

Eduardo Vieira Martins

Este exemplar e a redação final da tese  
defendida por Eduardo Vieira

Martins

e aprovada pela Comissão Julgadora em:

05/08/2003

Dantas

## A FONTE SUBTERRÂNEA

– O Pensamento Crítico de José de Alencar e a Retórica Oitocentista –

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do  
Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade  
Estadual de Campinas como requisito parcial para a  
obtenção do título de Doutor em Teoria e História  
Literária

Orientador: Prof. Dr. Luiz Dantas

Unicamp  
Instituto de Estudos da Linguagem  
2003

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL  
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIDADE	80
Nº CHAMADA TI/Unicamp	M366f
V	EX
TOMSO BCI	55896
PROC.	16-124103
C <input type="checkbox"/>	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	19/09/03
Nº CPD	

CN00189200-0

TI/UNICAMP

## FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

M366f Martins, Eduardo Vieira  
A fonte subterrânea : o pensamento crítico de José de Alencar e a retórica oitocentista / Eduardo Vieira Martins. - - Campinas, SP: [s.n.], 2003.

Orientador: Luiz Carlos da Silva Dantas  
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Alencar, José, 1829-1877 – Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira – História e crítica. 3. Romantismo. 4. Retórica. 5. Crítica. I. Dantas, Luiz Carlos da Silva. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

## Sumário

Resumo/ <i>Résumé</i> / <i>Abstract</i> .....	iii
Epígrafes .....	vi
A Fonte Subterrânea – Introdução .....	1
1. A Educação Retórica .....	8
Hugh Blair .....	12
Francisco Freire de Carvalho .....	23
Lopes Gama .....	34
Junqueira Freire .....	45
O sublime .....	57
Idéias sobre o romance .....	68
2. O Monstro de Horácio .....	78
3. A Epopéia do Novo Mundo .....	99
4. Tempo de Romance .....	134
5. Experiência Teatral .....	167
6. Lugares da Natureza .....	191
A Retórica de José de Alencar – Palavras Finais .....	212
Bibliografia .....	220

## Resumo

O objetivo deste trabalho é analisar o pensamento crítico de José de Alencar no quadro histórico da sua produção, ressaltando os vínculos que o articulam com a retórica oitocentista.

Num primeiro momento, verifica-se a permanência da eloquência no sistema de ensino do século XIX e discutem-se as idéias apresentadas em cinco tratados amplamente divulgados no período: as *Lectures on rhetoric and belles lettres*, do escocês Hugh Blair; as *Lições elementares de eloquência nacional* e as *Lições elementares de poética nacional*, do português Francisco Freire de Carvalho; e, dentre os retores brasileiros, as *Lições de eloquência nacional*, de Lopes Gama, e os *Elementos de retórica nacional*, de Junqueira Freire. A análise desses manuais possibilita perceber um processo de entrelaçamento entre a retórica e os novos paradigmas da crítica romântica, partindo de Blair, cujo tratado já aponta para um movimento em direção à psicologização da *elocutio*, até Junqueira Freire, que apresenta uma nova visão de antigos conceitos, como *gênio* e *imaginação*, definidos de perspectiva nitidamente romântica.

Após a apresentação da retórica oitocentista, retomam-se os textos crítico-teóricos produzidos por José de Alencar (prefácios, artigos jornalísticos e, principalmente, intervenções em polêmicas literárias), organizando-os a partir dos gêneros abordados: crônica, epopéia, poesia popular, romance e, no campo teatral, a comédia e o drama histórico. Na leitura desse material, procura-se destacar o uso de noções fundamentais da poética clássica, como os conceitos de *decoro* (que, apesar de não ser nomeado, orienta a análise de *A confederação dos tamoios*, poema censurado por não guardar as conveniências devidas ao gênero e ao objeto do canto) e de *verossimilhança* (usado tanto na análise de

textos de terceiros, como para justificar sua própria produção). A par da utilização desses conceitos, Alencar evidencia clara consciência dos ornamentos aptos a produzir os efeitos desejados sobre o leitor, com destaque especial para a *hipérbole* e a *amplificação*, recursos valiosos para elevar a matéria ao nível de grandiosidade conveniente e que seriam utilizados pelo romancista ao longo da sua obra ficcional.

Procura-se demonstrar que mais importante do que o uso de conceitos pontuais oriundos da retórica é o fato de Alencar conceber o texto como uma forma, uma realização particular de um gênero cujos traços distintivos podem ser conhecidos, codificados e estudados. Partindo dessa perspectiva, sua primeira atitude como crítico é tomar o objeto analisado e verificar o gênero no qual se insere. A recorrência desse procedimento faz com que, mesmo de maneira assistemática, o autor acabe constituindo um complexo sistema de gêneros, elaborado a partir de uma espécie de grade que define o texto por meio de traços distintivos como *tema, estilo, finalidade, personagens* ou outros aspectos formais relevantes. Na elaboração da teoria de cada gênero, ora lança mão de maior quantidade de conceitos retóricos, como na análise da epopéia, gênero clássico por excelência, ora se distancia um pouco dessa fonte, como ao discutir o romance ou a comédia. Em todo caso, entretanto, conserva a mirada retórica que permite definir os elementos estruturadores de cada gênero.

Encerrando o trabalho, investigam-se alguns romances ambientados nas florestas e campos do interior do país, procurando-se demonstrar a existência de uma tópica, um conjunto de lugares-comuns empregados na descrição da natureza brasileira.

Ao fim do percurso, o que se verifica é a profunda relação do pensamento crítico alencariano com a retórica oitocentista, o que nos convida a repensar o lugar da eloquência no século XIX e a rever a concepção do romantismo como ruptura definitiva com as

poéticas que o precederam, avançando, assim, o questionamento do psicologismo crítico, que concebe a obra como expressão dos sentimentos do autor.

### **Résumé**

L'objectif de ce travail est d'analyser les rapports entre les textes critiques écrits par José de Alencar et les traités de rhétorique que circulaient au Brésil au XIX<sup>e</sup> siècle.

### **Abstract**

The aim of this study is to analyse the relations between the articles on criticism written by José de Alencar and the treatises of rhetoric that circulated in Brazil during the 19<sup>th</sup> century.

## Epígrafes

"Destruamos as teorias, as poéticas e os sistemas. Derrubemos este velho gesso que mascara a fachada da arte! Não há regras nem modelos; ou antes, não há outras regras senão as leis gerais da natureza que plainam sobre toda a arte, e as leis especiais que, para cada composição, resultam das condições de existência próprias para cada assunto."

(Victor Hugo, "Prefácio" de *Cromwell*, 1827)

"Aliás, naquele tempo, uma nova retórica anunciava que se deve escrever como se fala, e que tudo depende da observação e do sentimento."

(Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, 1880)

"A eloquência apresentava-se no Grêmio por uma porção de categorias. Cícero tragédia [...]; Cícero modéstia [...]; Cícero circunspeção [...]; Cícero tempestade [...]; Cícero franqueza [...]; Cícero sacerdócio [...]."

(Raul Pompéia, *O Ateneu*, 1888)

"Tornei-me estudante de retórica, meu amigo, e desci a noções rudimentares da poesia, porque a isto me obrigaram aqueles que, ou por cegueira da amizade ou por um mal entendido despeito, assentaram de cumprir à risca o preceito da escritura; *Oculos habent et non videbunt*."

(José de Alencar, *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, 1856)

## A FONTE SUBTERRÂNEA – INTRODUÇÃO

A ruptura com as preceptivas retóricas que orientaram a produção do discurso até o século XVIII é frequentemente apontada pela historiografia literária como uma das principais linhas de demarcação entre o romantismo e as poéticas que o precederam: no lugar da arte compreendida como sistema codificado de regras e preceitos, os escritores do século XIX erigiram a subjetividade e a liberdade do gênio criador como ideais estéticos e fatores de valorização da literatura. Em *The mirror and the lamp*, M. H. Abrams defende que a crítica romântica representou uma inflexão no curso da tradição retórica, abandonando alguns problemas anteriormente considerados centrais (ou, pelo menos, atenuando sua importância) e erigindo como pólo privilegiado da investigação a relação entre a obra e a pessoa do poeta. Entretanto, como costuma ocorrer na transformação de estruturas mentais longamente arraigadas, a ruptura não se fez de forma absoluta, sendo possível perceber na nova estética um forte lastro de elementos herdados do passado: "Even though the characteristic patterns of romantic theory were new, many of its constituent parts are to be found, variously developed, in earlier writers. [...] romantic aesthetics was no less an instance of continuity than of revolution in intellectual history".<sup>1</sup>

Os aspectos das teorias românticas que mais atraíram a atenção dos escritores e críticos brasileiros do século XIX foram as vertentes que estabeleciam um vínculo entre a literatura e o ambiente em que ela florescia. Motivados pelo forte espírito nacionalista que a proximidade cronológica com a Independência insuflou nos intelectuais, nossos românticos, apropriando-se das idéias de autores como Mme. de Staël e Ferdinand Denis,

---

<sup>1</sup> ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp*. Oxford: Oxford U.P., 1977, p. 70.

procuraram validar, através do recurso à natureza diversa, a existência de uma literatura brasileira independente da portuguesa. Contudo, subjacente a essa linhagem crítica, uma segunda corrente de estudos literários deu continuidade à tradição retórica oriunda do século XVIII. Segundo Roberto Acízelo de Souza,

no Brasil, a crítica literária oitocentista segue a tendência mundial, tendo no historicismo o seu modelo orientador. No entanto, é preciso reconhecer [...] que, convivendo com o paradigma historicista hegemônico, a produção crítica orientou-se também por uma vertente de procedência clássica, que sobrevive aos triunfos do romantismo, prolongando a vigência de duas disciplinas antigas do discurso, a retórica e a poética.<sup>2</sup>

Essa permanência da retórica se manifesta na produção de manuais de eloquência (redigidos em resposta à demanda escolar) e na continuidade da discussão de temas literários colocados pela poética clássica. Num trabalho fundamental, Hélio Lopes observa que "as discussões ao redor das preceptivas tradicionais interessam os românticos profundamente", uma vez que eles "nunca abandonaram, por completo, o lastro greco-latino, quando o receberam em sua formação. O classicismo fecunda o Romantismo como uma fonte subterrânea".<sup>3</sup>

Apesar de conhecida, a relação do romantismo com a retórica foi pouco estudada pela crítica, que, em sua maior parte, relegou os manuais de oratória e poética produzidos no século XIX ao esquecimento e subestimou seu papel na formação de nossos escritores do período — demonstrando, assim, ter assimilado e reproduzido o preconceito do romantismo em relação à arte retórica. Esse movimento de recusa não é exclusivo da historiografia literária brasileira: Marc Fumaroli, ao redigir o prefácio de uma obra coletiva sobre a retórica européia entre 1450 e 1950, ressentiu-se da falta de estudos sobre os séculos XIX e

---

<sup>2</sup> SOUZA, R. A. *O império da eloquência*. RJ: EdUERJ/EdUFF, 1999, p. 26.

<sup>3</sup> LOPES, H. *A divisão das águas*. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 176 e 204.

XX.<sup>4</sup> No Brasil, as principais exceções a essa atitude se encontram nos trabalhos de Antonio Candido, Wilson Martins, Roberto de Oliveira Brandão e Roberto Acízelo de Souza, que não apenas se detiveram sobre os manuais de retórica do século XIX, como destacaram sua importância (independentemente de a considerarem positiva ou negativa) para a compreensão da literatura do período. No caso específico de José de Alencar, a vinculação de suas idéias teóricas com a herança neoclássica já foi sugerida nas páginas que Aderaldo Castello, Antonio Candido e Heron de Alencar lhe dedicaram.<sup>5</sup> Mais recentemente, João Adalberto Campato Júnior investigou a estrutura retórica e os procedimentos argumentativos empregados nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, demonstrando assim a existência de uma forma subjacente a elas.<sup>6</sup>

Ao chegar a este ponto, vale recordar, com Heinrich Lausberg, que a palavra retórica é comumente utilizada em dois sentidos distintos. Em sentido amplo, designa a capacidade de produzir discursos convincentes, capacidade que se orienta mais pela prática e pelo exemplo do que pelo estudo de técnicas específicas. Nesse primeiro sentido, não há novidade em se falar numa retórica do romantismo, como fazem os críticos que procuram discriminar os procedimentos estilísticos empregados num texto.<sup>7</sup> Na fortuna alencariana, essa atitude pode ser percebida em análises como a elaborada por Cavalcanti Proença sobre o uso da comparação em *Iracema*.<sup>8</sup> Em sentido estrito, o termo designa o que Lausberg

<sup>4</sup> FUMAROLI, M. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*. Paris: PUF, 1999, p. 15.

<sup>5</sup> CASTELLO, A. *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. SP: FFCL/USP, 1953; CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. BH: Itatiaia, 1981; ALENCAR, H. "José de Alencar e a Ficção Romântica". In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. V. 2. RJ: Sul Americana, 1969.

<sup>6</sup> CAMPATO Jr., J. A. *A estratégia retórica alencariana nas "Cartas sobre A Confederação dos Tamoios"*. Tese de doutorado. Unesp, São José do Rio Preto, 2002. Agradeço a Valeria De Marco a indicação desse trabalho.

<sup>7</sup> Num estudo sobre Castro Alves, Fausto Cunha fala na "retórica do Romantismo brasileiro". Ver CUNHA, F. *O romantismo no Brasil*. RJ: Paz e Terra, s/d, p. 89.

<sup>8</sup> PROENÇA, M. C. "Transforma-se o Amador na Coisa Amada". In: ALENCAR, J. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965.

chama de retórica escolar, "um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter, em determinada situação, o efeito que pretende".<sup>9</sup>

É no sentido restrito de uma técnica fixada em manuais e ensinada nas escolas que o termo será tomado neste trabalho. Apesar do que pode sugerir o espaço reduzido que as nossas histórias da literatura lhe dedicam, a retórica não era uma presença meramente residual no Brasil do século XIX, ocupando antes posição privilegiada no sistema de ensino e se constituindo como um dos principais pilares da formação intelectual da geração romântica. Partindo desse pressuposto, pretendo discutir as relações existentes entre o pensamento crítico de José de Alencar e a tradição retórica, tal como ela se manifestou nos manuais oitocentistas de eloquência.<sup>10</sup>

Como se sabe, nem Alencar foi um crítico literário no sentido atual do termo, nem o romantismo produziu um corpo doutrinário sistematizado contraposto à herança neoclássica. Contudo, como costuma ocorrer em momentos de ruptura, os escritores românticos sentiram a necessidade de explicar e justificar sua produção perante o público, e dotaram suas obras de um vasto corpo paraliterário de prefácios, notas e posfácios, nos quais expunham pontos de vista e rebatiam críticas que lhes eram feitas. É sobre esse tipo de material deixado por Alencar — especialmente suas intervenções em polêmicas literárias — que nos debruçaremos nos próximos capítulos.

Para compreender a maneira como a educação retórica oitocentista enformou o pensamento alencariano, fornecendo-lhe o instrumento de que necessitava para analisar a

---

<sup>9</sup> LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d, p. 75.

<sup>10</sup> É evidente que, como se trata de uma arte cultivada ao longo de 2300 anos, só se pode falar em retórica, no singular, como uma abstração, cabendo, antes, pensar em diferentes retóricas, historicamente configuradas. Assim, ao contrário de João Adalberto Campato Jr., que orienta sua análise das cartas de Alencar por tratados

literatura do seu tempo e justificar aspectos da sua produção questionados pela crítica, convido o leitor a percorrer os manuais de eloquência do período e, a seguir, reler os textos críticos do autor procurando deslindar a tênue trama conceitual que os articula. No primeiro capítulo, apresentarei as idéias de quatro retores amplamente divulgados no século XIX, cujos tratados permitem traçar um panorama da eloquência oitocentista: Hugh Blair, Francisco Freire de Carvalho, Lopes Gama e Junqueira Freire. Nos capítulos seguintes, retomarei os textos teóricos de Alencar, organizando-os a partir dos gêneros enfocados — crônica, epopéia, romance e teatro. Mesmo quando não recorria à nomenclatura técnica, Alencar pensava o texto literário de uma perspectiva retórica, classificando-o segundo o gênero em que se inseria e procurando compreendê-lo como uma forma passível de ser descrita a partir de traços específicos. Encerrando o trabalho, analisarei alguns de seus romances ambientados nas florestas e campos do interior do país, procurando indicar a constituição de uma tópica da descrição da natureza.

Assim delineada, a pesquisa que agora apresento põe fim a um longo percurso de pouco mais de dez anos, envolvendo mestrado e doutorado, dedicados ao estudo da obra de José de Alencar. Quando ingressei na pós-graduação, o que eu tinha em vista era um problema, não um autor: tratava-se de verificar a imagem do sertão como um espaço literário no romance brasileiro, o que direcionou a pesquisa para o século XIX, período de estabelecimento do gênero. Até aquele momento, eu não era um leitor de Alencar, de quem conhecia apenas as obras que integram o currículo escolar. Foi apenas ao estabelecer o *corpus* do romance sertanista romântico que o nome do escritor cearense se impôs à minha atenção, quase que naturalmente, com o peso das suas narrativas ambientadas no interior do

---

tão distantes e distintos quanto Aristóteles e Chaim Perelman, vou centrar a atenção nos manuais que circularam no Brasil durante o século XIX.

país — *O gaúcho*, *O tronco do ipê*, *Til* e, principalmente, *O sertanejo*, que constituiu o fulcro da pesquisa de mestrado. A partir de então, passei a ler sua obra com interesse e admiração crescentes, transitando entre ficção e crítica, num caminho que levou à redação deste trabalho.

Chegando ao ponto final do trajeto, gostaria de registrar meu reconhecimento aos professores, colegas e funcionários da Unicamp com quem pude trabalhar, da graduação ao doutorado, a quem devo minha formação universitária, construída num diálogo de tantos anos. Quero fazer um agradecimento especial a Luiz Dantas, orientador de mestrado e doutorado, e a José Aderaldo Castello e Valeria De Marco, professores da USP de quem não fui aluno, mas que, desde os tempos de mestrado, tive o privilégio de ter ao meu lado e que forneceram pistas importantes para a realização desta pesquisa. O Prof. Roberto de Oliveira Brandão colaborou com o trabalho fornecendo textos que escreveu sobre a retórica do século XIX, e Ivan Teixeira possibilitou o acesso a um exemplar das *Questões do dia* perdido num sebo de São Paulo. Às considerações desenvolvidas por Adma Fadul Muhana e Valeria De Marco no exame de qualificação da tese devo sugestões valiosas que procurei incorporar à redação final. Quero agradecer ainda aos professores que aceitaram participar da banca examinadora deste trabalho (Adma Muhana, Luiz Dagobert de Aguirra Roncari, Roberto Acízelo de Souza e Valeria De Marco); à FAPESP, que me forneceu uma bolsa de estudos sem a qual não teria sido possível concretizá-lo; e à Biblioteca Nacional, ao IEB/USP, à Biblioteca da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco e à Biblioteca Mário de Andrade, principais instituições onde realizei a pesquisa.

Seria temerário tentar registrar o nome dos muitos amigos que colaboraram com este trabalho, seja diretamente, com a leitura e o debate de fragmentos, seja indiretamente, com o seu apoio: a todos — mas particularmente a Telma Domingues, Luli Hata e Marcos

Aulicino, que me acolheram por diversas ocasiões em suas casas — muito obrigado.

Por último, mas, na verdade, em primeiro lugar, quero agradecer aos meus familiares — lembrando, todo o tempo, de meu pai, morto no ano passado — por seu apoio e interesse constantes e, muito especialmente, à minha mulher, Mirhiane Mendes de Abreu, ela também uma estudiosa da obra de Alencar, a quem devo a leitura atenta deste material e que, neste momento, encontra-se grávida do nosso primeiro filho, uma nova esperança. A ela dedico este trabalho.

E. V. M.  
Londrina, 20 de março de 2003

**Nota:** Nas citações de textos do século XIX, atualizei a ortografia, mantendo a pontuação original.

## 1. A EDUCAÇÃO RETÓRICA

José de Alencar nasceu no Ceará mas iniciou os seus estudos no Rio de Janeiro, para onde se transferiu com a família ainda menino. Anos mais tarde, ao redigir sua autobiografia intelectual, registrou essa passagem da sua vida: "No ano de 1840, freqüentava eu o Colégio de Instrução Elementar, estabelecido à Rua do Lavradão, n.º 17, e dirigido pelo Sr. Januário Mateus Ferreira, a cuja memória eu tributo a maior veneração".<sup>1</sup> São poucas as informações que o romancista nos deixou sobre esse período tão importante da sua formação, relegando ao esquecimento elementos difíceis de determinar hoje, como o currículo da escola de Januário Mateus Ferreira, os nomes dos seus professores ou dos livros utilizados nas aulas. Contudo, quaisquer que fossem eles, os testemunhos e pesquisas sobre a educação do período concordam em apontar a permanência do ensino de tradição humanista ao longo do século XIX, com a manutenção da retórica e da poética na formação dos alunos.<sup>2</sup>

Reportando-se a um período posterior àquele em que Alencar freqüentou os bancos do Colégio de Instrução Elementar, o Visconde de Taunay se recorda, com um misto de carinho e ironia, das aulas de retórica e poética do Colégio Pedro II, ministradas inicialmente pelo "popular e simpático professor Dr. Francisco de Paula Meneses", e, depois da sua morte, pelo cônego Joaquim Caetano Fernandes Pinheiro.<sup>3</sup> Taunay ingressou no Pedro II em 1855, quando "não tinha

<sup>1</sup> ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*. In: *Obra completa*. V. 1. RJ: Aguilar, 1959, p. 126. Sobre Januário M. Ferreira, ver VIANA FILHO, L. *A vida de José de Alencar*. RJ: José Olympio, 1979.

<sup>2</sup> Além de integrar o currículo do ensino básico, a retórica era, segundo lei de 11/08/1827, uma das disciplinas exigidas para admissão nos cursos jurídicos. Ver NOGUEIRA, A. *A academia de São Paulo. Tradições e reminiscências*. SP: Arcadas, 1953, p. 44. Sobre a manutenção dos estudos humanistas e da retórica no sistema de ensino do século XIX ver AZEVEDO, F. *A cultura brasileira*. SP: Melhoramentos/EdUSP, 1971; BRANDÃO, R. O., "Os Manuais de Retórica Brasileiros do Século XIX", in: PERRONE-MOISÉS, L. *O Ateneu: retórica e paixão*. SP: Brasiliense/EdUSP, 1988; LAJOLO, M. e ZILBERMAN, R. *A formação da leitura no Brasil*. SP: Atica, 1996; SOUZA, R. A. *O império da eloquência*. RJ: EdUERJ/EdUFF, 1999.

<sup>3</sup> TAUNAY, A. E. *Memórias*. SP: Melhoramentos, s/d, p. 50 e 56.

ainda 12 anos".<sup>4</sup> Segundo Fernando de Azevedo, tendo sido fundado em 1837, ele "foi, desde as suas origens, um grande colégio de humanidades", que teve entre o seu corpo docente alguns dos principais intelectuais do período — nomes como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre e Justiniano José da Rocha.<sup>5</sup> No artigo 3.º do seu decreto de fundação, expedido por Bernardo Pereira de Vasconcelos no dia do aniversário do imperador, previa-se que seriam "ensinadas as línguas latina, grega, francesa e inglesa, *retórica* e os princípios de geografia, história, filosofia, zoologia, mineralogia, botânica, química, física, álgebra, geometria e astronomia".<sup>6</sup> Apesar de mencionada no decreto de fundação, Roberto Acízelo de Souza esclarece que a cadeira de retórica foi implantada apenas em 1839, a pedido dos professores. Analisando os programas de ensino do colégio entre 1850 e 1900, revela o lugar de destaque concedido à retórica e à poética, demonstrando que "na organização curricular que vigorou durante quase todo o século XIX [...], as disciplinas humanísticas predominavam nas séries mais avançadas, e o título concedido aos alunos que se formavam era o de bacharel *em letras*".<sup>7</sup> A informação é importante não apenas por desvendar o que se passava na principal escola da corte, mas também porque o Pedro II era visto como o "Colégio Padrão" pelo qual se guiavam outros estabelecimentos de ensino: "por esse motivo, os dados [...] analisados, embora específicos do Pedro II, são representativos da situação nacional".<sup>8</sup>

Como se fazia o estudo da retórica nesses estabelecimentos? A julgar pelas lembranças de Taunay, da forma mais tradicional que era possível. Segundo ele, Paula Menezes "publicara um compêndio de retórica, que sem dúvida tinha em conta de obra-prima, embora não passasse de resumo mal feito do Leclerc [sic], pois nos fazia decorar páginas inteiras, palavra por palavra

<sup>4</sup> TAUNAY, A. E., op. cit., p. 27.

<sup>5</sup> AZEVEDO, F., op. cit., p. 578-79.

<sup>6</sup> Apud AZEVEDO, F., op. cit., p. 578, n. 15. Grifo meu.

<sup>7</sup> SOUZA, R. A., op. cit., p. 30.

<sup>8</sup> SOUZA, R. A., op. cit., p. 32 e ss.

— maçada horrorosa e que muitas horas de desespero me deu".<sup>9</sup> As aulas se baseavam em leituras, comentários e discussões de fragmentos de obras literárias, exigindo-se ainda que o aluno decorasse definições dos compêndios. De forma complementar a essas atividades (e possivelmente como coroamento delas) havia as "lides de uma associação literária chamada *Sociedade Recreativa Colegial*", onde "eternamente se discutiam as teses pueris e estafadas, tão do gosto dessas associações: 'Luís XI foi ou não útil à França? — Qual o reinado mais glorioso, o de Luís XIV ou de Napoleão? Paralelo entre Napoleão e Washington, etc'".<sup>10</sup> É, como se vê, a prática dos paralelos ou controvérsias, ironizada por Raul Pompéia em *O Ateneu* (1888).

Diferentemente de Taunay, José de Alencar não indica o(s) professor(es) ou livro(s) com que fez seus estudos de retórica: nem em *Como e porque sou romancista* nem em seus textos críticos encontramos referências diretas aos manuais que circulavam no século XIX. Os únicos retores mencionados são Aristóteles, Boileau, Filinto Elísio e, sobretudo, Horácio, cuja *Epístola aos Pisões* era usada como manual de poética nas escolas.<sup>11</sup> Da perspectiva deste trabalho, entretanto, determinar os manuais consultados por Alencar não é fundamental, pois não se trata aqui de rastrear possíveis influências, e sim de esboçar o horizonte cultural em que o romancista se formou. Evidentemente, o caminho mais seguro para delinear o quadro da retórica oitocentista

<sup>9</sup> TAUNAY, A. E., op. cit., p. 50. Nessa passagem, Taunay foi traído pela memória, uma vez que o próprio Paula Menezes apresenta o tratado como uma tradução adaptada do manual de Le Clerc: "A tradução pois que hora damos à luz, em que fielmente seguimos o método, e as doutrinas do autor francês, não é todavia, tão servil que nada lhe tenhamos adicionado, ou suprimido. Não; devendo apropriar aquela Retórica ao ensino da nossa mocidade, entendemos que convinha cortar de muitos de seus capítulos o que havia de supérfluo e inaplicável ao nosso caso; [...] e finalmente, para de algum modo naturalizar o livro, acrescentar, quando não nos fosse possível substituir, aos exemplos da Literatura francesa citados pelo autor, outros colhidos em nossos poetas e oradores distintos". Ver LE CLERC, J. V. *Nova retórica*. RJ: 1856, p. v-vi.

<sup>10</sup> TAUNAY, A. E., op. cit., p. 52.

<sup>11</sup> Justificando a publicação do seu manual de poética pelo *topos* da ausência de livros semelhantes em língua portuguesa, Freire de Carvalho critica o uso escolar da "Epístola de Horácio aos Pisões, [...] que ainda hoje é geralmente oferecida à Mocidade, como Compêndio para aprender a Poética [...]". Ver CARVALHO, F. F. *Lições elementares de poética nacional*. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840, p. 3-4. Quanto a Filinto Elísio, apesar de Alencar não especificar o livro a que se refere, trata-se, provavelmente, da epístola intitulada *Da arte poética portuguesa*, baseada em Horácio e Garção. Ver SARAIVA, A. J. e LOPES, O. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Ed., s/d, p. 645.

no Brasil é a análise dos compêndios em circulação. Dentre eles, selecionei quatro autores — Hugh Blair, Francisco Freire de Carvalho, Lopes Gama e Junqueira Freire — cujas obras, além de amplamente divulgadas, possibilitam perceber um processo de entrelaçamento entre a teoria neoclássica e os novos paradigmas da crítica romântica, partindo de Blair, cujo tratado foi lido por Coleridge e talvez tenha fornecido, ainda que indiretamente, algumas idéias desenvolvidas por Wordsworth no prefácio das *Lyrical ballads*,<sup>12</sup> até Junqueira Freire, que introduz no seu compêndio premissas do nacionalismo romântico.

Devido à dificuldade de acesso a esses livros, que a ausência de reedições converteu em raridade bibliográfica, tentarei apresentá-los de maneira que o leitor possa ter uma idéia aproximada do seu conteúdo e dos problemas por eles levantados. Na impossibilidade de esgotar a vasta doutrina exposta, destacarei questões que possibilitem traçar um perfil da retórica brasileira no século XIX. Posteriormente, conforme a discussão dos textos críticos de Alencar o exigir, retornarei a esses tratados, recorrendo também a Manoel da Costa Honorato, cujas idéias sobre o romance merecem consideração especial.

Antes de passar à análise das retóricas, gostaria de registrar uma última observação sobre os autores aqui reunidos, cujos nomes, colocados lado a lado, chamam a atenção por dois fatos: todos foram, ao menos em algum momento de suas vidas, professores (acredita-se que o manual de Junqueira Freire tenha sido composto a partir das lições dadas aos colegas no seminário) e, à exceção de Francisco de Paula Menezes, tradutor-adaptador de Le Clerc, todos foram padres; coincidência de atividades que aponta a escola e a igreja como espaços privilegiados da eloquência oitocentista. Outro fator que os aproxima é o espaço marginal a que foram relegados pela historiografia literária. Excetuando-se aqueles cujos nomes se conservaram ligados a outras atividades (Junqueira Freire, lembrado pela sua produção poética; Lopes Gama,

---

<sup>12</sup> Ver ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp*. Oxford: Oxford U. P., 1977, p. 95-6.

pela sua atuação como político e publicista), os outros caíram no esquecimento.

### *Hugh Blair*<sup>13</sup>

As *Lectures on rhetoric and belles lettres*, de Hugh Blair, foram publicadas em 1783 e conheceram um prestígio imediato e duradouro, atestado pelas diversas edições e traduções de que foram objeto nos séculos XVIII e XIX.<sup>14</sup> No período em que foram gestadas, entre as décadas de 1760 e 1780, o ensino da retórica passava por importantes transformações na Europa, cabendo às universidades escocesas um papel de destaque nesse processo, orientado pela incorporação de questões trazidas pela filosofia contemporânea e pela substituição do latim pelas línguas vernáculas e suas respectivas literaturas. A prática pedagógica de Blair participa desse movimento modernizador. Peter France, analisando o ensino do período, observa que na Escócia a retórica não era objeto de uma disciplina autônoma, mas parte dos cursos de lógica ou de filosofia moral. Adam Smith, futuro autor de *A riqueza das nações*, foi o primeiro a proferir, em 1748, um curso na Universidade de Edimburgo integralmente dedicado à "retórica e às belas letras", cabendo a Blair a honra de ser o primeiro ocupante dessa cadeira depois da sua criação oficial:

En 1762 enfin, Hugh Blair, disciple de [John] Stevenson et auditeur de [Adam] Smith, est nommé à la nouvelle chaire royale (*Regius Chaire*) de rhétorique et de belles-lettres à l'Université d'Édimbourg (qu'on considère habituellement comme la première chaire de littérature anglaise du monde). Les cours de Blair, *Lectures on rhetoric and belles-lettres*, imprimés seulement en 1783,

<sup>13</sup> Pastor presbiteriano, nasceu em Edimburgo em 07/04/1718 e morreu em 27/12/1800. Em 1730 ingressou na *Humanity Class* da Universidade de Edimburgo, onde recebeu, em 1739, o grau de *Master of Arts*. Em 1760, foi indicado professor de retórica da mesma universidade, atividade que iria desempenhar até 1783, quando se aposentou e publicou suas *Lectures on rhetoric and belles lettres*, fruto de mais de vinte anos de prática docente. Para informações sobre a vida de Blair, ver o panegírico "The Life of Dr. Hugh Blair", apresentado como introdução a BLAIR, H. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Philadelphia: James Kay, Jun. and Brother, 1829, p. VII-XI.

<sup>14</sup> Segundo Abrams, "the book was very widely used as a school text". Wilson Martins informa que apenas em inglês foram 130 edições entre 1783 e 1911; Curtius aponta quatro traduções francesas (em 1797, 1808, 1821 e 1825). Ver ABRAMS, M. H., op. cit., p. 96; MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. Ed. cit., p. 158 e CURTIUS, E. R. *Literatura européia e idade média latina*. SP: Hucitec/EdUSP, 1996, p. 119, n. 49.

exerceront une influence durable sur l'enseignement de la rhétorique en Amérique du Nord.<sup>15</sup>

Também no Brasil o curso do professor escocês encontrou uma grande aceitação, tendo sido conhecido, ao que tudo indica, por meio de traduções francesas, entre as quais se destaca a de J.-P. Quénot, passível de ser consultada ainda hoje em nossas bibliotecas.<sup>16</sup> A prova mais importante da divulgação do pensamento de Blair no século XIX são as declarações dos próprios retores que, seja em prefácios, seja no corpo de seus trabalhos, apontam-no como uma das fontes privilegiadas da doutrina por eles divulgada. Frei Caneca, morto em 1825, já o citava no seu *Tratado de eloquência*,<sup>17</sup> o que evidencia que antes de 1845, quando foi publicada a terceira edição da tradução de Quénot, presente nas bibliotecas brasileiras, as *Lectures* já eram conhecidas por aqui. Sua importância foi registrada ainda por alguns historiadores da literatura brasileira. Ao discutir a presença da retórica no século XIX, Antonio Candido afirma que "os que cultivaram o gênero entre nós se pautaram, em geral, pelas *Lições de retórica e de belas letras*, de Hugh Blair, diretamente ou através do mau imitador português Francisco Freire de Carvalho".<sup>18</sup> Entre os autores que teriam se inspirado no escocês, Candido menciona Junqueira Freire, Montefiore, Fernandes Pinheiro e Costa Honorato. Roberto de Oliveira Brandão e Wilson Martins também destacam a recepção do livro de Blair, sendo que o segundo chega a identificar uma *Antologia nacional*, publicada em 1868 por Acióli de Vasconcelos e apresentada como "suplemento à *Poética* de Hugh Blair".<sup>19</sup> Note-se ainda que no recenseamento feito por Roberto Acizelo de

<sup>15</sup> FRANCE, P. "Lumières, Politesse et Energie". In: FUMAROLI, M. (org.). *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*. Paris: PUF, 1999, p. 951.

<sup>16</sup> *Leçons de rhétorique et de belles-lettres de Hugh Blair*. Traduites en français et enrichies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe, etc sur les principales question de littérature par M. J.-P. Quénot. Troisième édition. Paris: L. Hachette, 1845. Há exemplares desse livro na Biblioteca Nacional (RJ) e, em São Paulo, na Biblioteca Mário de Andrade, e na biblioteca da Faculdade de Direito da USP.

<sup>17</sup> CANECA, J. A. D. *Tratado de eloquência extraído dos melhores escritores dividido em três partes*. In: *Obras políticas e literárias*. V. 2. Recife: Tipografia Mercantil, 1876, p. 76.

<sup>18</sup> CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. BH: Itatiaia, 1981, p. 346.

<sup>19</sup> Apud MARTINS, W. *A crítica literária no Brasil*. V. 1. RJ: Francisco Alves, 1983, p. 158.

Souza, de 34 manuais de retórica editados no Brasil entre 1810 e 1886, dois trazem o nome de Blair no título: o *Compêndio de poética, extraído de Fonseca, Soares, Blair e outros autores*, publicado anonimamente no Recife, em 1838, e a *Poética compilada de Hughes [sic] Blair e outros*, de autoria de Pinto Bandeira, publicada em 1882.<sup>20</sup>

As *Lectures on rhetoric and belles lettres* são um alentado manual que, como o próprio título indica, abarca não apenas questões de eloquência como também de poética. Ao final da introdução, apresentando a matéria que irá estudar nas 47 lições que compõem o curso, Blair observa que ela pode ser dividida em cinco partes: "First, some introductory dissertations on the nature of taste, and upon the sources of its pleasures. Secondly, the consideration of language. Thirdly, of style. Fourthly of eloquence, properly so called, or public speaking in its different kinds. Lastly, a critical examination of the most distinguished species of composition, both in prose and verse".<sup>21</sup> A primeira parte é composta por quatro lições (as de número II a V) dedicadas à discussão do gosto e das fontes dos seus prazeres, entre as quais se destacam o sublime e o belo. A segunda abrange quatro lições (VI-IX) sobre a origem e a estrutura da língua e dos seus elementos constitutivos (verbo, artigo, substantivo, etc.). A terceira, com 15 lições (X-XXIV), é a maior delas e desenvolve desde considerações gerais sobre o estilo até a análise de textos tomados como exemplos, passando pela discussão da estrutura das sentenças e dos diferentes estilos e pela investigação dos tropos e figuras. A quarta parte, com dez lições (XXV-XXXIV), discute a "eloquência propriamente dita", apresentando, depois de uma história da eloquência antiga, os gêneros de discursos públicos, as seis partes em que eles se dividem — com destaque para a argumentativa e a patética —, conselhos para a pronúncia, diretrizes para a formação

<sup>20</sup> SOUZA, R. A., *op.cit.*, p. 46-48.

<sup>21</sup> BLAIR, H. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Philadelphia: James Kay, Jun. and Brother, 1829, p. 16. Daqui em diante citado como *LRBL*; os números das lições serão indicados em algarismo romano e os das páginas em arábico.

do orador, etc. Finalmente, na quinta e última parte do tratado, Blair se volta para as belas letras, às quais consagra 12 lições completas (XXXVI-XLVII) e parte da lição XXXV, analisando questões referentes aos gêneros poéticos e em prosa.

Como se pode perceber por essa rápida exposição da matéria, apesar de não tratar da memória e considerar que pouco se pode fazer para auxiliar o orador no momento da invenção,<sup>22</sup> o tratado discute todas as partes da retórica, até mesmo a ação, à qual dedica uma lição inteira (a de número XXXIII, "Pronunciation or Delivery"). Trata-se de um manual que segue a tradição antiga, adaptando-a às exigências do pensamento contemporâneo através do diálogo com autores modernos.<sup>23</sup> Entre suas fontes, menciona Aristóteles, Longino, Dionísio de Halicarnaso, Cícero e, sobretudo, Quintiliano — "whose authority I always willingly quote" (*LRBL*, XII, p. 129) —, ao lado de nomes como Dr. Gerard, Hume e Burke.

Na introdução das *Lectures*, afirma-se que elas se direcionam a dois tipos distintos de leitores: de um lado, àqueles que, seja por exigências profissionais seja por inclinação pessoal, pretendem formar-se oradores; de outro, aos que desejam apenas polir o próprio gosto e aprender os princípios que lhes possibilitarão avaliar corretamente os discursos e "that part of literature called the Belles Lettres" (*LRBL*, I, p. 11). Escrito em língua vernácula, englobando eloquência e poética e usando exemplos tomados à literatura antiga (geralmente seguidos por traduções) e contemporânea, o compêndio se enquadra no perfil dos tratados do século XVIII que, segundo Peter France, iam se convertendo numa espécie de "école de littérature comparée et de goût littéraire".<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Quanto à invenção, afirma: "with respect to this, I am afraid it is beyond the power of art to give any real assistance. Art cannot go so far as to supply a speaker with arguments on every cause, and every subject [...]" (*LRBL*, XXXII, p. 353). Partindo desse ponto de vista, considera infrutífera a tentativa dos retores antigos de estabelecer uma tópica que pudesse auxiliar o orador a encontrar seus argumentos. Ver *LRBL*, XXXII, p. 353 e ss.

<sup>23</sup> Para Abrams, as *Lectures*, especialmente nos seus capítulos iniciais, "depart from the commonplace more in arrangement than in content". Ver ABRAMS, M. H., op. cit., p. 95.

<sup>24</sup> FRANCE, P., op. cit., p. 953. Segundo Abrams, as *Lectures* pertencem a um gênero "fairly common after the mid-

A arte que Blair pretende apresentar ao seu público é descrita como contrária aos jogos falaciosos de palavras que deram lugar a tantos preconceitos contra a retórica. Já na primeira lição, depois de louvar a importância do discurso e dos esforços das nações civilizadas para aprimorá-lo, distingue a má e a boa retórica, defende a segunda das críticas que lhe eram feitas e propõe um estudo orientado pelos "principles of reason and good sense":

If the following Lectures have any merit, it will consist in an endeavour to substitute the application of these principles in the place of artificial and scholastic rhetoric; in an endeavour to explode false ornament, to direct attention more towards substance than show, to recommend good sense as the foundation of all good composition, and simplicity as essential to all true ornament. (*LRBL*, I, p. 10)

Mais preocupado com a clara organização dos argumentos do que com a ornamentação do discurso, defende que o estudo da retórica se faça simultaneamente ao das outras artes liberais, responsáveis por fornecer os conhecimentos necessários à formação do verdadeiro orador: "Knowledge and science must furnish the materials that form the body and substance of any valuable composition. Rhetoric serves to add the polish; and we know that none but firm and solid bodies can be polished well" (*LRBL*, I, p. 11).

O princípio da preeminência dos argumentos sobre a ornamentação orienta o tratamento dado às matérias analisadas e pode ser percebido em diversas passagens das *Lectures*. Para não estender os exemplos, basta lembrar que, apesar de o estudo da *elocutio* ocupar a maior parte do tratado, Blair condena a preocupação excessiva com a análise e classificação dos ornamentos:

The great place which the doctrine of tropes and figures has occupied in systems of rhetoric; the over-anxious care which has been shown in giving names to a vast variety of them, and in ranging them under different classes, has often led persons to imagine, that if their composition was well bespangled with a number of these ornaments of speech, it wanted no other beauty: whence has arisen much stiffness and affectation. (*LRBL*, XIV, p. 149)<sup>25</sup>

---

century, which served simultaneously as manuals of oratory, composition, poetics, and general aesthetics". Ver op. cit., p. 95.

<sup>25</sup> A mesma argumentação é retomada em *LRBL*, XIV, p. 156.

Fiel a esse ponto de partida, considera a perspicácia a principal qualidade do estilo (*LRBL*, X, p. 102) e não se dedica à classificação exaustiva dos ornamentos, enumerando apenas seis tropos e 11 figuras de pensamento.<sup>26</sup>

A defesa da simplicidade e do sólido conhecimento da matéria não implica, evidentemente, uma condenação do estudo da retórica, que encontra uma de suas justificativas na necessidade de ensinar os alunos a distinguir as belezas verdadeiras das falsas, os discursos dignos de louvor dos produzidos com o intuito de enredar o ouvinte por meio de falsos ornamentos. Outra razão para o seu aprimoramento reside no fato de o século XVIII ser uma época de gosto cultivado e polido, que impunha aos que desejavam sobressair-se na vida pública e nos negócios a necessidade de se expressar de maneira elegante.<sup>27</sup> O mesmo tipo de argumentação será aplicado em defesa da crítica literária — definida como "a liberal and humane art" que ensina "to admire and to blame with judgment" (*LRBL*, I, p. 13) — cujo estudo deve fornecer subsídios para a discussão de temas recorrentes em meio a uma sociedade polida.

Contudo, a principal justificativa para o cultivo das artes da palavra se encontra em algo mais grave e elevado: seu estudo fornece uma via de acesso para o conhecimento e aprimoramento da natureza humana ("human nature" — *LRBL*, I, p. 13):

All that regards the study of eloquence and composition, merits the higher attention upon this account, that it is intimately connected with the improvement of our intellectual powers. For I must be allowed to say, that when we are employed, after a proper manner, in the study of composition, we are cultivating reason itself. True rhetoric and sound logic are very nearly allied. The study of arranging and expressing our thoughts with property, teaches to think as well as to speak accurately. (*LRBL*, I, p. 12)

<sup>26</sup> Os tropos discutidos são metonímia, metalepse, sinédoque, metáfora, alegoria e hipérbole (que também pode ser considerada uma figura); as figuras de pensamento são personificação, apóstrofe, comparação, antítese, interrogação, exclamação, visão, amplificação, repetição, suspensão e correção, sendo que as três últimas são apenas mencionadas.

<sup>27</sup> Relacionando essas duas razões, Blair observa que "if it be requisite not to be deficient in elegance or ornament in times when they are in such high estimation, it is still more requisite to attain the power of distinguishing false ornament from true, in order to prevent our being carried away by that torrent of false and frivolous taste [...]" (*LRBL*, I, p. 12).

Para Blair, se aprender a falar é aprender a pensar,<sup>28</sup> a análise da maneira como o discurso se organiza possibilita conhecer os procedimentos mentais empregados pelo orador ao elaborá-lo. Tocamos aqui num dos pontos mais importantes da retórica do período e de maiores conseqüências para a teoria poética do romantismo: seu movimento em direção à psicologia. Segundo Peter France, no século XVIII essa aproximação se faz não apenas através do estudo das paixões, incorporado à retórica desde Aristóteles, mas principalmente com base na concepção de que "toutes les tournures linguistiques (figures, tropes, procédés de *dispositio*) inventoriées par les rhéteurs correspondent à des 'mouvements' de l'esprit". Partindo dessa premissa, Adam Smith e Hugh Blair analisam o estilo "comme l'expression naturelle des sentiments et de la nature individuelle de l'auteur".<sup>29</sup> Nas *Lectures on rhetoric and belles lettres*, o estilo é definido como

the peculiar manner in which a man expresses his conceptions, by means of language. [...] Style has always some reference to an author's manner of thinking. It is a picture of the ideas which arise in his mind, and of the manner in which they rise there; and hence, when we are examining an author's composition, it is, in many cases, extremely difficult to separate the style from the sentiment. No wonder these two should be so intimately connected, as style is nothing else than that sort of expression which our thoughts most readily assume. (*LRBL*, X, p. 101-02)

Expressão peculiar da maneira como um autor elabora seu pensamento, janela que nos permite observar as idéias e os sentimentos que o animam, o estilo é classificado agora com termos que conotam traços psicológicos — "a nervous, a feeble, or a spirited style" (*LRBL*, X, p. 102) — e a retórica começa a se transformar numa espécie de "stylistique expressive".<sup>30</sup> No caso das *Lectures*, esse aspecto certamente contribuiu para sua aceitação no século XIX, que psicologizou a *elocutio*, convertendo tropos e figuras em expressão natural dos sentimentos do poeta.<sup>31</sup> Françoise Douay-Soublin, comentando a repercussão das idéias do professor escocês

<sup>28</sup> Posteriormente, ao discutir a estrutura das sentenças, Blair observa que "logic and rhetoric have [...] a strict connexion; and he that is learning to arrange his sentences with accuracy and order, is learning [...] to think with accuracy and order [...]" (*LRBL*, XII, p. 133).

