p. 403; SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p.p. 241-247.
208	<i>O Contemporâneo</i> , 20 de dezembro de 1877, Félix Ferreira.	TNL		VIANA FILHO, Luís. Op. Cit., p. 299.
209	<i>O Ocidente: Revista Ilustrada de Portugal e do Estrangeiro</i> , 15 de janeiro de 1878, L.J Pereira da SILVA	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., vol. 4, p.p. 256-257.
210	Rocha Lima, “ <i>Senhora</i> . Perfil de mulher, publicado por G.M.”, 1878.	TIT	<i>Senhora</i>	In LIMA, R.A. da Rocha. <i>Crítica e Literatura</i> . Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1968, p.p. 201-225.
211	<i>O Vulgarizador e Revista Brasileira</i> , 1879, “José de Alencar”, T.A. Araripe Junior.	TIT	Artigos que analisam a obra de Alencar e constituiriam o <i>Perfil Literário de José de Alencar</i> .	In ARARIPE JR. Op. Cit. p.p. 129-258.
212	<i>Gazeta de Notícias</i> , 12 de dezembro de 1879, Capistrano de Abreu, “Letras e Livros”	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ABREU, João Capistrano de. 4ª série. Op. Cit., p.p., 46-50.
213	<i>Gazeta de Notícias</i> , 9, 10 e 13 de março de 1880, “História Pátria”, Capistrano de Abreu.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ABREU, Capistrano de. Op. Cit. 3ª série, p.p. 103-123.
214	<i>Gazeta de Notícias</i> , 12 de dezembro de 1882, Capistrano de Abreu	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ABREU, João Capistrano de. Op. Cit, 4ª série p.p. 51-55.
215	<i>Gazeta de Notícias</i> , 20 de dezembro de 1882, Capistrano de Abreu (Continuação)	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ABREU, João Capistrano de. Op. Cit., 4ª série, p.p., 56-58.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos

216	<i>Almanach das Senhoras para 1884, 1883, “José de Alencar”, G.T.</i>	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	Apud SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p.p 258-259.
217	<i>Revista Litteraria comemorativa do 6º aniversário do passamento do eminente escriptor brasileiro José de Alencar (Rio de Janeiro), 1883, vários autores.</i>	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	FREIXIEIRO, Fábio. <i>Alencar: os bastidores e a posteridade</i> . Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977, p. 39.
218	“José de Alencar: <i>O Guarani</i> ”, Machado de Assis, reproduzido na <i>Revista Brasileira</i> em junho de 1939.	TIT	<i>O Guarani</i>	In ASSIS, Machado de. <i>Obra completa</i> . Volume III, p.p. 922-926.
219	<i>Biblioteca Universal Antiga e Moderna</i> , 1890, “ <i>Iracema</i> , com notícia biographica do aucthor”	TIT	<i>Iracema</i>	In SILVA, Hebe Cristina da. Op. Cit., p.p 260-263.
220	<i>A Semana</i> , 1894, “Movimento Literário de 1893”, “VI: Encarnação, de José de Alencar”, T. A. Araripe Junior.	TIT	<i>Encarnação</i>	In ARARIPE JR. Op. Cit. p.p. 173-174.
221	<i>Jornal do Comércio</i> , 1º de maio de 1897, Félix Ferreira.	TLP	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	VIANA FILHO, Luís. Op. Cit.
222	<i>A estátua de José de Alencar</i> , discurso proferido em 1897, Machado de Assis.	TIT	Refere-se ao escritor, mas não trata de uma obra especificamente.	In ASSIS, Machado de. <i>Páginas Recolhidas</i> . Rio de Janeiro: H. Garnier, 1906, p.p 127-131.

Legenda:

TLP: Texto localizado em periódico

TIT: Texto integralmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TPT: Texto parcialmente transcrito em livro, tese ou dissertação

TNL: Texto não localizado nos periódicos