<sup>29</sup> FRANCE, P., op. cit., p. 961 e 964.

<sup>30</sup> FRANCE, P., op. cit., p. 965.

<sup>31</sup> Segundo M. H. Abrams, para Wordsworth "the genetic reference to the poet's own affective state, together with

entre os retóricos franceses do século XIX, observa que "c'est pour avoir naturalisé l'éloquence, et mis sur un pied d'égalité Ossian et Démosthène, un chef huron et Bossuet, que Blair sert ici de référence majeure: autorisant la confusion entre le naturel comme effet de l'art e l'art comme effet d'une bonne nature, son nom cautionne un rêve, un espoir, une promesse".<sup>32</sup>

Ao rastear as fontes neoclássicas do romantismo, M. H. Abrams aponta alguns pontos de contato entre as idéias de Blair sobre a poesia e as concepções expostas por Wordsworth no prefácio à segunda edição das *Lyrical ballads* (1800), um dos textos fundadores da nova estética.

Investigando a natureza da poesia, Hugh Blair afirma:

Some have made its essence to consist in fiction [...]. But this is certainly too limited a definition; for though fiction may have a great share in many poetical compositions, yet many subjects of poetry may not be feigned; as where the poet describes objects which actually exist, or *pours forth the real sentiments of his own heart*. Others have made the characteristic of poetry to lie in imitation. But this is altogether loose: for several arts imitate as well as poetry; and imitation of human manners and characters may be carried on in the humblest prose, no less than in the more lofty poetic strain.

The most just and comprehensive definition which, I think, can be given of poetry, is, "that it is the *language of passion*, or of *enlivened imagination*, formed, most commonly, into regular numbers". The historian, the orator, the philosopher, address themselves, for the most part, primarily to the understanding: their direct aim is to inform, to persuade, or to instruct. But the primary aim of a poet is to please, and to move; and therefore, it is to the imagination, and to the passions, that he speaks. He may, and he ought to have it in his view, to instruct, and to reform; but it is indirectly, and by pleasing and moving, that he accomplishes this end. (*LRBL*, XXXVIII, p. 421. Grifo meu.)

Para Abrams, apesar de fiel ao arcabouço neoclássico, no momento em que define a essência da poesia Blair se afasta da tradição crítica e desloca o foco de atenção do efeito produzido pelo poema para a pessoa do poeta, movimento que, dentro do esquema interpretativo proposto em *The mirror and the lamp*, anteciparia a passagem de uma estética pragmática, dominante no século XVIII, para as teorias expressivas do romantismo.<sup>33</sup> De fato, Blair inicia a

---

that to the creative operations of the poet's mind, are now the sole warrant for all valid poetic figures of speech". Ver op. cit., p. 290.

<sup>32</sup> DOUAY-SOUBLIN, F. "La Rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> Siècle à Travers ses Pratiques et ses Institutions: Restauration, Renaissance, Remise en Cause". In FUMAROLI, Marc, op. cit., p. 1157.

<sup>33</sup> Segundo Abrams, "before entering upon an extended and conventional discussion of the poetic kinds and their

análise da natureza da poesia refutando seu caráter ficcional e imitativo. Contudo, ao contrário do que poderíamos concluir da leitura de Abrams, essa recusa não implica uma clivagem acentuada, pois, como o próprio crítico observa em outra passagem, em meados do século XVIII diversos autores vinham questionando a definição aristotélica da poesia como imitação.<sup>34</sup> Em consonância com essa tendência, Blair estabelece uma separação entre artes imitativas e descritivas:

Neither discourse in general, nor poetry in particular, can be called altogether imitative arts. [...] Imitation is performed by means of somewhat that has a natural likeness and resemblance to the thing imitated [...]: such are statues and pictures. Description, again, is the raising in the mind the conception of an object by means of some arbitrary or instituted symbols [...]; such are words and writing. (*LRBL*, V, p. 56-7)

Tomando como elemento distintivo o meio utilizado pela arte, considera que apenas a poesia dramática poderia ser classificada como imitativa, cabendo aos outros gêneros do discurso a designação de descritivos. Dessa maneira, ao contrário do que poderia imaginar um leitor de Abrams que não conhecesse o texto das *Lectures* na íntegra, não é apenas a poesia que é colocada fora do âmbito da imitação, mas as artes da palavra em geral. Apenas numa nota de rodapé Blair admite haver um "sentido qualificado" em que todas as formas poéticas seriam classificadas como imitações:

The subject of the poet [...] is intended to be an imitation, not of things really existing, but of the course of nature: that is, a feigned representation of such events, or such scenes, as though they never had a being, yet might have existed; and which, therefore, by their probability, bear a resemblance to nature. It was probably in this sense that Aristotle termed poetry a mimetic art. (*LRBL*, V, p. 57, n.)

À medida que tem por finalidade o verossímil e não o verdadeiro, o que poderia ter sido e não o que foi, a poesia se aproxima do "curso da natureza" e, nesse sentido apenas, pode ser considerada uma imitação: ela não imita a natureza, tomada como objeto de uma cópia servil,

---

respective rules, Blair inserts a lecture on the 'Nature of Poetry', which is *off the main road of traditional criticism*". Ver op. cit., p. 95. Grifo meu.

<sup>34</sup> ABRAMS, M. H., op. cit., p. 13-4.

mas seus processos.<sup>35</sup>

É no momento em que recusa o aspecto ficcional da poesia e a descreve como um gênero através do qual o poeta "pours forth the real sentiments of his own heart" (formulação que faz lembrar a frase com que Wordsworth, alguns anos depois, descreveria a poesia como "spontaneous overflow of powerful feelings")<sup>36</sup> que Blair assume um tom passível de ser confundido com o da crítica romântica. Para Abrams, ao definir a poesia como "the language of passion or of enlived imagination", Blair deixa em segundo plano o efeito da poesia sobre o público (problema nuclear da poética neoclássica) e coloca a pessoa do poeta, fonte a partir da qual os sentimentos fluem, no centro das preocupações (atitude característica das teorias românticas). Contudo, a referência de Blair às paixões deve ser compreendida dentro do contexto da retórica, no qual elas são um dos artificios de que o orador dispõe para mover o auditório. O fim da eloquência é convencer e persuadir; para convencer, o orador deve falar à razão dos ouvintes; para persuadi-los, deve excitar suas paixões: "for this plain reason, that passions are the great springs of human action" (*LRBL*, XXXII, p. 358). É nesse sentido que, ao definir a essência da poesia, afirma que enquanto o historiador, o orador e o filósofo se endereçam primordialmente ao entendimento do receptor, tentando, respectivamente, informá-lo, persuadi-lo e instruí-lo, o poeta deve dirigir-se à sua imaginação e às suas paixões: àquela, para deleitá-lo, a essas, para movê-lo. Assim, em vez de denotar uma visão romântica, a definição de Blair se filia à linhagem teórica que compreende a poesia como uma espécie de eloquência cuja finalidade principal é deleitar a imaginação e mover as paixões do leitor ou do ouvinte. No que diz respeito à definição

<sup>35</sup> Segundo Adma Muhana, "o poeta [...] é um que não copia, mas refaz a natureza, imitando-a; ou, como dizem unanimemente os comentadores de Aristóteles, conhecendo racionalmente como atua a natureza e os homens, o poeta representa e contrafaz suas ações". Ver MUHANA, A. *A epopéia em prosa seiscentista*. SP: Ed. da Unesp, 1997, p. 39.

<sup>36</sup> WORDSWORTH, W. "Prefácio a *Lyrical Ballads*", in: WORDSWORTH, PEACOCK, SHELLEY. *Poética romântica inglesa*. Lisboa: Apaginastantas, 1985, p. 96, n. 8. Outra frase de Blair que lembra Wordsworth e que, se tirada do seu contexto, pode levar a uma interpretação anacrônica, é sua definição do estilo sublime como "the

da poesia como "language [...] of enlivened imagination", ressalte-se que da perspectiva retórica do século XVIII, longe de significar o poder demiúrgico que distinguirá o poeta romântico, a imaginação se relaciona, tão-somente, à capacidade de pintar imagens na fantasia do ouvinte ou do leitor por meio dos ornamentos convenientes.

Ainda no intuito de ressaltar a diferença de Blair em relação ao pensamento crítico do romantismo, vale destacar que o professor de Edimburgo compreende a poesia como uma arte, tomando essa palavra no sentido antigo de *techne*, ou seja, "any system of instruction that is capable of being publicly communicated", constituído de "rules and instructions" (*LRBL*, I, p. 11). Na dicotomia entre natureza e arte, ainda que essa não possa suprir a ausência daquela, cabe ao estudo e às regras comunicadas por meio da educação um lugar mais preponderante do que lhes destinarão as teorias do romantismo. Por fim, vale lembrar que, escrevendo no alvorecer da nova estética, Hugh Blair permanece fiel ao uso do adjetivo "romantic" no sentido pejorativo de "extravagant" ou "too remote from probability" (*LRBL*, XLIV, p. 497), recorrente na língua inglesa durante o século XVIII. Nas *Lectures*, o termo é usado em frases como "romantic and unnatural appearance" (*LRBL*, XLV, p. 518), "full of the romantic and extravagant" (*LRBL*, XLVII, p. 539) ou "romantic and improbable incidents" (*LRBL*, XLVII, p. 540).

Fiéis à tradição greco-romana que ajudam a divulgar, mas simultaneamente atentas às inovações da filosofia e da literatura contemporâneas — Blair é o grande promotor dos poemas atribuídos a Ossian —, as *Lectures on rhetoric and belles lettres* forneceram parte da matéria compendiada nos manuais que circularam no Brasil do século XIX. A seguir, veremos como os retóricos que eram lidos em nossas escolas utilizaram suas lições.

*Francisco Freire de Carvalho*<sup>37</sup>

O português Francisco Freire de Carvalho é autor de dois pequenos manuais in-oitavo intitulados *Lições elementares de eloquência nacional* e *Lições elementares de poética nacional*. O primeiro foi publicado no Rio de Janeiro, em 1834, período em que o autor residia no Brasil, logo conhecendo novas edições, dadas a público em Lisboa em 1840, 1844, 1849 e 1856, numa sucessão de tiragens que demonstra o alcance da obra e o interesse por ela despertado; o segundo foi publicado em Lisboa em 1840 e teve pelo menos uma reedição em 1851.<sup>38</sup> Tomados em conjunto, deveriam formar "um curso completo de Literatura Nacional, de que há tanto se carecia entre nós, escrito em português e para portugueses".<sup>39</sup> O público preferencial a que se dirigem, portanto, são professores e estudantes, para os quais pretendiam apresentar de forma resumida, porém completa, as duas matérias. No Brasil, os manuais foram adotados pelo Colégio Pedro II em diversos anos, atingindo, assim, o fim pretendido pelo autor.<sup>40</sup>

Na *Formação da literatura brasileira*, Francisco Freire de Carvalho é descrito como o "mau imitador português" que colaborou para a divulgação das idéias de Hugh Blair entre nossos retóricos do século XIX.<sup>41</sup> Contudo, tomada como critério de valor, a categoria de imitador é externa à retórica, que aconselhava a imitação e a emulação como artifícios válidos. Por isso, em vez de ocultar suas fontes, o retórico, de quem não se esperava originalidade, freqüentemente as ostentava diante do leitor. Assim, no prefácio à primeira edição das *Lições elementares de*

<sup>37</sup> Nasceu em Lisboa, em 25/10/1779 e morreu em 20/04/1854. Foi Reitor do Liceu Nacional de Lisboa, professor de história no Colégio das Artes, na Universidade de Coimbra, e de retórica e poética no Estabelecimento do Bairro Alto de Lisboa. Segundo Inocêncio da Silva, "emigrou de Portugal para o Brasil em 1829, por motivo de suas opiniões políticas, e voltou depois de restabelecido neste reino o governo constitucional". Ver SILVA, I. F. *Dicionário bibliográfico português*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1926.

<sup>38</sup> Para o levantamento das edições dos dois manuais, ver SILVA, I. F., op. cit.

<sup>39</sup> CARVALHO, F. F. *Lições elementares de eloquência nacional*. 8ª ed. Lisboa: Rolland & Semiond, 1880, p. 9. Daqui em diante citado como *LEEN*.

<sup>40</sup> Segundo R. A. Souza, o manual de eloquência foi adotado em 1865 e o de poética em 1858, 1860, 1862, 1863 e 1865. Ver op. cit., p. 49

<sup>41</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 346.

*eloquência nacional*, Freire de Carvalho aponta os "autores excelentes que consultei, e que até *em grande parte copiei*", citando os nomes de "Cícero e Quintiliano, entre os antigos; Blair, Jerônimo Soares Barbosa e Francisco José Freire, entre os modernos". (*LEEN*, "Prefação da Primeira Edição", p. 11. Grifo meu). No capítulo final, listando os escritores cuja consulta lhe parece mais proveitosa para os estudantes, faz um longo elogio à obra "do ilustre retórico e crítico escocês Hugo Blair, tantas vezes indicada e não poucas até mesmo *copiada* neste Epítome" (*LEEN*, XXX, p. 307. Grifo meu). Da mesma maneira, ao ressaltar o aproveitamento nas *Lições elementares de poética nacional* de conceitos colhidos nas *Lectures*, afirma que "tudo quanto se encontrar de bom na minha obra, foi extraído, recopilado, e até muitas vezes *literalmente copiado* de tão insigne Autor; não havendo quase de meu, senão alguns exemplos de poetas Portugueses [...]".<sup>42</sup> De forma ainda mais marcada, o *Breve ensaio sobre a crítica literária*, como se adverte numa nota introdutória, "é um resumo da doutrina, escrita sobre o mesmo assunto pela delicada pena de Blair" (*BECL*, p. 2). Em muitas passagens, o resumo aproxima-se tanto do original que não se diferencia da tradução, como, de resto, já ocorria nos compêndios de eloquência e de poética.

Como se vê, a cópia, escandalosa e má aos olhos de hoje, não era algo que se devesse dissimular, mas uma prática considerada lícita pelos tratadistas. Recorrente, não era exclusividade de Freire de Carvalho ou dos retóricos brasileiros do século XIX: da mesma perspectiva, Auguste Filon, autor dos *Éléments de rhétorique* (1839), afirma: "Je n'ai fait souvent que traduire et abrégé Blair, critique savant et impartial [...]".<sup>43</sup> O que direcionava esses autores era menos o desejo de elaborar uma teoria própria e original do que o intuito de compilar e

<sup>42</sup> CARVALHO, F. F. *Lições elementares de poética nacional, seguidas de um breve ensaio sobre a crítica literária* [...]. Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840, p. 5, grifo meu. Daqui em diante, citado como *LEPN*. O *Breve ensaio sobre a crítica literária* tem uma paginação à parte e será citado como *BECL*.

<sup>43</sup> FILON, A. *Éléments de rhétorique*, apud DÓUAY-SOUBLIN, F., op. cit., p. 1157.

divulgar conceitos consagrados pela tradição.<sup>44</sup> Essa postura de compilador pode ser claramente percebida na abertura das *Lições elementares de poética nacional*, quando Carvalho afirma estar "certo [...] de oferecer à Juventude Portuguesa [...], com o pouco de meu, que nelas há, o melhor de tudo que se tem escrito sobre o assunto [...]" (*LEPN*, "Advertência Preliminar", p. 5). Na base dessa orientação está a idéia de que, em questões nas quais a melhor doutrina já foi estabelecida, buscar a novidade equivale a incorrer em erro. Nesse sentido, um retor identificado apenas pelas iniciais F. B. afirmava que

a mania de querer dizer melhor que os outros não é demasiadas vezes que o modo de exprimir-se mal, e de faltar, sobretudo em matéria de ciência, ao fim que se deve tender. Como nós não escrevemos que para ser útil, pouco nos importa que se diga que uma definição, que uma regra, que um exemplo, que uma passagem, &c são tiradas de tal ou tal autor. O essencial é que eles sejam bons, claros, e trazidos ao propósito.<sup>45</sup>

Transferia-se, então, para o campo da crítica, a diretriz dada por Freire de Carvalho aos jovens poetas, aconselhados "a seguirem antes os princípios já conhecidos e provados, do que a lançarem-se no vago e incerto, que acompanham sempre o desejo de inovações, destituídas do apoio da experiência" (*LEPN*, XIII, p. 145).

Contudo, apesar do espaço privilegiado que dispensam às idéias de Blair, nem as *Lições elementares de eloquência nacional* nem as *Lições elementares de poética nacional* são um simples exercício de imitação do tratado escocês, pois em ambas, além de significativas diferenças na disposição da matéria, o recurso a fontes e conceitos diversos contribuem para definir um perfil próprio.

A maneira como os dois pequenos tratados portugueses se apropriam da vasta matéria

<sup>44</sup> Ver SOUZA, R. A., op. cit., p. 40-1. Ivan Teixeira, comentando o uso que Francisco José Freire faz dos textos de Luzán e de Muratori na sua *Arte poética*, observa que, "como era costume, Freire parecia mais empenhado em compendiar noções atualizadas para a formação poética dos jovens de seu país do que propriamente em criar uma teoria poética. Adotou a postura de quem organiza um compêndio didático, bem caracterizado e sem muita pretensão à novidade". A mesma atitude se verifica entre nossos retores do século XIX. Ver TEIXEIRA, I. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. SP: Edusp, 1999, p. 214 e ss.

<sup>45</sup> F. B. *Sistema filosófico, literário e analítico da arte da palavra adaptado a todos*. RJ: Tip. de Silva Porto, 1823,

analisada ao longo das mais de 550 páginas das *Lectures* já assinala diferentes visões por parte dos autores. Como vimos, Blair divide suas lições entre retórica e *belles lettres*, incluindo nessa segunda categoria não apenas as espécies em verso, como também os gêneros em prosa que não se enquadram nas três modalidades de discurso público tomadas como objeto da eloquência. Ao iniciar o estudo das belas letras, considera a oposição entre verso e prosa como "the most general division of the different kinds of composition" (*LRBL*, XXXV, p. 394); posteriormente, ao passar para a análise da poesia, atenua levemente o caráter distintivo da versificação, indicando a existência de versos pouco ritmados, próximos à cadência da prosa, e, por outro lado, de uma prosa tão cadenciada que parece apoderar-se dos ritmos da poesia (*LRBL*, XXXVIII, p. 421-22).

Francisco Freire de Carvalho, a despeito de traduzir as observações de Blair sobre a tenuidade da distinção entre verso e prosa (*LEPN*, I, p. 8-9), divide seus manuais a partir desse critério, deslocando as lições sobre o romance, a epistolografia, o diálogo e os gêneros histórico e filosófico para o de eloquência (que tem seus limites alargados e passa a abarcar todas as composições em prosa)<sup>46</sup> e reservando o de poética para os gêneros em verso. Contudo, ao contrário do que essa separação poderia sugerir à primeira vista, a oposição entre verso e prosa não é mais aprofundada no português do que no escocês. Se levarmos em consideração os exemplos utilizados pelos dois para ilustrar os ornamentos do discurso, veremos que ambos apresentam fragmentos em verso (no caso do português, tomados principalmente de *Os Lusíadas*), manifestando a tendência, que será seguida pelos nossos retóricos do século XIX, de converter a discussão dos tropos e figuras numa análise da *lexis* poética. Decorre daí uma aproximação da eloquência e da poética que não passa despercebida por eles: segundo Freire de Carvalho, "se

---

apud SOUZA, R. A., op. cit., p. 40.

<sup>46</sup> No capítulo intitulado "De Outros Gêneros de Composição que Entram no Domínio da Eloquência, Tomada em Toda a Extensão deste Vocábulo", afirma que "além dos Discursos, que mais particularmente pertencem ao domínio da Eloquência, tomado em sentido restrito [...], e para a composição dos quais temos até aqui dado preceitos; outras Obras há ainda, cuja composição deve também ser dirigida pelos ditames da Arte Oratória, vulgarmente denominada

tocam tanto de perto algumas vezes os versos e a prosa, que é extremamente difícil o marcar com exação o limite, onde finda a Eloquência prosaica, e começa a poética" (*LEPN*, I, p. 9).<sup>47</sup>

Fiel à lição de que o ensino da eloquência deveria preceder o da poética, Freire de Carvalho inicia o seu curso com a publicação das *Lições elementares de eloquência nacional*, compostas em 30 capítulos. O livro se abre com um conjunto de oito capítulos preparatórios, que apresentam conceitos básicos e traçam a história da eloquência e da retórica. A seguir, dois blocos de capítulos claramente discerníveis fazem a análise da disposição (capítulos IX a XIV) e da elocução (XV-XXIV). O capítulo XXV é dedicado à ação e o XXVI à memória. Os três "gêneros da eloquência de aparato" (das assembleias populares, do foro e do púlpito) são analisados nos capítulos XXVII e XXVIII, enquanto o XXIX toma por objeto os gêneros do discurso em prosa que Blair discutia na seção destinada às belas letras e Freire de Carvalho incorpora ao estudo da eloquência (romance, epistolografia, etc). Finalmente, o último capítulo apresenta uma série de "observações tendentes à perfeição da eloquência".

Francisco Freire de Carvalho define a eloquência como "o dom ou o poder da inteligência dominando pela voz as inteligências e as vontades alheias" (*LEEN*, I, p. 15) e a retórica como "a disciplina, que dirige as disposições naturais do homem no uso ou emprego da Eloquência" (*LEEN*, I, p. 17). Partindo dessa distinção, baseada na oposição entre natureza e arte, considera que a eloquência possui seis partes, compreendidas como "requisitos" do orador — invenção, disposição, elocução, memória, pronúnciação e ação —, das quais apenas as três primeiras seriam objeto da retórica (*LEEN*, III, p. 37-8). Assim, ainda que dediquem um pequeno capítulo à pronúnciação e à ação e outro à "cultura da memória", as *Lições* são essencialmente

---

Retórica [...] (*LEEN*, XXIX, p. 268).

<sup>47</sup> O texto de Blair diz: "The truth is, verse and prose, on some occasions, run into one another, like light and shade. It is hardly possible to determine the exact limit where eloquence ends, and poetry begins [...]" (*LRBL*, XXXVIII, p. 422).

uma análise da disposição e, principalmente, da elocução.<sup>48</sup> Assumindo uma postura diferente de Hugh Blair, não exclui a invenção das suas considerações, discutindo-a no capítulo XII, "Da Confirmação", no qual estabelece a diferença entre provas extrínsecas e intrínsecas e analisa rapidamente os tipos de argumentos de que o orador dispõe, abrindo um pequeno espaço (quatro páginas incompletas) para a apresentação dos sinacolutos, entimemas, silogismos, epiqueremas e dilemas.

A preeminência da elocução no sistema de Freire de Carvalho é perceptível já no momento em que se estabelecem as partes da retórica<sup>49</sup> e confirmada pela afirmação de que ela não apenas é "a mais difícil" delas como "a única que [...] é ensinada pela arte; pois tudo o mais em Eloquência depende do talento natural, com preferência a todas as regras da arte" (*LEEN*, XV, p. 85-6). Reside aqui um ponto de diferença importante entre a doutrina apresentada pelo português e a exposta por Hugh Blair, para quem as figuras são a linguagem natural das paixões: "Figures, in general, may be described to be that language, which is prompted either by the imagination, or by the passions" (*LRBL*, XIV, p.147-48). Traçando o desenvolvimento da língua, o professor de Edimburgo considera que os ornamentos não são um produto dos seus estágios avançados, e sim dos primitivos, quando a escassez de palavras favorecia o uso das figuras de substituição. Com o tempo, o que surgiu de forma natural, como fruto da necessidade, foi codificado pela arte e passou a ser empregado como ornamento (*LRBL*, VI, p. 60 e ss.). Francisco Freire de Carvalho, por outro lado, considera que a elocução é ensinada pela arte e que sua grande dificuldade reside na "dependência [...] do perfeito conhecimento da linguagem das paixões, a qual só se apreende bem pela observação atenta e refletida da natureza humana, quando, posta em ação por aquelas valentes molas, rompe em expressões sugeridas por elas"

<sup>48</sup> Os capítulos sobre a elocução ocupam 122 das 330 páginas das *LEEN*. Mais de um terço do manual, portanto.

<sup>49</sup> "As partes da retórica, ou aquelas, para que esta arte pode subministrar alguns preceitos que dirijam e aperfeiçoem

(LEEN, XV, p. 85). Assim, enquanto Blair enfatizava o caráter patético dos tropos e figuras e se esforçava por estabelecer um sistema livre dos "falsos ornamentos" legados pela tradição, Freire de Carvalho, seguindo Quintiliano, elege o estudo do ornato como matéria central da arte retórica.

A par dessa diferença na compreensão das figuras, note-se que a própria concepção que Francisco Freire de Carvalho tem da *elocutio* parece diferenciar-se da de Blair: enquanto se encontram nas *Lectures* questões que há muito vinham sendo consideradas objeto da gramática, as *Lições elementares de eloquência nacional* estabelecem uma distinção entre "elocução gramatical" e "elocução oratória", restringindo a segunda à análise dos ornamentos aptos a dotarem o discurso de graça e força.<sup>50</sup> Ao reduzir a *elocutio* a uma tropologia, Freire de Carvalho faz exatamente o que Blair condenava, a hiperclassificação das figuras: aos 17 tipos de ornamentos listados pelo professor escocês (seis tropos e 11 figuras), o português responde com dez ornatos de pensamento (seis pinturas e quatro conceitos) e 54 adornos (12 tropos e 42 figuras), totalizando nada menos que 64 espécies de ornatos.

Toda essa tropologia advém de fontes externas às *Lectures*. Afastando-se das teses sobre a classificação dos ornamentos defendidas por Blair, Francisco Freire de Carvalho permanece fiel à herança latina, aurida em Cícero, Quintiliano e Jerônimo Soares Barbosa, e participa daquela "fúria taxionômica" que, segundo Barthes, caracterizou as últimas fases da retórica.<sup>51</sup> Tal distanciamento não o impede, contudo, de aproveitar diversos elementos das *Lectures*, como, por

---

a Eloquência, são a *Invenção*, a *Disposição*, e mais particularmente a *Elocução* [...]" (LEEN, III, p. 38)

<sup>50</sup> Segundo Barthes, "em seu estado canônico, a *elocutio* define um campo que diz respeito a toda linguagem: inclui conjuntamente a nossa gramática (até a metade da Idade Média) e o que se chama de *dicção*, o teatro da voz". Aproximando-se desse modelo antigo, Blair dedica duas lições à investigação da "structure of language", nas quais discute tópicos como artigo, substantivo, verbo, etc (LRBL, VIII e IX). Já para Freire de Carvalho, "Elocução ou Frase em linguagem de Eloquência é a escolha de vocábulos, e sua colocação na oração, próprias a dar força e beleza aos pensamentos, para com eles o orador alcançar o fim a que se propõe. Diferença-se bem claramente da Elocução gramatical; por ser esta a *simples enunciação de todos os conceitos do espírito, feita por meio de palavras*" (LEEN, XV, p. 85). Ver BARTHES, R. "A Retórica Antiga". In: Vários Autores. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis:

exemplo, a classificação dos gêneros (divididos em discurso das assembléias, do foro e do púlpito), as regras para cada um deles, as observações sobre os "outros gêneros de composição que entram no domínio da Eloquência" (discurso histórico e filosófico, diálogos e gênero epistolar, novelas e romances históricos) e os preceitos para o aprimoramento do orador. Dessa vasta matéria, muitas partes são criteriosamente traduzidas e, como o próprio Francisco Freire de Carvalho afirma, literalmente copiadas.

A conjugação das idéias de Blair com a tradição da retórica romana — da qual as *Lectures* também se nutriam — nem sempre se faz de forma harmoniosa. Um momento em que essa dificuldade se evidencia é na classificação dos estilos, quando Francisco Freire de Carvalho procura estabelecer uma correspondência entre os sistemas de Quintiliano e do professor escocês. Ao apontar o estilo mais conveniente a cada parte do discurso, Freire de Carvalho afirma que "na *Peroração*, maiormente quando nela houverem de ser excitados os Afetos patéticos, o estilo predominante deve ser o *Sublime* ou *Robusto* de Quintiliano, ou o *Veemente*, revestido o mais possível do estilo *Natural* do Retórico moderno" (*LEEN*, XXIII, p. 199).<sup>52</sup> Como para Blair o sublime não é um estilo, mas um dos prazeres do gosto, assentado sobre a descrição direta de objetos que sejam em si mesmos sublimes — concepção que, como veremos mais adiante, Francisco Freire de Carvalho reproduz e endossa no *Breve ensaio sobre a crítica literária* —, a tentativa de estabelecer uma correspondência entre o estilo veemente de Blair e o sublime de Quintiliano soa contraditória. Na maior parte das vezes, entretanto, o retórico português consegue trabalhar suas fontes de maneira a conferir unidade e coerência ao seu tratado.

Em 1840, juntamente da segunda edição do manual de eloquência, Freire de Carvalho

---

Vozes, 1975, p. 212.

<sup>51</sup> BARTHES, R., op. cit., p. 213.

<sup>52</sup> Frei Caneca estabelece exatamente a mesma relação entre as partes do discurso e as classificações dos estilos propostas por Quintiliano e Blair. Ver CANECA, Frei, op. cit., p. 76.

publica as *Lições elementares de poética nacional*, que pretendiam fornecer aos alunos um compêndio no qual "eles pudessem aprender sumária, porém completa e metodicamente, os Princípios Gerais da Poética, com particular aplicação aos diferentes Gêneros de Poesia usados na Língua e Literatura Portuguesa" (*LEPN*, "Advertência Preliminar", p. 3), formando, ao lado do tratado anterior, um curso completo de "literatura nacional". O manual pode ser dividido em três partes de tamanhos muito desiguais. Os três primeiros capítulos formam uma espécie de introdução na qual se discute a definição (capítulo I) e a origem (II) da poesia, além de problemas da versificação portuguesa (III). No que constitui o bloco central do trabalho (IV-XII) são apresentados "os diferentes gêneros de composições poéticas em geral" e, no último capítulo (XIII), uma análise comparativa das escolas de poesia clássica e romântica.

A doutrina apresentada por Francisco Freire de Carvalho no manual de poética é mais próxima de Blair do que ocorria no tratado de eloquência. Aqui, com exceção dos capítulos sobre a versificação portuguesa (III), sobre os gêneros epigramático (V) e elegíaco (VIII) e sobre as diferenças entre a poesia clássica e romântica (XIII), temas de que o escocês não tratou, o restante vem das *Lectures*: a definição de poesia e as idéias sobre sua origem, as observações sobre os gêneros pastoral, lírico, didático, descritivo, épico e dramático, aos quais, eventualmente, são acrescentados alguns subgêneros. Apresentado como um adendo às lições de poética, o *Breve ensaio sobre a crítica literária* traduz de forma resumida as lições dadas por Hugh Blair sobre a crítica, o engenho, o gosto e as fontes de seus prazeres, particularmente sobre o sublime e o belo.

Traduzindo Blair, Freire de Carvalho define a poesia como "*a Linguagem da paixão e da imaginação viva e animada, linguagem quase sempre sujeita a uma medida regular*", e considera que "o fim principal do Poeta é deleitar, e mover; e por isso é que ele se dirige à imaginação e às paixões" (*LEPN*, I, p. 7). Baseando-se na concepção da "arte poética" como uma

"Coleção de preceitos, que dirigem a composição de diferentes espécies de Poemas" (*LEPN*, I, p. 9), organiza seus capítulos a partir de uma descrição de cada gênero, à qual se acrescentam exemplos a serem imitados e regras que o poeta deve seguir. Além de reproduzir a maior parte das observações de Blair sobre as espécies poéticas, Freire de Carvalho conserva também o sistema de valores segundo o qual elas se ordenavam, considerando a epopéia como o ápice da criação literária.

Por fim, o último capítulo das *Lições elementares de poética nacional* estabelece um paralelo entre as escolas clássica e romântica. Citando Bouterweck, Mme de Staël e outros críticos cujos nomes não menciona, Freire de Carvalho descreve a poesia romântica como ligada aos povos do norte e tendo suas raízes na cultura dos trovadores, na cavalaria e no cristianismo; na sua base, estaria a idéia da "expressão simples e sem artifício de um pensamento; ou a repetição de um fato em toda sua nudez, *sem a observância de regras*, nem tampouco de atavios, que façam realçar a sua beleza" (*LEPN*, XIII, p. 142. Grifo meu). Procurando estabelecer um "princípio único" entre definições por vezes "disparatadas", assevera que ela consiste "na remoção total das forças mitológicas, na substituição das crenças pagãs pela do Cristianismo, [...] e na observância rigorosa da verdade histórica e material; declarando em remate, que a poesia *romântica* deve ser a expressão das precisões, e dos gostos da humana sociedade atual" (*LEPN*, XIII, p. 143). De forma bastante condensada, aparecem reunidos aí alguns princípios básicos da crítica romântica: recusa das regras e adoção de uma perspectiva relativista e histórica, utilização do maravilhoso cristão no lugar da mitologia clássica e a idéia de que a nova estética, gestada nos países do norte, lança suas raízes no universo medieval da cavalaria e dos trovadores.

Apesar de concluir que o poeta deve buscar "um caminho médio" entre as duas escolas, sem se restringir exclusivamente aos princípios de uma delas (*LEPN*, XIII, p. 147), todo o sistema exposto por Francisco Freire de Carvalho deixa perceber sua preferência pela arte poética

como um sistema de regras que os teóricos do romantismo propunham abandonar. Como esse último capítulo evidencia, a adesão àquele sistema não decorre do desconhecimento das correntes críticas oitocentistas, sendo antes fruto de uma opção consciente. Se aos olhos de hoje, afeitos ao ideário romântico, a concepção de poesia de Freire de Carvalho parece carregada de tradicionalismo, inserida no seu contexto histórico ela deve ser tomada como indício do vigor da retórica no Brasil de meados do século XIX, quando os princípios da nova estética ainda não eram hegemônicos.

Além de terem sido adotados como livros de estudo do Colégio Pedro II em diversos anos da década de 1860, os manuais de eloquência e de poética de Francisco Freire de Carvalho serviram de base para muitos de nossos retóricos. Uma de suas contribuições foi fornecer um modelo que permitia conjugar os elementos modernos trazidos por Hugh Blair com o complexo quadro de classificação dos ornamentos que o professor de Edimburgo abandonara e que nossos retores manterão nos seus compêndios. Outro traço importante perceptível em Blair e Freire de Carvalho que será retomado pelos tratadistas brasileiros é o uso de exemplos em verso para ilustrar os ornamentos do discurso, opção que tem por consequência a aproximação das artes poética e retórica. A seguir veremos as obras de dois retores que encontraram em Hugh Blair e Francisco Freire de Carvalho uma parte importante da doutrina compendiada em seus tratados: Lopes Gama e Junqueira Freire.

*Miguel do Sacramento Lopes Gama*<sup>53</sup>

Monge beneditino, professor, político e jornalista destacado, o Padre Lopes Gama publicou no Rio de Janeiro, em 1846, as *Lições de eloquência nacional*, posteriormente reeditadas em 1851 (em Pernambuco) e em 1864 (novamente na corte).<sup>54</sup> Reproduzindo o título de Francisco Freire de Carvalho, do qual exclui a palavra "elementares", o tratado se estende por dois longos volumes integralmente dedicados à análise da eloquência.

O primeiro tomo, dividido em 27 lições, analisa a invenção, a disposição e a elocução. O volume se abre com uma introdução sobre as vantagens do estudo da retórica e um conjunto de cinco lições em que se discutem conceitos básicos como imaginação, gosto e engenho. Na lição VI, dando início à apresentação das partes da retórica, a invenção é definida como o momento da composição em que o orador busca "as idéias, as provas, e os meios de bom êxito" para persuadir os ouvintes (*LEN*, t. I, VI, p. 35). Coerentemente com a perspectiva apresentada na introdução, segundo a qual o trabalho de encontrar argumentos se situa fora do escopo da retórica, o autor se restringe a discutir os três meios de que o orador dispõe para persuadir os ouvintes: instruir, deleitar e mover. Na lição VII, apresenta as matérias da eloquência e os gêneros do discurso, refutando tanto a classificação de Quintiliano quanto a de Hugh Blair, adotada por Francisco Freire de Carvalho. Para Lopes Gama, há dois gêneros básicos, diferenciados pelo fato de o orador dirigir-se às paixões ou à razão dos ouvintes: o incitativo ("a eloquência ardente e belicosa, que põe em movimento paixões materiais") e o especulativo (a "eloquência tranqüila, que, conta, descreve, demonstra"). O primeiro tronco se divide em eloquência privada, que

<sup>53</sup> Nasceu no Recife, em 1791, e morreu na mesma cidade em 1852. Político e jornalista (atividade na qual se tornou conhecido como autor de *O carapuço*), foi lente de retórica do Seminário de Olinda (1817), lente de retórica e diretor do Liceu Pernambucano (1825) e por duas vezes diretor do Curso Jurídico de Olinda (1835 e 1847). Ver SOUZA, R. A., op. cit. e MELLO, E. C., "Introdução". In: GAMA, L. *O carapuço*. SP: Cia. das Letras, 1996.

<sup>54</sup> GAMA, M. S. L. *Lições de eloquência nacional*. RJ: Tip. Imparcial de F. Paula Brito, 1846. 2 V. Daqui em diante, citado como *LEN*; o primeiro algarismo romano indicará o volume, o segundo, o capítulo; com exceção da "Introdução", as páginas serão indicadas em arábico.

"defende interesses individuais" (subdividida em judicial e militar), e política, que "trata dos interesses da nação". O segundo, em apodítico (discurso filosófico e sermão) e exgético (panegíricos e elogios) (*LEN*, t. I, VII, p. 44-5). A lição VIII, intitulada "Da Disposição", aponta as quatro partes do discurso (exórdio, proposição, confirmação e peroração) e expõe suas características. Finalmente, da lição IX à XXVII, Lopes Gama desenvolve a análise da elocução, compreendida basicamente como teoria do ornamento e encerrada com uma discussão do problema da colocação das palavras.

O segundo tomo, com 21 capítulos, inicia-se por um conjunto de dez lições dedicadas à estética (definida como a "teoria das boas Artes fundada na natureza, e no gosto" — *LEN*, t. I, VI, p. 40), nas quais se discutem o belo, suas variações e gradações (o sublime entre elas) e os diferentes estilos. A seguir, finalizando a análise das partes da retórica iniciada no primeiro volume, são apresentadas regras para a pronúncia e a ação, além de meios para o aprimoramento do orador (XI-XII). Um terceiro bloco de lições (XIII-XVIII) investiga aspectos específicos dos gêneros do discurso; e por fim, fechando o tratado, três lições (XIX-XXI) discutem problemas relativos aos clássicos da língua portuguesa.

Comparado aos manuais de Hugh Blair e Francisco Freire de Carvalho, o de Lopes Gama se diferencia pela supressão da poética. Contudo, da mesma forma que ocorria com eles, o uso de exemplos em verso para ilustrar os ornamentos do discurso demonstra que a sua ausência num manual de eloquência não representa uma separação profunda entre as duas artes, uma vez que princípios da retórica podiam ser aplicados à poesia. É provavelmente por esse motivo — somado à presença, no segundo volume, de três lições dedicadas à análise dos "clássicos da nossa língua" (*LEN*, t. II, XIX, p. 268), nas quais se percorre rapidamente a história da "Nação Portuguesa", de sua língua e de seus maiores escritores, tanto em prosa quanto em verso —, que o autor se refere ao tratado como um "Curso de Eloquência, e Literatura Portuguesa" (*LEN*, t. I,

"Introdução", p. xii).

Esclarecendo o significado do adjetivo "nacional", presente no título, observa que

a Eloquência, que temos que estudar, não é a Eloquência em geral, senão a Eloquência Nacional, é a *Eloquência aplicada ao nosso idioma*, a nossos usos, e costumes, à nossa legislação, à nossa forma de Governo. Grandes Mestres foram sem dúvida, e sempre o serão Aristóteles, Cícero e Quintiliano, mas nem eles escreveram para os nossos tempos, nem a mór parte dos preceitos da Elocução Grega e Latina se podem aplicar à Elocução Portuguesa. As línguas são os instrumentos de que se serve a Eloquência para instruir, comover, arrebatat e deleitar; e ninguém dirá que preceitos dados para línguas, que hoje são mortas, sejam aplicáveis à nossa; que seja em suma eloquente em Português quem só estudou as regras da Retórica dos pré-citados Aristóteles, Cícero e Quintiliano. (*LEN*, t. I, "Introdução", p. i-ii. Grifo meu)

O projeto de Lopes Gama (e nesse ponto ele fala pelos retóricos contemporâneos) é, portanto, adaptar as normas herdadas da tradição às necessidades da língua portuguesa e das instituições do século XIX. Note-se que "nacional" equivale aqui a "português", não a "brasileiro", como já se evidenciava na descrição do manual como um "Curso de Eloquência, e Literatura Portuguesa". Lopes Gama não participa dos esforços que críticos oitocentistas vinham fazendo no sentido de estabelecer uma literatura brasileira autônoma. Fundado na idéia de que a língua condiciona a elocução, o modo de dizer as coisas, considera como membros de um único corpo — literatura portuguesa — nomes como Camões, Vieira, Bocage, Basílio da Gama, Santa Rita Durão e José Bonifácio de Andrada. Mas se não se filia ao projeto nacionalista romântico, o acréscimo do qualificativo "nacional" ao título do seu tratado (presente também em outros manuais do período) indica uma limitação da perspectiva universalizante da retórica.<sup>55</sup> A mirada cosmopolita que animava os retores pode ser percebida tanto na adoção de fontes teóricas estrangeiras quanto na proposição de oradores e poetas greco-romanos como modelos a serem imitados. Com o processo de substituição do latim pelas línguas vernáculas, as literaturas nacionais foram pouco a pouco ingressando nos compêndios. Ainda assim, a categoria "nacional"

<sup>55</sup> Ver SOUZA, R. A., op. cit., p. 62.

não ocupa lugar de destaque no sistema retórico, no qual ela é, tão-somente, um *topos* específico do gênero epidítico, usado para louvar ou vituperar a personagem do discurso.<sup>56</sup> Caberá aos críticos românticos a mudança do estatuto dessa categoria, convertida por eles em critério de valoração de uma obra segundo o grau de "cor local" — e, da nova perspectiva, de nacionalidade — que ela comporta.

Seguindo o projeto de atualização da eloquência às necessidades contemporâneas, Lopes Gama mescla entre suas fontes manuais antigos e modernos: "Aristóteles, Cícero e Quintiliano serão os nossos principais mestres; mas também iremos consultar dos modernos a Rolin, Gibert, Lami, Fontenelle, Batteux, Marmontel, La Harpe, Villemain, Mazery, Andrieux, Parissot, e sobre todos o profundo filósofo inglês Blair nas suas lições de Retórica, e Belas Letras".<sup>57</sup> Entre os autores de língua portuguesa, menciona Cândido Lusitano, Jerônimo Soares Barbosa e Francisco Freire de Carvalho (*LEN*, t. I, "Introdução", p. xi). Independentemente dos nomes de Blair e Freire de Carvalho serem mencionados ao longo das *Lições*, suas vozes podem ser ouvidas pelo texto todo; e se em algumas passagens Lopes Gama polemiza com eles, na maior parte das vezes os apresenta como solução do problema analisado.

Amplificando Francisco Freire de Carvalho, Lopes Gama define a eloquência como "o *dom feliz d'imprimir com calor e eficácia no ânimo do ouvinte os afetos, de que está agitado o nosso*, ou por outra — é o poder da inteligência exprimindo-se por meio da voz a inteligências, e vontades estranhas" (*LEN*, t. I, "Introdução", p. v). Da mesma forma que ocorria com o manual

<sup>56</sup> Sobre esse *topos*, ver as considerações desenvolvidas por João Adolfo Hansen em *A sátira e o engenho*. SP: Cia. das Letras, 1989, p. 313 e ss.

<sup>57</sup> Reproduzo os nomes respeitando a ortografia empregada por Lopes Gama. Trata-se de Charles Rollin, Balthasar Gibert, Bernard Le Bovier de Fontenelle, Charles Batteux, Jean-François Marmontel, Jean-François La Harpe, Abel-François Villemain, Valentin Parissot. Há dois autores com o sobrenome Lamy: o padre Bernard Lamy, oratoriano, e o padre François Lamy, beneditino. Quanto a Andrieux, pode tratar-se de François-Guillaume-Jean-Stanislas Andrieux ou de seu sobrinho, Mathieu Andrieux. Não encontrei nenhuma referência a um retórico de nome Mazery. Seria, talvez, um erro de tipografia, tratando-se, na verdade, de Jean Siffrein Maury, autor do *Discours sur l'éloquence de la chaire* (1777), posteriormente aumentado e publicado com o título de *Essai sur l'éloquence de la*

português, as *Lições de eloquência nacional* são essencialmente um estudo da elocução, percebida como a parte mais importante da retórica:

Primeiramente dir-vos-ei que pouco terei de demorar-me na Invenção, e Disposição Oratórias; porque estas são comuns a todas as nações cultas, a todos os idiomas; e mais dependem da Lógica, e do bom gosto do orador do que mesmo das regras d'arte. Na Elocução sim é que está toda a teoria, todo o segredo todo o trabalho desta nossa Cadeira: e por isso nesta parte é, que devemos estender as nossas lições [...]. (*LEN*, t. I, "Introdução", p. xi)

Animado pelo desejo de redigir um compêndio *nacional*, Lopes Gama reduz o espaço dedicado à invenção e à disposição, "comuns [...] a todos os idiomas", e erige a elocução, necessariamente calcada na língua portuguesa, como objeto central do seu estudo. Ao deslocar as duas primeiras partes da retórica para o âmbito da lógica, parece defender uma espécie de "retórica restrita", no sentido definido por Gérard Genette.<sup>58</sup> Entretanto, a leitura das *Lições de eloquência nacional* demonstra que essa delimitação não chega a se completar, uma vez que as outras partes da retórica, ainda que em segundo plano, comparecem ao tratado do padre pernambucano.

Considerada como a principal parte da eloquência, com a qual chega a se confundir,<sup>59</sup> a elocução é definida por Lopes Gama como o modo pelo qual se dizem as coisas, "a enunciação do pensamento por meio da palavra" (*LEN*, t. I, IX, p. 55). Seu estudo se inicia com cinco lições sobre problemas como o "uso a respeito da linguagem" (lição X), o "purismo" e o "peregrinismo" (XIII) e a "propriedade da palavra" (XIV). Aproximando-se de Freire de Carvalho, distingue a

---

*chaire* (1810)?

<sup>58</sup> Partindo da análise dos manuais de Fontanier, Genette aponta a restrição ao estudo dos tropos e figuras como característica dos manuais do século XIX. Contudo, pesquisas mais recentes questionam a validade dessa proposição. Françoise Douay-Soublin fez um levantamento dos estudos de retórica publicados na França durante o século XIX e conservados nas bibliotecas da região de Aix-en-Provence: dos 250 títulos listados, apenas cinco se restringem à análise das figuras. No Brasil, dos manuais de eloquência editados no século XIX que pude consultar, apenas o *Tratado das figuras e dos tropos*, de Ladislau dos Santos Titara, se restringe à análise da elocução. Ainda assim, na sua quarta parte, intitulada "Da Metrificação", abre espaço para a discussão de outras questões, apresentando a estrutura dos versos latinos e portugueses e uma breve exposição dos principais gêneros poéticos cultivados nas duas línguas. Ver GENETTE, G. "A Retórica Restrita". In: Vários Autores. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975; DOUAY-SOUBLIN, F., op. cit., p. 1074-75; e TITARA, L. S. *Tratado das figuras e dos tropos usadas* [sic] *nas línguas latinas e portuguesa*. Bahia: Tip. de G. F. Bizerra e Comp., 1839. Ver também MOLINO, J. "Quelque Hypothèses sur la Rhétorique au XIX<sup>e</sup> Siècle". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Mars-Avril, 1980, n<sup>o</sup> 2.

<sup>59</sup> "Os modernos consideram a Elocução pelo que há de mais importante na Eloquência; porque aquela é a teoria

elocução oratória da gramatical, denominada "dicção" e relacionada "especialmente à escolha, e arranjo das palavras relativamente à correção gramatical". Introduce ainda uma terceira categoria, o "estilo", compreendido como a "maneira d'escrever" ou "elocução escrita" (*LEN*, I, IX, p. 55). Essa definição, entretanto, passa a segundo plano no momento em que se discutem os diferentes estilos, passíveis de se realizarem tanto nos discursos escritos quanto nos orais.<sup>60</sup>

O sistema de ornatos de Lopes Gama é tomado do retórico português: "Agora seguiremos a ordem estabelecida por Quintiliano e adotada pelo Sr. Francisco Freire de Carvalho, cujas palavras muitas vezes teremos de copiar" (*LEN*, t. I, IX, p. 58). Dele, aproveita não apenas diversas definições, como também a classificação completa das pinturas e dos conceitos; quanto aos adornos, mantém os mesmos tropos, modificando apenas a análise das figuras. A função do ornato é acrescentar "cores" e "luzes" ao discurso, permitindo ao orador atingir os ouvintes não por meio da razão, mas das paixões (*LEN*, t. I, XIV, p. 95-6). Retomando Hugh Blair, Lopes Gama considera que os tropos surgiram motivados pela necessidade e só posteriormente passaram a ser voluntariamente utilizados como adornos:

Nunca as línguas encerram maior número d'expressões figuradas, do que nos primeiros tempos da sua formação; porque então são elas mui pobres; a série das palavras aplicadas às cousas é pouco numerosa, e ao mesmo tempo a imaginação exerce grande influência sobre as concepções do homem, e sobre os seus meios d'expressão, de sorte que já por necessidade, já por escolha os tropos de continuo se multiplicam. Todos os objetos novos espantam, surpreendem, ou produzem sobre o espirito uma impressão mui viva: os homens são muito mais sujeitos ao império das paixões, do que ao da razão, e a sua linguagem se colora com os matizes do seu caráter. A experiência nos mostra que tal era efetivamente a índole das Línguas, que falavam os Índios, e os Americanos, isto é; atrevido, pintoresco, e metafórico, cheio de alusões vivas a qualidades, que caem debaixo dos sentidos, ou aos objetos, com os quais esses povos em sua vida solitária se achavam muitas vezes em relação. Quando qualquer chefe Indiano dirigia a palavra à sua tribo, prodigalizava metáforas mais atrevidas, do que se encontram em nenhum dos Poemas Épicas publicados na Europa. (*LEN*, t. I, XVIII, p. 124-25).

---

desta" (*LEN*, I, XIX, p. 57).

<sup>60</sup> Os estilos oratórios são discutidos nas lições VI a X do segundo volume. Na lição VI, apesar de reafirmar a oposição entre estilo (discurso escrito) e elocução (discurso falado), Lopes Gama acaba retomando a definição de Francisco Freire de Carvalho, segundo a qual o estilo "é o modo particular, por que cada indivíduo significa os seus pensamentos por intervenção da *linguagem falada, ou escrita*" (*LEN*, t. II, VI, p. 83. Grifo meu).

A passagem é uma tradução de um parágrafo da lição XIV das *Lectures on rhetoric and belles lettres*, intitulada "Origin and Nature of Figurative Language":

Language is then [at the beginnings of society] most barren: the stock of proper names which have been invented for things, is small; and, at the same time, imagination exerts great influence over the conceptions of men, and their method of uttering them; so that, both from necessity and from choice, their speech will, at that period, abound in tropes; for the savage tribes of men are always much given to wonder and astonishment. Every new object surprises, terrifies, and makes a strong impression on their mind; they are governed by imagination and passion, more than by reason; and of course, their speech must be deeply tinged by their genius. In fact, we find, that this is the character of the American and Indian languages: bold, picturesque, and metaphorical; full of strong allusions to sensible qualities, and to such objects as struck them most in their wild and solitary life. An Indian chief makes a harangue to his tribe, in a style full of stronger metaphor than an European would use in an epic poem. (*LRBL*, XIV, p. 152).<sup>61</sup>

Da perspectiva de Blair, as observações acima são aduzidas como argumento para comprovar a tese de que os tropos e figuras não são frutos da arte, mas da natureza: "they are to be accounted part of that language which nature dictates to men" (*LRBL*, XIV, p. 147). Motivado pela carência lexical, o homem primitivo precisava fazer referências freqüentes ao mundo sensível, tornando sua fala metafórica e pitoresca, ou seja, próxima da pintura. Dominado pelas paixões despertadas pelo contato com um mundo sempre novo e desconhecido e sem palavras para comunicar suas impressões, recorria à imaginação, através da qual podia pintar, por meio de alusões às coisas já conhecidas e nomeadas, novos objetos aos olhos dos ouvintes. Transposta para um manual de retórica do século XIX, a descrição da linguagem primitiva como semeada por figuras sugeridas pela imaginação e pelas paixões — e, portanto, poética —, deve ter encantado os estudantes brasileiros que em meados dos anos 1840 já sonhavam com uma composição literária de tema indígena.

Diversos conceitos presentes nos manuais oitocentistas de eloquência permitem diferentes interpretações se forem lidos numa chave retórica ou à luz das novas teorias

<sup>61</sup> O mesmo tipo de argumentação é retomado por Blair em *LRBL*, VI, p. 66-7 e XXXVIII, p. 422 e ss. Francisco Freire de Carvalho retoma essas idéias em *LEPN*, II, p. 10 e ss, traduzindo fragmentos da lição XXXVIII de Blair.

românticas da arte e da literatura. Tomem-se, por exemplo, as definições de imaginação e de gênio expostas por Lopes Gama nos capítulos iniciais das *Lições de eloquência nacional*. Como já observamos a propósito de Hugh Blair, o termo imaginação não tinha para a crítica do século XVIII o significado e a importância que iria assumir para os teóricos do romantismo, indicando apenas a capacidade de pintar imagens por meio do discurso.<sup>62</sup> Vinculando-se a essa tradição, Lopes Gama considera que o conceito só pode ser corretamente compreendido a partir da etimologia latina que o remete a *imago*:

A imaginação pois consiste em *uma combinação ou reunião nova de imagens*, e na correspondência, ou conformidade exata delas com a afeição, que queremos excitar nos outros. Se esta deve ser o terror, então a imaginação cria as Esfinges, anima as Fúrias [...]: se a admiração, ou o enlevo, cria de repente o jardim das Hespérides [...]. Assim pois poderemos dizer mui bem, que *a imaginação é a invenção em matéria de imagens*, bem como em matéria de idéias o engenho.

Destas observações segue-se ser a imaginação aquele poder, que todo homem tem de representar em sua mente as cousas visíveis, e materiais. (*LEN*, t. I, I, p. 7. Grifo meu)

A imaginação é caracterizada como invenção de imagens. No sistema da retórica, a invenção é o trabalho de encontrar argumentos numa tópica pré-estabelecida, não pressupõe originalidade nem descoberta de idéias novas, como o significado moderno da palavra poderia sugerir. Como uma espécie de invenção, a imaginação se alimenta da memória, que armazena os dados colhidos pelos sentidos externos, e recompõe esses elementos segundo uma nova ordem. Ao elaborar o discurso, o orador lança mão de imagens, "as quais, pondo como diante dos olhos as cousas, sustêm agradavelmente a atenção, e suspendem o ânimo" (*LEN*, t. I, I, p. 10). Para obter esse efeito, ele se serve da enarguêia, definida como uma "pintura do objeto feita com tal viveza, que parece, estar-se vendo" (*LEN*, t. I, XV, p. 99).

Em vez de ser uma característica distintiva de alguns, a imaginação é uma faculdade

---

<sup>62</sup> Tanto M. H. Abrams quanto Maurice Bowra consideram a grande importância atribuída pelos românticos ingleses à faculdade da imaginação como um dos elementos que diferenciam suas considerações sobre a literatura da crítica do século XVIII. Ver ABRAMS, M. H., op. cit., p. 178 e BOWRA, M. *The romantic imagination*. Oxford: Oxford U. P., s/d, p. 1.

compartilhada por todos os homens, e dela devem se servir tanto o orador quanto o poeta que desejarem despertar os sentidos e mover as paixões da audiência. No caso da poesia, Lopes Gama distingue a "imaginação ativa", definida como "uma moção interna, que agitando o entendimento transforma o autor na pessoa, que faz falar" (*LEN*, t. I, II, p. 10-1). Mas mesmo na poesia, em que pode se desenvolver de forma mais livre que na oratória, a imaginação deve ser controlada pela discricção e pelo bom senso, aos quais cabe refreá-la para que não crie imagens incoerentes. Diferentemente do que ocorre com os teorizadores românticos, a imaginação não é uma força criadora, mas uma faculdade de combinar elementos previamente colhidos pelos sentidos. Essa função criadora atribuída pelo romantismo à invenção pode ser percebida na "Defesa da Poesia", quando, ao definir a razão e a imaginação, Shelley afirma que "pode considerar-se a primeira como o espírito que contempla as relações estabelecidas entre os pensamentos [...], e a segunda como o espírito que *age sobre esses pensamentos a fim de os colorir com a sua própria luz* e que compõe a partir deles, como se de elementos se tratasse, outros pensamentos, contendo cada um em si o princípio de sua própria integridade".<sup>63</sup> Ainda que a imaginação apareça aqui como uma composição a partir de pensamentos prévios, ela *age* sobre eles, colorindo-os com uma luz própria e assumindo uma função produtiva nova em relação à que a retórica lhe atribuía. No esquema interpretativo de M. H. Abrams, a mente, antes concebida como espelho que refletia o mundo exterior, converte-se agora na lâmpada que o ilumina.<sup>64</sup> Jean Molino observa que na nova concepção desenvolvida pelo romantismo não chega a haver uma quebra com o século XVIII, mas um movimento contínuo que cada vez atribui maior importância à imaginação. No final do processo, "nous sommes passé d'une conception imitative de l'imagination à une théorie de

---

<sup>63</sup> Ver SHELLEY, P. B. "Defesa da Poesia". In: WORDSWORTH, PEACOCK, SHELLEY, op. cit., p. 125. Grifo meu.

<sup>64</sup> É a tese central de *The mirror and the lamp*. Ver ABRAMS, M. H., op. cit.

l'imagination créatrice qui, par ses propres forces, construit ou découvre en soi les éléments de ses représentations".<sup>65</sup>

Quanto ao gênio, Fausto Cunha já observou, num estudo sobre Castro Alves, que por vezes a palavra aparece em nossos escritores românticos não na acepção mais forte de "genialidade", mas no sentido retórico de "engenho" ou "talento criador".<sup>66</sup> Dessa perspectiva, Francisco Freire de Carvalho, retomando Blair, opõe o gênio ao gosto: "O *Engenho* ou *Gênio*, dom da *Natureza*, é a faculdade de inventar, e de executar: o *Gosto*, a obra do estudo, e do tempo, é a faculdade de julgar aqueles inventos e execuções" (*BECL*, II, p. 9).<sup>67</sup> Numa nota de rodapé, adverte que "em todo o presente opúsculo o vocábulo *Gênio* é tomado como sinônimo de *Engenho*, acepção esta em que anda freqüentes vezes empregado em bons Autores Portugueses" (*BECL*, "Introdução", p. 3). Mantendo a mesma oposição entre o engenho como faculdade produtiva inata e o gosto como faculdade judicatória passível de ser desenvolvida pelo estudo, Lopes Gama afirma:

Engenho pois significa aquela virtude do ânimo, e natural disposição nascida conosco, e não adquirida por arte, ou indústria, a qual nos torna aptos para empresas extraordinárias, e para o descobrimento de cousas altas, e secretas [...]. [...] Entre nós o vocábulo gênio val o mesmo, que o natural, a índole, a inclinação com que cada um se sente para o exercício em alguma ciência, ou arte, bem como nas d'invenção se chama numen. Este numem, que exalta a mente humana a uma região superior, e de certo modo a endeusa, é aquele espírito ativo, que move o talento inventor, e abre rumos não conhecidos ao discurso (*LEN*, t. I, V, p. 29-30).

Aptidão ou talento, manifesta-se não somente nas artes do discurso, mas em todos os campos da atividade humana, havendo gênios para a matemática ou para a guerra; por ser inato, é freqüentemente descrito pelas metáforas de "chama", "inspiração" e "entusiasmo" (*LEN*, t. I, V, p. 28). Faculdade criadora que distingue as melhores peças da oratória e da poesia, o engenho, como

<sup>65</sup>MOLINO, J., op. cit., p. 187.

<sup>66</sup>CUNHA, F. "O 'Borbulhar do Gênio': Metáfora Coletiva", in: *O romantismo no Brasil*. RJ: Paz e Terra, s/d., p. 89.

<sup>67</sup>Para Blair, "taste consists in the power of judging, genius, in the power of executing". Ver *LRBL*, III, p. 29.

ocorria com a imaginação, deve, entretanto, ser mantido sob o controle do gosto e da moderação, caso contrário poderá extraviar-se e perder-se. Se a arte não pode criá-lo ou mesmo suprir a sua falta, cabe a ela orientá-lo e aprimorá-lo: "a arte faz no engenho o que pratica a respeito dos metais, isto é; limpa-os, e acrisóla-os" (*LEN*, t. I, "Introdução", p. vi).<sup>68</sup>

Na crítica romântica, os conceitos de gênio e imaginação se conjugam para formar a imagem do poeta demiurgo, que cria novos mundos independentemente do concurso de regras ou sistemas. Polemizando com José de Alencar, Joaquim Nabuco considerava que na base dos erros do romancista estava a pretensão de querer passar por uma "natureza criadora", o que, na sua avaliação, ele não era, pois lhe faltava o tipo de imaginação necessário: "O Sr. J. de Alencar tem realmente uma certa imaginação, mas tomou-a por uma faculdade criadora, quando nele não é. A imaginação que cria, ele não a possui em grau algum [...]. Ele não se assemelha nem de longe a um Shakespeare para resumir em um só nome toda a imaginação humana".<sup>69</sup> Aqui, a imaginação não é apenas o "talento da imagem", como Nabuco alude na mesma passagem, mas uma força nova, apta a diferenciar o gênio criador e desconhecida pela teorização retórica.<sup>70</sup>

Ao traçar o quadro da retórica oitocentista no Brasil, Roberto Acízelo de Souza observa que o manual de Lopes Gama se destaca por não limitar sua exposição à apresentação sumária de conceitos, alongando-se em reflexões sobre as mais variadas matérias analisadas, o que lhe permite esclarecer aspectos que se encontram implícitos em outros tratados, como, por exemplo, a definição de eloquência nacional.<sup>71</sup> A amplitude das fontes compendiadas pelo padre pernambucano aproxima seu trabalho da perspectiva iluminista de difusão do conhecimento num

<sup>68</sup> Da mesma maneira, Freire de Carvalho afirma que "este talento, ou esta aptidão para sobressair em qualquer gênero, denominada *Engenho* ou *Gênio*, sendo [...] um dom da Natureza, pode sim a Arte e o estudo aperfeiçoá-lo [...]" (*BECL*, II, p. 10).

<sup>69</sup> NABUCO, J. "Aos domingos - VII". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978, p. 208 e 209.

<sup>70</sup> NABUCO, J., *op. cit.*, p. 209.

<sup>71</sup> SOUZA, R. A., *op. cit.*, p. 62.

compêndio didático voltado para o ensino da mocidade e para a formação do homem público. Sua divulgação no século XIX parece ter sido bastante extensa. Segundo Wilson Martins, o livro é um "excelente índice do que eram as concepções predominantes de teoria literária" no período e "o manual escolar em que essa geração compendiou suas idéias e princípios".<sup>72</sup> No caso específico de Alencar, dois indícios tornam provável que ele o conhecesse, apesar de não o citar nominalmente. No final da primeira edição das *Lições de eloquência nacional*, uma "Lista dos Senhores Subscritores" traz o nome de José Martiniano de Alencar.<sup>73</sup> Como em 1846, data da publicação, o futuro romancista contava apenas 17 anos, trata-se, evidentemente, do seu pai. Contudo, deve-se admitir que a provável presença do livro na biblioteca paterna atraísse a atenção de um rapaz curioso das coisas literárias. Um segundo indício de que Alencar conheceu esse tratado é o fato de Lopes Gama dirigir o Curso Jurídico de Olinda quando ele o frequentou, em 1848. Tendo assumido o cargo em 1847, um ano depois da publicação do manual, parece improvável que ele não circulasse entre professores e alunos, podendo até mesmo ter sido indicado como livro de estudo.

Veremos a seguir os *Elementos de retórica nacional*, de Junqueira Freire, que, se por um lado aproveita diversos conceitos tomados de Francisco Freire de Carvalho e de Lopes Gama, por outro assume posições marcadamente críticas com relação a eles.

#### *Luís José Junqueira Freire*<sup>74</sup>

Dos retóricos que compõem o *corpus* deste trabalho, Junqueira Freire, poeta das

<sup>72</sup> MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. V. 2. SP: Cultrix, 1978, p. 331.

<sup>73</sup> Sobre as listas de subscritores que, pela promessa de aquisição do livro, visavam tornar possível sua publicação, ver MEYER, M. *Folhetim*. SP: Cia. das Letras, 1996, p. 40-1.

<sup>74</sup> Poeta da chamada segunda geração romântica, nasceu em Salvador, em 1832, e morreu em 1855. Em 1851, ingressou no Mosteiro de São Bento, abandonando a vida religiosa um pouco antes de morrer. Sua produção poética

*Inspirações do claustro*, é o nome mais familiar para os leitores de hoje. Essa condição, entretanto, deve-se apenas à sua produção poética, uma vez que a teórica foi relegada, com o conjunto dos manuais oitocentistas sobre a eloquência, ao esquecimento. Os *Elementos de retórica nacional* foram publicados postumamente em 1869 e não tiveram nenhuma edição posterior, constituindo-se hoje numa raridade bibliográfica. Franklin Dória, na introdução que preparou para o livro, afirma que ele foi fruto das lições ministradas pelo autor na sua cela do Mosteiro de São Bento, em Salvador. A se crer na precisão de um comentário feito de passagem, o tratado teria sido escrito em 1852: "Não contamos", diz Junqueira Freire a certa altura, "senão trinta anos de existência, porque somos Brasileiros, não desde que Pedro Álvares Cabral descobriu por acaso as costas do Brasil, mas somente desde que o Brasil gritou nas margens do Ipiranga: — Independência ou morte!".<sup>75</sup>

Diferentemente dos autores que discutimos até aqui, Junqueira Freire não reserva um parágrafo para apontar os tratados que lhe serviram de base, mencionando-os apenas à medida que o considera necessário. Antonio Candido, ao analisar a eloquência do século XIX, incluiu os *Elementos de retórica nacional* entre os manuais inspirados nas *Lectures on rhetoric and belles lettres*.<sup>76</sup> Contudo, o cotejo das duas obras invalida essa hipótese, uma vez que tanto a delimitação da matéria quanto a sua abordagem diferem nos dois autores. A principal fonte de Junqueira Freire foi o manual de Francisco Freire de Carvalho, de quem o baiano aproveitou justamente os elementos nos quais ele se afastava de Blair, como alguns aspectos da análise da elocução e o sistema de ornatos. Apontando essa relação, Franklin Dória observa que "o compêndio segue pouco mais ou menos o plano, porventura antiquado e um pouco arbitrário, da

---

foi publicada em *Inspirações do claustro* e em *Contradições poéticas*.

<sup>75</sup> FREIRE, L. J. J. *Elementos de retórica nacional*. RJ: Eduardo e Henrique Laemmert, 1869, p. 50. Daqui em diante, citado como *ERN*. Os capítulos não são numerados.

<sup>76</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 347.

obra de Freire de Carvalho, que por seu turno, como ele mesmo confessa, acompanhou a Quintiliano".<sup>77</sup> Além do retórico português, Junqueira Freire cita Cícero e Quintiliano, Lopes Gama, com quem polemiza em algumas passagens, e uma série de autores hoje esquecidos, como o Prof. Balduino (cujo sobrenome ele não menciona), Fr. Antônio da Virgem Maria, D. Romualdo Antônio de Seixas e outros.

Se em 1869, ao escrever a introdução dos *Elementos de retórica nacional*, Franklin Dória pressentia algo de "antiquado" nesse tipo de manual (nada, entretanto, que aos olhos desse professor que redigiria, em 1878, uma *Tese para o concurso da Cadeira de Retórica, Poética e Literatura Nacional do externato do Colégio Pedro II* devesse obstar sua publicação), Junqueira Freire apontava como sua meta a atualização da doutrina antiga segundo parâmetros modernos. Criticando o Padre Lopes Gama por haver omitido a análise da invenção das suas *Lições de eloquência nacional*, Junqueira Freire faz a sua "profissão de fé":

A imposição que sobre mim tenho tomado, é de apresentar n'um plano o complexo da doutrina antiga modificada pela moderna: é de harmonizar este pensamento severo, preciso, minucioso dos velhos com o pensamento mais galhardo, mais ligeiro, mais poético dos moços: é de concluir o mundo moderno pelo mundo antigo. E ser-nos-á isso impossível? (*ERN*, p. 25)

Trata-se de um programa que poderia ser subscrito por Freire de Carvalho ou Lopes Gama. A diferença dos *Elementos de retórica nacional* é que na balança das doutrinas antiga e moderna o prato da segunda recebe um novo peso e Junqueira Freire chega a defender pontos de vista apresentados pela crítica romântica.

Buscando renovar a tradição sem, entretanto, desfigurá-la — "porque reformar não é arruinar" (*ERN*, p. 25) —, Junqueira Freire estabelece uma diferença entre eloquência escrita e falada. A primeira possuiria três partes, invenção, disposição e elocução, às quais a segunda

<sup>77</sup> DÓRIA, F. "Introdução". In: FREIRE, Junqueira. *ERN*, p. vi.

acrescentaria a memória e a ação.<sup>78</sup> Os *Elementos de retórica nacional* se limitam à análise das três primeiras partes, configurando-se como um estudo da eloquência escrita. O recurso a duas espécies de eloquência — falada e escrita — permite ao autor ater-se aos aspectos da arte que o interessam sem "arruinar" a integridade do sistema legado pelos antigos.

A matéria apresentada pode ser facilmente dividida em três blocos. Primeiramente, um conjunto de nove capítulos introdutórios (p. 1-11) apresenta a definição de retórica, os fins da eloquência, suas partes, seus meios, gêneros e assuntos. A seguir, um segundo bloco, com dez capítulos (p. 12-36), investiga a disposição, analisando as quatro partes do discurso: proêmio, proposição, prova e peroração. Ao abordar a prova, corrigindo o que lhe parecia uma falha de Lopes Gama e aproximando-se de Freire de Carvalho, Junqueira Freire abre um pequeno espaço para a invenção, no qual apresenta as provas e os argumentos oratórios. Finalmente, um último bloco, com 34 capítulos (p. 36-112), desenvolve a análise da elocução, compreendida basicamente como classificação dos ornamentos.

O poeta das *Inspirações do claustro* define a *elocutio* como a "tradução" dos pensamentos, sendo o ornato a modificação ou desvio que a tradução apresenta em relação ao original com o intuito de dotar o discurso de força, vigor e beleza. Seu sistema de classificação é, com algumas modificações, o mesmo de Francisco Freire de Carvalho, que, como vimos, já havia sido reproduzido por Lopes Gama. Como ocorria nos dois tratadistas, há uma preeminência da elocução em Junqueira Freire; contudo, apesar de essa investigação ocupar a maior parte dos *Elementos de retórica nacional* (78 páginas de um total de 113), não cabe falar aqui em "retórica restrita", uma vez que a invenção e a disposição também comparecem ao tratado. Fiel à lição aristotélica, Junqueira Freire concebe a retórica como articulada à dialética, da qual recebe as

---

<sup>78</sup> Freire de Carvalho definia seis partes da eloquência, compreendidas como "requisitos" do orador: invenção, disposição, elocução, memória, pronúnciação e ação, das quais apenas as três primeiras pertenceriam ao domínio da

formas de argumentação ("O raciocínio retórico, em sua essencialidade, é o mesmo que o raciocínio dialético" — *ERN*, p. 28), razão por que suprimir a invenção seria desfigurar o sistema.

A despeito de não abordar a estética no seu tratado, a forma como Junqueira Freire expõe suas idéias aponta para uma permeabilidade dos preceitos retórico-poéticos, fenômeno já apontado por Antonio Candido ao destacar "o modo reversível por que aborda a oratória e a poesia, irmanando-as, de certo modo, segundo a tradição dos clássicos".<sup>79</sup> Já havíamos encontrado em Freire de Carvalho e em Lopes Gama o mesmo tipo de reversibilidade entre as duas artes. Em Junqueira Freire, essa aproximação não se limita ao uso dominante de poemas para exemplificar os conceitos abordados, manifestando-se também em algumas observações sobre elementos comuns à eloquência e à poesia, como, por exemplo, na asserção de que uma espécie de proêmio denominada "exórdio-princípio" é encontrada nos discursos em que o orador não espera enfrentar a oposição do auditório e em "toda a proposição dos poemas regulares" (o exemplo é o *Caramuru*, "do nosso distinto poeta Frei José de Santa Rita Durão") (*ERN*, p. 16). Ao discutir o estilo sublime, afirma que ele é comum ao "orador cabal" e ao "poeta inspirado" (*ERN*, p. 44), enquanto no início do tratado, ao enumerar os fins da eloquência — deleitar, convencer e persuadir —, relaciona o deleite ao poeta, a convicção ao filósofo, e a persuasão ao orador (*ERN*, p. 6). Há, portanto, uma zona de intersecção entre as artes retórica e poética. Essa área comum reside prioritariamente na elocução, onde se encontra o problema dos estilos e a inesgotável mina dos tropos e figuras, mas envolve também aspectos da disposição, como demonstra a observação sobre o exórdio.

A preocupação com problemas estéticos também se manifesta nas considerações que o autor desenvolve sobre o romantismo. Comparado aos manuais de Francisco Freire de Carvalho e

---

arte retórica. Ver *LEEL*, III, p. 37-8.

<sup>79</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 155.

de Lopes Gama, a grande novidade trazida por Junqueira Freire é o elogio da poesia contemporânea. As referências à estética romântica são inseridas, na maior parte das vezes, como comentários sobre os ornamentos analisados. Assim, ao discutir a semelhança, um dos gêneros de pintura, aponta sua grande recorrência entre os poetas modernos (*ERN*, p. 56), e ao comentar uma espécie de metonímia que opera pela substituição do possessor pela possessão, observa que ela "é inteiramente inusitada entre os românticos exclusivistas" (*ERN*, p. 81). A mais longa digressão sobre o romantismo se faz a propósito da parábola, uma forma de alegoria recorrente nos evangelhos e na "literatura oriental", que seria retomada pela nova estética:<sup>80</sup>

É esta mesma literatura [religiosa e oriental] que Lamartine visitou e imitou. É esta mesma literatura que enamorou os modernos, e que é chamada — romântica.

É o gosto oriental de mistura com o gosto religioso que domina atualmente sobre as imaginações dos jovens trovadores. É este gosto que se chama romântico. (*ERN*, p. 74)

Para Junqueira Freire, a principal característica do romantismo reside na sua "essência religiosa", aurida na Bíblia e em Chateaubriand: "esta nova escola tem por sinal característico o tomar seus assuntos e suas inspirações na Bíblia, e ali beber uma palavra viva como a fé do cristão, ardente como o seu amor" (*ERN*, p. 74-5). A religião que deveria ser exaltada pela nova poesia é, portanto, a católica, cabendo aos autores evitar "a tropologia antiga das mitológicas Grécia e Roma" (*ERN*, p. 81). Reproduzindo literalmente todo um parágrafo do prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*, afirma: "Nossa religião e nossa moral, diz o nosso Magalhães, é aquela que nos ensinou o Filho de Deus, aquela que civilizou o mundo moderno, aquela que ilumina a Europa e a América; e só este bálsamo sagrado devem verter os cânticos dos poetas brasileiros" (*ERN*, p. 82).<sup>81</sup>

O elogio ao romantismo em meio a um tratado de eloquência coloca o problema da

<sup>80</sup> Junqueira Freire define a parábola como um tipo de alegoria que "representa fatos hipotéticos, porém análogos a alguma ação moral" (*ERN*, p. 73).

<sup>81</sup> Ver MAGALHÃES, G. "Lede (Prefácio aos *Suspiros poéticos e saudades*)", in: *Gonçalves de Magalhães*. RJ:

harmonização entre uma estética que pregava o fim dos sistemas (pelo menos no nível das propostas explícitas) e a antiga concepção da arte como conjunto de regras visando à produção do discurso. Ciente da questão e seguindo seu plano de integrar as doutrinas antiga e moderna, Junqueira Freire defende que

o romantismo legítimo não posterga as normas do bom gosto: só não curva-se à prepotência de alguns preceitos arbitrários: só não obedece a imposições despóticas, ainda que venham de Aristóteles. Não segue as regras de Quintiliano, porque são de Quintiliano, segue-as, enquanto harmonizam-se com a razão. (*ERN*, p. 74)

Haveria, portanto, um conjunto de normas devido não à autoridade da tradição, mas à própria razão poética, ao qual os bons escritores naturalmente se conformam e que o tratadista, por meio da observação atenta dos modelos existentes, procura discernir e fixar.<sup>82</sup> Dessa perspectiva, o retor justifica regras e preceitos como naturais, contribuindo para naturalizar a própria *lexis* poética, segundo o programa romântico de propor a forma como exteriorização espontânea da subjetividade do poeta.

O debate sobre o lugar das regras se insere na discussão, recorrente nos tratados de retórica desde a antiguidade, do espaço reservado à natureza e à arte no trabalho do orador. Contrariando a divisa clássica segundo a qual o poeta nasce e o orador se forma, Junqueira Freire propõe que

A eloquência, como a poesia, não é uma arte.  
O orador, como o poeta, nasce, não forma-se. (*ERN*, p. 1)

Incluída no campo da natureza, a eloquência é apresentada como "um dom somente divino" (*ERN*, p. 1), enquanto a retórica é proposta como uma arte, que "está para a eloquência como a

---

Agir, 1995, p. 27.

<sup>82</sup> Lopes Gama afirma que foi pela observação dos melhores modelos da eloquência que a retórica formulou seus preceitos, "porque em todas as cousas a natureza sempre foi mãe, e modelo das Artes" (*LEN*, t. I, "Introdução", p. vii).

gramática para a linguagem" (*ERN*, p. 4).<sup>83</sup> Procurando escapar da dicotomia natureza *versus* arte e reforçar a validade de um sistema de regras, Junqueira Freire introduz uma terceira categoria, o talento, fonte da oratória:

Mas eu julgo que a eloquência é puramente o gênio, a força da palavra de Deus encarnada no homem, excluindo todo o recurso do artifício humano.

E a retórica é somente o artifício que tem por objeto a eloquência, — a análise, que observa minuciosamente o gênio.

E há entretanto uma faculdade complexa que abrange a eloquência e a retórica, — o gênio e a arte — que constitui o orador, que se chama oratória.

É portanto a oratória o talento de persuadir [...]. (*ERN*, p.3)

Emanação de Deus, o gênio se situa no âmbito da natureza e dá lugar à eloquência; no campo da arte, a retórica, fruto da observação e da análise, "é a autópsia do corpo da eloquência [...]; é a mecânica do discurso" (*ERN*, p. 4); situado entre a natureza e a arte, o talento é fonte da oratória. O talento ocupa nos *Elementos de retórica nacional* uma função semelhante à atribuída por outros autores ao engenho (que era apresentado por Lopes Gama como a principal qualidade do "talento Oratório" — *LEN*, t. I, V, p. 28). "Porque o talento", diz Junqueira Freire, "é o complemento do gênio e da arte: é uma certa disposição natural da inteligência em formar e ornar os pensamentos: é a faculdade do espírito, que inventa e distribui as idéias" (*ERN*, p. 4). Deslocando para essa nova categoria o papel antes reservado ao engenho (palavra que não utiliza), Junqueira Freire parece querer distinguir dele o gênio, que começa a ser investido de uma coloração mais próxima da força criadora que caracteriza algumas imagens do poeta demiurgo desenvolvidas pelo romantismo:

O gênio — diz Araújo Porto-Alegre, o poeta-artista — é a aplicação exata das vozes da natureza.

A natureza não é mais do que o pensamento de Deus.

O gênio, portanto, [...] não é mais que a objetividade do pensamento de Deus [...].

A verdadeira e legítima eloquência é o verdadeiro e legítimo gênio: é a aplicação exata das vozes da natureza: é a encarnação do pensamento divino: é a imitação da palavra do Eterno: é a tradição do natural, do belo, do sublime. (*ERN*, p. 2)

<sup>83</sup> Segundo Lopes Gama, a eloquência "nasceu antes da Retórica, assim como as línguas se formaram antes da Gramática" (*LEN*, t. I, "Introdução", p. v).

O gênio humano é como uma fagulha de Deus; o ato de criar o poema é análogo à criação divina. Ao contrário de Francisco Freire de Carvalho e de Lopes Gama, Junqueira Freire considera que o gênio se manifesta de forma livre, independente de qualquer constrangimento de regras. Polemizando com o retórico português, que defendia ser a ordem do discurso uma imposição natural da "reta-razão", indaga:

Mas quem pode ordenar ao gênio, a quem criou livre e quase absoluto o Senhor da mesma natureza?

Há certas organizações admiráveis, que alcançam todos os pontos do espaço em um momento preciso; seu pensamento completa-se na rapidez de seu olhar: suas idéias saltam de seu cérebro, tão flamantes, como Minerva saindo armada da cabeça de Júpiter, — se me é dado, em tempo de puro romantismo, usar da mitológica expressão de um deputado brasileiro.

Para estas organizações admiráveis, concebida a idéia, o discurso está formado. Erguem-se nos acessos de seu entusiasmo, transmitem o fogo de seus corações aos corações alheios, como as vozes dos profetas do Senhor! — pode-se então dizer com Alexandre Herculano:

"Eis o incêndio que muge, e a lava que sobe,  
E referve, e transborda, e se derrama!" (ERN, p. 13-4)

A passagem, colocando lado a lado Minerva e Alexandre Herculano, é reveladora da maneira como Junqueira Freire pretende modernizar a doutrina antiga pelo contato com a moderna. A idéia de que o orador transmite o fogo do seu coração aos ouvintes está presente em Hugh Blair, Lopes Gama e Freire de Carvalho. Nesses autores, entretanto, assume feição tradicional, ligando-se à técnica do *si vis me flere* horaciano, frequentemente retomado por eles.<sup>84</sup> Ainda que também recomende o preceito de que para mover o ouvinte o orador deve primeiro se comover (ERN, p. 36), nos *Elementos de retórica nacional* a mesma noção, assumindo matiz mais próximo das teorias românticas, deixa entrever uma nova concepção do orador e, por conseguinte, do poeta, como ser de exceção — "organizações admiráveis" — cujas emoções transbordam de forma natural e até mesmo inconsciente: "Entretanto o tecido oratório formou-se, como o orador não sabe explicar. O orador procedeu insensivelmente na contextura de seu

<sup>84</sup> Ver, entre outras passagens, BLAIR, H., *LRBL*, XXV, p. 263-64, CARVALHO, F. F., *LEEN*, XIII, p. 78 e GAMA,

discurso, e esta natureza e simplicidade o fez eloqüente" (*ERN*, p. 14).

A forma, portanto, é exteriorização de conteúdos internos ao orador, que, movido pelo gênio, "nos acessos de seu entusiasmo" (vale dizer, imbuído pela divindade), fala sem o auxílio de artificios retóricos. Na abertura do tratado, Junqueira Freire refere-se aos "entes predestinados pela providência do Eterno para os mais sublimes fins, — o orador e o poeta, cedo ou tarde, *derramam* a luz que lhes ilumina a inteligência, — *expandem* o fogo, que lhes acende o coração" (*ERN*, p. 1. Grifo meu). Derramar, expandir: as metáforas indicam que o discurso flui espontaneamente da inteligência e do coração do orador, que não tem controle consciente do processo. A forma deixa de ser uma imposição da "reta-razão", como queria Francisco Freire de Carvalho, para converter-se em expressão incondicionada dos sentimentos que animam o orador ou o poeta. Junqueira Freire se aproxima aqui de Gonçalves de Magalhães, que no prefácio a *Suspiros poéticos e saudades* ostentava a liberdade formal de seus poemas:

Quanto à forma, isto é, a construção, por assim dizer, material das estrofes, e de cada cântico em particular, nenhuma ordem seguimos; exprimindo as idéias como elas se apresentaram, para não destruir o acento da inspiração [...]. [...] cada paixão requer sua linguagem própria, seus sons imitativos, e períodos explicativos.<sup>85</sup>

Completa-se, assim, o processo de psicologização da retórica, convertendo-se a forma em expressão natural das paixões que animam o poeta. Segundo Hansen, romanticamente "o poema é imediatez da expressão [...]. Produzindo a forma como incompletude, o poeta também produz a ficção retórica da falta de retórica do que é dito, compondo-a como estrutura a ser recebida como ausência de estrutura".<sup>86</sup>

Atento à produção nacional, Junqueira Freire ilustra muitos de seus conceitos com exemplos "brasileiros": Gregório de Matos, Basílio da Gama, Santa Rita Durão, Gonçalves Dias,

L., *LEN*, t. I, II, p. 15 e t. II, X, p. 137.

<sup>85</sup> MAGALHÃES, G., op. cit., p. 28.

<sup>86</sup> HANSEN, J. A. "Forma Romântica e Psicologismo Crítico". In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. SP: Edusp,

Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre, aos quais vêm se somar os nomes hoje desconhecidos de Pessoa da Silva, Lopes de Moura, Mariano da Fonseca e muitos outros. Dentre os portugueses, cita Alexandre Herculano e Almeida Garret, sendo que Camões, principal fonte dos exemplos de Francisco Freire de Carvalho e de Lopes Gama, não comparece nos *Elementos de retórica nacional*. Ainda que o padre pernambucano fornecesse alguns exemplos de poetas brasileiros modernos, como Gonçalves de Magalhães, é no manual de Junqueira Freire que se pode perceber a formação de um cânone brasileiro contemporâneo proposto como modelo aos estudantes. Esse aspecto do tratado não passou despercebido a Frankiln Dória, que destaca a importância dos exemplos fornecidos pelo autor, os quais "pela mór parte são extraídos de poetas nacionais" (*ERN*, "Introdução", p. vi).

Ao contrário de Lopes Gama e em consonância com a crítica romântica, Junqueira Freire defendia a idéia de que o Brasil possuía uma literatura própria, porém incipiente, constituída não apenas pela produção posterior à Independência, como também por alguns autores do período colonial:

Os verdadeiros gênios, porém, de antes desse tempo [1822] são nossos, porque também encararam emancipar desde então a literatura brasileira.

Quereis provas da minha asserção? Dar-vos-ei três nomes somente — Cláudio Manuel da Costa, José Basílio da Gama, e Antônio José.

São três nomes dessas eras bastardas, mas são três nomes, que completam a literatura inteira do meu país (o primeiro é o nosso lírico, o segundo o nosso épico, o terceiro o nosso dramático). E Portugal estrangulou-nos o primeiro, queimou-nos o terceiro! O segundo, para salvar-se, foi um renegado. (*ERN*, p. 50)

Considerando que o trabalho de constituição de uma literatura brasileira independente ainda não estava concluído, propunha a França como novo modelo a ser imitado:

A França é tudo.

[...]

Depois da gloriosa época da nossa emancipação política têm surgido muitos gênios, mas ainda não temos completa a nossa emancipação literária.

Enquanto não a tivermos, e formos obrigados a seguir um norte, sigamos a França. Porque é ela o farol que ilumina todo o mundo civilizado. (*ERN*, p. 50-1)<sup>87</sup>

Perseguindo conscienciosamente o objetivo de harmonizar o pensamento antigo e o moderno, Junqueira Freire, educado num momento em que Magalhães, Porto Alegre e Gonçalves Dias já haviam escrito segundo os parâmetros da nova estética, produziu um tratado exemplar da maneira como o romantismo se apropriou de conceitos oriundos da retórica, deslocando sua posição relativa e alterando seu significado. Dessa maneira, o termo "gênio" parece ter seu contorno semântico modificado, deixando de significar simplesmente o engenho, capacidade criativa inata que, mesmo aproximando o homem da centelha criadora de Deus, devia ser polida pela arte e controlada pelo bom gosto, para assumir seu sentido mais forte de genialidade, de aptidão superior que eleva um homem acima dos outros e transforma o poeta e o orador inspirados em seres excepcionais que falam sem qualquer auxílio de artifícios.

A categoria de nação também parece investida de um novo valor: enquanto no sistema antigo era um *topos* do gênero demonstrativo e em Lopes Gama aparecia como fator de delimitação de uma eloquência orientada para o estudo da elocução em língua portuguesa, nos *Elementos de retórica nacional* ela assume o significado de brasileiro. Em sintonia com os novos tempos, Junqueira Freire manifesta sua adesão ao nacionalismo literário, romanticamente concebido como trabalho de construção de uma literatura autônoma. Nessa categoria — literatura brasileira —, seguindo a tendência hegemônica da crítica oitocentista, inclui não apenas a produção posterior à Independência, momento de fundação da nova nação, como autores que, ainda nas "eras bastardas", já traziam características passíveis de serem reinterpretadas como nacionais. Apesar de não explicitar que traços seriam esses, a escolha dos exemplos aponta para a

---

<sup>87</sup> A francofilia é outro ponto de contato de Junqueira Freire com Gonçalves de Magalhães, para quem "hoje o Brasil é filho da Civilização francesa, e como Nação é filho dessa revolução famosa que abalou todos os tronos da Europa [...]". Ver MAGALHÃES, G., op. cit., p. 33.

cor local como critério de seleção. Em muitos dos fragmentos poéticos apresentados para ilustrar os ornatos classificados nos *Elementos de retórica nacional* verifica-se a incidência de imagens que tomam como objeto de comparação a natureza, como o uso de um fragmento da "Canção do Exílio" para exemplificar o clímax, figura por acrescentamento que repete na primeira palavra de um verso a última do verso anterior (*ERN*, p. 103). Outro conjunto significativo de exemplos tematiza a ação guerreira e heróica, muitas vezes com a participação da personagem indígena, lançando mão de versos de Basílio da Gama e Gonçalves Dias. Assim, os exemplos apresentados por Junqueira Freire contribuem para firmar a natureza e o índio como traços distintivos da nação e da literatura brasileiras, deixando claro o alinhamento do autor com os esforços da crítica romântica oitocentista.

Depois desse vôo de reconhecimento pelos compêndios de Hugh Blair, Freire de Carvalho, Lopes Gama e Junqueira Freire, gostaria de destacar duas questões recorrentes nos manuais oitocentistas que ocupariam parte dos esforços da crítica romântica: o conceito de sublime e a discussão sobre o romance.

### *O sublime*

Dentre os aspectos da teoria retórica que mais interessaram os escritores românticos está o conceito de sublime, especialmente da sua relação com os elementos grandiosos e ameaçadores da natureza, tal como havia sido proposto por Edmund Burke em *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757). Nos manuais escolares oitocentistas que estamos discutindo, encontra-se uma exposição bastante desenvolvida do problema, elaborada, basicamente, a partir do tratado de Hugh Blair, que parece ter sido o grande divulgador das idéias de Edmund Burke no Brasil do século XIX.

Em meados do XVIII, quando o *Enquiry* foi gestado, as questões sobre o tema eram discutidas com referência ao tratado *Do sublime (Peri hypsous)*, durante muito tempo equivocadamente atribuído a Longino. Considerando que o conceito não estava bem delimitado, Burke inicia sua investigação tentando demarcar os limites entre o sublime e o belo e estabelecer as diferenças entre eles. Para defini-los com clareza, propõe um estudo minucioso das suas fontes, desviando o foco de atenção dos dispositivos retóricos em que se fundava o estilo sublime e se lançando a uma espécie de psicologia (ou mesmo de uma fisiologia) da emoção estética, que visava determinar as qualidades dos objetos e fenômenos capazes de gerar as paixões do sublime e do belo e as maneiras pelas quais elas agiriam sobre nós. Reside aí grande parte da originalidade das idéias de Burke, que deslocavam a discussão sobre o sublime do terreno do ornato para o da natureza externa à obra de arte e para o efeito do discurso sobre o público.

Esquemáticamente, pode-se dizer que Burke relaciona o belo ao prazer e o sublime à dor e ao perigo. Partindo dessa dicotomia, afirma: "Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the sublime; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling".<sup>88</sup>

Enquanto o Pseudo-Longino compreendia o sublime como "a suma perfeição e excelência dos discursos", e apontava como sua origem cinco fontes que teriam como fundamento "a *faculdade de dizer*, sem a qual tudo o mais fica inútil",<sup>89</sup> Burke o compreende como uma paixão ligada à autopreservação do indivíduo. Conseqüentemente, em vez de buscar sua origem na linguagem, procura identificar na natureza os elementos que, ao se constituírem

<sup>88</sup> BURKE, E. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful*. Edited with an introduction and notes by James T. Boulton. Oxford: Basil Blacwell, 1990, p. 39.

<sup>89</sup> OLIVEIRA, C. J. *Tratado do sublime de Dionísio Longino*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, pp. 44 e 57. (1.ª ed. 1771)

como ameaça à integridade do homem, são capazes de excitar as paixões a ele relacionadas. A mais poderosa delas seria o assombro (*astonishment*), definido como uma espécie de suspensão dos movimentos da alma provocada pelo terror. O terror torna-se, assim, a principal causa do sublime: "Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime".<sup>90</sup> Seguindo essa linha de raciocínio, todos os elementos capazes de provocar medo ou terror são compreendidos como fontes do sublime. O primeiro deles é a obscuridade, que nos impede de perceber a verdadeira extensão do perigo que nos ameaça e aumenta nossa sensação de terror. O poder de um grande animal (o touro, por exemplo), as privações (como o vazio, as trevas, a solidão e o silêncio), as grandes vastidões, a infinitude (seja ela real ou apenas uma impressão artificialmente criada), a dificuldade na realização de alguma coisa e a magnificência (quer de uma montanha, quer de um edifício erguido pelo trabalho humano) também são capazes de nos incitar idéias de medo e terror e, por isso mesmo, constituem-se como fontes do sublime.

Analisando a lista de elementos proposta por Burke, Samuel H. Monk observa que "sob a rubrica de sublime, tendências que não se adequavam à teoria neoclássica puderam encontrar abrigo num tratado".<sup>91</sup> Tais tendências já eram perceptíveis desde a primeira metade do século XVIII, manifestando-se poeticamente no gosto por cenários agrestes, pelo tema das ruínas e dos cemitérios. Segundo James Boulton, Burke não é o precursor dessa temática, mas forneceu justificativa teórica para ela.<sup>92</sup> Suas idéias foram bem recebidas pela crítica e pelo público em geral, tornando-se uma das principais referências das discussões sobre o pitoresco que ocuparam os teóricos no final do século XVIII e que constituíram, segundo alguns historiadores da literatura,

---

<sup>90</sup> BURKE, E., op. cit., p. 58.

<sup>91</sup> MONK, S. H. "The Sublime: Burke's *Enquiry*". In: BLOOM, Harold. *Romanticism and consciousness*. NY: W. W. Norton and Company, s/d., p. 34.

<sup>92</sup> BOULTON, J. T. "Editor's Introduction". In: BURKE, op. cit., p. XVIII.

um prelúdio do romantismo.<sup>93</sup> A despeito de ter adiantado a discussão sobre alguns tópicos que seriam caros a essa nova estética, a influência de Burke declina conforme o novo século se aproxima. Boulton afirma que "geralmente os românticos tinham pouco tempo para as teorias de Burke".<sup>94</sup> De fato, Blake dizia que o *Enquiry* lhe inspirava "contempt and Abhorrence", enquanto para Coleridge, ele parecia "a poor thing".<sup>95</sup>

Independentemente de considerações sobre o conhecimento direto do *Enquiry* no Brasil do século XIX, pode-se afirmar que suas idéias foram divulgadas aqui através dos tratados de retórica e poética de Hugh Blair, Francisco Freire de Carvalho e Lopes Gama, ou mesmo por meio de romances, como *The pathfinder*, de Fenimore Cooper, que se inicia pela apresentação de uma dessas vastidões sublimes.<sup>96</sup>

Nas *Lectures on rhetoric and belles lettres*, Blair divide sua investigação da matéria em duas etapas: na primeira dedica-se à análise do sublime nos objetos, na segunda, discute o problema da sua descrição. Compreendido como um dos prazeres do gosto, o sublime é apresentado como a emoção provocada pela contemplação do grandioso: "I consider grandeur and sublimity as terms synonymous, or nearly so. If there be any distinction between them, it arises from sublimity's expressing grandeur in its highest degree" (*LRBL*, III, p. 32). Iniciando a análise do primeiro tópico da sua investigação, Blair, em consonância com uma tradição que remonta ao Pseudo-Longino, considera que a impressão produzida por um objeto sublime sobre o observador é uma espécie de "elevação" da alma:

It produces a sort of internal elevation and expansion; it raises the mind much above its ordinary state, and fills it with a degree of wonder and astonishment, which it cannot well express. The

<sup>93</sup> Para Mario Praz, "o pitoresco [...] foi elaborado, como teoria, na Inglaterra entre 1730 e 1830 [...], e, num certo sentido, preludia o romantismo". Ver *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1996, p. 37, n. 15.

<sup>94</sup> BOULTON, J. T., op. cit., p. XXXIX.

<sup>95</sup> Apud MONK, S. H., op. cit., p. 37 e p. 41.

<sup>96</sup> "The sublimity connected with vastness, is familiar to every eye", afirma o narrador na abertura do romance. COOPER, J. F. *The pathfinder*. NY: 1989, p. 7.

emotion is certainly delightful; but it is altogether of the serious kind; a degree of awfulness and solemnity, even approaching to severity, commonly attends it when at its height; very distinguishable from the more gay and brisk emotion raised by beautiful objects. (*LRBL*, III, p. 32)

Como o sublime é o grandioso elevado ao máximo grau, a primeira classe de objetos em que ele se manifesta é a dos vastos e ilimitados espaços naturais, como as grandes planícies sem fim, o firmamento, o oceano, as altas montanhas e imensos precipícios (*LRBL*, III, p. 32). A par dessas vastidões, uma outra categoria de elementos sublimes relaciona-se ao volume sonoro: "The burst of thunder or of cannon, the roaring of winds, the shouting of multitudes, the sound of vast cataracts of water, are all incontestably grand objects" (*LRBL*, III, p. 32-3). A força é a qualidade que torna sublimes tantos animais (como, por exemplo, o leão e o cavalo) e fenômenos naturais (terremotos, tempestades, cheias, incêndios). Fiel à lição de Edmund Burke, Blair considera o terror e as paixões a ele relacionadas como uma das principais fontes do sublime (*LRBL*, III, p. 33). Dessa perspectiva, os elementos que contribuem para intensificar o terror — como a escuridão, a solidão e o silêncio — podem tornar um objeto ou um cenário sublimes: a noite é considerada mais sublime que o dia e as paixões melancólicas mais solenes que as alegres. Quanto à paisagem, Blair se pergunta: "What are the scenes of nature that elevate the mind in the highest degree, and produce the sublime sensation? Not the gay landscape, the flowery field, or the flourishing city: but the hoary mountain, and the solitary lake; the aged forest, and the torrent falling over the rock". (*LRBL*, III, p. 33)

A quinta qualidade apontada por Blair nos objetos sublimes é a obscuridade, compreendida, da mesma forma que ocorria em Burke, como uma certa indistinção que não permite ao observador perceber claramente os contornos de alguma coisa, tornando-a assim misteriosa e sublime. Retomando literalmente as palavras de Burke, Blair afirma que "as an ingenious author has well observed, it is one thing to make an idea clear, and another to make it

affecting to the imagination" (*LRBL*, III, p. 34). A esse tipo de obscuridade se relacionam as descrições de seres sobrenaturais, as quais, mesmo sem fornecer uma imagem nítida, enchem o espírito de grandes idéias. Objetos mostrados à distância, espacial ou temporalmente afastados de nós, também são favorecidos por esse tipo de obscuridade (*LRBL*, III, p. 35). A desordem, à medida em que se opõe à regularidade e proporção entre as partes, características do belo, constitui a sexta fonte do sublime na natureza (*LRBL*, III, p. 35). Na arquitetura, a grandiosidade das dimensões de um edifício e a maneira da sua apresentação são as principais fontes do sublime (o exemplo de sublime numa construção é a catedral gótica). Por fim, a oitava e última classe de objetos listados por Blair é a do sublime moral ou sentimental, composta por aquelas ações que podem ser classificadas como magnânimas ou heróicas (*LRBL*, III, p. 35).

Diante de elementos tão díspares capazes de gerar o sublime, Blair tenta encontrar uma qualidade comum que pudesse unificá-los. Depois de refutar a opinião que tributa à amplitude de dimensões a fonte do sublime, polemiza diretamente com Burke, contradizendo a idéia de que o terror seria a causa primeira dessa emoção. Assim, mesmo reconhecendo o imenso débito que possui com o *Enquiry*, Blair se afasta dele nesse ponto crucial. Para o professor escocês, se existe um princípio comum aos objetos sublimes, ele residiria na força, presente, de forma mais ou menos direta, em todos eles: "I am inclined to think, that mighty force or power, whether accompanied with terror or not, whether employed in protecting or in alarming us, has a better title [...] to be the fundamental quality of the sublime" (*LRBL*, III, p. 37).

Passando ao segundo tópico da sua argumentação (a análise do sublime no discurso), Blair se queixa da imprecisão com que o termo vinha sendo utilizado pela crítica e afirma que ele só poderia ser empregado corretamente com relação a descrições de objetos ou sentimentos ("sentiments") que fossem em si mesmos sublimes: "The foundation of it must always be laid in the nature of the object described" (*LRBL*, IV, p. 39). Na base dessa percepção está a idéia de que

cada paixão se relaciona a um conjunto de objetos, e que, para excitar determinada paixão, o orador deve pintar o objeto correspondente diante dos olhos da plateia: "To every emotion or passion, nature has adapted a set of corresponding objects; and, without setting these before the mind, it is not in the power of any orator to raise that emotion" (*LRBL*, XXXII, p. 360). Nas *Lectures*, o sublime não é apresentado como um estilo, motivo pelo qual pode ser discutido antes de considerações sobre a ornamentação e fora das lições dedicadas à análise dos diferentes estilos.<sup>97</sup> Para Blair, "the sublime is a species of writing which depends less than any other on the artificial embellishments of rhetoric" (*LRBL*, IV, p. 37-8). Segundo ele, "it is not by hunting after tropes, and figures, and rhetoric assistances, that we can expect to produce it. No: it stands clear, for the most part, of these laboured refinements of art. It must come unsought, if it comes at all, and be the natural offspring of a strong imagination" (*LRBL*, IV, p. 47). Assim, o sublime é concebido como um discurso despido de ornatos, que fixa, de forma direta, as paixões que movem o orador. Mais adiante, acrescenta:

As for what is called the sublime style, it is, for the most part, a very bad one; and has no relation, whatever, to the real sublime. Persons are apt to imagine, that magnificent words, accumulated epithets, and a certain swelling kind of expression, by rising above what is usual or vulgar, contributes, or even forms, the sublime. Nothing can be more false (*LRBL*, IV, p. 47).

Contudo, apesar da recusa do ornamento como base do discurso sublime, Blair defende que a mera apresentação do objeto grandioso não garante a sublimidade da descrição, que só seria atingida se ele fosse mostrado de perspectiva adequada: "the object must not only, in itself, be sublime, but it must be set before us in such a light as is most proper to give us a clear and full impression of it; it must be described with strength, with conciseness, and simplicity" (*LRBL*, IV,

---

<sup>97</sup> Nos comentários à sua tradução do tratado do Pseudo-Longino, Boileau já chamava a atenção para a diferença entre o sublime e o estilo sublime: "par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime; mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravi, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles". Apud KAPP, V. "L'Apogée de l'Atticisme Français". In: FUMAROLI, M, op. cit., p. 757-58.

p. 39). Força, concisão e simplicidade se sobrepõem aos falsos ornamentos da arte e se constituem como verdadeiros substratos do discurso sublime. Fiona McIntosh percebe um duplo movimento na argumentação do professor de Edimburgo: ao mesmo tempo em que ele se esforça por empurrar o ornamento para fora da província do sublime, a ornamentação é reintroduzida na forma de figuras valentes e ousadas — "daring figures", "bold figures", diz Blair em várias passagens — naturalmente sugeridas ao orador pela força da paixão que o anima. O paradoxo seria resolvido pela proposição do sublime como um discurso caracterizado pela transparência e encarnado no mito da linguagem primitiva, na qual a ornamentação não decorria do estudo dos artificios retóricos, mas da necessidade e da imediatez da expressão.<sup>98</sup> Certamente, o caráter natural com que o discurso sublime é concebido por Blair e por outros críticos contemporâneos contribuiu para o interesse do romantismo por esse tema eminentemente retórico.

Tradicionalmente, o sublime era classificado como um dos estilos do discurso. Ele se destinava a composições de caráter elevado, como a epopéia, a tragédia ou aquelas partes do discurso que tivessem por finalidade mover a audiência, e era obtido, principalmente, pelo tipo de ornamentação empregado pelo orador.<sup>99</sup> Essa visão do sublime não era estranha aos tratadistas que escreveram no Brasil do século XIX. Junqueira Feire classificava os estilos em sutil, sublime e temperado, e descrevia o segundo como o "que abunda de todo o gênero de ornatos, que emprega as amplificações mais belas, os tropos mais valentes, as figuras mais enérgicas"; sua

<sup>98</sup> McINTOSH, F. "Hugh Blair et le Statut de l'Ornement dans l'Écriture Sublime: du Paradoxe au Mythe". In: *Revue de littérature comparée*. 1996, n.º 3, p. 279 e ss.

<sup>99</sup> Para Cícero, o orador deve provar, agradar e convencer, sendo que "a cada una dessas funciones del orador corresponde un tipo de estilo: preciso a la hora de probar; mediano, a la hora de deleitar; vehemente, a la hora de convencer, que es donde reside toda la fuerza del orador". O que caracteriza o bom orador é o *decorum*, a capacidade de saber que estilo é "conveniente" para cada ocasião. O "estilo elevado" se distingue pela "elegancia e abundancia de palabra". "A esta elocuencia corresponde conducir los corazones, a ella corresponde moverlos en todos los sentidos; ella penetra en nuestros sentidos unas veces por la fuerza, otras insensiblemente; graba unas opiniones, arranca la ya grabadas". Ver CICERÓN. *El orador*. Madrid: Alianza, 1997, p. 64 e 76.

finalidade seria "a persuasão, que é o verdadeiro fim de toda a eloquência" (*ERN*, p. 112).<sup>100</sup> Assim, ao mesmo tempo em que a ornamentação era concebida como fundamento do sublime, não era qualquer tipo de ornato que o caracterizava, mas apenas os valentes e enérgicos. Hugh Blair, ao considerar o sublime como um dos prazeres do gosto (e não como um estilo) e recusar os "tropos", "figuras" e "refinamentos da arte" como seus elementos constitutivos, se aproxima das idéias de Edmund Burke, que, como vimos, identificou suas fontes em elementos externos à arte.

Das retóricas em língua portuguesa que discutimos no primeiro capítulo, apenas as de Francisco Freire de Carvalho e Miguel do Sacramento Lopes Gama se dedicam à análise do sublime nos termos propostos por Burke e retomados por Blair. Francisco Freire de Carvalho discute a matéria no *Breve ensaio sobre a crítica literária, ou metafísica das belas letras*, publicado como adendo às *Lições elementares de poética nacional*, no qual apresenta uma tradução resumida de algumas questões desenvolvidas nos capítulos iniciais das *Lectures on rhetoric and belles lettres*: a função da crítica literária, o engenho, o gosto e as fontes dos seus prazeres. Quanto ao sublime, segue Blair em tudo: tanto na sua compreensão como sinônimo de grandeza, quanto na divisão da matéria em duas partes, uma dedicada à discussão do sublime "nos próprios objetos", na qual aponta as fontes dessa "comoção", outra voltada à análise das descrições sublimes, compreendidas como uma forma de expressão despida dos ornatos retóricos. Na seção dedicada à análise dos objetos (*BECL*, IV, p. 34-47), aponta dez fontes do sublime: o "vasto"; os sons estrepitosos; a "força"; o "pavor"; a "obscuridade"; os objetos "elevados" ou "de nós separados por longos intervalos de tempo ou de lugar"; a "desordem"; as grandes dimensões de um objeto produzido pelo esforço humano; o heroísmo e a magnanimidade, fontes do sublime

<sup>100</sup> Também para Frei Caneca, o "estilo robusto ou sublime é o que serve-se de toda sorte de palavras e expressões valentes, animadas e próprias a dar força e graça aos pensamentos". Ver *Tratado de eloquência*. In: *Obras políticas e*

moral; e, finalmente, a "virtude remontada, e a coragem fora do comum", mesmo que voltadas para ações moralmente condenáveis. Ao retomar toda essa matéria, o *Breve ensaio sobre crítica literária* se converte numa importante fonte de divulgação da teoria do sublime (vale lembrar que as *Lições de poética nacional* foram adotadas como livro de estudo do Colégio Pedro II em vários anos) e fornece uma espécie de índice do vocabulário com que ela ia sendo construída na língua portuguesa.

Lopes Gama discute o sublime no que se pode considerar a primeira parte do segundo tomo das *Lições de eloquência nacional*, na qual aborda questões de estética cujas fontes são, segundo o próprio autor, Hugh Blair, Victor Cousin e Jouffroy. O padre pernambucano refuta a distinção estabelecida por Edmund Burke entre o belo e o sublime, e propõe um intrincado (e por vezes confuso) sistema de classificação, segundo o qual haveria três modalidades de belo: o natural, o moral e o artificial. O sublime se integra a esse sistema como uma "gradação ou escala do belo" (*LEN*, t. II, V, p. 51), uma vez que as três modalidades indicadas podem se manifestar em três graus distintos: simples, médio e sublime. No belo natural, a primeira gradação, do "belo elegante e gracioso", manifesta-se nas "menores produções da natureza", originando uma impressão de suavidade (*LEN*, t. II, V, p. 52). O sublime, ao contrário, "é o último grau do Belo, e incremento do grande. O Sublime pois produz tão eminentes, e belas impressões, que a alma sente maravilha junta a um princípio de terror [...]" (*LEN*, t. II, V, p. 55). Como se vê, o fato de Lopes Gama refutar a distinção estabelecida por Burke não o impede de compreender o sublime como uma forma de arrebatamento relacionada ao grandioso e ao terror: "Grande na natureza é aquilo, que transporta a alma fora do seu habitual estado, pondo-a, mediante solenes impressões, em uma comoção extraordinária" (*LEN*, t. II, V, p. 53). No desdobramento de sua análise, aponta como fontes do sublime basicamente os mesmos elementos listados por Freire de Carvalho, Hugh

Blair e Edmund Burke: no belo natural, as fontes do sublime seriam a amplidão, a força, o terror, a obscuridade, a distância e a desordem; e no belo moral, a magnanimidade e o heroísmo.

O tratado de Lopes Gama, muito divulgado no século XIX através das suas três edições (1846, 1851 e 1864), parece ter servido de fonte a alguns de nossos autores que compreenderam o sublime como uma gradação do belo. O exemplo mais evidente dessa visão talvez esteja no prefácio a *O conde Lopo*, de Álvares de Azevedo:

O fim da poesia é o *belo*.

Belo material, belo moral; do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime [...]. Pois o que é o sublime senão o grau mais ardente do belo?<sup>101</sup>

Como o poeta não cita as *Lições de eloquência nacional*, não é possível afirmar que tenha buscado nelas a sua definição do sublime, devendo-se levar em conta a possibilidade de ele ter se inspirado diretamente nas mesmas fontes utilizadas por Lopes Gama. De qualquer maneira, os termos em que se expressa são os mesmos do padre pernambucano, seja na classificação de duas modalidades de belo, o natural e o moral, seja na compreensão do sublime como seu "grau mais ardente".

Ao traduzir ou adaptar Hugh Blair — que, por sua vez, retomava as idéias de Edmund Burke —, Freire de Carvalho e Lopes Gama contribuíam para difundir entre nossos escritores do século XIX velhas teorias sobre o conceito do sublime. Torna-se possível, assim, estabelecer uma ponte que parte de Burke e chega até o Brasil através de Blair, Francisco Freire de Carvalho e Lopes Gama. Se considerarmos que esses autores foram glosados e repetidos por outros tratadistas brasileiros — e que Freire de Carvalho, em particular, chegou a ser adotado como livro escolar na década de 1860 —, teremos de admitir que a concepção de sublime de Edmund Burke (evidentemente transformada ao longo desse percurso) não era estranha para os nossos escritores

<sup>101</sup> AZEVEDO, A. *Obra completa*. RJ: Aguilar, 2000, p. 375.

românticos. O que importa reter para o desenvolvimento deste trabalho é que, como observa Fiona McIntosh, os tratados de Burke e Blair — e podemos acrescentar, para o contexto brasileiro, o de Freire de Carvalho —, ao fazer uma "lista de situações e objetos sublimes", forneceram um conjunto de lugares-comuns que seria retomado pelos escritores, contribuindo para que o sublime se convertesse numa "nova forma de ornamento".<sup>102</sup> No caso de José de Alencar, apesar de o conceito não ser discutido nos seus textos teóricos, as descrições da natureza presentes em seus romances (como veremos mais adiante) privilegiam aspectos considerados sublimes pelos tratados oitocentistas — fenómeno revelador da relação dos românticos com a tradição retórica: ainda que não a mencionassem diretamente, encontravam-se tão imbuídos dela pela educação escolar que seus poemas e romances deixam entrever suas marcas.

### *Idéias sobre o romance*

Alguns dos manuais de retórica que circulavam no Brasil do século XIX traziam, ao lado de preceitos sobre formas poéticas tradicionais, considerações sobre o romance, gênero que cada vez mais atraía a atenção dos leitores. Como vimos, Hugh Blair dedica a última parte do seu tratado ao estudo das belas letras, incluindo aí tanto composições em prosa quanto em verso. Entre as primeiras, figuram os escritos históricos e filosóficos, a epistolografia e o romance. Fiel à antiga classificação dos gêneros que concebia a epopéia como a forma poética mais elevada, Blair considera o romance um gênero menor: "There remains to be treated of, another species of composition *in prose*, which comprehends a very numerous, though, in general, a very insignificant class of writings, known by the name of romances and novels" (*LRBL*, XXXVII, p.

---

<sup>102</sup> McINTOSH, F., op. cit., p. 293.

417. Grifo meu). Retomando a etimologia apresentada por Huet, deriva o nome do gênero da língua romance utilizada nesses escritos: "hence it is said the name of Romance, wick we now apply to *all fictitious composition*" (*LRBL*, XXXVII, p. 419. Grifo meu). Como o autor utiliza livremente os termos "romance", "novel" e "fictitious history" para referir-se ao mesmo tipo de composição, depreende-se que ele compreende o romance como uma história ficcional em prosa. Blair justifica o recurso à ficção com base no argumento de Bacon de que o gosto por esse tipo de história atesta a grandeza do espírito humano, que, por não se satisfazer com os limites do mundo real, buscaria na fantasia o complemento que lhe faltava.

Mesmo considerando tratar-se de uma forma menor, Blair defendia que, devido ao interesse despertado entre os jovens e à sua capacidade de influenciar o gosto e a moral, o romance era digno de ser tomado como matéria da crítica. Sua principal qualidade residiria no aspecto educativo:

They furnish one of the best channels for conveying instruction, for painting human life and manners, for showing the errors into which we are betrayed by our passions, for rendering virtue amiable and vice odious. The effect of well contrived stories, towards accomplishing these purposes, is stronger than any effect that can be produced by simple and naked instruction [...]. (*LRBL*, XXXVII, p. 417)

O romance surge, assim, como adorno ou roupagem de virtudes e ensinamentos a serem transmitidos a um leitor que, de outra forma, poderia recusá-los devido à sua insipidez.<sup>103</sup>

A origem desse tipo de escrito seria muito antiga, remontando aos povos orientais da Índia, da Pérsia e da Arábia (com destaque para *As mil e uma noites*). Da Grécia antiga, menciona os contos milésios, e do período do declínio de Roma, Apuleio, Aquiles Tácio e Heliodoro. Traçando o desenvolvimento do gênero, Blair assinala três fases distintas. A primeira, na idade

---

<sup>103</sup> Segundo Antonio Candido, o grande problema enfrentado pelos primeiros teorizadores do romance foi encontrar uma justificativa que o nobilitasse frente aos censores que o consideravam como um gênero fútil e menor. A solução foi propor a narrativa em prosa como um meio eficaz de moralização do leitor. Ver CANDIDO, A. "Timidez do

média, é marcada pelo romance de cavalaria, que refletia os anseios de uma sociedade acostumada aos torneios marciais e pintava um universo povoado por cavaleiros, damas e seres fabulosos, como dragões, mágicos e gigantes: "There were displayed in them a new and very wonderful sort of world, hardly bearing any resemblance to the world in which we dwell" (*LRBL*, XXXVII, p. 418). No segundo estágio, surgem autores como d'Urfé, Mme Scudery e Sir Philip Sidney, cujas obras, ainda que presas aos ideais de heroísmo da fase anterior, começam a se desfazer do elemento maravilhoso: "the dragons, the necromancers, and the enchanted castles, were banished, and some small resemblance to human nature was introduced" (*LRBL*, XXXVII, p. 419). Finalmente, num último momento, que teria se iniciado na segunda metade do século XVII e se estenderia até os tempos de Blair, "this sort of composition soon assumed a third form, and from magnificent heroic romance, dwindled down to the familiar novel" (*LRBL*, XXXVII, p. 419).

Ainda que caracterizado pela fantasia, o desenvolvimento histórico do romance é visto como um progressivo abandono do maravilhoso, acompanhado de uma maior aproximação do universo colhido pela observação. No seu último estágio, o gênero atinge o fim de educar por meio da imitação de situações semelhantes às da vida real: "Imitations of life and character have been professed to be given of the behaviour of persons in particular interesting situations, such as may actually occur in life; by means of which, what is laudable or defective in character as in conduct, may be pointed out, and placed in a useful light" (*LRBL*, XXXVII, p. 419). O romance é uma imitação em prosa de ações ficcionais que guardam proximidade com as que ocorrem no mundo, feita com a finalidade de corrigir os costumes.<sup>104</sup> Assim concebido, o gênero atingiria seu

---

Romance". In: *A educação pela noite*. SP: Ática, 1987.

<sup>104</sup> Vimos anteriormente que, para Blair, só se pode definir a poesia como imitação se o conceito for compreendido não como cópia de um modelo, mas como contrafação dos processos através dos quais a natureza produz as coisas nela existentes. Retomando Aristóteles, o crítico escocês considera ser tarefa do romancista imitar as coisas que poderiam ser, não as que são: "situations, such as *may* actually occur in life" (grifo meu).

ponto máximo em obras como *Gil Blas*, de Le Sage, e *A nova Heloísa*, de Rousseau. Dos autores de língua inglesa, destaca *Tom Jones*, de Fielding, *Clarissa*, de Richardson, e, acima de todos, *Robinson Crusóé*, de Defoe, do qual elogia a "appearance of truth and simplicity", capaz de simultaneamente envolver a imaginação e instruir o leitor.

Dos retóricos em língua portuguesa discutidos até agora, o único que trata do romance é Francisco Freire de Carvalho, que na quarta edição das *Lições elementares de eloquência nacional*, publicada em Lisboa, no ano de 1850, acrescentou um pequeno estudo sobre essa espécie de "literatura amena" (LEEN, "Prefação da Quarta Edição", p. 5). No capítulo intitulado "De Outros Gêneros de Composição, que Entram no Domínio da Eloquência, Tomada em Toda a Extensão deste Vocábulo", discute as características das obras históricas e filosóficas, dos diálogos, do gênero epistolar e, por último, das "*Histórias fabulosas, denominadas Novelas, Romances históricos, etc.*" (LEEN, XXIX, p. 268). Com exceção do diálogo, são os mesmos gêneros analisados por Blair, de quem Freire de Carvalho traduz a maior parte das observações. Essas formas de composição em prosa são apresentadas como uma espécie de adendo ao estudo da eloquência, cujo objeto primordial seria a produção do discurso persuasivo em geral e, particularmente, daqueles voltados para "o manejo ou direção dos negócios públicos" (LEEN, I, p. 16). O que as traz para o âmbito da arte retórica é o fato de elas estarem sujeitas a "regras próprias, que devem ser observadas por quem quer, que se dedique a escrever sobre os seus gêneros diversos" (LEEN, XXIX, p. 268).

No prefácio da quarta edição das *Lições elementares de eloquência nacional*, a inclusão do capítulo XXIX é justificada pela inexistência de "coisa alguma impressa em português acerca destes importantes assuntos" (LEEN, "Prefação da Quarta Edição", p. 5). A seção dedicada ao romance retoma os argumentos de Blair para justificar o estudo desse gênero num manual de eloquência. Apesar de "frívolo na aparência", ele goza de grande aceitação entre o público,

especialmente entre os jovens, exercendo "grande influência sobre os costumes e sobre o gosto", e devendo, por isso, ser objeto de análise por parte da "sã e ilustrada crítica literária" (*LEEN*, XXIX, p. 289). Traduzindo o manual escocês, Freire de Carvalho defende que a principal qualidade desse tipo de escrito reside na sua capacidade de atingir um "fim útil", qual seja, de servir como veículo de instrução do público: "Na verdade um dos meios mais adequados, de que se pode fazer uso para derramar instrução, é a pintura da vida e dos costumes, embora fingidos dos homens; é fazer ver os extravios, a que freqüentes vezes as paixões os arrastaram; tornando por este modo amável a virtude e odioso o vício" (*LEEN*, XXIX, p. 289-90).

Abandonando a análise histórica do desenvolvimento do romance traçada por Blair e tomando por base os temas tratados, Francisco Freire de Carvalho propõe sua classificação em dois grupos distintos: "Podem os assuntos deste gênero de composição ser extraídos ou do simples fundo da imaginação do autor, sem que ele tenha relação alguma com o que se tem passado, ou se está passando no mundo das realidades; ou ter por fundamento um ou mais fatos consignados na História, recheados porém de circunstâncias e de acidentes fingidos" (*LEEN*, XXIX, p. 290-91). O autor chama a primeira espécie de "novela" e a segunda de "romance-histórico". Antes de estabelecer essa divisão, Freire de Carvalho já havia justificado o recurso à fantasia com base no argumento de Francis Bacon apresentado nas *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Dessa maneira, a novela, versando sobre assunto oriundo da imaginação, encontra-se plenamente justificada. Quanto ao romance-histórico, o autor se limita a observar que o seu nome comporta "um contra-senso ou uma contradição de palavras" (*LEEN*, XXIX, p. 291), avaliação que decorre, evidentemente, do contraste entre a definição da história como "um complexo de fatos verdadeiros", "uma cópia fiel da natureza humana" (*LEEN*, XXIX, p. 269), e a conceituação do romance como fruto da imaginação.

No tocante à linguagem, Freire de Carvalho preconiza, a par da "pureza da frase", a

adoção de um "estilo ameno, polido e ornado dos atavios da eloquência mais brilhante, e a mais apropriada aos lances nas mesmas composições apresentados; sem que todavia nelas se faça ostentação de um luxo oratório deslumbrador [...]" (*LEEN*, XXIX, p. 291). Assim sendo, o estilo adequado ao gênero não seria nem o sublime nem o tênue, mas o temperado. O efeito do romance não advém da ornamentação copiosa mas do conteúdo educativo e moralizante que ele veicula. Retomando o problema já exposto na abertura de suas considerações sobre o gênero e novamente traduzindo Blair, Francisco Freire de Carvalho conclui suas observações afirmando que o elemento que torna o romance

mais digno de recomendação [...] é a pintura dos caracteres, conformes à natureza, desenhados por um modo vivo e atrevido, e sempre tendentes nas suas feições a inspirarem sentimentos de bondade, de humanidade, e em geral a maior pureza de costumes, por meio de cuja pintura sejam conduzidos os seus leitores a tudo quanto é louvável, deixando-lhes na alma impressões úteis, decentes e virtuosas (p. 291-92).

Reflexões sobre o romance também podem ser encontradas na quarta edição do *Compêndio de retórica e poética*, do cônego Manoel da Costa Honorato, publicada no Rio de Janeiro em 1879, dois anos, portanto, depois da morte de José de Alencar.<sup>105</sup> Antonio Candido e Roberto Acízelo e Souza consideram esse manual, adotado como livro de estudos do Colégio Pedro II, o mais completo de quantos foram produzidos no Brasil do século XIX.<sup>106</sup> De fato, a amplitude das matérias nele tratadas lhe confere o aspecto de uma espécie de súpula das idéias retóricas do período — um *compêndio* mesmo, como o título já indica.

Seguindo o exemplo de Francisco Freire de Carvalho, Manoel da Costa Honorato dedica uma pequena seção do seu tratado para a discussão do romance, classificado como um dos

<sup>105</sup> Segundo R. A. Souza, apesar de apresentada como quarta edição, tratava-se antes de nova versão de uma obra bastante modificada a cada publicação. A primeira edição (1859) restringia-se à poética, a segunda (1861) acrescentava à anterior uma seção sobre retórica, enquanto a terceira (1870) reproduzia as antecedentes e trazia uma nova parte dedicada à crítica literária, suprimida na quarta edição (1879). Ver SOUZA, R. A., op. cit., p. 65, n 27

<sup>106</sup> Ver CANDIDO, A., op. cit., p. 347 e SOUZA, R. A., op. cit., p. 64 e ss.

gêneros secundários das composições em prosa, e definido como "o conto de aventuras e de paixões imaginárias. É um quadro da vida moral, cujos acontecimentos interessam nossa imaginação e nossa sensibilidade por uma mistura de realidade e de ficção".<sup>107</sup> Diferentemente do retórico português, que subdivide o gênero em função do caráter imaginativo ou histórico do assunto, Costa Honorato utiliza a extensão da narrativa para estabelecer sua classificação, considerando o conto como "o termo genérico empregado em todas as narrações fictícias, sejam curtas ou extensas" e o romance como uma narração necessariamente extensa (*CRP*, 14, p. 151). Como Costa Honorato tem uma tendência à hiperclassificação da matéria, perceptível ao longo do tratado todo, ele acrescenta uma terceira categoria, a novela, que "só distingue-se do conto e do romance no fundo, porque a forma é idêntica a destes: é um romance de pequena dimensão, cujo assunto é apresentado com ar de novidade, ou ao menos pouco sabido" (*CRP*, 14, p. 152).

Um pouco mais à frente, o autor desdobra essa primeira classificação, à qual acrescenta novas "espécies de romances; a saber: de *costumes*, *íntimos*, *de intriga*, *histórico*, *de educação*, *fantásticos e poéticos*" (*CRP*, 14, p. 152). A distinção agora não se estabelece sobre a extensão mas segundo critérios diversos: ora em função do assunto abordado (o "de *costumes* representa exatamente os costumes gerais da sociedade em que se vive"), ora pela finalidade ou efeito que deve exercer sobre o público (o "de *educação* é destinado à educação das crianças"), ora, enfim, por algum aspecto formal (o *poético* é aquele em que "o autor afeta em prosa as formas de estilo e as idéias geralmente reservadas à poesia") (*CRP*, 14, p. 152-53).

Das definições e classificações fornecidas por Costa Honorato, depreende-se que, mais do que a extensão, o assunto ou qualquer aspecto formal, a pedra de toque do romance é a "mistura de realidade e de ficção" (*CRP*, 14, p. 151). Nesse sentido, a principal fronteira do

---

<sup>107</sup> HONORATO, M. C. *Compêndio de retórica e poética*. 4ª ed. RJ: Tip. Cosmopolita, 1879, p. 151. Daqui em diante, citado como *CRP*. Os capítulos, chamados por Costa Honorato de pontos, são indicados em algarismos

gênero seria marcada pela história, compreendida pelo autor como "a narração de cousas verdadeiras" (CRP, 14, p. 145). A meio caminho entre os dois pólos, o romance histórico mostra um personagem "assistindo a uma ação real e conhecida"; sua função seria recordar "algumas circunstâncias desprezadas pela história" (CRP, 14, p. 153).

Estruturalmente, o romance e seus subgêneros se assemelham: "a forma essencial desses escritos consiste em encadear as aventuras de sorte, que se encaminhem ao desfecho desejado pelo leitor" (CRP, 14, p. 152). Costa Honorato o concebe como uma sequência de episódios interligados de forma necessária e habilmente conduzidos ao final adequado. Para compô-lo com sucesso, o autor deveria observar três regras:

1.<sup>a</sup> Inventar acontecimentos pouco ordinários, mas que sejam verossímeis. 2.<sup>a</sup> Introduzir situações particulares, pinturas verdadeiras do coração humano, movimentos que o agitem, paixões que o tiranizem e prazeres ou penas que resultem deles, e não diminuir a força em a narração. 3.<sup>a</sup> Conduzir a ação com rapidez e usar de estilo vivo e cheio de calor, variando muitas vezes as situações dos personagens. (CRP, 14, p. 152)

A matéria do romance são os "acontecimentos pouco ordinários", aquilo que não ocorreu mas poderia ter ocorrido. O sucesso da composição reside na verossimilhança dos episódios, obtida pelo seu encadeamento necessário e pela adequação entre as paixões que movem os caracteres e os seus atos. O problema da articulação dos episódios segundo a necessidade e a coerência interna é destacado na condenação ao uso de qualquer espécie de *deus ex machina* (Costa Honorato não usa esse termo): "o desfecho [deve ser] conduzido naturalmente e por degraus, e que resulte dos acontecimentos sem intervenção de personagens estranhas às que foram mencionadas no correr da obra" (CRP, 14, p. 152). A noção de verossimilhança, fundamental no âmbito de uma compreensão do romance como "mistura de realidade e de ficção" (CRP, 14, p. 151), não é detalhada aqui, mas é retomada na discussão sobre a epopéia, onde se afirma:

É verossímil tudo o que se conforma às nossas opiniões, ou estas sejam verdadeiras, ou falsas; assim como a opinião que fazemos de Aquiles é, que foi um capitão de grande valor, se alguém o representasse tímido e pusilânime, não aceitaríamos a classificação por inverossímil, visto ser contrária à opinião que temos a seu respeito (CRP, 22, p. 237)

Tomado de uma perspectiva retórica, o verossímil não é compreendido como conformidade à natureza externa à obra, mas como adequação à *doxa*, à opinião do receptor do discurso, convertendo-se assim em coerência interna segundo modelos anteriores.

Por fim, seguindo o exemplo de Hugh Blair e de Francisco Freire de Carvalho, Costa Honorato preconiza uma finalidade moralizante para o romance. Assim, às três regras apresentadas como necessárias à composição desse gênero literário acrescenta uma quarta, relacionada ao efeito que ele deveria produzir no leitor:

Além das regras literárias supramencionadas, existe uma que é *moral*, e que apesar de sua importância tem sido desprezada por grande número de romancistas, que é a *instrução do espírito e a correção dos costumes*, na bela frase de Huet, bispo de Avranches. — O escritor deve instruir sob o véu da ficção, polir o espírito e formar-lhe o coração apresentando um quadro da vida humana; censurar os ridículos e os vícios, mostrar o triste efeito das paixões desnorteadas, inspirar amor à virtude e fazer sentir, que só ela é digna de nossas homenagens, só ela é fonte de nossa felicidade. (CRP, 14, p. 152)

A reflexão sobre o romance desenvolvida por Hugh Blair, Francisco Freire de Carvalho e Manoel da Costa Honorato representa uma tentativa de enquadramento do gênero nas categorias retórico-poéticas tradicionais. Por se tratar de uma forma nova, não prevista pelos manuais antigos, havia uma certa dificuldade em lidar com ela, uma perplexidade perceptível até mesmo no grande número de termos utilizados para nomeá-la: romance, conto, novela, romance histórico, de costumes etc. Para analisá-lo, os retores do século XIX procuraram observá-lo a partir de uma espécie de grade que tinha por finalidade colocar em destaque os traços distintivos dos diversos gêneros, discutindo aspectos como o *fim* que deveria produzir sobre o público, o *estilo* e os *temas* que lhe eram mais adequados. Definidos esses elementos, o romance pôde ser incorporado ao complexo sistema de gêneros traçado nesses manuais. Como não havia um lugar

pré-determinado onde abrigá-lo em meio às formas consagradas, foi deslocado para aquela franja da retórica oitocentista onde se encontravam os discursos em prosa que não se enquadravam nos modelos tradicionalmente concebidos como pertencente à eloquência pública, encaixando-se ao lado de modalidades discursivas tão distintas quanto o diálogo, a epistolografia, a filosofia e a história.

Nas *Lectures on rhetoric and belles lettres*, a reflexão sobre o romance é enriquecida pela referência aos seus modelos antigos e contemporâneos. Em Francisco Freire de Carvalho e Manoel da Costa Honorato, entretanto, a leitura dos textos é substituída pela enumeração de regras que, divorciadas do exemplo concreto, perdem parte da sua vivacidade: enquanto o primeiro não menciona nenhum autor ou obra existentes, o segundo se limita a registrar burocraticamente que, "além de muitos outros romancistas brasileiros, podemos citar, com vantagem para as letras pátrias, José d'Alencar, J. M. de Macedo e Franklin Távora" (*CRP*, 14, p. 152). No Brasil, o trabalho de análise da produção contemporânea coube à crítica romântica e, em grande medida, aos próprios romancistas que, em prefácios, posfácios e notas a suas obras, expunham seus ideais estéticos e colaboravam para a compreensão do novo gênero. José de Alencar foi um dos escritores do período que nos legaram, ao lado de crônicas, romances e peças de teatro, um vasto corpo de artigos de viés teórico, discutindo e justificando sua produção ficcional. Nos próximos capítulos, veremos como ele pensou sobre os diferentes gêneros em voga na sua época, contribuindo, como crítico e teorizador, para esclarecer o público sobre a renovação estética da qual ele era um dos arautos.

## 2. O MONSTRO DE HORÁCIO

Em 1854, a convite de Francisco Otaviano, um amigo dos tempos da Academia de São Paulo, José de Alencar iniciou sua carreira na imprensa como cronista do *Correio Mercantil*. Otaviano, que assinava o folhetim do *Jornal do Comércio*, havia se transferido aquele ano para o *Correio*, de propriedade de seu sogro, Muniz Barreto, no qual, depois de redigir o rodapé dominical, deveria se encarregar da seção política. No dia 6 de agosto, convidou o antigo colega para substituí-lo, deixando a ele a possibilidade de optar pelo jornal em que preferia ingressar. No dia 9, Alencar lhe escrevia:

Lembras-te do que conversamos domingo à noite vindo de Botafogo, e especialmente de um projeto que me comunicaste, o qual me diz respeito, se há de realizar em setembro? Se te lembras, debes lembrar-te também do que disse na ocasião, que a seguir uma carreira nova para mim, desejava começá-la a teu lado e debaixo de tuas vistas, por que me sorri essa idéia de continuarmos colegas e amigos, embora já lá vão os tempos de S. Paulo.

Num breve pós-escrito, o candidato a folhetinista explicitava as opções de que dispunha:

Esqueceu-me dizer-te que qualquer das duas coisas que se realize, *Correio Mercantil* ou *Jornal do Comércio*, desejava que ficasse em segredo. De qualquer dos dois modos te vou substituir, e por conseguinte prefiro que a dificuldade da posição recaia sobre um nome ignorado absolutamente.<sup>1</sup>

O impasse termina, como se sabe, com o ingresso de Alencar no *Correio*, onde, entre 3 de setembro de 1854 e 8 de julho de 1855, publica a primeira série de crônicas sob a rubrica de *Ao correr da pena*. Irritado com a censura imposta ao seu último artigo, no qual fazia críticas ao que lhe pareciam excessos do mercado de ações, deixa o jornal. Ingressando no *Diário do Rio de Janeiro*, retoma sua função de folhetinista, escrevendo

<sup>1</sup> ALENCAR, J. "Carta a Francisco Otaviano". In: MENEZES, R. *Cartas e documentos de José de Alencar*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1965, p. 41. Para o relato do ingresso de Alencar no *Correio Mercantil*, ver BARBOSA, F. A. "Prefácio". In ALENCAR, J. *Ao correr da pena*. SP: Melhoramentos, s/d e MAGALHÃES Jr., R. *José de Alencar e sua época*. RJ: Civilização Brasileira/INL, 1977.

entre 7 de outubro e 25 de novembro de 1855 sete artigos sob a mesma rubrica.

Ainda que possam ser tomados como sua estréia regular na imprensa diária, esses escritos não foram os primeiros de sua autoria a serem publicados em jornais. Nos tempos de estudante em São Paulo, Alencar fundou, juntamente com alguns colegas, a revista *Ensaio Literários*, na qual estampou três artigos, enfocando, respectivamente, o cultivo da carnaúba, a história de Antônio Felipe Camarão (personagem que posteriormente iria figurar no romance *Iracema*, no qual aparece com seu nome indígena, Poti) e, muito significativamente, um estudo em que investigava o problema do estilo mais adequado para a literatura brasileira. Apesar de pequena, essa colaboração é de extrema importância, seja como documento revelador das preferências e tendências do futuro romancista, seja como sinal inequívoco da sua participação no movimento cultural que agitava a Academia de São Paulo.

Além desses textos divulgados numa pequena revista acadêmica, Alencar publicara, por influência do mesmo Francisco Otaviano, alguns artigos esparsos em jornais da corte. Resumia-se a isso sua pequena experiência de jornalista. Francisco de Assis Barbosa afirma que, por ocasião do convite para ocupar o cargo de folhetinista do *Correio Mercantil*, "ninguém, a não ser Otaviano, levava a sério o filho do Senhor Alencar".<sup>2</sup> Como se pode perceber pelo pós-escrito da carta que enviou ao amigo, o próprio candidato a cronista sentia o peso da responsabilidade que teria sobre os ombros, preferindo, a princípio, manter seu nome em sigilo. Colaborava para aumentar a desconfiança em relação a ele o fato de o folhetim dominical que iria assumir ser um espaço altamente valorizado e de grande visibilidade.

---

<sup>2</sup> BARBOSA, F. A., op. cit., p. 16.

Segundo João Roberto Faria, os folhetins eram artigos semanais que misturavam comentários sobre artes e ciências com notícias de fatos mundanos diversos. Eles "eram geralmente publicados aos domingos, no rodapé da primeira página, e [...] vários assuntos acotovelavam-se no mesmo espaço. Um espaço privilegiado, diga-se de passagem, para o folhetinista se fazer conhecido".<sup>3</sup> Adotado no nosso jornalismo por influência francesa — responsável ainda pelo nome que receberia por aqui: o termo brasileiro é uma adaptação de *feuilleton* —, foi Otaviano "o primeiro a cultivar entre nós o folhetim caracterizado pela leveza de estilo e variedade de assunto".<sup>4</sup> Machado de Assis, numa crônica de 1859, descreve esse tipo de artigo como uma planta francesa que os jornais locais tentavam, sem muito sucesso, aclimatar a suas páginas; sua principal característica seria a combinação de assuntos sérios e jocosos:

O folhetim [...] nasceu do jornal, o folhetinista por consequência do jornalista. Esta íntima afinidade é que desenha as saliências fisionômicas na moderna criação.

O folhetinista é a fusão admirável do útil e do fútil, o parto curioso e singular do sério, consorciado com o frívolo. Estes dois elementos, arredados como pólos, heterogêneos como água e fogo, casam-se perfeitamente na organização do novo animal.<sup>5</sup>

Mesmo com seu aspecto desprezioso de notas tomadas ao acaso e lançadas ao papel sem maiores preocupações, a facilidade desse tipo de escrito é apenas aparente: "Passam-se séculos", diz Machado, "nas horas que o folhetinista gasta à mesa a construir a sua obra".<sup>6</sup> Magalhães Jr. observa que Alencar parece ter sentido dificuldade de se adaptar ao novo emprego. Teria sido esse o motivo pelo qual, inicialmente, os folhetins não saíram com a regularidade prevista: o segundo rodapé apareceu apenas 14 dias depois do primeiro. Mais importante do que a falha de uma semana é o fato de essa dificuldade ter sido

<sup>3</sup> FARIA, J. R. "Alencar: A Semana em Revista". In: Vários Autores. *A crônica*. Campinas: Unicamp, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 304.

<sup>4</sup> FARIA, J. R., op. cit., p. 304.

<sup>5</sup> ASSIS, M. "Aquarelas: IV. O Folhetinista." In: *Obra completa*. V. 3. RJ: Aguilar, 1962, p. 959.

<sup>6</sup> ASSIS, M., op. cit., p. 959.

abordada pelo próprio autor em diversas crônicas que tematizam o trabalho do folhetinista. Da perspectiva deste trabalho, esses artigos interessam por revelar a visão alencariana do folhetim e por representar a primeira manifestação da maneira como o futuro romancista e dramaturgo procurava entender o texto literário em função do gênero em que ele se enquadrava.

No dia 24 de setembro de 1854 (quando, a aceitar-se a hipótese de Magalhães Jr., já tivera tempo de sentir a dificuldade de sua função, deixando, inclusive, de enviar a colaboração do dia 10), Alencar escreve o primeiro artigo em que aborda detidamente a natureza do folhetim. Depois de narrar diversos fatos ocorridos num mesmo domingo, interrompe o relato para dizer que esse dia movimentado o inquietava, pois o fazia temer pela semana que se iniciava de forma tão brilhante e da qual ele teria que fazer o resumo na sua crônica. Amaldiçoa, então, "o inventor desse monstro de Horácio, deste novo Proteu, que chamam — folhetim", e comenta:

Obrigar um homem a percorrer todos os acontecimentos, a passar do gracejo ao assunto sério, do riso e do prazer às misérias e às chagas da sociedade; e isto com a mesma graça e a mesma *nonchalance* com que uma senhora volta as páginas douradas do seu álbum, com toda a finura e delicadeza com que uma mocinha loureira dá sota e basto a três dúzias de adoradores! Fazerem do escritor uma espécie de colibri a esvoaçar em ziguezague, e a sugar, como o mel das flores, a graça, o sal e o espírito que se deve necessariamente descobrir no fato o mais comezinho!

Ainda isto não é tudo! Depois que o mísero folhetinista por força de vontade conseguiu atingir a esse último esforço da volubilidade, quando à custa de magia e de encanto fez que a pena se lembrasse dos tempos em que voava, deixa finalmente o pensamento lançar-se sobre o papel, livre como o espaço. Cuida que é uma borboleta que quebrou a crisálida para ostentar o brilho fascinador de suas cores; mas engana-se: é apenas uma formiga que criou asas para perder-se.<sup>7</sup>

Em que pese a ironia da passagem, o folhetim é retoricamente apresentado como o "monstro de Horácio" e seu autor como uma "espécie de colibri" ou "borboleta" que passeia

<sup>7</sup> ALENCAR, J. *Ao correr da pena*. In: *Obra completa*, V. 4. RJ: Aguilar, 1960, p. 647-48. Daqui em diante, citado como CP.

com leveza e rapidez por diferentes assuntos. Alencar interpreta a passagem da *Arte poética* em que se descreve um quadro formado de partes de diferentes animais como metáfora da multiplicidade de temas abordados num único texto, e aponta a variedade temática como o elemento distintivo da crônica. Tal variedade não passou despercebida a Joaquim Nabuco, que, no entanto, a avaliava como defeito e não como o traço definidor desse gênero amorfo: "A que ordem de produções pertencem porém esses folhetins? A nenhuma. Não são artigos de crítica, também não são artigos de fantasia", observava num dos textos em que polemizava com o autor. Mais adiante, acrescenta: "Tudo se acha misturado nesses folhetins, a política e os teatros, o Cassino e a praia de Santa Lusia, anúncios de alfaiates e trocadilhos, mas tudo isso sem transições, sem artes, um *pot-pourri*, em que nada falta, senão o gosto".<sup>8</sup>

Alencar, por sua vez, procurava compreender o folhetim segundo suas características próprias e tentava encontrar uma classificação para ele. Não podendo encaixá-lo em nenhum dos gêneros previstos pela retórica, define-o segundo o *tema* ("todos os acontecimentos, [...] do gracejo ao assunto sério") e o *estilo* (a "*nonchalance*" e a "volubilidade" de quem fala de tudo sem empolgar-se com nada, sem se deter sobre nenhum assunto). Respondendo às censuras de Nabuco, reafirma essas características do gênero, reinterpretando-as, diferentemente do crítico, como qualidades:

O folhetim é de todas as províncias literárias, a que tem mais raros cultores. Provém isso do cunho peculiar desses escritos: eles reproduzem na literatura moderna as epístolas clássicas, de que nos deixou Horácio tão elegantes modelos. É uma arte difícil essa de dizer tudo, não dizendo nada. Como no chamalote furtam-se as várias cores; nessa tela literária todos os tons e todos os estilos cambiam desde o mais grave até o mais gracioso.

O meu crítico [...] chama o folhetim uma salada, e taxa-lhe como defeito seus maiores realces: a variedade do assunto e a volubilidade do estilo.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> NABUCO, J. "Aos Domingos I". In: COUTINHO, A. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, Brasília: Universidade de Brasília, 1978, p. 68 e 69.

<sup>9</sup> ALENCAR, J. "As Quintas II". In: COUTINHO, A., op. cit., p. 81.

Gênero misto, sua grande dificuldade residiria exatamente na falta de regras que o regulassem:

Nada, isto não tem jeito! É preciso acabar de uma vez com semelhante confusão, e estabelecer a ordem nestas coisas. [...] O poeta glosa o mote, que lhe dão, o músico fantasia sobre um tema favorito, o escritor adota um título para seu livro ou o seu artigo. Somente o folhetim é que há de sair fora da regra geral, e ser uma espécie de panacéia, um tratado de *omni scibili et possibili*, um dicionário espanhol que contenha todas as coisas e algumas coisinhas mais? Enquanto o Instituto de França e a Academia de Lisboa não concordarem numa exata definição do folhetim, tenho para mim que a coisa é impossível. (CP, p. 648-49)

A mistura folhetinesca é, antes de tudo, temática, uma decorrência do desejo de cobrir, da forma mais completa possível, os acontecimentos da semana: "não há remédio", diz certo dia, "senão [...] voltar ao positivo da crônica, desfiando fato por fato, dia por dia" (CP, p. 684). O folhetim aproxima-se, nesse aspecto, da antiga crônica histórica ou dos anais, definidos por Francisco Freire de Carvalho como "uma coleção de fatos, dispostos em ordem cronológica, destinados para servirem de materiais à História. Por isso o que se requer de quem escreve *Anais* é, que seja fiel, distinto e completo" (LEEN, XXIX, p. 279).<sup>10</sup> Noutra passagem, Alencar observa que o folhetim é o "livro da semana", cujo título poderia ser:

LIVRO DA SEMANA  
ou  
HISTÓRIA CIRCUNSTANCIADA DO QUE SE PASSOU  
DE MAIS IMPORTANTE  
nesta  
CIDADE DO RIO DE JANEIRO  
desde  
O DIA 11 DO CORRENTE MÊS, EM QUE SUBIU AOS  
ARES COM GERAL ADMIRAÇÃO,  
O BALÃO AEROSTÁTICO  
ATÉ O DIA DE HOJE 18  
compreendendo os acontecimentos mais notáveis  
da semana, não só a respeito de  
teatros e divertimentos,

<sup>10</sup> A definição apresentada por Freire de Carvalho é tomada de Hugh Blair, *LRBL*, XXXVI, p. 408.

como em relação à po-  
lítica, às artes  
e ciências  
OBRA CURIOSÍSSIMA  
em todos os sentidos  
Escrita  
no ano da graça de Nosso Senhor Jesus Cristo  
de 1855  
Por  
UMA TESTEMUNHA OCULAR  
RIO DE JANEIRO  
MDCCCLV (CP, p. 842-43)

Ao tentar abarcar os mais diversos acontecimentos, o folhetim adquire um aspecto jornalístico: ele é uma "revista" (termo tantas vezes empregado pelo autor como sinônimo de "crônica") que contém um "pequeno mundo de seis dias" (CP, p. 804). Brito Broca observa que "os folhetins giravam freqüentemente em torno de três assuntos que polarizavam o interesse e a atenção da sociedade brasileira do Segundo Reinado: o mundanismo (bailes, festas, reuniões), a vida teatral (principalmente os espetáculos líricos) e a política (a eterna torcida provocada pelo revezamento dos partidos e a queda dos ministérios)".<sup>11</sup> Para dar uma idéia da variedade de temas que podiam dividir o mesmo rodapé, basta lembrar que o artigo que maldizia o criador do folhetim narrava a inauguração do *Jockey Club* e do Instituto dos Cegos, além de dar as últimas notícias trazidas pelo "paquete de Southampton": a guerra da Criméia; considerações acerca do "governo constitucional" motivadas pela notícia de distúrbios violentos no Egito; a aposentadoria de um membro do governo espanhol que desempenhava funções diplomáticas no Brasil; reflexões sobre a "*conversa divertida*" que alguns indivíduos insistem em manter conosco em locais e horários impróprios e, para arrematar, críticas ao desconforto dos teatros. Tudo isso em pouco mais de cinco páginas (considerando-se a

---

<sup>11</sup> BROCA, B. "José de Alencar — Folhetinista". In: ALENCAR, J. *Ao correr da pena*, ed. cit., p. 632.

versão em livro).

O folhetim é descrito não só como o "monstro de Horácio", mas também como "um novo Proteu" (CP, p. 647-48), pois a mistura que opera não se restringe ao aspecto temático, manifestando-se ainda nas diferentes *formas* que ele pode assumir. Na maior parte das vezes, trata-se de um artigo em que o autor relata em tom de conversa amena os acontecimentos da semana ao leitor — ou, melhor dizendo, "leitora", como Alencar costuma se referir ao seu interlocutor. Já no primeiro folhetim, advertia "que escritos ao correr da pena são para serem lidos ao correr dos olhos" (CP, p. 639), indicando assim o seu caráter de artigo leve, destinado a informar distraído. Como se viu, esse artigo caracterizava-se por tratar de matérias díspares, o que era possível de se obter saltando-se rapidamente de um assunto a outro através de cortes mais ou menos abruptos. "Mas onde já ando eu?", pergunta-se num deles,

Comecei num salão de baile, e parece-me que estou nalgum corpo de guarda. Eis aí o risco de escrever *ao correr da pena*. Se eu tivesse um *compasso* e um *tira-linhas*, não havia de suceder semelhante coisa. Riscaria primeiramente o meu papel, escreveria o meu artigo letra por letra, pensando maduramente sobre cada palavra, refletindo profundamente na colocação dos pontos e vírgulas; depois convocaria um conselho de sábios, e discutido o artigo em conclusões magnas, entregá-lo-ia ao compositor, quando se findassem os nove anos de correção que impõe o preceito da *Arte poética*. (CP, p. 693)

Por vezes, aos relatos dos fatos vinham juntar-se conselhos ou até mesmo pedidos a suas leitoras. São inúmeras também as citações de autores estrangeiros, tanto antigos como contemporâneos.<sup>12</sup>

Ao lado dessa forma básica, outras faces de Proteu iam sendo desenhadas. Assim, dois artigos são redigidos como cartas, o de 1.º de outubro e o de 3 de novembro de 1854. A utilização da forma da carta no folhetim é conseqüente com a idéia de que o novo gênero

<sup>12</sup> Segundo Magalhães Jr., durante a fase em que redigiu seus folhetins, Alencar mantinha "cadernos de frases de escritores de várias nacionalidades, de provérbios, de significados de vocábulos pertencentes à linguagem

se filiava à epistolografia antiga, defendida por Alencar ao responder aos ataques de Nabuco. No artigo de 1.º de outubro, o autor escreve para o editor dizendo-lhe que não enviaria sua "Revista costumada dos domingos" (CP, p. 651) e, para justificar sua falta, narra como foi sua semana. Ao final da carta, depois de datá-la e assiná-la, sugere ingenuamente um "expediente" para remediar a situação: "A liberdade do folhetinista é ilimitada, a carta longa; portanto escreva em cima o nosso título — *Ao correr da pena* — e mande para a composição" (CP, p. 657).

Algumas crônicas assumem a forma de pequenas narrativas, como, por exemplo, a do dia 31 de dezembro de 1854, intitulada "Conto Fantástico". Nela, o folhetinista relata seu encontro com "um homem já idoso": trata-se do "Ano de 1854", que foi procurá-lo para pedir-lhe benevolência na hora de redigir o artigo avaliando o seu "reinado", prestes a se findar (CP, p. 709-10). O diálogo que estabelece com o inesperado visitante possibilita que relembre e comente os fatos mais importantes do ano. No rodapé do dia 3 de junho de 1855, compara a semana que passou a um livro cujas páginas vai folheando e das quais ressalta alguns acontecimentos, e na de 18 de novembro desse ano, retomando a mesma imagem, afirma:

Desta vez estou de *verve*; vou escrever um livro.

Se bem me lembro, já dei aos meus leitores um folhetim-romance, um folhetim-comédia, um folhetim em viagem, um folhetim-álbum.

Faltava-me porém dar um folhetim-livro, e por isso quero hoje realizar essa nova transformação do Proteu da imprensa. (CP, p. 842)

Depois de explicar que o folhetim "é o livro da semana", "um dos volumes de uma obra intitulada *O Ano de 1855*" (CP, p. 842), apresenta as diferentes partes que o compõem: título, dedicatória, prólogo, introdução, índice dos capítulos e o texto propriamente dito. No

---

popular ou regional". Para um rápido levantamento dos autores compilados num desses cadernos, ver Magalhães Jr., op. cit., p. 45.

índice, enumera os fatos significativos da semana, dos quais, entretanto, não desenvolve nenhum, pois não haveria leitores para tanto: "O leitor passa os olhos rapidamente, folheia o livro, e apenas de espaço a espaço encontra uma boa idéia, um trecho interessante" (CP, p. 845).

Mais características ainda são aquelas crônicas que misturam diferentes formas. No seu artigo de estréia, por exemplo, Alencar lançava mão de um pequeno "conto de fadas" para explicar sua entrada no *Correio Mercantil* como substituto de Francisco Otaviano (CP, p. 639-40) e, logo a seguir, passava a dar as notícias internacionais "trazidas pelos dois últimos paquetes" (CP, p. 640). Na do dia 4 de novembro de 1855 inclui, ao lado de considerações sobre o ponto de interrogação e de um poema "A Emmy La Grua", uma das divas do canto lírico de então, um pequeno conto alegórico sobre as "mocinhas brasileiras" (CP, p. 836-37). No domingo seguinte, 11 de novembro, alterna um "romance" com notícias sobre o teatro lírico.

Se no tocante aos temas e formas o folhetim apresentava-se como gênero misto, quanto à linguagem caracterizava-se por adotar um estilo baixo. No rodapé de 14 de janeiro de 1855, endereçando-se às leitoras, Alencar afirma que "já deveis estar aborrecidas da prosa chã e rasteira deste artigo" (CP, p. 723). Parecia ser ela, com efeito, a mais adequada ao tom de conversa amena que estabelece com o interlocutor, além de prestar-se bem às rápidas mudanças de assunto que se esperavam do escritor-colibri e funcionar como fator de aproximação entre autor, leitor e assunto. Em outra passagem, compara o folhetinista a "uma esponja que durante a semana se embeba e sature de idéias, e que ao domingo se esprema no papel, e deite uma chuva de bonitos pensamentos e lembranças graciosas" (CP, p. 829). A imagem, feliz como registro da diversidade de assuntos de que a crônica devia tratar, também pode ser lida como metáfora do seu estilo. O cronista deveria absorver os

fatos e espremê-los sobre o papel, registrando-os da forma mais direta possível, sem ornamentos. Outro aspecto característico do estilo alencariano nos folhetins é o uso — ou mesmo o abuso — dos trocadilhos. Revelando um encantamento quase infantil do jovem escritor com a linguagem, esse traço foi duramente criticado por Joaquim Nabuco, para quem seus folhetins eram "uma verdadeira salada de que o *calembourg* é a beterraba, e em que, segundo a regra, 'um avarento deitou o vinagre, e um pródigo o azeite', só faltando quem lhe deitasse o sal".<sup>13</sup>

A par do aspecto puramente jornalístico, de registro dos acontecimentos da semana, o folhetim, com sua liberdade temática e formal, muitas vezes adentrava a província da ficção. Essa passagem já era sugerida pelas diversas formas por ele assumidas, como "romance", "conto de fadas" ou "fantástico". Segundo Alencar, era comum criticar-se o folhetinista porque "inventou em vez de contar, o que por conseguinte excedeu os limites da crônica" (*CP*, p. 648). Regina Lúcia Pontieri observa que um dos movimentos característicos de *Ao correr da pena* "é a técnica de, num só pulo, saltar do cotidiano mesquinho para os altos píncaros do imaginário sem freios".<sup>14</sup> Daí a recorrência da comparação do folhetinista com a crisálida. Ela representa "o cronista obrigado pelas circunstâncias a falar das banalidades da vida da Corte — que rompe o casulo e lança a imaginação às alturas da borboleta".<sup>15</sup> Nessas passagens, a linguagem se afasta da "prosa chã e rasteira" e se alça a um estilo mais elevado. Descrições, especialmente da natureza, mas também de pessoas, se repassam de um tom poético que anuncia a dicção do futuro romancista.

---

<sup>13</sup> NABUCO, J., *op. cit.*, p. 68.

<sup>14</sup> PONTIERI, R. L. *A voragem do olhar*. SP: Perspectiva, 1988, p. 36.

<sup>15</sup> PONTIERI, R. L., *op. cit.*, p. 36.

Dessa maneira, simultaneamente ao interesse que despertam como gênero literário particular ou testemunho das transformações pelas quais passava o Rio de Janeiro de meados do século XIX, os textos de *Ao correr da pena* fornecem ao estudioso uma amostragem dos temas e procedimentos estilísticos que seriam posteriormente retomados pelo autor. José Maria Vaz Pinto Coelho, no prefácio para a primeira edição das crônicas em livro (1874), afirmava ser possível identificar nelas o "escritor que tinha que ser qual o vemos",<sup>16</sup> indicando o caminho que seria trilhado por diversos pesquisadores que buscaram nesses artigos elementos para discutir diferentes aspectos da produção alencariana. Regina Lúcia Pontieri, por exemplo, identifica neles um prenúncio da importância atribuída pelo romancista ao ato de olhar; João Roberto Faria (a cujo trabalho minucioso devemos a descoberta de crônicas que haviam escapado à edição organizada por Francisco de Assis Barbosa), encontrou num folhetim de 1856 o germe, por assim dizer, da peça *O Rio de Janeiro, verso e reverso*; e Valeria De Marco, comparando a descrição da serra dos Órgãos feita numa crônica com a presente em *O guarani*, pôde estabelecer alguns procedimentos empregados pelo autor para recriar o passado heróico em que se desenvolve a narrativa.<sup>17</sup>

É possível que o leitor já familiarizado com o romance ou com o teatro de Alencar seja tomado, vez ou outra, por uma sensação de *déjà vu* ao percorrer seus folhetins. Além dos pontos levantados por esses pesquisadores, uma rápida vista de olhos por *Ao correr da pena* revela outros temas caros ao autor. O casamento por interesse, fulcro da intriga de *Senhora*, é discutido nos folhetins de 10 de junho (no qual a mulher chega a ser comparada com uma "letra de câmbio") e de 28 de outubro de 1855; a idéia de que o natal é uma festa campestre, desenvolvida numa cena de *O tronco do ipê*, está nas crônicas de 24 de

<sup>16</sup> Apud FARIA, J. R., op. cit., p. 302.

<sup>17</sup> PONTIERI, R. L., op. cit.; FARIA, J. R. *José de Alencar e o teatro*. SP: Perspectiva/Edusp, 1987;

dezembro de 1854 e de 8 de janeiro do ano seguinte; e a paixão pelos pequenos pés femininos, mola da ação de *A pata da gazela*, na de 3 de novembro de 1854 e na de 13 de maio de 1855.

Não é só no aspecto temático que *Ao correr da pena* antecipa traços característicos do romance alencariano; algumas idéias expostas pelo autor apontam caminhos que, já nos tempos de cronista, orientavam suas reflexões sobre o gênero que o consagraria. Assim, num folhetim em que descreve o Passeio Público afirma que "a nossa sociedade é ali dignamente representada por dois tipos curiosos e dignos de uma *fisiologia* no gênero de Balzac. O primeiro é o estudante de latim [...]. O segundo é o velho do século passado [...]" (CP, p. 664-65). A eleição do escritor francês como modelo literário se dera, segundo recordações que o próprio Alencar registrou em *Como e porque sou romancista*, ainda na época de São Paulo, quando o sempre amigo Francisco Otaviano lhe franqueou o acesso à sua pequena mas bem escolhida biblioteca.<sup>18</sup> A referência ao autor da *Comédia humana* na crônica de 1854 mostra que o folhetinista continuava fiel às suas impressões de estudante e que, dois anos antes da publicação de *Cinco minutos*, talvez já pensasse num ensaio de romance seguindo o modelo balzaquiano.

Noutro artigo, a propósito do aniversário do Rio de Janeiro, rememoram-se diversos episódios da história da cidade. Ao final dessa espécie de sonho, em que os grandes vultos do passado se erguem das sombras para subir a um pedestal e postar-se por um instante frente aos leitores, comenta:

O que acabais de ler é uma página perdida, é uma folha arrancada a um livro desconhecido [...].

A história do Rio de Janeiro tem algumas páginas, como essa, tão belas, tão poéticas que às vezes dá tentação de arrancá-las das velhas crônicas, onde jazem esquecidas, para orná-las com algumas flores deste tempo. (CP, p. 726)

---

MARCO, V. *A perda das ilusões*. Campinas: Unicamp, 1993.

<sup>18</sup> ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*. In: *Obra completa*. V. 1. RJ: Aguilar, 1959, p. 138-39.

*O guarani e Iracema* foram elaborados tendo como pano de fundo essa matéria cronística, que Alencar pressentia poder trabalhar literariamente para forjar um romance cujas linhas gerais iam pouco a pouco se definindo na sua mente. O potencial da história como fonte de sugestões parece ter-se evidenciado bastante cedo para ele. No relato que nos deixou da sua formação como romancista, conta que na biblioteca do velho convento de Olinda, "devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época".<sup>19</sup> Data desse período o artigo que escreveu para a revista *Ensaaios literários* sobre Antônio Felipe Camarão, personagem que anos mais tarde figuraria em *Iracema*. A referência no folhetim à possibilidade de um romance de matriz histórica demonstra a persistência de um projeto que ia se tornando cada vez mais claro e em breve iria se concretizar.

No mesmo rodapé em que recorda a história da corte, Alencar toca em outro problema que ocuparia grande parte da sua reflexão sobre a literatura, o da nacionalização da língua portuguesa. Apesar do tom ligeiro com que é abordado (o autor pergunta, ironicamente, se o meio de se nacionalizar a língua seria misturá-la com o tupi ou traduzir palavras e expressões estrangeiras consagradas pelo uso), vale registrar sua presença em *Ao correr da pena*.

O papel da fantasia e da idealização na arte, ponto central da poética alencariana, é abordado no folhetim de 7 de outubro de 1855 (o primeiro da série publicada no *Diário do Rio de Janeiro*), no qual se discute uma crítica à interpretação que Emmy La Grua fez da

---

<sup>19</sup> ALENCAR, J., op. cit. (1959), p. 143.

protagonista da ópera *Norma*:

Falam por aí de algumas exagerações que pretendem haver na criação deste papel dramático; mas quem assim pensa, não tem uma verdadeira idéia da arte.

[...]

Desde o momento em que o homem, nos vãos de sua inteligência se eleva acima das circunstâncias ordinárias da vida, desde que o seu pensamento se lança no espaço, possuído desse desejo ardente, dessa inspiração insaciável de atingir o sublime, não é possível marcar-lhe um dique, um ponto que lhe sirva de marco.

Ide dizer ao poeta que não deixe correr sua imaginação pelos espaços infinitos da fantasia, — ide dizer ao pintor que force o seu pincel quando corre sobre a tela, e eles vos responderão que o pensamento que os anima neste instante escraviza e esmaga a sua vontade; que a alma e o corpo cedem à força da inspiração que os arrebatava neste momento. (CP, p. 824-25)

O trecho citado parece resposta antecipada à censura que freqüentemente se fazia a romances como *O gaúcho* ou *O sertanejo*: a de conter "exagerações" que deturpariam a realidade. A propósito da atuação de La Grua, Alencar defende a supremacia da inspiração, espécie de "fogo sagrado", como ele dirá um pouco mais abaixo, que subjuga a vontade e arrebatava o olhar do artista das limitações do dia-a-dia para as alturas do sublime. Essa perspectiva idealizante marca o romance alencariano e é defendida aqui com um vigor poucas vezes visto nas suas reflexões teóricas sobre a literatura.

Mais interessante, porém, do que peneirar temas e idéias que surgem nas crônicas e ecoam pela obra de Alencar afora, é perceber, em algumas passagens, o ensaio de recursos estilísticos que seriam posteriormente afinados e utilizados nos romances. Talvez o momento em que isso ocorra de maneira mais nítida seja no folhetim de 22 de outubro de 1854, no qual se descreve um sermão proferido por Monte Alverne (CP, p. 661-63).

A crônica se inicia com o céu se abrindo depois de alguns dias de chuva e o folhetinista convidando o leitor a juntar-se a ele na romaria que demanda a Capela Imperial para assistir à festa de São Pedro de Alcântara. Descreve, então, a igreja, cujo aspecto sombrio e pomposo compõe a ambiência mística que leva o espírito ao recolhimento.

Isolado de todos, numa posição que lhe permite observar o público, o narrador percebe um "o que quer seja fora do comum" agitando os fiéis: "Qual seria a causa poderosa que perturbava assim a gravidade da oração?". Nesse cenário onde tudo elevava o espírito em direção a Deus — "as luzes, o silêncio e as sombras, as galas e a música" — apenas uma coisa faltava, infundindo entre os fiéis a ansiedade e a curiosidade: a palavra. "Era isso o que todos esperavam. Os olhos se voltavam para o púlpito onde havia pregado Sampaio, S. Carlos e Januário; e pareciam evocar dos seus túmulos aquelas sombras ilustres para virem contemplar um dia de sua vida, uma reminiscência de suas passadas glórias".

Pouco a pouco, o silêncio se completa e um vulto assoma entre a sombra das arcadas. É um homem bastante velho, cuja cegueira e fragilidade infundem à sua figura "o espírito da religião". Depois de pequenos gestos e de uma rápida preparação, ele inicia o sermão: "Fr. Francisco de Monte Alverne pregava! Já não era um velho cego, que a desgraça e a religião mandava respeitar. Era o orador brilhante, o pregador sagrado, que impunha a admiração com a sua eloquência viva e animada, cheia de grandes pensamentos e de imagens soberbas". A pregação, que rompia um "silêncio de vinte anos", a todos arrebatava; ao folhetinista mais do que a qualquer um. Os alunos de eloquência do Colégio de Pedro II comparecem à Capela, conduzidos pelo professor, para assistir a uma "lição prática de oratória"; e os mais velhos dentre os fiéis, que tinham ouvido o frade franciscano em outros tempos, asseguravam a superioridade do sermão que acabava de ser proferido em relação aos de outrora.<sup>20</sup>

Há nessa breve passagem sobre Monte Alverne muito do estilo que caracterizará o

<sup>20</sup> Pelo que se depreende das informações dadas por Taunay, o professor de retórica do Colégio Pedro II em 1854 era o Dr. Francisco de Paula Meneses. Na sua tradução do manual de Le Clerc, Paula Meneses cita o "panegírico de S. Pedro d'Alcântara", de Monte Alverne, como exemplo de exórdio. O tradutor ressalta que o sermão foi o primeiro proferido pelo padre depois de ter ficado cego. Ver LE CLERC, J.-V. *Nova retórica*. RJ: 1856, p. 57-60 e TAUNAY, A. E. *Memórias*. SP: Melhoramentos, s/d, p. 50.

narrador alencariano. Em primeiro lugar, percebe-se na descrição do cenário o que Valeria De Marco, analisando a abertura de *O guarani*, chamou de "concepção teatral do enredo".<sup>21</sup> O folhetinista prepara cuidadosamente a entrada em cena da personagem, descrevendo, antes, o cenário onde ela se insere e com o qual se identifica intimamente. Em Alencar, o ambiente é trabalhado de maneira a prefigurar a ação e o caráter daqueles que o habitam.<sup>22</sup> Nesse sentido, a gravidade da Capela Imperial está em profunda concordância com a cerimônia nela celebrada, e seu aspecto sombrio, onde a luz penetra apenas de forma vacilante pelos vitrais ou se espalha em pequenos círculos a partir dos círios, antecipa a cegueira do orador. O silêncio que se vai espalhando pela audiência permite que se evoquem as vozes dos velhos pregadores, até que, surgindo de entre as sombras, o frade franciscano inicie o sermão. A tentativa de criação do suspense por sugestão e adiamento, parte do arsenal de recursos da ficção alencariana, é evidente aqui. É apenas no 17.º parágrafo da pequena narrativa, depois de descritos o cenário e a personagem, que o nome de Monte Alverne é apresentado.

Outro procedimento recorrente em Alencar que já aparece nesse pequeno texto é o uso da amplificação. Hugh Blair a define como uma exageração obtida através do acúmulo de características favoráveis ou desfavoráveis à pessoa ou ação que se pretende louvar ou vituperar:

It is not so properly one figure, as the skilful management of several which we make to tend to one point. It may be carried on by a proper use of magnifying or extenuating terms, by a regular enumeration of particulars, or by throwing together, as into one mass, a crowd of circumstances; by suggesting comparisons also with things of a like nature. But the principal instrument by which it works, is by a climax, or a gradual rise of one circumstance above another, till our ideas be raised to the utmost. (*LRBL*, XVII, p. 191)

<sup>21</sup> MARCO, V., *op. cit.*, p. 21.

<sup>22</sup> A propósito de *O pai Goriot*, Auerbach observa que Balzac, nas descrições dos cenários e personagens, trabalha com uma idéia de "unidade de estilo do meio", através da qual sugeria uma harmonia vital entre a personagem e o seu *habitat*. Em Alencar verifica-se algo semelhante. Ver AUERBACH, E. *Mimesis*. SP: Perspectiva, 1976, p. 421.

Alencar a utiliza, mais freqüentemente, como recurso para dotar uma personagem de estatura heróica, encontrando nela o dispositivo preferencial para a construção da perspectiva idealizante anteriormente referida. No texto que estamos discutindo, a amplificação se dá pela projeção da grandiosidade dos maiores oradores do passado — "Sampaio, S. Carlos e Januário" — sobre a figura do frade franciscano. No momento em que Monte Alverne profere o sermão, "seus lábios, quebrantando o silêncio de vinte anos, lançaram aquela palavra sonora, que encheu o recinto, e que foi acordar os ecos adormecidos de outros tempos". Ecos de sua própria voz mas também das vozes dos velhos pregadores que a platéia ansiosa evocava, olhando para o púlpito vazio, antes do início da prédica. A afirmação da superioridade desse sermão comparado a outros do mesmo orador é mais um exemplo de amplificação que se opera no texto.<sup>23</sup>

Mas se as crônicas antecipam diversos temas e aspectos que serão explorados pelo ficcionista, certos traços contribuem para fixar sua fisionomia própria. O mais notável deles talvez seja uma certa atenuação da perspectiva fortemente idealizante que marca os romances, permitindo a entrada nos folhetins de aspectos, por assim dizer, desagradáveis da vida da corte. No rodapé dos jornais, Alencar reclama da carestia e da escassez de gêneros alimentícios, da má conservação do Passeio Público, do "acanhado salão de São Pedro de Alcântara" (*CP*, p. 739) e das péssimas condições do Teatro Lírico, "o mais insuportável dos suadores" (*CP*, p. 707). A crítica mais incisiva talvez seja a do dia 29 de outubro de 1854, quando comenta amargamente a decisão do Ministro do Império de isentar a Câmara

<sup>23</sup> São muitos os exemplos de amplificação que se podem retirar dos romances alencarianos. Em *O guarani*, Peri é construído em oposição aos índios aimorés e aos portugueses, e sua superioridade é indicada seja no combate que trava com Aires Gomes, seja nas suas comparações com Álvaro de Sá. Em *O sertanejo*, de forma mais semelhante ao que ocorre no texto sobre Monte Alverne, o narrador projeta sobre Arnaldo as façanhas de vaqueiros celebrados em cantigas populares.

Municipal da responsabilidade sobre a limpeza da cidade: "Embora tenhamos as ruas cheias de lama e as praias imundas, embora a cidade às dez horas ou meia-noite esteja envolta numa atmosfera de miasmas pútridos, embora vejamos nossos irmãos, nossas famílias e nós mesmos vítimas de moléstias provenientes desses focos de infecção!" (CP, p. 667).

A presença desses elementos negativos diferencia a imagem da cidade na crônica e no romance, estabelecendo uma linha distintiva entre os dois gêneros. Registre-se, entretanto, que, apesar dessas concessões ao prosaísmo ou mesmo às mazelas da corte, o olhar embelezador, característico do narrador alencariano, já está presente nos folhetins, elevando e conferindo dignidade à provinciana Rio de Janeiro do Segundo Império. Para evitar uma leitura simplificadora que limitasse a diferença entre os gêneros a uma suposta oposição entre realismo e idealização, vale lembrar o comentário de Machado de Assis sobre os textos de *Ao correr da pena*:

Curto era o espaço, pouca a matéria; mas a imaginação de Alencar supria ou alargava as coisas, e com o seu pó de ouro borrifava as vulgaridades da semana. A vida fluminense era então outra, mais concentrada, menos ruidosa. O mundo ainda não nos falava todos os dias pelo telégrafo, nem a Europa nos mandava duas e três vezes por semana, às braçadas, os seus jornais. [...]

[...] A fantasia de Alencar, porém, fazia render a matéria que tinha, e não tardou que se visse no jovem estreante um mestre futuro, como Otaviano, que lhe entregara a pena.<sup>24</sup>

Ao lado dos miasmas e pestes, a crônica traz a fantasia e a idealização. Na retórica alencariana, o verossímil do gênero folhetim não se diferencia daquele do romance por um registro realista dos fatos, mas por um certo abaixar de olhos: enquanto lá tudo tende ao grandioso e elevado, aqui há espaço também para máculas e imperfeições.<sup>25</sup> Nesse sentido, é preciso matizar a afirmativa de Araripe Jr. de que "os folhetins de José de Alencar eram

<sup>24</sup> ASSIS, M. "José de Alencar: *O guarani*". In: op. cit., p. 922-23.

<sup>25</sup> A imagem do abaixar de olhos me foi sugerida pela leitura da análise do romance alencariano feita por Valeria De Marco em *A perda das ilusões*, ed. cit., p. 17-8.

um constante revoltear à pista de assuntos graciosos".<sup>26</sup>

Falando de assuntos amenos, como a última noite no teatro, ou graves, como o mercado de ações, o tom dominante nas crônicas é o otimismo dos anos da conciliação, embalados pela agitação econômica decorrente da entrada na cidade de capitais que, após o recrudescimento da repressão ao tráfico de escravos operado pela lei Eusébio de Queirós, buscavam outros campos de aplicação. Dando voz a esse sentimento, o folhetinista comenta:

Como não dar largas à imaginação, quando a realidade vai tomando proporções quase fantásticas, quando a civilização faz prodígios, quando no nosso próprio país a inteligência, o talento, as artes, o comércio, as grandes idéias, tudo pulula, tudo cresce e se desenvolve?

Na ordem dos melhoramentos materiais, sobretudo, cada dia fazemos um passo, e em cada passo realizamos uma coisa útil para o engrandecimento do país. (CP, p. 702)

No âmbito da política, defende a conciliação em mais de uma passagem, chegando a considerar não haver opositoristas, mas apenas "queixosos" (CP, p. 774). A propósito da situação vivida pelo gabinete, afirma que "navegamos num mar de rosas ao sopro de brisas bonançosas; faz um tempo soberbo: tudo sorri, tudo brilha" (CP, p. 762). Esse otimismo satisfeito atravessa as crônicas, dando-lhes um tom diverso da *nonchalance* que o escritor, em suas reflexões sobre o gênero, dizia caracterizá-las.

Para finalizar essa leitura de *Ao correr da pena*, conserve-se a idéia de um pensamento crítico que se vai estruturando em função do gênero em que o texto se insere e se formula de perspectiva retórica. Dada a impossibilidade de classificar o folhetim, verdadeiro monstro de Horácio, entre os gêneros conhecidos, Alencar procura delinear seu contorno, definindo-o quanto ao *tema* ("todos os acontecimentos"), o *estilo* (a "nonchalance" e a "prosa chã e rasteira") e a *forma* (uma mistura que lhe possibilita, como

<sup>26</sup> ARARIPE Jr., T. A. "José de Alencar". In: *Obra crítica*. V. 1. RJ: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958, p. 151.

"um novo Proteu", assumir diferentes configurações, do artigo ligeiro ao gênero epistolar, passando pela pequena narrativa ou mesmo misturando essas formas num único texto). A seguir, veremos como, a propósito d'*A confederação dos tamoios*, de Gonçalves de Magalhães, Alencar pensou sobre outro gênero, a epopéia, cuja preceptiva foi objeto de grande interesse por parte dos românticos brasileiros.

### 3. A EPOPÉIA DO NOVO MUNDO

Em maio de 1856, o médico, diplomata e escritor consagrado Domingos José Gonçalves de Magalhães publicou *A confederação dos tamoios*, poema de temática indianista que vinha sendo escrito havia cerca de sete anos e era aguardado com ansiedade pelo que se pode considerar o círculo romântico oficial, estimulado pelo apoio de D. Pedro II e agrupado em torno do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e das revistas *Minerva Brasiliense* e *Guanabara*.<sup>1</sup> Nas páginas da segunda, Araújo Porto Alegre dava notícias do andamento da composição e preparava o ambiente para o que deveria ser a consagração do amigo, chegando mesmo a estampar alguns fragmentos do poema.<sup>2</sup> Entretanto, quando *A confederação* finalmente surgiu numa edição de tiragem limitada impressa a pedido do próprio imperador, em lugar da esperada aclamação do autor e da obra, o que se viu foi a maior polêmica literária do romantismo brasileiro.

No dia 10 de junho, José de Alencar, então redator-gerente do *Diário do Rio de Janeiro*, começou a publicar uma série de cartas sobre o poema. Com 27 anos e sem a notoriedade, a autoridade e o prestígio de Gonçalves de Magalhães, assinou-as com o pseudônimo Ig., *persona* figurada como o "verdadeiro tipo do anacoreta do século dezenove, que lê o jornal pela manhã, e à noite joga o seu voltarete".<sup>3</sup> Na primeira carta, lançando mão de um *topos* tradicional do exórdio, procurava captar a benevolência do leitor, afirmando modestamente que não pretendia expor um "juízo crítico", mas apenas fixar as impressões advindas da leitura do poema,

<sup>1</sup> Baseado em informação publicada no *Jornal do Comércio*, R. Magalhães Jr. afirma que a tipografia de Paula Brito entregou os exemplares do poema a D. Pedro II no dia 20 de maio de 1856. Ver José de Alencar e sua época. RJ: Civilização Brasileira, 1977, p. 66.

<sup>2</sup> Ver LOPES, H. *A divisão das águas*. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 67.

<sup>3</sup> ALENCAR, J. *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*. In: CASTELLO, J. A. *A polêmica sobre "A confederação dos tamoios"*. SP: FFCL/USP, 1953, p. 8. Daqui em diante, citado como CCT; o número das cartas será indicado em algarismo romano, o das páginas, em arábico. Atualizo a ortografia, mantendo a pontuação original.

delegando ao destinatário a decisão de publicá-las ou não nas páginas do *Diário* (CCT, I, p. 4). Ao final da quinta carta, a última da primeira série, Ig. retira-se da arena, passando ao amigo jornalista a responsabilidade de defender as idéias apresentadas: "Não dirão que fujo, visto que deixo por mim um amigo, ou se quiserem, um *alter ego*" (CCT, V, p. 41). Como o leitor já pôde perceber, Alencar, redator do *Diário do Rio de Janeiro*, por meio de um divertido jogo de máscaras, converteu-se em *alter ego* de Ig., *persona* que assinava as cartas. Em agosto do mesmo ano, ao prepará-las para a publicação em livro, assumiu sua autoria e, sem perder o humor nem a oportunidade de cutucar o poeta, esclareceu que "o pseudônimo de Ig. foi tirado das primeiras letras do nome de *Iguaçu*, heroína do poema; ninguém dirá pois que a *Confederação dos Tamoios* não é capaz de inspirar, quando suscitou-me a idéia de um pseudônimo que fez quebrar a cabeça a muita gente" (CCT, "Uma Palavra", p. 4).

A polêmica sobre *A confederação dos tamoios* tem seu núcleo composto pelas cartas de Alencar e pelos artigos que, na ausência do poeta, à época ocupando o posto de cônsul-geral na Sardenha, foram redigidos por seus amigos, ciosos de defendê-lo das duras críticas de que era alvo. Os textos de Ig. se dividem em duas séries, a primeira, composta por cinco cartas publicadas entre 10 de junho e 14 de julho de 1856 (no quinto artigo, cujo título era "Última Carta", dava sua contribuição por encerrada); a segunda, formada por três cartas estampadas nos dias 9, 12 e 15 de agosto, redigidas em resposta aos defensores de Magalhães. Assinados com os pseudônimos de "O amigo do poeta" e "Outro amigo do poeta", esses textos são tradicionalmente atribuídos pela historiografia literária a Araújo Porto Alegre e D. Pedro II, hipótese de autoria que, apesar da ausência de documentos que a comprovem, é bastante verossímil, seja pelo empenho de ambos em divulgar o poema e arregimentar escritores em sua defesa, seja, no caso dos textos atribuídos a Porto Alegre, pela grande incidência de comparações com a pintura e a

escultura, temas caros ao autor.<sup>4</sup> A esse conjunto central vêm se somar o artigo de Monte Alverne (publicado no dia 23 de dezembro de 1856, depois, portanto, do encerramento da polêmica e da edição das cartas de Alencar em livro), as cartas de Gonçalves Dias e Alexandre Herculano em resposta à consulta que lhes fora feita pelo imperador (datadas, respectivamente, de 13 de setembro e 6 de dezembro de 1856 e, até onde pude averiguar, editadas apenas no século XX) e uma série de artigos menores, pertencentes mais ao terreno da chacota do que ao da crítica literária, dentre os quais se destaca apenas o de um certo Sr. Ômega, que denuncia a existência de uma "confraria literária" formada por Magalhães e seus amigos e fundada no elogio mútuo.<sup>5</sup>

Se é verdade que a crítica alencariana muitas vezes é desmedida e censura o poeta por não ter atingido objetivos que não eram os seus, não se pode negar que o veredicto histórico foi desfavorável a Gonçalves de Magalhães. Na verdade, a percepção do fracasso da sua tentativa de epopéia parece ter se firmado já no século XIX, como se pode perceber pelos comentários de Joaquim Nabuco, que, em meio a sua disputa com Alencar, recusa-se a defender o poema "hoje que a opinião decidiu irrevogavelmente contra ele, apesar do ensino oficial dos colégios".<sup>6</sup> Nos nossos dias, quase 150 anos depois da polêmica, as cartas de Alencar são mais lidas, citadas e até mesmo louvadas que *A confederação dos tamoios*, destino determinado em parte pelas deficiências do poema, mas, principalmente, pela ascensão do romance ao posto de grande literatura e à subsequente derrocada do gênero épico, movimento do qual as cartas de Alencar são um indício eloqüente.<sup>7</sup> Para selar de forma definitiva a sorte de Magalhães, soma-se o fato de seu

<sup>4</sup> A idéia de que Araújo Porto Alegre redigira parte dos artigos em defesa de Magalhães data do século XIX, como se pode verificar num dos textos de Joaquim Nabuco contra Alencar. Ver COUTINHO, A. *A polêmica Alencar Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978, p. 72.

<sup>5</sup> "Confederação dos Tamoios." In CASTELLO, A., op. cit., p. 86. Castello levanta a hipótese de o artigo assinado por Ômega ser de autoria de Pinheiro Guimarães (ver op. cit., p. 86, n 18). Dos artigos mencionados, apenas os de Alexandre Herculano e Gonçalves Dias não foram publicados na edição organizada por Castello.

<sup>6</sup> In COUTINHO, A., op. cit., p. 72.

<sup>7</sup> Ver LOPES, H., op. cit., p. 216.

principal crítico ter produzido o conjunto de romances considerado o ponto alto da prosa romântica brasileira. Como essa obra começou a ser publicada imediatamente após a polêmica, as cartas passaram a ser lidas por si mesmas, mais como uma declaração de princípios do romancista que se preparava para alçar vôo, do que como uma análise do poema, que foi, pouco a pouco, sendo esquecido. Nesse sentido, Aderaldo Castello observa que elas "visavam mais à revelação da estética do autor do que à crítica do poema citado" e podem ser lidas como "o prefácio que ele escreveu aos seus próprios romances, particularmente aos romances indianistas", enquanto Antonio Candido percebe nelas "todo um programa indianista, que em seguida [Alencar] executou".<sup>8</sup> Ainda que correta como percepção do significado das cartas, essa perspectiva acabou contribuindo para o esquecimento d'*A confederação dos tamoios*.

Aproveitando a ocasião propiciada pelo surgimento de um poema de assunto nacional, Alencar elaborou sua crítica com o objetivo deliberado de provocar uma polêmica sobre os rumos da literatura brasileira. A consciência quanto à finalidade da intervenção é explicitada quando, ao retomar a contenda em resposta aos defensores de Magalhães, afirma (de novo afetando modéstia) que, "embora [suas primeiras cartas] não merecessem [...] as honras de uma refutação, julg[ou] que ao menos, em atenção ao poema, dessem causa a uma dessas polêmicas literárias, que têm sempre a vantagem de estimular os espíritos a produzirem alguma coisa de novo e de bom" (*CCT*, VI, p. 43). Para uma geração educada na prática escolar dos paralelos e controvérsias aludida por Taunay e Raul Pompéia, a polêmica era um evento de grande prestígio, e os contendores desciam à liça ansiosos por brandir suas armas, "dar quinau" no oponente (como então se dizia) e roubar-lhe a palavra, forçando-o ao silêncio.<sup>9</sup> Alencar, polemista incansável, que

<sup>8</sup> CASTELLO, A., op. cit., p. IX e XXIX e CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. V.2. BH: Itatiaia, 1981, p. 363.

<sup>9</sup> Sobre Taunay e Pompéia, ver *infra*, p. 10. José Feliciano de Castilho, na sua polêmica com Alencar, travada em 1871, afirma que as "pugna literárias têm o seu quê do duelo". Vale a pena observar como, mesmo discordando do romancista em diversos aspectos, o português concorda com ele em pelo menos uma questão: os meios que deveria

ao longo da vida toda sairia em defesa de suas idéias políticas e literárias — "A mim deleitam os certames literários", diria anos depois —,<sup>10</sup> já aparece aqui com plena consciência da técnica discursiva, pulso de escritor que domina seu instrumento de trabalho e uma idéia muito clara dos caminhos que a literatura pátria deveria seguir. Sua superioridade em relação aos "amigos do poeta" é incontestável.

O objetivo das cartas, freqüentemente lembrado pela crítica, é discutir os rumos que os escritores deveriam tomar para "compor um poema nacional" (*CCT*, I, p. 5): "o que ressalta sobretudo dos artigos de Alencar", diz Afrânio Coutinho, "é a conceituação crítica [...] a respeito do que deveria ser uma teoria brasileira da literatura".<sup>11</sup> Para atingir esse fim, Alencar examina *A confederação dos tamoios*, proclama o seu fracasso e inicia uma minuciosa e bem fundamentada investigação, questionando-se sobre os temas, as formas e o estilo mais adequados para a constituição da literatura brasileira. Quanto ao assunto, considera a fixação da cor local, compreendida como descrição da natureza e dos costumes indígenas, como elemento privilegiado da poesia nacional. Era das "matas seculares" que viria a inspiração para compor uma "poesia nova" (*CCT*, I, p. 5), e a falta da "cor local" parecia-lhe uma das principais lacunas d'*A confederação* (*CCT*, VII, p. 58). Ao discutir a ausência do "belo plástico" no poema, defende a

---

usar para atingir seu oponente. De fato, a semelhança estrutural desses textos permite enquadrá-los num gênero específico. Como Alencar fizera na polêmica contra Gonçalves de Magalhães, Castilho redige seus artigos na forma da epístola familiar, apresentando-se como um velho roceiro chamado Cincinato, que vive no campo e, afastado das lutas da cidade, escreve para um amigo, Fabrício, com quem discute os acontecimentos políticos do momento. Do mesmo modo que Alencar, abre suas cartas com o *topos* da falsa modéstia, chegando a repreender docemente seu interlocutor por ter publicado a primeira carta sem a sua autorização, para, logo a seguir, delegar-lhe a decisão sobre o destino de seus textos. O caráter formal desse tipo de artigo já havia sido apontado por Roberto Ventura, que, analisando as polêmicas de Sílvio Romero, reconhece nelas um esquema semelhante ao desafio dos repentistas nordestinos. A convergência dos meios utilizados pelos contendores permite ao pesquisador discernir um "padrão reflexivo" nesses debates, nos quais um dos envolvidos incorria nos mesmos vícios que ele apontava no seu oponente. Ver VENTURA, R. *Estilo tropical*. SP: Cia. das Letras, p. 141 e ss. CINCINATO (pseudônimo de José Feliciado de Castilho). *Questões do dia*. RJ: Tip. Imparcial, 1871, especialmente a primeira e a segunda cartas, publicadas no primeiro número do jornal (sem data), e a 14.<sup>a</sup> carta, publicada no número 18, de 29 de outubro de 1871.

<sup>10</sup> ALENCAR, J. "Os Sonhos d'ouro". In: COUTINHO, A. *Caminhos do pensamento crítico*. RJ: Americana, 1974, p. 128.

<sup>11</sup> COUTINHO, A. *A tradição afortunada*. RJ: José Olympio, 1968, p. 97-8.

temática indianista das críticas de que era alvo:

De há algum tempo se tem manifestado uma certa tendência de reação contra essa poesia inçada de termos indígenas, essa escola que pensa que a nacionalidade da literatura está em algumas palavras: a reação é justa, eu também a partilho [...].

Mas o que não partilho, e o que acho fatal, é que essa reação se exceda; que em vez de condenar o abuso, combata a cousa em si; que em lugar de estigmatizar alguns poetastros que perdem o seu tempo a estudar o dicionário indígena, procure lançar o ridículo e a zombaria sobre a verdadeira poesia nacional. (CCT, IV, p. 27)

A falha do poema não reside, portanto, no tema, que Gonçalves de Magalhães soube reconhecer, mas no desenvolvimento insuficiente dado a ele e, principalmente, na escolha do gênero épico, considerado por Ig. inadequado a

um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso.

A forma com que Homero cantou os Gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não pode exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América. (CCT, II, p. 17).<sup>12</sup>

Em consonância com a crítica romântica que, na esteira de Mme. de Staël e Ferdinand Denis, compreendia a literatura como uma planta enraizada no ambiente geográfico-cultural onde florescia, Alencar considera que o gênero consagrado pela poesia clássica não serve para representar os dramas do Novo Mundo.

Como se vê, Alencar participava dos anseios romântico-nacionalistas do período, dos quais seus romances seriam a grande concretização no campo da prosa de ficção. Ao traçar um panorama crítico d'*A confederação dos tamoios* em perfeita sintonia com os problemas estéticos discutidos no seu tempo, evidencia toda uma formação retórica, cuja presença nas cartas já foi ressaltada por autores como Aderaldo Castello, Antonio Candido e Heron de Alencar: para o primeiro, os textos de Alencar e de Monte Alverne sinalizam "até que ponto certos conselhos da

<sup>12</sup> Para Pedro Puntoni, Gonçalves de Magalhães não respondeu às críticas de Ig. porque elas se voltavam exclusivamente para questões formais, aceitando o pressuposto indianista que baseava o poema; foi apenas quando Varnhagen atacou a utilização do selvagem pela literatura que Magalhães redigiu "Os Indígenas do Brasil Perante a História", polemizando com o historiador. Ver PUNTONI, P. "A Confederação dos Tamoyos de Gonçalves de

estética clássica, princípios fundamentais vindos de Aristóteles e sobretudo de Horácio ainda perduravam entre os românticos"; para o segundo, as cartas de Ig. demonstram "certa estreiteza no apelo a velhas regras poéticas para comprimir a liberdade criadora"; para o terceiro, enfim, entre as fontes utilizadas para avaliar o poema de Magalhães estavam os "tratados de retórica", onde o crítico foi buscar "as regras e os princípios orientadores das formas e gêneros literários então vigentes".<sup>13</sup> Como os estudos que apontaram a relação das cartas com a retórica geralmente a relegaram a segundo plano ou a viram como um empecilho, gostaria de, tomando caminho inverso, destacar sua imensa importância para a elaboração do pensamento alencariano, uma vez que em poucos textos do autor a impregnação retórica se apresenta de forma tão clara quanto nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*. Ao contrário do que a leitura da recepção crítica pode sugerir, a retórica não representa aí um resíduo anacrônico ou um impedimento para a compreensão do poema; antes pelo contrário, ela é o pilar sobre o qual o folhetinista erige sua análise. Evidentemente, o próprio tema investigado, a epopéia, contribuiu para esse fato.

Estimulado pelo espírito nacionalista que se seguiu à independência, o século XIX brasileiro demonstrou grande interesse pelo gênero épico, manifestado não apenas pela publicação de obras legadas pelo arcadismo, mas principalmente pela produção de poemas em louvor ao novo Império ou aos episódios heróicos da guerra do Paraguai: "o ideal dessas gerações era transcender a poesia lírica pela elaboração de uma grande epopéia nacional, preferivelmente de assunto indígena".<sup>14</sup> Essa atividade, por assim dizer, prática, foi acompanhada por um animado debate teórico sobre o gênero. Segundo Hélio Lopes,

---

Magalhães". In: *Novos estudos Cebrap*. Nº 45, julho 1996, p. 128-29.

<sup>13</sup> CASTELLO, A., op. cit., p. XII; CANDIDO, A., op. cit., p. 362; ALENCAR, H. "José de Alencar e a Ficção Romântica". In: COUTINHO, A. (org.). *A literatura no Brasil*. V. 2. RJ: Sul Americana, 1969, p. 241.

<sup>14</sup> CANDIDO, A. "A Literatura durante o Império". In: HOLANDA, S. B. (org.). *História geral da civilização brasileira*. RJ: DIFEL, t. II, v. 3, p. 347. Sobre a permanência da epopéia no romantismo brasileiro, ver LOPES, H., op. cit., p. 171 e ss., CANDIDO, A., *Formação da literatura brasileira*, ed. cit., p. 35 e CUNHA, F. *O romantismo no Brasil*. RJ: Paz e Terra, s/d, p. 20.

as discussões ao redor das preceptísticas tradicionais interessam os românticos profundamente, como o assunto remoto ou próximo, a necessidade ou não necessidade da presença do maravilhoso, a figura do herói, o verso rimado ou solto, a epopéia em verso ou em prosa. O motivo de todas as múltiplas opiniões foi em não se ter, no Romantismo, um cânon do poema épico.<sup>15</sup>

Se não havia um cânon compartilhado por todos, as retóricas do período forneciam observações bastante precisas sobre o gênero, analisado em seus aspectos fundamentais, e desenvolviam comentários sobre os principais poemas legados pela tradição e propostos como modelos. Os capítulos das *Lectures on rhetoric and belles lettres* dedicados à epopéia são um testemunho da perspectiva judiciosa de Blair, sempre em busca de uma posição compreensiva, de um meio termo capaz de abarcar sob as categorias ideais da retórica o maior número possível de experiências reais.<sup>16</sup> Nesse sentido, recusa como "pedantes" as definições excessivamente detalhistas e restritivas, que limitavam o gênero aos poemas de Homero, Virgílio e Tasso, e o descreve, simplesmente, como "the poetical recital of some illustrious enterprise in a poetical form" (*LRBL*, XLII, p. 472). Sob essa rubrica agrupa um grande número de poemas, entre os quais o *Paradise lost*, de Milton, *Fingal* e *Temora*, de Ossian, a *Henriade*, de Voltaire e *Os lusíadas*, de Camões. As idéias de Blair são resumidas por Francisco Freire de Carvalho nas *Lições elementares de poética nacional*, que acrescentam às observações do professor de Edimburgo diversos exemplos em língua portuguesa e uma seção sobre o poema herói-cômico. Costa Honorato também discute o gênero, definido por ele como "a narração de uma ação heróica, importante e grande, com fim alegre, e tratada em estilo magnífico e verso heróico" (*CRP*, 22, p. 235). Aos modelos propostos por Blair e Freire de Carvalho, acrescenta *A confederação dos tamoios* e *Anchieta, ou o evangelho nas selvas*, de Fagundes Varela. Os três

<sup>15</sup> LOPES, H., op. cit., p. 176-77

<sup>16</sup> Segundo Fiona McIntosh, em sintonia com a filosofia de Locke e Hume, "Blair refuse l'a priori et part des exemples particuliers pour dégager des lois générales". Dessa perspectiva centrada na observação constante das obras analisadas, abre mão do objetivo de compor uma teoria geral harmoniosa para abarcar a variedade dos dados

retóricos concordavam que a epopéia, empresa de grande dificuldade, representava o ápice do engenho poético, o que, evidentemente, colaborou para o imenso prestígio que possuía no período: "é uma das mais nobres e elevadas produções do gênero humano, e um esforço da imaginação criadora", diz Costa Honorato (*CRP*, 22, p. 235).

Seguindo uma tendência que já era perceptível na investigação da natureza do folhetim desenvolvida em *Ao correr da pena* e que será retomada em outros textos críticos, Alencar assenta sua análise d'*A confederação dos tamoios* na consideração do gênero em que se inscreve. Diferentemente do poliforme artigo abrigado no rodapé dos jornais, verdadeiro monstro de Horácio, o poema de Magalhães não coloca nenhum problema quanto à sua filiação: trata-se de uma epopéia, e como tal é avaliada desde a primeira carta. Contudo, na tentativa de defendê-lo, o "Amigo do poeta" procura desqualificar a análise de Ig., questionando essa classificação: "O Sr. Magalhães não compôs uma epopéia; no plano de sua obra não entraram as dimensões colossais do poema épico [...]. Por esta parte estão derrocados os muros em que se encastelou o crítico, e destruída a base de todos os seus raciocínios: não há epopéia".<sup>17</sup>

Diante desse argumento, Alencar se vê obrigado a tornar-se "estudante de retórica", procurando definir o gênero e seus limites para justificar a classificação (*CCT*, VIII, p. 63). De acordo com o folhetinista, só existem "três espécies de poemas; os líricos, os didáticos e os épicos" (*CCT*, VIII, p. 62), que ele passa a descrever no intuito de verificar em qual se enquadra a obra estudada. O gênero lírico, representado entre outros poemas pelo *Childe Harold*, de Byron, pelo *Jocelyn*, de Lamartine, e pelo *Camões*, de Garrett, é definido como um "romance em verso", no qual "a imaginação do poeta é livre, narra e descreve conforme o capricho, e não se sujeita à

---

apreendidos pela experiência. Ver McINTOSH, F. "Hugh Blair et le Statut de l'Ornement dans l'Écriture Sublime: du Paradoxe au Mythe". In: *Revue de littérature comparée*. 1996, n.º 3, p. 283-84.

<sup>17</sup> "A Confederação dos Tamoios. Breve resposta às cartas do Sr. Ig.". Artigo atribuído a M. de Araújo Porto Alegre. In: CASTELLO, A., op. cit., p. 66.

menor regra; não tem invocação, ou, se a tem, é num estilo ligeiro e gracioso" (*CCT*, VIII, p. 62). Como no poema de Magalhães seguem-se "por ordem a invocação, a exposição e a narração entremeadas de máquinas poéticas, que no poema lírico seriam uma extravagância" (*CCT*, VIII, p. 62), ele não pode ser classificado nesse gênero.

A poesia didática é, necessariamente, fiel à verdade e divide-se em três espécies: poemas históricos (a *Pharsalia*, de Lucano), filosóficos (a obra de Lucrecio) e instrutivos (as artes poéticas de Horácio e Boileau). Limitando-se a "copiar" as informações colhidas nos cronistas e historiadores que lhe serviram de fonte, *A confederação dos tamoios* aproxima-se desse gênero; contudo, a presença do "elemento maravilhoso", representado pelo sortilégio da tagapema e pela aparição de São Sebastião a Jagoanharo em sonho, afasta-o dele. Na avaliação de Alencar, esse "elemento é o essencial da epopéia, e não pode existir no poema histórico, que, segundo a definição dos mestres, deve ser a verdade em verso" (*CCT*, VIII, p. 63). Para comprovar sua asserção, cita como argumento de autoridade a apreciação de um poema de Lucano por Voltaire, classificado de didático "por não ter o elemento maravilhoso e as máquinas poéticas, que são a essência da epopéia" (*CCT*, VIII, p. 63).

As máquinas poéticas a que Alencar se refere são os deuses ou os episódios sobrenaturais que intervêm na epopéia. Segundo Blair, "besides human actors, there are personages of another kind, that usually occupy no small place in epic poetry; I mean the gods, or supernatural beings. This brings to the consideration of what is called the machinery of the epic poem; the most nice and difficult part of the subject" (*LRBL*, XLII, p. 478-79). Na tradução das *Lectures* feita por Quénot, o termo "machinery" aparece como "merveilleux";<sup>18</sup> Francisco Freire de Carvalho utiliza as duas palavras, afirmando que as "Divindades, e outros entes sobrenaturais,

<sup>18</sup> BLAIR, H. *Leçons de rhétorique et de belles-lettres de Hugh Blair*. Traduites [...] par J.-P. Quénot. Paris: Hachette, 1845, p. 198.

[...] formam a denominada *máquina*, ou o *maravilhoso* da Epopéia [...]" (LEPN, XI, p. 93).<sup>19</sup> Como vimos anteriormente, Hélio Lopes havia apontado a necessidade do maravilhoso no poema épico como um dos pontos de doutrina disputados pela crítica brasileira no período romântico. Para o professor escocês (e também para Freire de Carvalho, que o traduz), não é a presença ou ausência das máquinas que define a epopéia (LRBL, XLII, p. 479; LEPN, XI, p. 93-4); já para Costa Honorato, o maravilhoso é um dos elementos característicos do gênero: "ao poema épico são necessários a *verossimilhança*, a *instrução*, o *deleite*, o *maravilhoso* e a *intervenção* das divindades teológicas, físicas ou morais, a que se dá o nome de *máquinas*" (CRP, 22, p. 237). Desse modo, ao indicar a presença das máquinas poéticas como traço distintivo da epopéia, Alencar se insere no debate oitocentista sobre o gênero.

Segundo Ig., além da presença obrigatória do elemento maravilhoso, o poema épico caracterizar-se-ia pela observância de um esquema formal pré-estabelecido. Como "elementos da epopéia" perceptíveis n'*A confederação dos tamoios*, o folhetinista destaca a "ação heróica", dotada de "nó" e "desenlace", na qual se revela "o poder da divindade por fatos que não pertencem à ordem natural"; e como partes da epopéia, aponta a "invocação", a "proposição" e a "narração", sendo essa ainda mais característica por iniciar-se "no meio da ação" (CCT, VIII, p. 63).

No plano temático, o poeta épico deveria selecionar assuntos aptos a exaltar o passado nacional. Anos mais tarde, polemizando com Joaquim Nabuco, afirmaria que uma das dificuldades que enfrentou ao escrever *O jesuíta*, drama histórico encomendado por João Caetano

<sup>19</sup> O uso do termo "máquinas" para referir-se às divindades decorre, evidentemente, da expressão "deus ex machina", utilizada na *Poética* de Aristóteles. Na língua portuguesa, a palavra já aparecia com esse sentido na preceptiva seiscentista. Manuel Pires de Almeida, comentando o uso das cartas na ficção, afirma que "na epopéia em prosa se manifestam coisas passadas, e coisas presentes, mas sucedidas em lugares distantes, com cartas [...] E assim as cartas têm lugar de Máquinas, de deidades, que são as que na epopéia em prosa efetuam semelhantes coisas". ALMEIDA, M. P. *Argumento de Heliodoro*. Apud MUHANA, A. *A epopéia em prosa seiscentista*. SP: Unesp, 1997, p. 103, n. 79.

para integrar as comemorações pelo dia da independência, foi a escolha do assunto, uma vez que o episódio de D. Pedro I, "por sua data recente, escapa à musa épica".<sup>20</sup> Em consonância com as retóricas que circulavam no período, Alencar considera que a epopéia deveria priorizar o passado remoto. Para Blair, como uma das qualidades da ação épica é a grandiosidade, o poeta deveria dar preferência a acontecimentos afastados no tempo, o que lhe permitiria elevar os elementos fornecidos pela história por meio da ficção:

It contributes to the grandeur of the epic subject, that it be not of a modern date, nor fall within any period of history with which we are intimately acquainted. [...] Antiquity is favourable to those high and august ideas, which epic poetry is designed to raise. It tends to aggrandize, in our imagination, both persons and events; and what is still more material, it allows the poet the liberty of adorning his subject by means of fiction. Whereas, as soon as he comes within the verge of real and authenticated history, this liberty is abridged. (*LRBL*, XLII, p. 475-76)<sup>21</sup>

Alencar compreende a epopéia como um gênero cuja finalidade é exaltar os episódios nacionais relevantes ocorridos num passado longínquo:

Mas quando o homem, em vez de uma idéia, escreve um poema; quando da vida de um individuo se eleva à vida de um povo; quando, *ao mesmo tempo historiador do passado e profeta do futuro, ele reconstrói sobre o nada uma geração que desapareceu da face da terra para mostrá-la à posteridade*, é preciso que tenha bastante confiança, não só no seu gênio e na sua imaginação, como na palavra que deve fazer surgir esse mundo novo e desconhecido.

Então já não é o poeta que fala; é uma época inteira que exprime pela sua voz as tradições, os fatos e os costumes; *é a história, mas a história viva, animada, brilhante como o drama, grande e majestosa como tudo que nos aparece através do duplice véu do tempo e da morte*.

Se o poeta que intenta escrever uma epopéia não se sente com forças de levar ao cabo essa obra difícil; se não tem bastante imaginação para fazer reviver aquilo que já não existe, deve antes deixar dormir no esquecimento os fastos de sua pátria, do que expô-los à indiferença do presente. (*CCT*, V, p. 33-4. Grifo meu)

Cabe ao poeta épico reviver um passado ideal para colocá-lo diante dos olhos das novas gerações como exemplo a ser seguido. Na consecução desse objetivo, história e imaginação se

<sup>20</sup> ALENCAR, J. "O Teatro Brasileiro. A Propósito do *Jesuíta*". In: COUTINHO, A. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Ed. Tempo Brasileiro/Ed. Universidade de Brasília, 1978, p. 28.

<sup>21</sup> O preceito se relaciona com a concepção de que a distância espacial ou temporal contribui para tornar um objeto sublime: "all objects that are greatly raised above us, or far removed from us, either in space or in time, are apt to strike us as great. Our viewing them, as through the mist of distance or antiquity, is favourable to the impressions of their sublimity" (*LRBL*, III, p. 35). As idéias de Blair sobre a antiguidade da ação épica citadas acima são traduzidas

entrelaçam, somando forças com vistas à confecção de uma narrativa "grande e majestosa". A discussão do papel reservado à imaginação e à história no trabalho do poeta é retomada por Alencar no já citado artigo sobre *O jesuíta*:

Para mim, essa escola que falseia a história, que adultera a verdade dos fatos, e faz dos homens do passado manequins de fantasia, deve ser banida.

O domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar; mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história.<sup>22</sup>

Na visão alencariana, o poeta deveria manter-se fiel à historiografia nos pontos por ela esclarecidos, recorrendo à imaginação para recompor os elementos que ainda não haviam sido trazidos à luz, posição que, como veremos mais adiante, seria duramente questionada por Franklin Távora nas *Cartas a Cincinnati*. Como Blair, Alencar acredita que o afastamento temporal tem a vantagem de libertar o autor das imposições mais restritivas da história, franqueando-lhe o espaço da ficção. Mas mesmo que resolvesse se fiar unicamente na sua capacidade inventiva, o autor não deveria perder de vista o "fato autêntico". Assim, Alencar afirma que, depois de percorrer em vão os cronistas em busca de um assunto que lhe "inspirasse o drama nacional" encomendado por João Caetano, decidiu "criá-lo de imaginação, filiando-o à história e à tradição, mas de modo que não as deturpasse".<sup>23</sup> A imaginação poética possui a função ativa de preencher as lacunas deixadas pelo historiador; mas se ela deve contribuir com a crônica, não lhe é concedida a liberdade de adulterá-la, cabendo à história o duplo papel de fornecer elementos que serão trabalhados pela imaginação e de traçar os limites dentro dos quais

---

por Francisco Freire de Carvalho em *LEPN*, XI, p. 86-7; a observação sobre a distância como fonte do sublime, em *BECL*, IV, p. 40.

<sup>22</sup> ALENCAR, J. "O Teatro Brasileiro. A Propósito do *Jesuíta*". In op. cit., p. 28-9. De forma semelhante, Dutra e Mello, por ocasião do lançamento de *A moreninha*, em 1844, considera que as investigações realizadas pelo romance histórico "trarão luz sobre alguns pontos obscuros que homens devotados à história do país buscam hoje elucidar [...]". MELLO, A. F. D. "A Moreninha". Apud: VARA, Teresa Pires. "A Cicatriz de Origem". *Revista Almanaque*. SP: Brasiliense, 1978, n° 8, p. 56.

<sup>23</sup> ALENCAR, J., "O Teatro Brasileiro. A Propósito do *Jesuíta*". In op. cit., p. 31.

ela pode exercer sua força criativa.

O poeta não é descrito apenas como "historiador do passado", ele é também "profeta do futuro" e, como tal, deve saber escolher na memória da pátria os elementos que, pela sua grandiosidade, congreguem em si os valores mais caros à comunidade, fornecendo-lhe exemplos e indicando-lhe caminhos. Ainda sobre a escolha do tema de *O jesuíta*, Alencar observa que, por ser "destinado a solenizar a grande festa patriótica do Brasil, devia o drama inspirar-se nos entusiasmos do povo pela glória de sua terra natal".<sup>24</sup> Segundo Blair, a finalidade do poema épico é eminentemente moral, uma vez que pela apresentação de grandes exemplos ele incita o desejo da virtude: "The end which it proposes is to extend our ideas of human perfection: or, in other words, to excite admiration. Now this can be accomplished only by proper representations of heroic deeds and virtuous characters" (*LRBL*, XLII, p. 472). Da perspectiva alencariana, para obter esse efeito moral exemplar, cabia ao poeta elevar, através da arte, os fatos e personagens recolhidos da história, alçando-os a uma estatura realmente épica. Caso se sentisse sem forças de cumprir essa tarefa, o escritor não deveria tocar no passado, sob risco de depreciá-lo e dar às gerações presentes uma imagem decaída da sua origem. Foi justamente esse trabalho essencial de elevar a matéria do seu canto ao nível de grandiosidade exigido pela epopéia que, segundo Ig., Gonçalves de Magalhães não soube realizar. Se lermos as *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* inserindo-as no contexto da retórica, veremos que o principal defeito apontado por Alencar no poema é a falta ao decoro, compreendido como adequação ao assunto e à preceptiva do gênero.

Blair considera que a observância às exigências da matéria e do público deveria orientar o trabalho do orador em todos os seus momentos, como o tratamento das figuras e a escolha do

---

<sup>24</sup> ALENCAR, J., "O Teatro Brasileiro. A Propósito do *Jesuíta*". In op. cit., p. 28.

estilo. Ao analisar o discurso das assembléias populares, por exemplo, afirma ser "a capital rule to attend to all the decorums of time, place, and character. [...] No one should ever rise to speak in public, without forming to himself a just an strict idea of what suits his own age and character; what suits the subject, the heares, the place, the occasion: and adjusting the hole train and manner of speaking on this area" (*LRBL*, XXVII, p. 291). Segundo Francisco Freire de Carvalho, "*decoro* em Eloquência é a conveniência, ou a exata conformidade da expressão em geral com os pensamentos; e de ambas estas cousas com as pessoas, que no discurso intervêm com a matéria que no mesmo se trata; e com as circunstâncias do tempo e do lugar" (*LEEN*, XXIV, p. 203). Para guardar as conveniências de assunto, pessoa, tempo e lugar o orador deve escolher "os pensamentos e o estilo que lhes forem mais acomodados", evitando tratar um tema grave em estilo baixo e vice-versa (*LEEN*, XXIV, p. 206-07). Ainda que não utilize o termo "decoro", é justamente esse tipo de inadequação entre o estilo, o gênero e o tema abordado que Alencar reconhece n'*A confederação dos tamoios*. Sem estabelecer a relação entre esse aspecto das cartas e a retórica, Antonio Candido já havia apontado que "a base do seu argumento é a inferioridade da realização de Magalhães ante a magnitude do objeto", argumento aplicado à análise de diversos aspectos do poema.<sup>25</sup>

Alencar avalia que uma parte importante dos defeitos d'*A confederação dos tamoios* reside no desnível entre o estilo empregado e a grandiosidade do tema. Já na primeira carta, observa que a invocação do sol "é fria: o sol de nossa terra, esse astro cheio de esplendor e de luz, devia inspirar versos mais repassados de entusiasmo e de poesia" (*CCT*, I, p. 5); posteriormente,

<sup>25</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 363. João Adalberto Campato Jr. também observa que, para Alencar, o fracasso do poema decorria de ele não se elevar ao nível do assunto, defeito que se manifestava na descrição da natureza, do índio, da mulher e no aproveitamento das personagens históricas. Contudo, apesar de fazer uma análise dos procedimentos argumentativos empregados nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, Campato não formula o defeito em termos retóricos como decoro, mas como "uma espécie de hiato entre Magalhães e a capacidade de uma representação estética exigida, em tempos de nacionalismo romântico, das particularidades do país". CAMPATO Jr., J. A. *A estratégia retórica alencariana nas "Cartas sobre A Confederação dos Tamoios"*. Tese de doutorado. Unesp,

retomando o problema, afirma que a invocação é composta de "doze versos frios e pálidos como os raios do sol de Londres" (CCT, VI, p. 44). Também nas descrições da natureza o poeta não teria logrado erguer-se ao nível exigido pela matéria: "Depois da invocação segue a descrição do Brasil: há nessa descrição muitas belezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, *não está na altura do assunto*" (CCT, I, p. 5. Grifo meu). Para Ig., a descrição da natureza deveria se orientar por parâmetros estéticos. Na sétima carta, respondendo a um de seus antagonistas, que procurava defender a beleza dos quadros pintados pelo poeta, propõe um "juízo da natureza" para comprovar a insuficiência das descrições de Magalhães. Essa espécie de prova final consistiria na comparação dos trechos descritivos do poema com a paisagem brasileira. Transformado em sua fantasia num gênio medieval, o folhetinista levaria o leitor para contemplar o país: "e aí, em face da natureza, tendo por juiz Deus, e por testemunha esse mesmo sol que o poeta invocou, perguntaria ao homem de sentimento se aquela era a mesma terra dos *Tamoios*" (CCT, VII, p. 50).

Da maneira como a prova é proposta, o leitor pode ter a expectativa de que o poema será imputado de falsear a realidade externa. Logo a seguir, entretanto, o crítico muda o sentido da argumentação e passa a comparar as descrições de Gonçalves de Magalhães com as de outros poetas: "Não sei; leio o poema, abro alguns livros, e vejo com tristeza que a Itália de *Virgílio*, a Caledônia de *Ossian*, a Flórida de *Chateaubriand*, a Grécia de *Byron*, a Ilha de França de *Bernardin de Saint-Pierre*, são mil vezes mais poéticas do que o Brasil do Sr. Magalhães; ali a natureza vive, sorri, palpita, expande-se; aqui parece entorpecida e sem animação" (CCT, VII, p. 51). Para "fazer sobressair a pobreza de imaginação do poema", cita algumas passagens descritivas de Chateaubriand e, a seguir, destaca seu "tom solene", a "impressão grave e severa" advinda da sua leitura (CCT, VII, p. 53). Assim, a inépcia das descrições d'*A confederação dos*

*tamoios* não reside na falta de fidelidade ao modelo, mas sim na sua falta de poesia. O que ele cobra do autor não é a minuciosa reprodução da natureza, mas a criação de um quadro poético capaz de gerar sobre o leitor um efeito de grandiosidade semelhante ao produzido pela contemplação das florestas tropicais: "Até aqui, ainda não encontrei uma dessas descrições a que os poetas chamam quadros ou painéis, e nas quais a verdadeira, a sublime poesia revela toda a sua beleza estética, e rouba para assim dizer, à pintura as suas cores e os seus traços, à música as suas harmonias e os seus tons" (CCT, II, p. 12). Nesse sentido, a superioridade de Chateaubriand não decorre de uma maior fidelidade ao real, mas da qualidade estilística da sua prosa, adequada à grandiosidade do tema.<sup>26</sup>

Alencar avalia que a maior parte dos defeitos d'*A confederação dos tamoiros* advém do desrespeito às exigências internas do gênero. Sob esse aspecto, a invocação ao sol, que já havia sido censurada por não demonstrar uma poesia à altura do modelo, é considerada inadequada a um poema épico: "Perguntaria se não é extravagante que um poeta, destinando-se a cantar um assunto heróico, invoque para esse fim o 'sol que esmalta as pétalas das flores', como faria um autor de bucólicas e idílios?" (CCT, VI, p. 44). O problema da invocação foi analisado por Frei Francisco de Monte Alverne nos mesmos termos propostos por Alencar. Partindo do princípio de que o caráter do "poder sobrenatural" a quem o poeta recorre deveria "estar em harmonia com a natureza do fato sobre o que ele deve influir", Monte Alverne conclui pela inadequação da invocação do sol numa epopéia cujo objeto é a "fundação de um grande império com todas as lutas de uma resistência armada", inconveniência que se torna ainda maior pelo fato de o poeta evocar o astro "debaixo do aspecto mais bucólico que se pode considerar, debaixo de sua ação

---

<sup>26</sup> No tocante à idéia de que a descrição da natureza deve formar um quadro poético livre de restrições impostas pela fidelidade ao modelo, Alencar se aproxima do próprio Chateaubriand, que afirma: "je ne crois point que la *pure nature* soit la plus belle chose du monde. Je l'ai toujours trouvée fort laide partout où j'ai eu occasion de la voir. [...] Peignons la nature, mais la belle nature: l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres". CHATEAUBRIAND, F. R. "Préface". In: *Atala, René, Le dernier abencérage*. Paris: Flammarion, s/d, p. 12.

fecundante e germinadora", o que não é apropriado à finalidade do canto.<sup>27</sup> Para Ig., além de inadequada ao objeto e ao gênero, a invocação do poema fugiria aos dois modelos fornecidos pela tradição, o homérico (que a liga à proposição) e o virgiliano (que separa as duas partes do poema): "A invocação da *Confederação dos Tamoios* não pertence a nenhum desses dois gêneros: é uma inovação do Sr. Magalhães, ou antes uma contravenção das regras da epopéia, que se tornaria desculpável se o poeta tivesse sido feliz na sua inspiração" (CCT, VI, p. 45-6).<sup>28</sup>

Da mesma forma que a invocação, a abertura do poema também desrespeitaria as normas do gênero, uma vez que o episódio que desencadeia a ação (o assassinato de um índio por dois colonos) não lhe parece à altura do tema (a confederação dos povos indígenas, rebelados contra o jugo portugueses):

Um poema épico [...] deve abrir-se por um quadro majestoso, por uma cena digna do elevado assunto de que vai tratar.

Não se entra em um palácio real por uma portinhola travessa, mas por um pórtico grandioso, por um peristilo magnífico, onde a arte delineou algumas dessas belas imagens que infundem admiração.

[...]

Devemos confessar que a *causa* do poema, o *principio* da ação não está de modo algum nas regras da epopéia. Derivar de um fato acidental e sem importância a luta de duas raças, a extinção de um povo e a conquista de um país, é impróprio da grandeza do assunto. (CCT, I, p. 7)<sup>29</sup>

A causa da ação é inadequada tanto à "grandeza do assunto", quanto ao conjunto da obra. A metáfora da abertura do poema como uma porta que deve estar em harmonia com o edifício a que dá entrada é recorrente nas retóricas em circulação no período. Hugh Blair, ao estabelecer as regras para a composição do exórdio, observa que ele deve ser sugerido pelo assunto e estar em conformidade com o tamanho e a feição do discurso:

<sup>27</sup> MONTE ALVERNE, F. "Considerações Críticas, Literárias e Filosóficas acerca da *Confederação dos Tamoios*, Poema do Sr. Dr. Domingos José de Magalhães". In: CASTELLO, A., op. cit., p. 128-29.

<sup>28</sup> Segundo "O amigo do poeta", Ig. se contradiz ao simultaneamente exigir de Magalhães inovação e submissão às regras: "Não compreendemos o mestre que pede originalidade, e nos aponta regras conhecidas". "Confederação dos Tamoios. A sexta carta ao Sr. Ig.". Artigo atribuído a Araújo Porto Alegre. In: CASTELLO, A., op. cit., p. 77.

<sup>29</sup> Vale lembrar que em *O guarani* é o assassinato *acidental* de uma índia por D. Diogo que motiva o ataque dos

the introduction ought to be proportioned, both in length and in kind, to the discourse that is to follow: in length, as nothing can be more absurd than to erect a very great portico before a small building; and in kind, as it is no less absurd to overcharge, with superb ornaments, the portico of a plain dwelling-house, or to make the entrance to a monument as gay as that to an arbour. Common sense directs that every part of a discourse should be suited to the strain and spirit of the whole. (*LRBL*, XXXI, p. 346)

A mesma idéia é retomada por Lopes Gama: "é ridículo, diz Blair, pôr um vasto pórtico à entrada de um pequeno edifício [...]" (*LEN*, VIII, p. 49). É exatamente esse tipo de desproporção entre o exórdio e a narração que Alencar aponta no poema de Magalhães.

Mais grave do que o tratamento dado pelo poeta à invocação e à causa da ação é a maneira como ele trabalha as personagens, especialmente as tomadas à crônica histórica. Da perspectiva de Ig., o poeta épico deveria "elevar a grandeza e a majestade de seus heróis"; por isso, a atribuição de "uma origem divina, ou ao menos heróica, ao povo que pretendem cantar" é um "ornamento" de que não poderia se descuidar (*CCT*, I, p. 6). *NA confederação dos tamoios*, entretanto, Magalhães não apenas desprezou as tradições dos povos indígenas, como eximiu-se de traçar a sua história, abdicando dos elementos mais poéticos do tema. Acresce que a ação se desenvolve independentemente do concurso do herói, o que é inaceitável num gênero que deve ser completamente dominado pela imagem do protagonista (*CCT*, IV, p. 29).<sup>30</sup> A maneira displicente como Pindobucu, heroína da história, é apresentada e o descaso da sua caracterização, que priva o poema de uma figura de mulher comparável com os modelos consagrados pela tradição literária, são aspectos duramente criticados nas cartas (*CCT*, I, p. 7).

Quanto aos caracteres desenvolvidos no poema, o maior problema estaria no uso que Gonçalves de Magalhães fez das personagens históricas. Como vimos, Alencar compreende o poeta épico como uma espécie de profeta cuja missão é despertar a admiração do leitor pelos

---

aimorés à casa de D. Antônio de Mariz.

<sup>30</sup> Para Blair, um dos elementos capazes de conferir interesse à epopéia é o caráter do herói, que deve prender completamente o leitor, fazendo com que ele participe dos seus infortúnios (*LRBL*, XLII, p. 477). O mesmo preceito

acontecimentos grandiosos do passado, excitando-lhe o amor pela glória e indicando-lhe modelos de ação. Para atingir esse fim, era fundamental que, ao contrário do que ocorre n'*A confederação dos tamoios*, ele conferisse estatura épica aos homens do passado:

Não se evocam as sombras heróicas do passado para tirar-lhe [sic] o prestígio da tradição; não se põe em cena um grande homem, seja ele missionário ou guerreiro para dar-lhe uma linguagem imprópria da alta missão que representa.

E entretanto, meu amigo, é isto o que noto em todo o poema do Sr. Magalhães: Anchieta, Nóbrega, Mem de Sá, Salvador Correia, Tibiriçá não se conservam no poema nem mesmo na altura da história, quanto mais da epopéia; Aimbire é um índio valente, mas não é de certo um herói. (*CCT*, V, p. 34-5)

Mais uma vez, o autor faltou ao decoro por não ter nobilitado o objeto do seu canto de maneira a adequá-lo ao gênero escolhido. Para Alencar, os personagens d'*A confederação dos Tamoios* parecem "simples esqueletos, arcabouços informes, que o poeta não quis tomar o trabalho de encarnar, e deixou na sua nudez cronística ou tradicional", chegando mesmo a "amesquinhá-los e fazê-los descer do pedestal em que a nossa história os colocou" (*CCT*, V, p. 40). Depreende-se dos vários comentários feitos sobre essa questão ao longo das cartas que a relação do escritor com a informação cronística deve ser de fidelidade; entretanto, se ele não embelezar e engrandecer os fatos e personagens que recolhe dela e introduz no poema, faltarão ao decoro devido ao gênero épico, falha maior do que a de falsear a verdade. Por isso, reprova o procedimento de Magalhães no trato das fontes históricas: "limitou-se a mostrar o que já sabíamos de cor e salteado; copiou sem embelezar, escreveu sem criar [...]" (*CCT*, VII, p. 58).

Apesar de Ig. considerar a presença das máquinas poéticas o elemento distintivo da epopéia, a forma como o maravilhoso é trabalhado por Gonçalves de Magalhães no episódio da tagapema, quando um pajé ergue uma pesada clava com suas palavras mágicas, não lhe parece apropriada e acarretaria a quebra do verossímil:

Se o Sr. Magalhães queria usar desse ornato da epopéia, e misturar o sobrenatural à ação

do seu drama, devia desde o começo ter-se colocado nessa altura, como fizeram Homero, Virgílio, Dante, Camões, o Tasso, Ariosto, e todos os poetas que se têm servido do maravilhoso; mas começar uma ação simples, uma ação unicamente humana, e depois apresentar sem propósito um fato inverossímil e contra a razão, é indesculpável. (CCT, IV, p. 29)

O inverossímil, portanto, não é o pajé erguer a clava com seu feitiço, mas a súbita manifestação do maravilhoso em uma obra que até então se mantivera no âmbito dos fenômenos naturais, o que romperia as regras da arte, afetando o decoro. Em sintonia com a retórica do período, Alencar concebe o verossímil não como fidelidade ao modelo extraliterário, mas como adequação às regras do gênero. Nesse sentido, o verossímil da epopéia não se confunde com o da história, comportando, até mesmo, pequenas imprecisões que nessa seriam inadmissíveis. Assim, apesar de apontar no poema uma possível "inexatidão histórica sobre o território habitado pelos tamoiós", considera que ela não tem maior importância no poema (CCT, II, p. 12). Retoricamente, o verossímil não é a correspondência à verdade, mas à *doxa*, à opinião do leitor. Segundo Costa Honorato, "é verossímil tudo o que se conforma às nossas opiniões, ou estas sejam verdadeiras, ou falsas; assim como a opinião que fazemos de Aquiles é, que foi um capitão de grande valor, se alguém o representasse tímido e pusilânime, não aceitaríamos a classificação por inverossímil, visto ser contrária à opinião que temos a seu respeito" (CRP, 22, p. 237). Partindo desse princípio, Ig. censura o excesso de referências feitas por Aimbirê ao caráter sangrento da tomada da ilha de Villegagnon pelos portugueses, o que lhe parece impróprio para um indígena: "E note, meu amigo, que esta descrição é feita por um selvagem, habituado aos combates mortíferos de maça e tacape, e a quem por conseguinte essas idéias de sangue deviam parecer naturais, e não causar tanta impressão" (CCP, II, p. 16). Nessa passagem, a incongruência não decorre da quebra das regras do gênero, mas do desrespeito à opinião que se tem do caráter do índio.

Por fim, Gonçalves de Magalhães teria falhado também por não ter elevado seu estilo ao

nível exigido pelo tema e pelo gênero escolhidos. Cabe ao poeta épico "*dar a todas as suas palavras, ao seu estilo, um tom e uma elevação que esteja [sic] na altura do pensamento*" (CCT, II, p. 11. Grifo meu), adequando a elocução ao assunto: "é preciso exprimir os grandes sentimentos com a sua linguagem própria: as palavras são como as vestes do pensamento, que ora o trajam de galas e sedas, ora de lã e de estamena" (CCT, II, p. 11). Perpassando o poema todo, o estilo baixo rompe com o decoro devido à epopéia, comprometendo a composição. Ao abordar esse problema, o folhetinista apresenta diversas idéias sobre aspectos estilísticos da obra, desenvolvendo um tipo de reflexão que, dada a frequência com que ocorre nos seus textos críticos e a profundidade a que é levada, possibilita que se fale numa verdadeira *elocutio* alencariana. Em *A confederação dos tamoios*, os elementos estilísticos analisados (vocabulário, metrifcação, escolha de imagens) parecem-lhe inadequados: "se o livro chama-se um poema, o poema não é de certo uma poesia" (CCT, IV, p. 26).

Desse modo, a grande falha d'*A confederação dos tamoios* residiria na quebra do decoro poético. Mesmo sem usar a terminologia retórica, Alencar identifica um vício de estilo classificado por Francisco Freire de Carvalho como "tapeinosis" ou "baixeza", no qual "se diminui por meio da frase a grandeza ou dignidade do objeto que se intenta significar" (LEEN, XVII, p. 92). Procurei demonstrar que Ig. aponta esse defeito nos diversos aspectos do poema, da invocação ao tratamento dado ao elemento maravilhoso, da descrição da natureza ao estilo dos versos. A questão do decoro lhe parece tão importante que um dos poucos elogios feitos ao poema destaca o canto de um velho guerreiro a Tupã, passagem louvada como "o único ponto em que o poeta se elevou à altura do assunto que cantava" (CCT, III, p. 21).

Todas as incongruências apontadas por Ig. n'*A confederação dos tamoios* só vêm agravar a que lhe parece a inadequação maior, espécie de pecado original que marca o poema e o condena ao fracasso: a inconveniência do gênero épico para fixar os dramas do Novo Mundo. Como

vimos, essa idéia é explicitada ao afirmar que a forma clássica não convém à representação das "tradições selvagens da América" (CCT, II, p. 17). Anos mais tarde, quando esboça o projeto de uma história da literatura brasileira que não chegou a escrever, Alencar se refere novamente ao declínio da epopéia: "Caduquice da poesia épica clássica — a epopéia e a tragédia — resta a idéia. Qual é a epopéia hoje, qual o lirismo?".<sup>31</sup> Note-se que, para o autor, o que se encontra superado é a forma da "poesia épica clássica", da qual o poeta moderno deveria conservar a "idéia", buscando, entretanto, novos moldes para fixá-la. Já no momento em que redige as *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* Alencar não tem dúvida sobre a forma que deveria ser adotada pela literatura moderna: "Estou bem persuadido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto: *se fizesse desse poema um romance*, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigariam o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade" (CCT, V, p. 40. Grifo meu).

Segundo Antonio Candido, a publicação d'*A confederação dos tamoios*, em 1856, e d'*Os timbiras*, de Gonçalves Dias, no ano seguinte, assinalou "o ápice do indianismo na poesia e a sua inflexão rumo à prosa", movimento confirmado pela publicação de *O guarani* em 1857.<sup>32</sup> A hesitação entre verso e prosa como forma mais conveniente para a epopéia nacional se manifesta no interior mesmo da obra de Alencar, que, ao lado dos romances indianistas, deixou *Os filhos de Tupã*, uma epopéia de tema indígena, abandonada incompleta pelo autor no quinto canto.<sup>33</sup> O

<sup>31</sup> ALENCAR, J. "Literatura Brasileira." In: *Obra completa*. RJ: Aguilar, 1960, v. 4, p. 11. Apesar de o texto não ser datado, pode-se afirmar que foi escrito depois de 1865, uma vez que Alencar se refere a *Iracema*, publicado naquele ano.

<sup>32</sup> CANDIDO, A. "A Literatura durante o Império", in op. cit., p. 347.

<sup>33</sup> Biógrafos de Alencar afirmam que o poema foi redigido em 1863, ano indicado também na sua edição pela Aguilar. Contudo, na carta ao Dr. Jaguaribe, acrescentada como posfácio a *Iracema* e datada de 1865, Alencar se recorda de uma noite, "quatro anos a esta parte", quando o destinatário, indo visitá-lo em sua casa, o encontrou redigindo um poema que, pela descrição, só pode ser *Os filhos de Tupã*. Assim, se a memória de Alencar estiver correta, o ano de redação do poema é 1861. De qualquer maneira, o importante é que a tentativa de epopéia se deu depois da publicação de *O guarani*, o que invalida a hipótese de uma evolução do autor, que depois de tentar a poesia teria chegado à narrativa em prosa, e comprova a atração exercida pela epopéia em verso ainda na década de 1860. Ver ALENCAR, J. *Os filhos de Tupã*. In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960; MAGALHÃES Jr., R., op. cit., p.

prestígio de Chateaubriand, que descrevia a *Atala* como "l'épopée de l'homme de la nature", certamente contribuiu para assentar a preferência pela prosa poética.<sup>34</sup> Na carta ao Dr. Jaguaribe, Alencar comenta que, ao redigir *Os filhos de Tupã*, ficou preocupado diante da possibilidade de não ter seu trabalho de pesquisa linguística reconhecido ou mesmo compreendido pelo leitor. Foi então que a prosa, pela sua "flexibilidade", pareceu-lhe mais apta a forjar uma linguagem literária que incorporasse imagens e sugestões tomadas da língua indígena, mas, ao mesmo tempo, fosse apreensível pelo leitor comum.<sup>35</sup> Essa prosa, entretanto, deveria ser uma prosa poética, como sugeria o modelo de Chateaubriand. Ao polemizar com Nabuco, afirma que quando redigiu sua crítica ao poema de Magalhães já acreditava que "nossas tradições americanas não deviam ser cantadas no verso clássico, mas em uma prosa numerosa, como a de *Iracema* e *Ubirajara*".<sup>36</sup> Em outro folhetim, acrescenta que "a prosa de *Iracema* como de *Ubirajara* tem não só o número, que é condição essencial ao estilo, como um ritmo, que o autor lhe deu intencionalmente, para imprimir-lhe cunho de poesia; mas poesia selvagem, sem regra e arte".<sup>37</sup> A prosa é compreendida como instrumento privilegiado para forjar a linguagem literária do índio, suficientemente flexível para acolher os elementos tupis e alongar-se em explicações que facilitassem a compreensão do leitor, criando uma "fala" poética, repleta de imagens tomadas ao mundo natural e dotada de ritmo.

Fixada a preferência pela prosa, o romance aparecia como a forma mais adequada para atingir a finalidade de exaltação patriótica que se esperava da epopéia de uma jovem nação; era ele que podia conservar a idéia do velho poema épico, vestindo-a de uma roupagem conveniente

---

158; MENEZES, R. *José de Alencar. Literato e político*. RJ: Livros Técnicos e Científicos, 1977, p. 179; ALENCAR, J. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965, p. 139 e ss.

<sup>34</sup> CHATEAUBRIAND, F. R., op. cit., p. 7.

<sup>35</sup> ALENCAR, J. *Iracema*, ed. cit., p. 143.

<sup>36</sup> ALENCAR, J. "Às Quintas VI". In: COUTINHO, A., op. cit., p. 178.

<sup>37</sup> ALENCAR, J. "Às Quintas VII". In: COUTINHO, A., op. cit., p. 203-04

aos tempos modernos. A proposição do romance como tipo de composição apta a assumir a função anteriormente reservada à epopéia pode parecer contraditória com o esforço alencariano de traçar os limites precisos desse gênero. Contudo, pode-se perceber nas cartas de Ig., a par de uma definição mais restrita da epopéia, utilizada para censurar o poema de Magalhães, uma segunda concepção, na qual produções tão distintas quanto a *Bíblia* e as peças de Shakespeare são agrupadas sob essa rubrica (CCT, VIII, p. 60-1). Nesse segundo sentido, mais amplo, o épico não se atém a uma forma poética específica, denominando, antes, uma idéia passível de ser vazada em diferentes moldes.

O traço central da epopéia compreendida em sentido lato residiria na exaltação de eventos grandiosos do passado. Os maiores modelos do gênero

são mitos ou idéias poetizadas que preludiam o nascimento de uma nova religião, de uma civilização, de uma nova língua, ou mesmo de uma nova literatura; neste número estão a *Bíblia*, a *Iliada*, a *Divina comédia*, os *Nibelungen* e os dramas de Shakespeare.

Outras são apenas obras de arte, criações literárias feitas sobre um fato histórico, sobre uma ficção religiosa, sobre uma idéia grande ou sobre as tradições nacionais de um povo; a este gênero pertencem os *Lusíadas*, a *Jerusalém libertada*, o *Paraíso perdido*, a *Messiada*, os *Mártires* e os cantos de Ossian compostos por Macpherson. (CCT, VIII, p. 61)

Para atingir o efeito exemplar que é a finalidade do épico, o autor deve elevar os elementos tomados da história, conferindo a todos os aspectos da composição — estilo, personagens, cenário, episódios — a sublimidade adequada ao gênero. Por não ter alcançado esse fim, Magalhães rompeu a conveniência da epopéia, condenando *A confederação dos tamoios* ao fracasso. Nas cartas sobre o poema, apesar de insistir na questão da falta ao decoro, Alencar não explicitou os procedimentos capazes de elevar a matéria e o estilo ao nível exigido. Foi apenas muitos anos depois, quando analisou as cantigas populares do Ceará, que retomou a discussão sobre a forma épica, apontando os artifícios retóricos aptos a produzir o efeito de grandiosidade conveniente ao gênero.

\*\*\*

No dia 7 de dezembro de 1874, uma pequena nota assinada por Joaquim Serra na primeira página d'*O globo* anunciava o início da publicação de *O nosso cancioneiro*, uma série de cinco cartas de José de Alencar sobre problemas relacionados à poesia popular.<sup>38</sup> Participando do interesse romântico pela tradição oral, o romancista examina duas cantigas pertencentes ao que Câmara Cascudo chamou de "ciclo do gado", e, simultaneamente, discute o problema da nacionalização da língua portuguesa falada no Brasil. A motivação imediata para a redação das cartas, originalmente endereçadas a Joaquim Serra, foi o fato de o autor ter recebido de Capistrano de Abreu, na época um moço recém-chegado ao Rio de Janeiro, uma lição d' *O Rabicho da Geralda*, cantiga que afirma ter conhecido nos tempos de criança. Confrontando-a com quatro cópias incompletas e truncadas que já possuía, Alencar lançou-se ao trabalho de reconstituí-la. É a versão restaurada dessa cantiga que, juntamente do poema do *Boi Espaço*, absorve suas considerações sobre o cancioneiro cearense.<sup>39</sup>

Seguindo a tendência de pensar o texto literário em comparação a outros exemplares da mesma espécie, Alencar inicia a análise das cantigas investigando o gênero em que elas se enquadram:

Na primitiva poesia do Ceará, predomina o gênero pastoril, como era razão entre populações principalmente dadas à indústria da criação, e derramadas por ubérrimas campinas coalhadas de toda espécie de gado.

Mas o estilo dessa poesia pastoril contrasta com o estilo clássico da musa grega ou

<sup>38</sup> Por algum motivo, a quinta carta, integralmente dedicada a questões gramaticais, ficou fora da edição de *O nosso cancioneiro* que integra as *Obras completas* do romancista preparada pela Editora Aguilar. Localizada por Alexandre Eulálio, foi publicada num opúsculo organizado por Manuel Esteves e Cavalcanti Proença. As cartas apareceram n'*O globo* nos dias 7, 9, 10, 17 e 23 de dezembro de 1874 (na versão da Aguilar, além da ausência da quinta carta, a primeira aparece erroneamente com a data de 9/12). Para a última carta, ver ALENCAR, J. *O nosso cancioneiro*. Introdução e notas de Manuel Esteves e M. Cavalcanti Proença. RJ: Livraria São José, 1962.

<sup>39</sup> Apesar de reproduzir a versão fixada por Alencar, Sílvio Romero ataca a pretensão de refundir as diferentes versões da cantiga: "O romancista entregou-se [...] ao trabalho fatigante, estéril e prejudicial de fundir em um só molde cinco versões diversas do romance sertanejo. Não fora preferível que nos tivesse dado a conhecer as cinco variantes sem alterar-lhes uma vírgula? Teríamos assim a canção em sua nativa rudeza e não um pastiche arranjado para agradar a literatagem que o cercava". ROMERO, S. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 129.

romana, tanto quanto se destaca do estilo romântico dos zagais do Tirol e dos vaqueiros da Suíça.

Talvez não se encontre afinidades com estas rapsódias senão entre os árabes, povo com o qual, apesar da diferença de raça, o cearense tem analogias topográficas, aptas a se lhe refletirem na índole e costumes.

A razão da singularidade provém de não revestirem as canções cearenses a forma de idílio. Não se inspiram no sentimento lírico, têm *cunho épico*. São expansões ou episódios da eterna heróida do homem em luta com a natureza.<sup>40</sup>

Essa idéia, apresentada logo no começo da primeira carta, constitui o eixo de *O nosso cancionero*, a sua tese central. Como era comum em comunidades dedicadas à criação, a poesia popular cearense se enquadrava no gênero pastoril; contudo, ao contrário do que ocorria na Europa, essa forma poética não assumia aqui os tons amenos do idílio, e sim as cores mais fortes da epopéia, infundidas pelo caráter de luta da pecuária sertaneja, marcada pelo perigo do enfrentamento com as condições inóspitas da região: "O vaqueiro cearense achou-se em face de um sertão imenso, e de grandes manadas de gado, esparsas pelo campo. Este sistema de criação, inteiramente diverso do europeu, obrigava o homem a uma luta constante" (NC, I, p. 963). A feição assumida pelo gênero decorre das condições de vida no ambiente onde a poesia é produzida. Para sustentar a tese de que as cantigas de sua província natal possuem caráter épico, Alencar discute seus aspectos internos e descreve a atividade do vaqueiro procurando ressaltar o "cunho cinegético" de que ela se revestia nos campos do Ceará, para daí concluir que "as nossas rudes bucólicas cearenses [não podiam] se impregnar da mesma doçura e amenidade das que outrora cantaram Teócrito e Virgílio, e que ainda hoje se reproduzem nos colmos dos pegureiros do Velho Mundo" (NC, I, p. 964-65).

O problema da classificação das cantigas é retomado em outras cartas. A propósito do *Boi Espácio*, comenta:

Não sei na classificação literária que nome se possa dar com propriedade a essa e a outras

<sup>40</sup> ALENCAR, J. *O nosso cancionero*. In *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960, p. 962. Grifo meu. Daqui em diante, citado como NC.

composições populares de nosso país. Pelas investigações de Garrett no seu *Romanceiro*, parece que elas de um lado frisam com a xácara, por serem dialogadas entre os interlocutores, ou narradas por um deles; do outro lado se aproximam do romance pelo tom épico ou narrativo sem ornatos líricos. (NC, II, p. 970)

Alencar recusa essas classificações, com o argumento de que xácara e romance são "nomes cultos" e, portanto, inadequados às "inspirações rústicas e aos improvisos incorretos de nossos sertanejos" (NC, II, p. 970). Sua recusa, entretanto, não suprime a importância de toda essa reflexão pautada pela teoria dos gêneros e pela consideração da estrutura de cada um deles.

Também ao discutir o *Rabicho da Geralda* Alencar procura determinar o seu gênero. Como a narração é feita pelo próprio boi, a classificação se torna mais fácil: a cantiga "tem a forma da prosopopéia" (NC, IV, p. 978).<sup>41</sup> Mas, no caso do *Rabicho*, mais importante do que a determinação do gênero são as idéias desenvolvidas a propósito do caráter assumido pelo boi. Segundo Alencar, a principal característica dos poemas que cantavam as façanhas do touro era a "apoteose do animal", o fato de neles o herói ser o boi, e não o homem. O que lhe parece fundamental é que, ao contrário da perspectiva alegórica, não havia nessa abordagem nenhuma tendência de humanizar o animal:

Nem vestígios se encontram de alegoria nessas rapsódias; o boi figura por si, tem uma individualidade própria. Daí o *cunho mitológico* desses heróis sertanejos.

*Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolo de uma idéia ou de uma época.*

Com o incremento da civilização, que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece naquelas latitudes sociais onde ainda não dissiparam-se de todo a primitiva rudeza e ingenuidade do povo.

Estou convencido de que os heróis das lendas sertanejas são mitos, e resumem o entusiasmo do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas, e próspera mãe que o alimenta e veste.

O caráter poético das nossas rapsódias pastoris não é comum a outros países. (NC, IV, p. 978. Grifo meu)

A passagem é importantíssima, pois explicita a visão alencariana do mito, ser que, ao

<sup>41</sup> Segundo Francisco Freire de Carvalho, "*Prosopopéia* ou *Personificação* é uma figura com que o orador introduz ficticiamente a falar pessoas verdadeiras; ou mais propriamente, com que atribui sentimento, vida e racionalidade a

concentrar em si a tradição de feitos grandiosos praticados por indivíduos cujos nomes foram esquecidos, alça-se a uma categoria simbólica, tornando-se o representante das virtudes mais caras a uma comunidade. O mito se constitui por meio de um processo cumulativo de qualidades para o qual concorrem a tradição oral e letrada; conferir estatura mítica a personagens, cenários e acontecimentos equivale a transformá-los nessas "individualidades mais pujantes" que simbolizam uma idéia ou uma época. Pode-se afirmar retroativamente que, para Alencar, foi por não ter sabido investir seus personagens dessa dimensão simbólica que Gonçalves de Magalhães não conseguiu criar um mito de origem para a nação brasileira e fracassou na sua tentativa de epopéia.

Na leitura que faz do cancioneiro cearense, Alencar identifica dois ornatos empregados pelos vates do sertão para mitificar seus heróis: a hipérbole e a amplificação. Se lermos *O nosso cancioneiro* relacionando-o com as cartas sobre *A confederação dos tamoios*, essas duas figuras podem ser tomadas como os dispositivos retóricos aptos a elevar a matéria do canto e assegurar o decoro épico.

Hugh Blair é bastante sucinto ao definir a figura que ele chama de "hyperbole, or exaggeration": "It consists in magnifying an object beyond its natural bounds" (*LRBL*, XVI, p. 169). Já o Pe. Lopes Gama, nas *Lições elementares de eloquência nacional*, desenvolve mais a análise da figura:

Quando estamos vivamente penetrados duma idéia, e os termos comuns nos parecem apoucados para levantar o espírito até a expressão correspondente, nos servimos de palavras, que literalmente tomadas passam além da verdade, e representam mais, ou menos para significar algum excesso, assim no grande como no pequeno. O ouvinte rebaixa da expressão hiperbólica o que é mister rebaixar, formando uma imagem mais conforme à nossa, do que a que poderíamos excitar-lhe com as palavras próprias. (*LEN*, t. 1, XXI, p. 156-57)

A mesma concepção é expressa por Alencar ao defender *Os filhos de Tupã* da crítica de

---

seres, a quem estas qualidades não competem" (*LEEN*, XXI, p. 154).

Joaquim Nabuco: "Quem conhece os mestres sabe de quanta beleza é no uso dos tropos, sobretudo da hipérbole, a antítese, que faz sobressair pelo contraste a magnitude do objeto". No poema, a inspiração épica, que tudo quer engrandecer, depois de apresentar o Amazonas como filho do oceano, inverte a imagem e, elevando-o ainda mais, o converte em "pai ou tirano das ondas".<sup>42</sup> Em *O nosso cancionero*, Alencar aponta o uso da hipérbole no poema do *Boi Espácio*, cantiga na qual um vaqueiro, "depois de agarrar o [boi] foragido e matá-lo, conta saudoso as proezas do brioso animal":

Segue-se a comemoração das façanhas do touro valente; e termina o poemeto com o espólio do animal, em que a hipérbole, ultrapassando as raias do verossímil, atesta a extrema admiração que devia ter inspirado o herói.

Para fazer idéia da exageração aqui vai a amostra:

"Um chifre do boi Espácio,  
Dele fez-se uma canoa  
Para se passar a gente  
Que viesse de Lisboa" (NC, II, p. 971)

A compreensão que Alencar tem desse ornato coincide com a dos retóricos anteriormente citados. Da mesma maneira que Lopes Gama, a hipérbole é percebida aqui como um recurso capaz de fixar a paixão despertada no orador pelo objeto do seu canto e transmiti-la ao destinatário do discurso. No *Boi Espácio*, é a "extrema admiração" que o vate sertanejo sente pelo boi que o arrasta para o uso da hipérbole, ornato que, por sua vez, deverá mover o ouvinte em direção ao mesmo *pathos*.

Quanto à amplificação, Hugh Blair considera que ela não é propriamente uma figura, mas uma forma de organizar os ornamentos do discurso de maneira a produzir o aumento ou a diminuição da(s) qualidade(s) que o orador deseja ressaltar ou atenuar. Haveria diferentes maneiras de se obter esse efeito, sendo que, para o objetivo de compreender o pensamento

---

<sup>42</sup> ALENCAR, J. "Às Quintas VI". In: COUTINHO, A., op. cit., p. 177-78.

alencariano, a mais interessante é a que se faz por comparação (*LRBL*, XVII, p. 191).<sup>43</sup> Francisco Freire de Carvalho, por sua vez, classifica a amplificação entre os conceitos fortes e a define como "aquele [conceito] que serve para engrandecer ou apoucar os objetos". Haveria, segundo ele, duas maneiras de amplificar um objeto: a absoluta, na qual ele é considerado "em si mesmo", e a relativa, que "sai fora do objeto, e comparando-o com outro de uma ordem inferior, igual ou superior, consegue avultá-lo muito mais do que antes se afigurava" (*LEEN*, XIX, p. 105-06). A descrição que Lopes Gama faz da amplificação repete, quase com as mesmas palavras, as considerações desenvolvidas por Freire de Carvalho (*LEN*, t. 1, XVI, p. 113-14).

Ao contrário do que ocorria com a hipérbole, Alencar não utiliza o termo amplificação em *O nosso cancioneiro*; contudo, mesmo sem a nomear, aponta sua utilização no *Rabicho da Geralda*. Prosseguindo a análise da feição assumida pelo boi nessa cantiga, afirma que, diferentemente do que ocorre na poesia de outros países, na qual o animal surge como "sócio" ou mesmo "servo" do homem, no cancioneiro cearense o boi é o herói celebrado na cantiga: "Aí está o toque de magnanimidade dos rústicos vates do sertão. Homero engrandece os guerreiros troianos para realçar o valor dos gregos. Os nossos rapsodos, imitando, sem o saberem, ao criador da epopéia, exaltam o homem para glorificar o animal" (*NC*, IV, p. 978). O dispositivo consiste em contrapor o objeto que se pretende amplificar (os guerreiros gregos, no caso de Homero, ou o boi, no dos sertanejos) a outro objeto que, em si, já apresenta em alto grau a qualidade exaltada (a bravura dos troianos, no primeiro caso, ou dos vaqueiros, no segundo); a seguir, o poeta demonstra que o objeto do seu canto supera esse comparante em grandeza, amplificando, assim, o seu valor.

Além da sua importância como manifestação do interesse romântico pela poesia popular, as cartas de *O nosso cancioneiro* ganham um lugar especial no conjunto da produção crítica

---

<sup>43</sup> Para a definição de amplificação de Blair, ver *infra*, p. 94.

alencariana quando lembramos que foram escritas simultaneamente à redação de *O sertanejo* (1875), romance em que traça o quadro da vida do vaqueiro no interior do Ceará. Na primeira carta, depois de descrever a feição tomada pela pecuária do sertão, afirma: "Todas estas cenas dos costumes pastoris de minha terra natal, conto eu reproduzi-las com sua cor local, em um romance de que apenas estão escritos os primeiros capítulos" (NC, I, p. 964). No ano seguinte, *O sertanejo* era publicado. Essa proximidade cronológica e de temas permite-nos afirmar que *O nosso cancioneiro* está para *O sertanejo* assim como as *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* estão para *O guarani*: na posição de uma espécie de prefácio. No que talvez seja o exemplo mais antigo de incorporação de poemas populares num romance brasileiro, as personagens não apenas discutem *O Rabicho da Geralda*, como recitam fragmentos da cantiga. Quando Arnaldo, herói da história, perseguindo um touro pela mata, salta da sela para vencer um obstáculo que ia derrubá-lo, Daniel Ferro cita um trecho do *Rabicho da Geralda*, "que celebra um passo análogo": "Tinha adiante um pau caído/ Na descida de um riacho;/ O cabra saltou por cima,/ O ruço pulou por baixo". Arnaldo, ao ouvir os verso da cantiga, "responde com o palavreado do Inácio Gomes, quando corria atrás do Rabicho": "Corra, corra, camarada,/ Puxe bem pela memória;/ Quando eu vim de minha terra,/ Não foi pra contar histórias".<sup>44</sup>

Alguns aspectos temáticos e formais identificados por Alencar em *O nosso cancioneiro* são retomados em *O sertanejo*. No plano temático, a introdução do gado no interior do Ceará e o trabalho do vaqueiro são descritos de forma bastante semelhante tanto nas cartas quanto no romance, sendo que em ambos se ressalta insistentemente o elemento de perigo e aventura que caracterizaria a pecuária sertaneja. O uso na narrativa de recursos formais identificados nas cantigas também é evidente. Em *O sertanejo*, a hipérbole é utilizada como artifício para elevar personagens, cenários e animais a uma estatura mítica. A amplificação relativa, apontada por

<sup>44</sup> ALENCAR, J. *O sertanejo*. In: *Ficção completa e outros escritos*. V. 3. RJ: Ed. Aguilar, 1965, p. 644.

Alencar no *Rabicho da Geralda*, é empregada com o mesmo propósito. Para engrandecer o Dourado, touro que havia muito tempo os melhores campeadores tentavam capturar sem sucesso, o narrador o compara aos animais celebrados nas cantigas populares, e para elevar os vaqueiros, recorre-se ao paralelo com outros cavaleiros consagrados pela tradição popular ou erudita, como, por exemplo, a cavalaria medieval:

— E que pensa, Fragoso, que nossos vaqueiros não seriam homens para pedir meças em jogos de destreza aos mais esforçados paladinos de outras eras? Por mim tenho que nunca Roldão, Lançarote ou algum outro dos doze pares de França, estacou na ponta de sua lança um cavaleiro à disparada com tanta bizzarria, como tenho visto topar um touro bravo na ponta da aguilhada.<sup>45</sup>

O estudo aprofundado que José de Alencar faz da pecuária sertaneja em *O nosso cancionero* revela a atenção que dispensava às suas fontes documentais e coloca em xeque sua imagem como escritor puramente intuitivo e governado pela imaginação. Além da preocupação documental, o que se evidencia aí é a consciência quanto aos recursos formais empregados, como se pode perceber pela pesquisa do gênero em que se enquadram as cantigas e pela discussão dos ornatos aptos a produzir o efeito desejado, elementos que seriam reaproveitados no romance. A escolha do Ceará para palco de *O sertanejo* pode ter sido influenciada pelas duras críticas feitas por Franklin Távora nas páginas do jornal *Questões do dia*, acusando-o de desconhecer as regiões retratadas em seus romances e, em consequência, de incorrer em toda sorte de erros. A pesquisa das condições de vida do vaqueiro cearense forneceu-lhe uma base sólida para alicerçar sua narrativa, evitando ataques como esse.<sup>46</sup>

No *Romanceiro*, de Almeida Garrett, citado por Alencar nas cartas sobre o cancionero cearense, o estudo da poesia popular é proposto como meio de substituir os modelos literários

<sup>45</sup> ALENCAR, J. *O sertanejo*. In op. cit., p. 595.

<sup>46</sup> Apesar do esforço documental de Alencar, *O sertanejo* não escapou da censura de Araripe Jr., para quem "o romance perde muito, pelo mesmo defeito do *Gaúcho*. Foi escrito sobre informações. José de Alencar não viu os campos que descreveu. Não tendo saído dos arredores da capital, ignorava completamente a vida do vaqueiro, de sorte que viu-se na necessidade de fantasiá-la. Há descrições verdadeiramente impossíveis". ARARIPE Jr., T. A. *José de Alencar. Perfil literário*. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. V. 1. RJ: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, p.

estrangeiros por fontes nacionais, colaborando para consolidar a revolução romântica. Partindo desse pressuposto, seu objetivo não é compor uma obra erudita, ao gosto dos antiquários, mas "popularizar o estudo da nossa literatura primitiva, dos seus documentos mais antigos e mais originais, para dirigir a revolução literária que se declarou no País, mostrando aos novos engenhos que estão em suas fileiras os tipos verdadeiros da nacionalidade que procuram, e que em nós mesmos, não entre os modelos estrangeiros, se devem encontrar".<sup>47</sup> No caso do romancista brasileiro, o uso em *O sertanejo* de elementos identificados no *Boi Espácio* e no *Rabicho da Geralda* é sinal inequívoco do desejo de vincular a narrativa à tradição da poesia popular, romanticamente interpretada, à maneira de Garrett, como repositório da nacionalidade: "É nas trovas populares que sente-se mais viva a ingênua alma de uma nação" (NC, I, p. 961). Uma vez que Alencar classificava essas canções no gênero épico, a incorporação no romance de temas e recursos formais delas oriundos parece mais um passo na pesquisa de uma forma épica genuinamente nacional e moderna, iniciada no plano teórico em 1856, com a discussão sobre *A confederação dos tamoios*, e da qual *O guarani* representa a primeira tentativa de concretização.

As cartas sobre *A confederação dos tamoios* e sobre a poesia popular cearense ganham muito quando colocadas lado a lado. Produzidas respectivamente no início e no final da carreira de Alencar, ambas discutem questões concernentes ao gênero épico, sendo que *O nosso cancionero* aprofunda o conceito amplo de epopéia apenas sugerido na análise do poema de Magalhães: enquanto naquele momento o termo era tomado preferencialmente em sentido estrito e utilizado para censurar o poeta sempre que fugia aos limites definidos para o gênero, agora ele é compreendido de maneira a abarcar as cantigas populares dos vaqueiros do sertão do Ceará. *O nosso cancionero* importa ainda por indicar a hipérbole e a amplificação como os ornamentos

capazes de elevar o objeto do canto e assegurar o decoro exigido pelo gênero, aspecto no qual, como vimos, parecia-lhe residir a grande falha de Magalhães. Se considerarmos que a análise da poesia popular cearense representa reflexões tardias do escritor e que *O sertanejo* foi seu último romance publicado em vida, veremos que Alencar foi extremamente coerente ao longo de sua carreira e perseguiu com estudo e afincos a realização de suas idéias. Nesse sentido, a presença marcante da arte retórica em *O nosso cancioneiro* comprova que ela não pode ser considerada meramente como um elemento que auxiliou a elaboração do pensamento do jovem Alencar e foi posteriormente superado: em vez de resquício passageiro do qual ele teria lançado mão no início de sua carreira para analisar o poema de Magalhães e depois abandonado, a retórica enforma o seu pensamento crítico e orienta seu olhar ao longo de toda a sua produção.

#### 4. TEMPO DE ROMANCE

Procurei demonstrar nos dois capítulos anteriores que José de Alencar organiza seu pensamento crítico a partir da indagação do gênero em que se inserem as obras sobre as quais se debruça. Seja uma crônica estampada no rodapé do jornal, o poema recém-lançado por Gonçalves de Magalhães ou as cantigas dos vaqueiros do interior do Ceará, seu procedimento consiste em compará-los com outros textos do mesmo tipo, assinalar suas características, seus limites, o efeito que pretendem produzir sobre o público ou algum elemento estilístico, sempre tendo em vista a pesquisa da forma mais apta para o estabelecimento de uma literatura nacional e sempre a partir de um forte lastro de conceitos retóricos, dos quais se mostra profundamente imbuído. Curiosamente, o mesmo percurso analítico não se evidencia com igual clareza no momento em que se volta para o romance, modo ficcional da sua predileção, ao qual dedicou seus maiores esforços e no qual se consagrou como escritor. Em vão percorremos seus textos teóricos em busca de uma definição tão minuciosa desse gênero quanto as que encontramos do folhetim, da epopéia e do cancionero popular. Nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, o romance é diretamente mencionado apenas de passagem, mas pode ser percebido como uma espécie de fundo, cujos traços se depreendem do contorno da figura cuidadosamente delineada em primeiro plano. De todo modo, a rigorosa reflexão sobre a epopéia ali desenvolvida só pode ser tomada como fonte das idéias do autor sobre o romance à medida que se aceite que o novo gênero parecia a Alencar o mais apto a atingir finalidades anteriormente atribuídas ao poema épico — notadamente a exaltação do passado nacional — e se transfiram para ele as conclusões sobre a forma que personagens, cenário e ação deveriam assumir para alcançar aquele objetivo.

A princípio, a particularidade da reflexão alencariana sobre o romance em meio ao conjunto dos seus textos críticos poderia ser tributada a duas causas. Primeiramente, ao fato de se

tratar de um gênero moderno, não previsto pela retórica antiga; condição que, se por um lado contribuiu para seu prestígio no romantismo, por outro jogou sobre os ombros dos críticos e romancistas do período o ônus da sua teorização, uma vez que, mesmo quando era admitido nos manuais oitocentistas, ocupava espaço restrito e de pequena importância, insuficiente para embasar a discussão travada no momento. Em segundo lugar, o aspecto multiforme do romance dificultava o trabalho de defini-lo a partir de suas características internas e pode ter contribuído para que os escritos sobre ele escapassem do modelo utilizado na análise de outras formas literárias. Contudo, como as duas características levantadas — a novidade do gênero e seu aspecto fluido — também se manifestam na crônica jornalística, que, ainda assim, teve sua forma meticulosamente esquadrihada pelo folhetinista, elas não bastam para explicar o fenômeno, cuja origem parece se prender ao contexto em que Alencar desenvolveu sua reflexão teórica. Nesse sentido, a ausência de uma análise do romance elaborada nos moldes dos textos que discutimos anteriormente talvez decorra do fato de suas considerações mais desenvolvidas sobre ele, "Bênção Paterna" e *Como e porque sou romancista*, terem sido produzidas num momento em que sua obra era alvo de duros ataques por parte da crítica. Escritos em grande medida para defendê-la dessas investidas, esses textos de caráter polêmico não seguem o ordenamento e o modelo das indagações sobre a crônica, a epopéia e as cantigas populares, pautando-se, antes, pela necessidade de rebater as censuras que lhe eram feitas.

Poucos meses depois de redigir as cartas sobre *A confederação dos tamoios*, publicadas entre 10 de junho e 15 de agosto de 1856, José de Alencar deu início a sua vasta produção de romancista. Em dezembro daquele ano, aparecia *Cinco minutos*, oferecido como um "mimo de festa" para os assinantes do *Diário*,<sup>1</sup> e em 1.º de janeiro do ano seguinte, no rodapé do mesmo

---

<sup>1</sup> ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*. In: *Obra completa*. V. 1. RJ: Aguilar, 1959, p. 146.

jornal, *O guarani*, cuja publicação na forma de folhetins se estenderia até 20 de abril. Se o primeiro assumia a feição de uma novela sentimental, de ambientação contemporânea, passível de ser interpretada como desenvolvimento dos embriões de narrativas presentes nos folhetins de *Ao correr da pena*, o mesmo não ocorria com o segundo, que realizava com alto nível de acabamento e complexidade o romance de tema indígena almejado pelos homens de letras do período. "Nós precisamos de um livro como *Atala* ou como o *Derradeiro moicano* [...]", reclamava um artigo publicado em julho de 1852 nas páginas de *O Acaiaba: O guarani* vinha responder a esse anseio.<sup>2</sup> A partir daí, sucederam-se diversos romances e peças de teatro que consolidaram a posição de Alencar em meio à nossa acanhada república das letras. Com o tempo, ele passou a gozar de *status* semelhante ao que coubera anteriormente a Gonçalves de Magalhães, assumindo o lugar de chefe de escola, ou mesmo, no dizer de alguns, da própria literatura brasileira.

A posição, ainda que prestigiosa, não era confortável, e implicava, em contrapartida ao reconhecimento tributado, a conversão do ficcionista em alvo de todo tipo de crítica e ataque. Alencar e sua obra transformam-se, então, em centro de inúmeras polêmicas, voltadas ora para aspectos gramaticais, ora para questões estéticas levantadas por seus romances, fenômeno que se intensifica na década de 1870, quando se esboça a guinada literária em direção ao realismo. Analisando esse momento da nossa história, Wilson Martins considera que "o ano de 1872 pode ser visto como um grande divisor de águas, ponto de encontro, confluência e dispersão entre a geração dominante e a geração ascendente, cada uma delas carregando consigo um 'programa' diferente, se não oposto, ao da outra", avaliação sugestiva do clima de ebulição intelectual vivido naquela década, quando se descortinavam novos caminhos e perspectivas. Ao contestar "o

---

<sup>2</sup> AZEVEDO, "Literatura Pátria". In: CASTELLO, J. A. *Textos que interessam à história do romantismo*. SP: Conselho Estadual de Cultura, s/d, v. 2, p. 188. Castello levanta a hipótese de o autor ser Manuel Antônio Duarte de

patriarcado literário de José de Alencar", as *Cartas a Cincinato*, de Franklin Távora, seriam o principal testemunho desse sentimento.<sup>3</sup>

O próprio Alencar, sensível à mudança dos ventos, percebe a alteração em curso e, ao publicar *O gaúcho* (1870), assina-o com o pseudônimo de Sênio, argumentando que havia se tornado "um anacronismo literário" e que o livro já faria parte da sua "velhice literária".<sup>4</sup> Contudo, apresentada no póstico do romance, a afirmação parece mais um recurso de *captatio benevolentia* do que fruto da convicção do autor quanto ao valor e o significado da sua obra. Na verdade, os anos de 1870, os últimos de sua vida, encerrada em 1877, foram marcados por intensa atividade política e literária, sendo essa estimulada por um "contrato vantajoso" firmado com Baptiste-Louis Garnier, que passava a editar seus romances.<sup>5</sup> Já em 1871 envolveu-se em acirrada polêmica com José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, num embate que teria como uma de suas mais ricas conseqüências a redação de "Bênção Paterna", uma das principais reflexões alencarianas sobre sua própria produção ficcional. A origem da polêmica reside num episódio político ocorrido durante os debates na câmara sobre o projeto da lei de emancipação dos filhos de escravos, então referida como lei dos nascituros livres. Com a volta dos conservadores ao poder em 16 de julho de 1868, o então deputado José de Alencar, com apenas 39 anos, foi alçado à posição de ministro da justiça do gabinete Itaboraí. Ansioso por eleger-se senador, o mais alto posto da carreira política imperial, decidiu, contrariando Dom Pedro II, que não gostava que seus ministros participassem de eleições, concorrer à cadeira do Ceará, logrando o primeiro lugar na lista sêxtupla apurada em escrutínio de 12 de dezembro de 1869. Em janeiro de 1870, pediu demissão do cargo de ministro, alegando, segundo o relato do Visconde de

---

Azevedo.

<sup>3</sup> MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. V. 3. SP: Cultrix/EdUSP, 1977, p. 368 e 370.

<sup>4</sup> ALENCAR, J. *O gaúcho. O tronco do ipê*. RJ: José Olympio, 1977, p. 2.

<sup>5</sup> ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*, ed. cit., p. 154.

Taunay, que pretendia deixar o imperador livre para decidir a questão da senatoria. Em abril daquele ano, Dom Pedro II, ignorando a ordem da votação, apontou Nogueira Jaguaribe (primo de Alencar e destinatário das cartas que abrem e fecham a *Iracema*) e Figueira de Melo senadores pelo Ceará.<sup>6</sup>

Sem ministério e sem cadeira no senado, só lhe restava retornar à câmara dos deputados, onde assumiu posição abertamente contrária ao imperador. Foi animado dessa disposição que examinou o projeto da lei de libertação dos nascituros, apresentado à assembléia pelo gabinete Rio Branco em 12 de maio de 1871, atendendo possivelmente a iniciativa do próprio Dom Pedro II, que, terminada a guerra com o Paraguai, pretendia dar um encaminhamento à questão do elemento servil. Alencar investiu duramente contra o projeto, no qual enxergava um capricho do "poder pessoal" e uma ameaça à ordem política, econômica e institucional do Império. Em resposta aos seus ataques, feitos na tribuna ou nas páginas dos jornais, José Feliciano de Castilho, português radicado no Brasil havia mais de 20 anos, começou a editar as *Questões do dia*, pequeno periódico que circulava duas vezes por semana, cujos primeiros fascículos dedicavam-se primordialmente à defesa do imperador e da lei de libertação dos filhos de escravos. No primeiro número do jornal, refutava ironicamente as críticas de Alencar aos abusos do poder pessoal com argumentos tomados das *Cartas de Erasmo*, nas quais o próprio romancista afirmara que o governo pessoal não existia no Brasil e exortava o imperador a exercer com mais vigor as

---

<sup>6</sup> Existem várias explicações para o ato de Dom Pedro II, desde a pouca idade de Alencar para ocupar a câmara vitalícia até os atritos que ele vinha gerando com colegas do gabinete, passando pela idéia (a meu ver totalmente descabida) de que, ao recusá-lo, o imperador se vingava do ataque feito ao poema do seu valido Gonçalves de Magalhães. A hipótese mais consistente parece a levantada por Joaquim Nabuco, segundo a qual Dom Pedro II, ao vetar o nome de Alencar, pretendia afastar a suspeita de que o motivo da anulação do escrutínio anterior, no qual haviam sido eleitos dois liberais, era abrir uma vaga para colocar em seu lugar o ministro da justiça do gabinete conservador. Ver COUTINHO, A. *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978, p. 215. O principal relato da eleição e da passagem de Alencar pelo ministério, em que se baseia a maioria dos biógrafos, encontra-se em TAUNAY, A. E. "José de Alencar", in: *Reminiscências*. SP: Melhoramentos, 1923, p. 169 e ss. Além das biografias por Magalhães Júnior, Raimundo de Menezes e Luís Viana Filho, ver também BROCA, B. "O Drama Político de Alencar". In: ALENCAR, J. *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960. As informações que se seguem foram tomadas dessas mesmas fontes.

atribuições que lhe eram outorgadas pela constituição.<sup>7</sup> Apesar de adotar uma postura respeitosa com relação a Alencar, cuja "voz autorizada" por longos anos de serviços no campo da política, da literatura e do jornalismo exigia uma resposta,<sup>8</sup> o artigo recebeu um revide azedo, no qual o português era acusado de ser um mercenário financiado pelo governo. A partir desse momento, a polêmica assume cada vez mais aspecto pessoal, com os argumentos políticos cedendo espaço a ataques que visavam meramente a desqualificar o oponente, como costumava ocorrer nesse tipo de confronto. Ainda assim, não é correto afirmar que os artigos de Feliciano de Castilho, especialmente os voltados à discussão de questões políticas, sejam meramente caluniosos e desprovidos de interesse, como fez parte da crítica alencariana, ciosa de defender o romancista.

Inicialmente restrito ao âmbito da política, o embate adquiriu feição literária quando Franklin Távora começou a enviar do Recife diversas cartas discutindo os romances de Alencar.<sup>9</sup> Enquadrando-se no modelo dos artigos estampados nas *Questões do dia*, o crítico assumiu uma máscara romana e, sob o pseudônimo de Semprônio, transmitia ao amigo Cincinato suas impressões sobre o romancista. As *Cartas a Cincinato* dividem-se em duas séries, a primeira sobre *O gaúcho*, a segunda sobre *Iracema*. O eixo da argumentação de Franklin Távora reside na idéia de que Alencar era um escritor de gabinete que, por não ter pautado seus romances pela observação direta das regiões representadas, incorria numa série de erros e impropriedades: "[...] Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora do seu

<sup>7</sup> "Cartas Políticas Dirigidas pelo Roceiro Cincinato ao Cidadão Fabrício". In: *Questões do dia*. RJ: Tip. Imparcial, 1871, tomo I, p. 35 e ss. Publicadas periodicamente em formato de tablóide, as *Questões do dia* previam sua encadernação em forma de livro. O primeiro número do jornal não é datado; o segundo é de 29 de agosto de 1871.

<sup>8</sup> Idem, p. 5-6.

<sup>9</sup> Segundo Cláudio Aguiar, antes das *Cartas a Cincinato* Távora havia publicado no jornal *A verdade*, do Recife, artigos críticos sobre Alencar. Assinados com o pseudônimo de Diogo Bernardes, analisavam *Sonhos d'ouro* e *Os filhos de Tupã*. Note-se, entretanto, que os textos indicados pelo biógrafo foram publicados em 1872, depois, portanto, da edição das cartas no periódico dirigido por Feliciano de Castilho. AGUIAR, C. *Franklin Távora e o seu tempo*. SP: Ateliê, 1997, p. 188.

gabinete. Isto o faz cair em freqüentes inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela".<sup>10</sup>

Defendendo maior acuidade na pesquisa documental, Távora descreve o "gênio *criador*" (CC, 2, II, p. 149) de uma perspectiva nitidamente negativa e propõe que, em vez de inventar, cabe à imaginação reproduzir os elementos colhidos pela observação, conferindo-lhes novas cores e encantos: "Logo", conclui, "a natureza em primeiro lugar, e depois, complexa e completa observação — eis os dois elementos, as duas possantes asas do gênio" (CC, 2, II, p. 147). Na base dessa perspectiva está a compreensão da arte literária como imitação, evidenciada pelo uso da metáfora do daguerreótipo (análogo moderno do antigo símile do espelho) como ideal mimético a ser alcançado. Contrapondo a *O gaúcho* o modelo fornecido por Fenimore Cooper, afirma:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro; porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo.

Não escrevia um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estuda as sensações do *eu* e do *não eu*, [...] e tudo transmite com exatidão daguerreotípica. (CC, 1, II, p. 13)

Todavia, a ênfase na imitação não exclui a idealização do trabalho do romancista. Polemizando com artigo em que Pinheiro Chagas apontava Alencar como o grande realizador da literatura nacional, colocando-o acima de Gonçalves Dias, Franklin Távora argumenta que a finalidade da arte não é produzir um catálogo completo de tudo que existe na natureza, mas separar o "belo" do "grotesco", de modo a suprimir os aspectos desagradáveis e selecionar apenas os elementos aptos a proporcionar prazer: "o artista não tem o direito de perder de vista o belo ou o ideal, posto que combinando-o sempre com a natureza" (CC, 2, VI, p. 214-15).<sup>11</sup> Não se pode

<sup>10</sup> TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*. Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco: J. W. Medeiros Ed., 1872, p. 15. Daqui em diante, citado como CC. O primeiro algarismo arábico indica a série a que pertence a carta (1: *O gaúcho*, 2: *Iracema*); o algarismo romano, o número da carta.

<sup>11</sup> Pinheiro Chagas considera "que a morte ceifou Gonçalves Dias antes dele ter inaugurado verdadeiramente a literatura nacional do Brasil, e que à *Iracema* do Sr. José de Alencar pertence a honra de ter dado o primeiro passo afoito na selva intricada e magnificente das velhas tradições". CHAGAS, P. "Literatura Brasileira. José de Alencar". In: ALENCAR, J. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965, p. 195. Franklin Távora começa a refutar as idéias do crítico

deixar de observar que, sob esse aspecto (como em muitos outros), a posição de Távora assemelha-se à do próprio Alencar, que compreendia a descrição da natureza como formação de um quadro orientado por preocupações estéticas. Mesmo exigindo maior atenção ao modelo, Távora defende que, em vez de se ater às suas rudezas e imperfeições, o trabalho do poeta é depurar os dados colhidos pela observação, de maneira a obter uma imagem ideal. O crítico se aproxima da visão de Chateaubriand (fonte confessa de Alencar), que afirmava no prefácio de *Atala*: "je ne crois point que la *pure nature* soit la plus belle chose du monde. Je l'ai toujours trouvée fort laide partout où j'ai eu occasion de la voir. [...] Avec ce mot de *nature* on a tout perdu. De là les détails fastidieux de mille romans où l'on décrit jusqu'au bonnet de nuit et à la robe de chambre [...]. Peignons la nature, mais la belle nature: l'art ne doit pas s'occuper de l'imitation des monstres".<sup>12</sup> Em consonância com essa idéia, considera que o artista deve buscar a "beleza ideal" e repreende Alencar por não ter sabido interpretar a natureza, transformando *Iracema* numa obra "mais parecida com um catálogo de zoologia e de botânica cearense, do que com uma obra de arte" (CC, 2, VI, 215). Assim, a defesa da "exatidão daguerreotípica" não implica a pretensão de abarcar a realidade em todos os seus detalhes, mas em compor um quadro ideal, e Alencar é censurado tanto por não ter observado a natureza quanto por reproduzir seus aspectos inconvenientes. Como observa Antonio Candido, são justamente as desarmonias da natureza representadas na obra do romancista cearense (a bofetada em *Diva*, o fetiche em *A pata da gazela*, as cenas do doente em *Til*) que repugnam o crítico.<sup>13</sup>

Coerentemente com a idéia de que o escritor deveria conciliar imitação e imaginação,

---

português em CC, 2, IV, p. 175.

<sup>12</sup> CHATEAUBRIAND, F. R. "Préface". In: *Atala, René, Le dernier abencérage*. Paris: Flammarion, s/d, p. 12.

<sup>13</sup> CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. BH: Itatiaia, 1981, p. 366-67. O mesmo tipo de censura já havia sido feita a Alencar em 1858, durante a polêmica gerada pela representação e proibição de sua peça *As asas de um anjo*, quando um de seus críticos, que se assinava "M. T.", afirmou: "Nem tudo quanto vê-se pinta-se; nem tudo deste mundo mostra-se. Há cenas que se não copiam, porque sua hediondez repugna [...]". Apud AGUIAR, F. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. SP: Ática, 1984, p. 132.

Franklin Távora admitia a fantasia e o maravilhoso na arte, exigindo, entretanto, que a obra se mantivesse todo o tempo nessa clave; o que lhe parecia inaceitável era a mistura dos gêneros, a inclusão de elementos fantásticos numa narrativa de costumes, como, a seu ver, ocorria em *O gaúcho*. Por isso, da mesma maneira que Alencar orientou sua análise de *A confederação dos tamoios* pela questão do gênero, ao iniciar a discussão d'*O gaúcho* Távora pondera se deveria classificá-lo como romance de costumes ou de fantasia, concluindo que, em qualquer das duas modalidades, era mal realizado: como exemplar da primeira, a ausência do trabalho de observação acarretava a distorção da realidade representada, tornando-o "desnaturado, falsíssimo, apócrifo"; como modelo da segunda, indicaria uma fantasia triste e corrompida (CC, 1, I, p. 7).

Como se vê, Franklin Távora atribui ao romance alencariano o mesmo tipo de falta ao decoro que havia sido levantado nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*. Os pontos de contato entre as críticas dos dois autores, que, cada um ao seu tempo, investiram contra o maior nome da literatura brasileira do momento, permitem a Antonio Candido distinguir um "caráter simétrico" entre as cartas de Távora e de Alencar: "o tipo de argumento é o mesmo, são paralelas as injustiças e os excessos".<sup>14</sup> O próprio Távora, que em mais de uma passagem se refere aos folhetins contra Gonçalves de Magalhães, já sugeria a proximidade entre eles e, para defender-se dos que o acusavam de "iconoclasta de imagens da terra", respondia: "não faço mais do que seguir o edificante exemplo de J. de Alencar" (CC, 2, "Epístola à Parte", p. 134-35). Evidentemente, mais importante do que a semelhança das situações em que se encontravam os dois críticos são os pontos de doutrina sobre os quais disputam. Como Alencar fizera em relação a Magalhães, Távora o acusa agora de não compreender o significado da verdadeira poesia nacional; de deturpar a linguagem, as crenças e a história dos índios; de desrespeitar o decoro

---

<sup>14</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 367.

épico e de não ter pulso para se elevar ao nível de grandiosidade conveniente ao gênero; de desconhecer e não se colocar à altura da tradição indianista, que remontaria a Basílio da Gama e Durão, encontrando o apogeu em Gonçalves Dias.

A par desses pontos de semelhança, a grande novidade das *Cartas a Cincinato* é a já aludida exigência de observação e pesquisa documental, parâmetros que deveriam orientar o escritor na produção do romance de costumes. Na avaliação de Távora, a causa da decadência literária de Alencar, iniciada em *Iracema* e confirmada em *O gaúcho*, seria o desejo de originalidade: "Ao passo porém que Cooper daguerreotipa a natureza, Sênio, à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação [...]" (CC, 1, II, p. 14). Perceptível em todos os aspectos de sua obra, essa vontade de inovar o leva a criar uma língua e uma natureza fictícias, inadequadas a uma literatura que se pretende nacional e desviante da tradição que nos foi legada: "É o chefe da literatura brasileira, um gênio talvez, porque cria a torto e a direito, seja o que for, não importa o que; cria visões, cria disformidades, cria uma linguagem nova; cria vocábulos, velhos, encanecidos!" (CC, 2, II, p. 145).<sup>15</sup> Em outra passagem, aponta a contradição entre o aspecto conservador da atuação política do deputado cearense e o caráter revolucionário da sua obra literária: "O Sr. Alencar parece ter a paixão de demolir. Basta pertencer ao passado para provocar as suas iras [...]. E chama-se àquilo *conservador*!" (CC, 2, IX, p. 256). Note-se que, num sinal inequívoco da mudança de rumos que então se operava, os conceitos de originalidade, gênio e criação, estandartes da revolução romântica, aparecem nas *Cartas a Cincinato* revestidos de um matiz nitidamente pejorativo. Nesse sentido, vale lembrar a avaliação de Antonio Candido, que considera a crítica de Távora como um "verdadeiro manifesto contra os aspectos mais arbitrários do idealismo romântico, a favor da fidelidade documentária e

---

<sup>15</sup> Ver também CC, 2, IV, p. 183.

da orientação social definida".<sup>16</sup>

A exigência de fidelidade ao real acarreta uma mudança importante no conceito de verossimilhança. Enquanto Alencar a compreendia retoricamente como coerência interna, adequação ao opinável e às regras dos diferentes gêneros, Franklin Távora, apesar de admitir o romance de fantasia, deixa perceber uma visão do verossímil como conformidade à realidade externa ou à informação histórica. Para ele, o trabalho do crítico é uma espécie de caçada ou colheita dos erros semeados numa obra. Para alcançar esse intuito, parafraseia diversas passagens de *O gaúcho* e de *Iracema*, procurando sempre ressaltar seus erros e imprecisões, contrapondo, ao primeiro, informações de viajantes que observaram o pampa, e ao segundo, dados históricos diferentes dos apresentados por Alencar. No caso de *Iracema*, sempre que percebe alguma divergência entre o romance e os historiadores por ele consultados, tacha-o de "inverossímil",<sup>17</sup> defeito agravado pelo fato de esses erros ocorrerem não apenas no enredo, como também "*fora da ficção*", nas notas e no "argumento histórico", o que impediria que fossem desculpados pela licença que os escritores têm de cair em "anacronismo" (CC, 2, XIII, p. 316). Ironicamente, o trabalho alencariano de pesquisa e embasamento histórico, levado a cabo nos textos dispostos em torno da narrativa — prefácios, posfácios e notas —, acaba servindo de argumento contra ele, uma vez que indicaria o desejo de erigir o romance sobre a autoridade dos cronistas.<sup>18</sup> Ao tratar da epopéia, vimos que Alencar considerava o trabalho poético como união da imaginação e da história, cabendo à primeira recriar os elementos ainda não esclarecidos pela segunda, mantendo-se, entretanto, fiel ao gênio da época. A mesma preocupação em erigir a narrativa sobre acontecimentos hauridos na crônica, transformando-os por intermédio da imaginação, de maneira

<sup>16</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 295.

<sup>17</sup> Ver, por exemplo, CC, 2, VII, p. 231 e VIII, p. 238-45.

<sup>18</sup> Sobre o uso que Alencar fez da crônica histórica nas notas de rodapé acrescidas aos seus romances indianistas, ver ABREU, M. M. *Ao pé da página. A dupla narrativa em José de Alencar*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2002.

a convertê-los em símbolos nacionais, manifesta-se no romance alencariano. É justamente essa pretensão de recriar o passado que Franklin Távora contesta, chegando mesmo a acusá-lo de querer "fazer uma nova história": "Temos, pois, este grande serviço mais a agradecer ao Sr. Alencar: o ir explicando e completando *por serdes vós quem sois* a história pátria, no que ela tiver de duvidoso ou pouco preciso. Faz muito bem" (CC, 2, V, p. 195).

As críticas feitas por José Feliciano de Castilho e Franklin Távora nas páginas das *Questões do dia* devem ter ferido profundamente o orgulhoso e sisudo conselheiro Alencar, tanto mais que o atingiam logo após a maior decepção da sua vida, a perda da senatoria pelo Ceará. Ainda assim, gozando de grande prestígio literário, respondeu altivamente aos ataques no prefácio do seu novo romance, *Sonhos d'ouro*, publicado em 1872, mesmo ano em que as cartas de Franklin Távora eram reeditadas no Recife. Intitulado "Bênção Paterna" e datado de 23 de julho, o prefácio foi redigido como uma conversa entre o romancista e o livro, filho a quem se dirigia, aconselhando e exortando. A forma adotada não era nova e podia ser encontrada, por exemplo, no prefácio de *A moreninha*, no qual o autor interpelava o próprio romance: "E tu, filha minha, vai com a bênção paterna e queira o céu que ditosa sejas [...]".<sup>19</sup> No caso de Alencar, a bênção constitui-se de uma série de conselhos visando a orientar o "filho" sobre como portar-se frente às censuras que lhe seriam dirigidas e como defender-se delas. O jogo, portanto, residia em, por meio de uma forma de apóstrofe conjugada à prosopopéia,<sup>20</sup> tomar o livro como interlocutor do discurso e, sob a aparência de uma conversa informal entre pai e filho, responder aos ataques de que vinha sendo alvo:

Ainda romance!  
Com alguma exclamação, nesse teor, hás de ser naturalmente acolhido, pobre livrinho,  
desde já te previno.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> MACEDO, J. M. *A moreninha*. SP: Ediouro, s/d, p. 16.

<sup>20</sup> Francisco Freire de Carvalho descreve essa forma de apóstrofe em *LEEN*, XXI, p. 157.

<sup>21</sup> ALENCAR, J. "Bênção Paterna". In: *Obra completa*. V. 1. RJ: Aguilar, 1959, v. 1, p. 691. Daqui em diante, citado como *BP*.

A parte inicial do prefácio se dedicava a rebater diversas questões pontuais. Alencar começava sua exortação alertando o livro de que seria acusado de ser "filho de certa musa industrial", produto exclusivo do interesse financeiro (*BP*, p. 691). Vimos que durante a polêmica com José Feliciano de Castilho, o romancista acusou-o de ter posto sua pena a soldo do gabinete 7 de março, tachando-o de mercenário. O próprio Rio Branco, presidente do conselho, subiu à tribuna para responder à grave acusação; entretanto, apesar de refutar o vínculo com o escritor português, admitiu a prática de financiamento de publicações, atitude que, segundo ele, seria adotada por todos os gabinetes, inclusive o Itaboraí, no qual Alencar e ele haviam sido colegas: "o gabinete 7 de Março não tem subvencionado escritor algum; tem autorizado a despesa com a publicação de artigos de interesse público, escritos com moderação e prudência; não tem corrido por conta do governo tudo quanto tem saído em defesa da questão do elemento servil" (in *QD*, V, p. 14).

Feliciano de Castilho, por sua vez, lançando mão da estratégia retórica da redefinição,<sup>22</sup> revidou o ataque com ironia, observando que, se o termo denominava o "operário que recebe o salário do serviço", não havia nada de pejorativo nele e o próprio Alencar era um mercenário:

— O Sr. José de Alencar, nas várias transformações políticas por que tem passado, teve ao menos uma consistência: a de haver sido perenemente mercenário. —

Se é certo o que me afirmam, tem S. Ex. sido constantemente assoldado para escrever na imprensa periódica. (*QD*, XIII, p. 13)

Retomando o mote proposto por Castilho e estendendo-o ao domínio do romance, Franklin Távora afirmou que o "espírito inspirador" de *O tronco do ipê* "foi antes o da ganância que o do belo"; parte dos defeitos do romance adviria do "intuito do lucro" (*CC*, XIII, p. 314). Em "Bênção Paterna", para defender-se da imputação de escrever motivado pelo interesse financeiro, Alencar

<sup>22</sup> O procedimento é discutido por Quentin Skinner em "As Técnicas da Redescoberta". Ver SKINNER, Q. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. SP: Unesp, 1999, p. 193 e ss.

descreve sucintamente o estado das letras no país e argumenta que, por não haver se profissionalizado, o trabalho do escritor não bastava ao seu sustento, concluindo que não era possível viver "nesta abençoada terra do produto de obras literárias" (*BP*, p. 691) e que, portanto, a acusação não tinha sentido. A seguir, advertia o livro de que seria julgado segundo a simpatia ou antipatia que o leitor nutrisse pelo autor, de maneira que o "dístico fatal" estampado em sua capa — José de Alencar — determinaria o teor da sua acolhida (*BP*, p. 692). Dentre as atitudes da crítica, uma das que mais o preocupavam era "o augusto e tenebroso silêncio" (*BP*, p. 693), que em outro texto ele chama de "conspiração do silêncio",<sup>23</sup> com o qual se buscava ignorar e encobrir uma obra literária. Contudo, o livro não deveria se inquietar com essa estratégia, pois apesar dela o grande sol da "opinião", da "publicidade", acabaria por iluminá-lo na sua humildade (*BP*, p. 693).

Chegando ao que pode ser considerado o núcleo do prefácio, Alencar passa a discutir as principais censuras contra as quais o livro deveria se resguardar e que, segundo ele, incidiriam sobre duas qualidades, o seu "peso" e a sua "cor". Quanto à primeira, traduzia-se em linguagem crítica como "obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário [...]" (*BP*, p. 694). Alencar considera o romance como gênero de uma época marcada pela "voragem" e pelo "turbilhão" da vida apressada da grande cidade, onde a novidade da manhã encontra-se ultrapassada à noite, "um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consente folhear o livro" (*BP*, p. 694). Por adequar-se a esse espírito de rapidez, *Sonhos d'ouro* não devia se envergonhar de seu pequeno peso: "És o livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorra!, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte ou ciência" (*BP*, p. 694). O romance é percebido como o gênero mais afeito ao ritmo acelerado do século XIX, quando os hábitos de recolhimento e leitura não podiam mais ser cultivados e uma obra que os exigisse não

<sup>23</sup> ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*, ed. cit., p. 152.

encontraria lugar. Por isso, descreve sua própria produção como "folhetins avulsos, histórias contadas ao correr da pena, sem cerimônia, nem pretensões, na intimidade com que trato o meu velho público, amigo de longos anos e leitor indulgente [...]" (BP, p. 695). A referência ao folhetim remete ao jornal, veículo moderno que propiciava o contato diário com um público cujos anseios Alencar compreendeu tão bem. Como gênero, o romance se apropria das características de concisão e rapidez do meio pelo qual era veiculado,<sup>24</sup> firmando-se como o mais adequado ao tempo e assegurando a preferência do público, apesar das "intrigas" da crítica.

As advertências feitas por José de Alencar ao livro no tocante à sua cor, conduzem à discussão do significado da literatura nacional, problema central para os escritores brasileiros do século XIX. Segundo ele, os críticos que censurassem os *Sonhos d'ouro* por faltar à "cor local" enganavam-se quanto ao verdadeiro sentido da nacionalidade da literatura. Aconselha, então, ao livrinho que lhes perguntasse: "A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para esse solo virgem com uma raça ilustre, aqui impregnou-se da seiva americana desta terra que lhe serviu de regaço; e cada dia se enriquece ao contato de outros povos e ao influxo da civilização?" (BP, p. 697). Definida metaforicamente como alma, a literatura é o elemento por excelência de identificação e de união de um povo. Por isso, a tese defendida por críticos portugueses de que o Brasil não possuía uma literatura própria era inaceitável, pois equivaleria a afirmar que "este grande império, a quem a Providência rasga infindos horizontes, é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu [...]" (BP, p. 696).

Em consonância com as idéias de Mme de Staël e de Ferdinand Denis que marcaram o romantismo brasileiro, Alencar expõe uma concepção orgânica da literatura, compreendida como

---

<sup>24</sup> Ao narrar o aparecimento do *feuilleton-roman*, veiculado "em pedaços" nos rodapés dos jornais, Marlyse Meyer observa que "as próprias condições de publicação devem ter influído na estrutura narrativa", na qual o corte feito no momento adequado à criação do suspense, o caráter episódico e a "simplificação na caracterização dos personagens" são elementos fundamentais. Ver MEYER, M. *Folhetim*. SP: Cia. das Letras, 1996, p. 31.

uma espécie de planta que, uma vez transposta de Portugal para a América, guardou características nativas ao mesmo tempo em que se alimentou da seiva da nova terra e se aclimatou às novas condições geográficas e culturais em meio às quais se encontrava. Ao indicar os períodos em que essa literatura se dividia, redigiu uma de suas páginas teóricas mais conhecidas e citadas, sendo que a classificação que propôs da própria obra foi adotada pela maior parte dos críticos que elaboraram uma análise de conjunto do romance alencariano. Deve-se ressaltar, entretanto, que a terminologia empregada pelo autor nessa passagem não é precisa. A princípio, tem-se a impressão que ele pretende apontar as *fases* do desenvolvimento histórico da literatura brasileira — "O período orgânico desta literatura conta já três fases", diz ele (BP, p. 697) —; contudo, como apresenta sua própria obra como exemplo dos diferentes períodos propostos, percebe-se que não se trata propriamente de fases, mas antes de *temas* que o romancista contemporâneo poderia explorar. Haveria, em primeiro lugar, o tema primitivo ou aborígene, formado pelas "lendas e mitos da terra selvagem e conquistada", exemplificado por *Iracema*; a seguir, o tema histórico, enfocando o encontro do conquistador português com a terra americana, representado por *O guarani* e *As minas de prata*; e por fim o tema atual, que denomina de "infância de nossa literatura", fornecido pela efabulação das formas sociais criadas no país entre o momento da independência e aquele em que o romancista escrevia, desenvolvido, por um lado, em romances como *O tronco do ipê*, *Til* e *O gaúcho*, e por outro, em *Luciola*, *Diva*, *A pata da gazela* e o próprio *Sonhos d'ouro* (BP, p. 697-99). Dessa maneira, Alencar atribuía unidade interna ao conjunto dos seus romances até então publicados, conferindo-lhes o caráter de uma obra cíclica, cuja finalidade era apresentar as cenas da nacionalidade brasileira apreendida em seus diferentes aspectos regionais e momentos históricos: o norte e o sul, o sertão, a roça e a cidade, os tempos remotos e o presente eram cuidadosamente recriados e postos diante dos olhos do leitor como um grande painel.

Os temas elencados demonstram que da perspectiva alencariana o romancista contemporâneo descortinava o vasto campo da história e da geografia do país. Chama a atenção a importância atribuída por ele ao tempo e ao cenário. Basta reler o fragmento para verificar que quase tudo remete a esses dois eixos. O primeiro está implicado na divisão das três fases e na escolha de expressões como "período", "primitiva", "tradições", "infância", "histórico", "gestação lenta", "estirpe", "passado". Se o romance é compreendido por Alencar como o gênero do tempo, o tempo é a sua matéria, não apenas o tempo presente, os homens presentes, mas também o tempo passado, interpretado pelo historicismo romântico como origem de um presente em progressão constante. Quanto à geografia, note-se que a "gestação lenta do povo americano" (*BP*, p. 697) é apresentada não como mistura de raças mas como produto da ação do ambiente físico sobre o elemento europeu, "o consórcio do povo invasor com a *terra* americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua *natureza* virgem e nas reverberações de um *solo* esplêndido" (*BP*, p. 697. Grifo meu). Desse contato revigorante surgem novos costumes e, o que é fundamental para o escritor consciente do seu instrumento de trabalho, uma nova linguagem: "toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves" (*BP*, p. 697).

É importante ressaltar ainda que para Alencar o tema atual divide-se em função do cenário: os romances do sertão e da roça enfocam ambientes resguardados da influência estrangeira, que conservam formas antigas de sociabilidade, enquanto os da cidade flagram justamente as transformações produzidas pelo contato modernizante com outras culturas. A divisão é utilizada como argumento para refutar a acusação de falta de cor local nas narrativas que representam a vida da corte e assegurar o caráter nacional desses romances. Neles, o elemento brasileiro não reside na descrição das florestas e elementos indígenas, mas na observação dos costumes europeizados de homens e mulheres que freqüentam o teatro e a ópera e passeiam em meio às lojas elegantes da rua do Ouvidor (*BP*, p. 698-99). Se a arte é uma imitação

da natureza, deve necessariamente representar com as suas próprias cores essa comunidade compósita, cuja feição ainda indecisa é formada por "traços de várias nacionalidades adventícias": "Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições?" (*BP*, p. 699).

A imagem do romance como retrato da sociedade, que, como vimos, havia sido empregada por Franklin Távora para imputá-lo de tibieza na observação das regiões descritas em suas narrativas, serve agora de argumento para assegurar a cor local dos romances urbanos e de gancho para a discussão do uso de neologismos, cuja presença no romance alencariano foi duramente criticada pelos autores das *Questões do dia*. Pensando nos rumos que o "nosso português" (*BP*, p. 696) deveria seguir, Alencar defende que a língua literária utilize os estrangeirismos já consagrados pelo uso popular. O processo de incorporação desses vocábulos é descrito a partir da metáfora organicista como "aclimatação da flor mimosa, embora planta exótica, trazida de remota plaga" (*BP*, p. 699). Na infância de um povo, quando, ao contrário dos velhos países da Europa, a fisionomia da nação ainda não se definiu, cabe ao escritor a importante tarefa de fixar a língua, acolhendo termos consagrados pelo uso e desbastando-a das impurezas: "Sobretudo compreendam os críticos a missão dos poetas, escritores e artistas, nesse período especial e ambíguo da formação de uma nacionalidade. São estes os operários incumbidos de polir o talhe e as feições da individualidade que se vai esboçando no viver do povo" (*BP*, p. 699-700). Apresentando-se como um desses "obreiros da fancaria" que abrem o caminho para os grandes autores do futuro, Alencar encerra sua bênção paterna citando as idéias de Jacob Grimm e Max Müller sobre a transformação das línguas e perguntando ironicamente se "o povo que chupa o caju, a manga, o cambucá e a jabuticaba, pode falar uma língua com igual pronúncia e o mesmo espírito do povo que sorve o figo, a pêra, o damasco e a nêspera" (*BP*, p. 702).

A compreensão do processo formativo da nacionalidade brasileira como produto do encontro de diferentes culturas em meio ao cenário americano possibilitava a Alencar ampliar o leque de ação do escritor contemporâneo e defender seus romances ambientados na cidade da acusação de faltar à cor local. Se a perspectiva exposta em "Bênção Paterna" fosse aceita, o caráter nacional de uma obra não se esgotaria na representação das florestas ou do elemento indígena, mas abarcaria também a pintura dos costumes afrancesados da corte, tão constitutivos da incipiente nação quanto a herança legada por tupis e tapuias. Em 1873, ano seguinte à publicação de *Sonhos d'ouro*, Machado de Assis levava o argumento mais longe e defendia que o "espírito nacional" de uma obra não deveria ser aferido pela maior ou menor quantidade de cor local, mas segundo o que o autor chamava de "certo sentimento íntimo", apto a tornar o escritor "homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço".<sup>25</sup>

Motivado pelos ataques de José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, Alencar analisa seus romances de maneira a lhes conferir uma organicidade capaz de a um só tempo defender as narrativas urbanas da pecha de serem poucos nacionais e, à medida em que apontava uma coerência interna ao conjunto da sua obra, refutar a acusação de escrever motivado pelo interesse econômico: havia ordem na aparente confusão de lugares e épocas representados em seus romances. É provável que, da forma acabada como surge em "Bênção Paterna", o plano só tenha sido concebido em 1872, existindo antes mais como uma percepção não completamente elaborada do que como projeto explícito. À maneira de Balzac, que redigiu *a posteriori* e respondendo ao estímulo de terceiros o "Avant-propos" a *La comédie humaine*, Alencar compôs

---

<sup>25</sup> ASSIS, M. "Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade". In: *Obra completa*. V. 3. RJ: Aguilar, 1962, p. 803-04. Quanto à utilização da expressão "sentimento íntimo", Hélio Lopes destaca um artigo anônimo publicado no *Jornal do Comércio* em 10 de maio de 1847 (possivelmente de Firmino Rodrigues Silva) sobre os *Primeiros cantos*, de Gonçalves Dias, que propunha que a representação da natureza não era o principal fator de nacionalidade da obra: "O sentimento íntimo é tudo", argumentava o autor da resenha. Apud LOPES, H. A

o plano geral de sua obra quando uma grande parte dela já havia sido escrita, motivado não por seu editor, como ocorreu com o mestre francês, mas pela necessidade de defender-se das críticas que lhe eram feitas.

Em 1873, ano seguinte à publicação de *Sonhos d'ouro*, Alencar retoma a discussão da própria obra em *Como e porque sou romancista*, publicado apenas 20 anos mais tarde. Redigido na forma de uma carta a um interlocutor não nomeado, o texto é apresentado como capítulo de uma projetada "autobiografia literária" na qual descreveria a história de suas criações: "seria esse o livro de meus livros", diz ele.<sup>26</sup> Enquanto a obra não vinha a lume, propunha-se a esclarecer nesse fragmento "as circunstâncias, a que atribuo a predileção de meu espírito pela forma literária do romance" (CSR, p. 126). Fiel a esse intuito, o texto é muito mais uma lembrança das condições culturais que contribuíram para sua formação como romancista do que uma análise de problemas técnicos colocados pelo gênero. Repassa, então, sua vida literária, desde os anos de sua educação escolar e universitária, quando foi aluno de Januário Mateus Ferreira no Colégio de Instrução Elementar e, posteriormente, dos cursos jurídicos de São Paulo e Olinda, até o momento em que publicou seus romances, procurando compreender sua predileção por essa forma e indicar as idéias que ia concebendo sobre ela. Como toda autobiografia, expressa mais a imagem que o autor fazia de si mesmo quando a escreveu do que as diferentes feições que foi assumindo ao longo de sua vida.<sup>27</sup>

Alencar destaca inicialmente o "honroso cargo de *ledor*" que ocupava nos serões familiares, embalados pela audição dos "volumes de uma diminuta livraria romântica formada ao gosto do tempo" (CSR, p. 131). A narração dos sucessos de *Amanda e Oscar*, de *Saint-Clair das*

---

*divisão das águas*. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978, p. 84-6.

<sup>26</sup> ALENCAR, J. *Como e porque sou romancista*, ed. cit., p. 125. Daqui em diante citado como CSR.

<sup>27</sup> A propósito da biografia como gênero, ver BURKE, P. "A Anatomia da Biografia". In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais. 02/02/03, p. 12-3.

*Ilhas* e de *Celestina*, animada pelo sentimento que lhe infundia o rapaz, cioso de sua função, arrebatava e comovia às lágrimas o pequeno auditório doméstico.<sup>28</sup> Alencar atribui a essa experiência a primeira impressão profunda que o gênero lhe deixou: "Foi essa leitura contínua e repetida de novelas e romances que primeiro imprimiu em meu espírito a tendência para essa *forma literária* que é entre todas a de minha predileção?" (CSR, p. 133. Grifo meu). Ao rememorar essa passagem da sua vida, considera que a própria escassez de títulos disponíveis, lidos e relidos diversas vezes, teria contribuído "para mais gravar em meu espírito os moldes dessa *estrutura literária*, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor" (CSR, p. 134. Grifo meu). Ainda que suas características não sejam definidas, fica claro que para ele o romance é uma "forma" ou "estrutura" passível de ser apreendida a partir do contato com diversos textos do mesmo gênero.

Inspirado por essas leituras, fez alguns ensaios de narrativa, e em 1843, contando apenas 13 anos, chegou a São Paulo, onde iria se preparar para o ingresso no curso jurídico, trazendo na bagagem alguns "fragmentos de romances" vazados em dois "moldes" distintos: o primeiro, "merencório, cheio de mistérios e pavoros", haurido nas histórias lidas nos serões familiares; o segundo, "risonho, loução, brincado, recendendo graças e perfumes agrestes", sugerido pelo amigo Joaquim Sombra, com quem, ainda no Rio de Janeiro, esboçara um projeto de novela inspirado nos acontecimentos políticos de 1842, nos quais o companheiro tomara parte (CSR, p. 136-37). Em São Paulo, a imensa admiração por Joaquim Manuel de Macedo e pelo sucesso d'*A moreninha* o conduziu às palestras literárias e, o que é mais importante, à leitura dos grandes romancistas modernos, presentes na cobiçada biblioteca de Francisco Otaviano, que lhe foi

<sup>28</sup> Em seu estudo sobre o folhetim, Marlyse Meyer relata sua busca dos livros mencionados por Alencar, aos quais se refere como "os três romances paradigmáticos". Segundo a autora, o *Saintclair das ilhas* é o "protótipo ou paradigma de certo tipo de ficção estrangeira anterior ao folhetim e corrente no Brasil na primeira metade do século XIX", condição compartilhada pelos dois outros títulos lidos por Alencar na casa paterna. Ver MEYER, M., op. cit., p. 17 e 35.

franqueada por um amigo em comum. É a partir do estudo consciencioso da obra de Dumas, Vigny, Chateaubriand, Hugo e, principalmente, Balzac, que uma nova concepção do romance, compreendido agora como "poema da vida real", se forma para ele:

A escola francesa, que eu então estudava nesses mestres da moderna literatura, achava-me preparado para ela. O molde do romance, qual me havia revelado por mera causalidade aquele arrojo de criança a tecer uma novela com os fios de uma ventura real, fui encontrá-lo fundido com a elegância e beleza que jamais lhe poderia dar.

E aí está, porque justamente quando a sorte me deparava o modelo a imitar, meu espírito desquitava-se dessa, a primeira e a mais cara de suas aspirações, para devanear por outras deveras literárias, onde brotam flores mais singelas e modestas. (CSR, p. 139. Grifo meu)

Se a estrutura do gênero era apreendida do contato com a moderna literatura européia, a viagem que fez ao Ceará e a permanência na academia de Olinda, onde retomou a leitura dos "cronistas da era colonial" (CSR, p. 142), reacenderam o interesse pela natureza americana e pela temática histórica: "Uma coisa indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d'O guarani ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época" (CPR, p. 143. Grifo meu). Data desse período a redação dos três artigos publicados na revista *Ensaos literários*, sendo um deles dedicado à biografia de Poti, futuro personagem de *Iracema*.

Recorda, então, a publicação de *Cinco minutos*, *A viuvinha*, *O guarani*, *Lucíola*, *Diva*, *As minas de prata* e *Iracema*, destacando mais o contexto da sua produção do que aspectos formais do romance como gênero literário específico. Escrevendo pouco tempo depois da polêmica das *Questões do dia*, percebe-se nitidamente o desejo de refutar as censuras que lhe haviam sido feitas, intuito manifestado, por exemplo, quando se queixa dos críticos que apontaram "tachas de francesia" em *Lucíola* (CSR, p. 152), da ausência de editor para "obras de maior fôlego" (CSR, p. 145) (uma possível resposta aos que censuravam o "peso" dos seus livros) ou "da antiga conspiração do silêncio e da indiferença" (CSR, p. 152).

É ao falar de *O guarani* que esse aspecto polémico é levado mais longe. Depois de relembrar o processo de escrita do romance, refuta a avaliação de que ele seria uma imitação dos textos de Fenimore Cooper. Inicialmente, Alencar argumenta que seu principal modelo para a compreensão e pintura da cor local foi a própria natureza, que lhe serviu de inspiração, e, entre os escritores, Chateaubriand (*CSR*, p. 148). Além disso, os possíveis pontos de contato entre suas narrativas e as de Cooper decorreriam antes de semelhanças entre o processo histórico de conquista do território e destruição dos povos autóctones nos dois países do que da imitação do grande romancista norte-americano (*CSR*, p. 149). Finalmente, destaca o que lhe parece a principal diferença entre eles, a perspectiva da qual o índio é retratado:

Cooper considera o indígena sob o ponto de vista social, e na descrição dos seus costumes foi *realista*; apresentou-o sob o aspecto vulgar.

N'*O guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despindo-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça. (*CSR*, p. 149)

A passagem é importante porque, em vez de recorrer aos cronistas para defender a veracidade histórica do relato ou dos costumes selvagens, como as notas acrescidas à narrativa poderiam sugerir, retoma o conceito de verossímil como coerência interna e afirma o caráter poético-idealizante do indígena, convertido em símbolo dos valores cultivados pela comunidade. Somente com a eliminação das imperfeições registradas nos relatos antigos ou perceptíveis nos remanescentes contemporâneos ele poderia exercer condignamente, ao lado do português, o papel de elemento constitutivo da formação mítica da nacionalidade. Com esse argumento, Alencar responde da forma mais incisiva aos críticos que, como Franklin Távora (e, posteriormente, Joaquim Nabuco), acusavam-no de falsear a história e a verdadeira feição dos costumes indígenas.

Voltada exclusivamente para a investigação das circunstâncias que favoreceram a formação do romancista, a pequena autobiografia intelectual de Alencar — talvez o primeiro

exemplar brasileiro de um gênero que seria posteriormente visitado por Joaquim Nabuco, em *Minha formação*, e pelo Manuel Bandeira do *Itinerário de Pasárgada* — contribui imensamente para a compreensão do ambiente literário do período. Hábitos da vida estudantil, os escritores em voga e o registro das práticas de leitura do século XIX aparecem nela com uma vivacidade e um colorido intensos. Quanto às práticas de leitura, Alencar destaca os serões familiares onde lia romances para uma platéia atenta e arrebatada (CSR, p. 131), a deficiência do comércio livreiro, que obrigava os estudantes em São Paulo a fazer seus livros circularem entre si (CSR, p. 138), o gabinete de leitura de um francês chamado Cremieux (CSR, p. 144) e muitas reclamações sobre o "atraso da nossa arte tipográfica" (CSR, p. 153). Suas queixas sobre as agruras enfrentadas por quem se dispusesse a publicar um livro e contra a pequena compensação financeira propiciada pela atividade de escritor soam como mais uma resposta aos críticos que o acusavam de escrever inspirado por uma "musa industrial":

[...] O *Magnus Apollo* da poesia moderna, deus da inspiração e pai das musas deste século, é essa entidade que se chama editor e o seu *Parnaso* uma livraria. [...]

Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e de trabalho que nele se emprega, daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo. (CSR, p. 154)

Pode-se perceber nos comentários sobre a situação da leitura, produção e circulação do livro, indícios da passagem da recepção coletiva da obra, compartilhada por um pequeno grupo de ouvintes, para a sua recepção pelo leitor solitário e silencioso, transição que, segundo Jussara Menezes Quadros, marcou o romantismo brasileiro.<sup>29</sup> Simultaneamente a sua produção ficcional, Alencar desempenhou importante papel na luta pela profissionalização do trabalho do escritor, para a qual contribuiu com a redação de um projeto de lei de direitos autorais.

Muitas das questões discutidas por Alencar em "Bênção Paterna" e em *Como e porque*

<sup>29</sup> QUADROS, J. M. *O livro, a imagem e a ornamentalidade descritiva no romantismo brasileiro*. Tese de doutorado. Campinas, Unicamp, 2001.

*sou romancista* foram retomadas em 1875 por ocasião da polêmica com Joaquim Nabuco. Travada dois anos antes de sua morte, quando, dos romances publicados em vida, apenas *O sertanejo* ainda não havia surgido, Alencar não estava em condições de acrescentar novos elementos ao corpo teórico que vinha desenvolvendo desde os anos de estudante em São Paulo, mas, ainda assim, ao responder aos ataques de Nabuco, desenvolveu considerações importantes para esclarecer e aprofundar suas concepções literárias. Como o presente capítulo se dedica à discussão de suas idéias sobre o romance, destacarei a seguir, dentre as várias questões abordadas pelos dois contendores, as que dizem respeito a esse gênero.

Diferentemente de Franklin Távora, que centrara suas críticas em *O gaúcho* e *Iracema*, Joaquim Nabuco procura recensar diversos romances, investigando, numa ordem aproximadamente cronológica, desde *O guarani* até *Senhora*. Ainda que sem a organização de Távora, retoma diversos elementos levantados nas *Cartas a Cincinato*, como a questão da falta de observação e o problema da imitação de modelos estrangeiros, notadamente de Balzac e Dumas (filho), no tocante aos romances de ambientação urbana, e de Chateaubriand e Fenimore Cooper, nos indígenas. Atacando um dos pontos centrais da estética alencariana, Nabuco questiona o caráter nacional da "falsa literatura tupi" de *O guarani*, *Iracema* e *Ubirajara*, e critica a idéia de que a fundação da literatura brasileira dependesse da exploração dos costumes selvagens:<sup>30</sup>

Essa literatura indígena tem certa pretensão a tomar-se a literatura brasileira. [...] O que porém é impossível, é querer-se fazer dos selvagens a raça, de cuja civilização a nossa literatura deve ser o monumento.

Nós somos brasileiros, não somos guaranis; a língua que falamos, é ainda a portuguesa. (PAN, p. 190)

Os "contos indígenas" de Alencar lhe parecem deficientes não apenas por causa do erro de identificar nos povos autóctones um dos elementos formadores da civilização brasileira, mas

---

<sup>30</sup> COUTINHO, A. *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978, p. 84. Daqui em diante, citado como PAN.

também porque nem seus personagens eram "verdadeiros selvagens" (*PAN*, p. 189), nem a natureza se encontrava representada de forma conveniente: "A natureza americana ele estudou-a nos livros; [...] o escritor não conhece a linguagem que fala a natureza [...]. Quem lê os romances do Sr. J. de Alencar, vê que ele nunca saiu do seu gabinete e nunca deixou os óculos" (*PAN*, p. 209).

Retomando a tese da falta de observação, levantada nas *Cartas a Cincinato*, Nabuco formula sua crítica com base no conceito de verossímil. Já no início da polêmica, afirma que "não poderia [...], sem escrever um livro tão grande como o *Guarani*, notar tudo o que nele parece-me ofender a história, a verdade, a arte, e as leis da composição literária [...]" (*PAN*, p. 86). Estruturando sua análise pelo mesmo procedimento adotado por Franklin Távora, parafraseia passagens do romance (a cena em que Peri luta com a onça ou o episódio em que bebe o curare para envenenar os inimigos no ritual de canibalismo, por exemplo) pontuando-as de comentários que visavam ressaltar suas incongruências. Dessa maneira, o episódio do curare é considerado, com base na descrição que Humboldt faz da sua ação, inexequível (*PAN*, p. 90). Assim, como ocorria em Franklin Távora, o verossímil é concebido primordialmente como fidelidade a um modelo extratextual que pode ser averiguado pela ciência, pela historiografia ou, simplesmente, pela observação objetiva da realidade.

O mesmo defeito de falta de observação marcaria também as narrativas de ambientação urbana. Numa avaliação que resume sua posição sobre elas, Nabuco considera *Senhora* como um romance em que

tudo, absolutamente tudo, é falso, contrário à realidade das cousas, pobre de fantasia, e em que parece-nos que o Rio de Janeiro é uma cidade de lunáticos. [...] não é a fantasia que é excessiva, não é a imaginação que é exuberante, é o senso moral que é nulo. [...] o Balzac brasileiro ver-se-ia em grandes dificuldades para dizer-nos em que parte da nossa sociedade achou um dos seus perfis fluminenses; *Senhora* tem a mesma cor local que o *Gaúcho* e *Iracema*; tudo está fora do seu verdadeiro meio, nada existiu (*PAN*, p. 184-85).

A par da deficiência da representação do ambiente social da corte, o que mais incomoda o crítico nessas narrativas é a construção das personagens, que lhe parecem incoerentes. Analisando *Lucíola*, recusa a "dualidade" do caráter da protagonista, dividido entre "a virgem e a messalina" (*PAN*, p. 135). O mesmo tipo de cisão se manifesta em outros romances, nos quais a rápida mudança na linha de ação dos personagens (como o Loredano de *O guarani* ou a Emília de *Diva*) compromete sua pintura: "O que é preciso é que uma dessas naturezas caprichosas seja coerente consigo mesma e que a diversidade dos seus atos, e dos seus sentimentos, as transições bruscas de seu coração, as contradições aparentemente inconciliáveis de sua vontade, a constante instabilidade de seu espírito, tudo seja referido de um modo ou de outro a um caráter sempre o mesmo" (*PAN*, p. 155-56). Agora formulado em termos de coerência interna, o verossímil surge como a lógica que remete os atos do personagem a um "centro moral" capaz de explicar a multiplicidade de comportamentos aparentemente contraditórios, conferindo-lhes uma unidade que, da perspectiva de Nabuco, falta às "fisiologias" traçadas por Alencar e converte suas criações em monstros morais, como ocorre com Lúcia, Emília Duarte, Aurélia e Seixas.

Chegando a esse ponto, vale notar como a concepção de romance exposta pelo crítico conserva a idéia da função moralizante atribuída ao gênero pelos retóricos discutidos no primeiro capítulo deste trabalho. Ao analisar *Lucíola*, por exemplo, Nabuco faz um longo discurso a favor do casamento, instituição que lhe parecia ameaçada pelo exemplo da prostituta redimida (*PAN*, p. 136-38). A defesa da idealização da natureza representada no romance, que deveria ser depurada de aspectos baixos, como a lascívia corruptora de *Lucíola*, aproxima-o novamente de Franklin Távora, que, apesar de proclamar o primado da observação da realidade em suas cartas, concebia a busca do ideal como finalidade maior do escritor. Para Joaquim Nabuco,

o romance tem menos influência do que o teatro, mas tanto no romance como no teatro o Sr. J. de Alencar perdeu de vista o ideal; por isso a sua influência em nossa literatura, se ele não vier a ter um sentimento diverso da missão do escritor, manifestar-se-á por uma poesia, artificial e exótica,

emprestada a raças que não pensaram nem sentiram como a nossa, e, paralelamente, por um realismo sem elevação e sem verdade, para o qual a arte é a surpresa, a sensação e o escândalo (*PAN*, p. 139).

Defrontando-se novamente com questões há muito levantadas pela crítica, Alencar retoma argumentos já desenvolvidos em outras ocasiões para responder a Joaquim Nabuco. Refuta que Chateaubriand tenha sido o fundador da poesia americana e, mais uma vez, nega que seus romances de tema indígena sejam uma imitação do mestre francês ou de Fenimore Cooper. Quanto à acusação de plágio, queixa-se que Nabuco fazia observações genéricas e exige que o crítico aponte as passagens onde haveria cópia.

Um dos aspectos mais interessantes das considerações desenvolvidas por Alencar ao responder aos ataques de Nabuco reside na defesa da verossimilhança de seus romances. Traçando um movimento perceptível em outros textos críticos, Alencar formula o problema a partir de duas ordens distintas de argumentos: na primeira, o verossímil é concebido de perspectiva referencial, na segunda, como efeito discursivo interno ao texto.<sup>31</sup> A primeira atitude pode ser percebida quando procura assegurar a plausibilidade de personagens e episódios, alegando sua verdade histórica ou científica, sempre de modo a destacar sua fidelidade ao modelo extratextual. Dessa maneira, para rebater a "censura de paracronismo" feita por Nabuco, que questionava a utilização de pistolas em *O guarani*, apresenta um dado histórico que aponta o uso dessas armas em 1544 e cita uma tragédia redigida em 1603 na qual elas eram mencionadas (*PAN*, p. 94). Em outro momento da polêmica, Joaquim Nabuco lança mão do relato de Humboldt e questiona a descrição do efeito do curare em *O guarani*. Aceitando o debate no terreno científico, Alencar recorre à "autoridade do Dr. Sigaud", cujo parecer havia sido citado numa nota ao romance, para confirmar o efeito da droga, validando, então, a estratégia de Peri para

---

<sup>31</sup> As categorias de verossimilhança "referencial" e "discursiva" são tomadas de BARTHES, R. "O Efeito de Real". In: Vários Autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.

envenenar os guerreiros aimorés que sitiavam a casa de Dom Antônio de Mariz (*PAN*, p. 144). Pautando-se pela mesma ordem de raciocínio, procura garantir a veracidade de personagens e episódios dos romances urbanos defendendo sua fidelidade em relação ao modelo observado.

Em todos esses argumentos, o verossímil é formulado em termos referenciais e sustentado pela conformidade da narrativa com a realidade extratextual. A atitude de Nabuco e dos outros críticos que se orientavam pela idéia de observação (e mesmo a de Alencar, quando ingressa nesse tipo de disputa) faz lembrar a postura de Bouvard e Pécuchet, que, diante do romance histórico, exigiam a conformidade com a crônica e com a ciência, sendo que o segundo, à certa altura das suas leituras, "consultava a *Biografia universal* e empreendia a revisão de Dumas, do ponto de vista científico".<sup>32</sup> Em Alencar, entretanto, a par desse tipo de raciocínio, encontra-se uma outra ordem de argumentos, na qual o problema da verossimilhança é formulado em termos de coerência interna ao gênero. Assim, após defender a veracidade da descrição do efeito do curare com base na autoridade científica do Dr. Sigaud, sustenta sua validade em termos das necessidades de composição internas à narrativa:

É insensato o projeto? Não foram bem calculadas as probabilidades? Será burlada a esperança do selvagem? O drama não se ocupa com isto; apresenta o herói no relevo de seu caráter, no assomo de sua paixão.

Sai-lhe, porém, ao encontro o crítico e fazendo gala de seus conhecimentos toxicológicos sobre o curare; trata de convencer a Peri que ele não deve sacrificar-se [...]. (*PAN*, p. 98)

Mais do que a verdade científica, o episódio importa por colocar diante dos olhos do leitor a coragem e a dedicação do herói, disposto a todos os sacrifícios para salvar a sua senhora. Em outra passagem, Alencar sustenta a verossimilhança de *A pata da gazela* não a partir de uma pretensa fidelidade ao modelo, mas com o argumento de que o romance é uma "fantasia", e portanto, livre dos constrangimentos da vida comum:

<sup>32</sup> FLAUBERT, G. *Bouvard e Pécuchet*. RJ: Nova Fronteira, 1981, p. 118.

Não me ocuparei em defender o plano e a idéia da *Pata da gazela*. Este livro é uma fantasia, ou como o chamam os franceses, uma *bluette*. Tem esta espécie de escritos, ou devaneios literários, a mesma natureza dos arabescos na pintura e das variações em música.

Se deleitam o espírito, se nos causam uma impressão agradável e nos distraem por alguns momentos, preencheram seu fim [...]. (*PAN*, 198-99)

Pensado internamente como gênero, o romance transcende os limites do real, criando um universo pautado por regras próprias. Argumento semelhante havia sido apresentado em *Como e porque sou romancista*, quando, para afirmar sua particularidade em relação a Fenimore Cooper, sustentou que em *O guarani* o índio era pintado de perspectiva poético-idealizante, e não realista, como no escritor norte-americano.

Perceptível em outros textos críticos de Alencar, esse movimento entre um verossímil referencial e outro discursivo acabou fornecendo argumentos para os críticos que, como Távora ou Nabuco, apontavam em suas narrativas a contradição entre a fantasia e o desejo de redigir "romances de costumes" representativos da vida nacional. Vimos anteriormente que Franklin Távora utilizou as notas e o argumento histórico de *Iracema* para, a partir de dados divergentes, argüir sua verossimilhança. Da perspectiva alencariana, contudo, não há contradição entre essas duas concepções do verossímil, uma vez que o trabalho do escritor é, como explicitou ao discutir a escolha do tema de *O jesuita*, criar um fato imaginário filiado à história e completá-lo nos aspectos deixados na obscuridade pelos cronistas, sempre tendo em vista o nível de elevação conveniente ao gênero. A leitura do drama permite perceber a larga extensão na qual, para Alencar, o autor podia exercer sua atividade criadora: sobre o pano de fundo relativamente restrito de um acontecimento histórico definido (a expulsão da Companhia de Jesus) e com o concurso de alguns personagens históricos (o Conde de Bobadela, Basílio da Gama), o dramaturgo tece um vasto painel da nacionalidade para celebrar o dia da independência.

Ainda que de forma descontínua e não sistematizada, os textos de Alencar sobre o romance constituem uma pequena teoria sobre o gênero e sua nacionalização. Como vimos no

início deste capítulo, suas análises sobre ele não apresentam a mesma quantidade de conceitos retóricos perceptível em outros momentos da sua produção teórica. A particularidade da reflexão alencariana sobre o romance decorre não apenas de ele ser um gênero não previsto pela retórica e difícil de ser definido segundo suas características internas, mas, principalmente, do fato de ter sido elaborada para rebater os ataques feitos pela crítica, assumindo, assim, um caráter polêmico. A ausência na retórica oitocentista de uma análise mais abrangente e desenvolvida do romance contemporâneo levou os próprios ficcionistas a redigir prefácios, posfácios e notas que visavam a apresentar e explicar o novo gênero ao público leitor, conferindo um aspecto marcadamente didático a esses textos.

Contudo, ainda que em "Bênção Paterna" e em *Como e porque sou romancista* a presença da retórica não seja tão evidente como nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* ou em *O nosso cancionero*, pode-se perceber nas suas reflexões sobre o romance uma perspectiva analítica adquirida pela internalização de procedimentos oriundos da velha arte do discurso. Mesmo quando não lança mão de conceitos retóricos, Alencar deixa entrever uma maneira retórica de lidar como o texto literário, invariavelmente tomado como exemplar de um gênero que pode ser caracterizado segundo temas e recursos estilísticos peculiares. Como fica claro em *Como e porque sou romancista*, o romance é compreendido como uma *forma* específica, passível de ser apreendida da leitura dos melhores modelos. Em "Bênção Paterna", o *tema* desse novo gênero é pensado de maneira a abarcar os diversos aspectos da nação, mapeada em função de coordenadas espaciais e temporais capazes de fixar suas diferentes manifestações históricas, focalizando desde suas origens perdidas no passado mítico até suas configurações contemporâneas, abarcando tanto as pequenas comunidades do interior e a vida no sertão e na selva quanto os costumes urbanos da civilização que ia se constituindo na corte em contato com as nações européias. Qualquer que seja o tema escolhido, o gênero se distingue pela presença de

personagens profundamente imbricadas no cenário por onde se movem, no qual, fiel ao projeto romântico de nacionalizar a literatura através da pintura de diferentes aspectos do país, a cor local se distingue com clareza. Na confecção desse universo, observação, pesquisa histórica e imaginação se conjugam para formular uma representação elevada, cujo *verossímil*, se não perde de vista o modelo, é dado primordialmente pelas necessidades internas da composição. Nesse sentido, o verdadeiro herói deve praticar feitos grandiosos que ponham diante dos olhos do leitor sua força e coragem, enquanto ao mocinho e à mocinha que se debatem no vaivém do jogo amoroso cabe agir de maneira a não deixar dúvidas sobre o contorno moral que os define e impulsiona.

Por ser o gênero de um século marcado pela experiência da velocidade e agitação da grande cidade, veiculado pelo jornal e lido ao correr dos olhos, o romance não pode almejar ao *estilo* elevado do poema épico, adotando uma prosa que, ainda quando se aproxima da poesia, recua um passo em relação a sua grandiosidade. Nos textos que discutimos neste capítulo, Alencar não especifica o estilo adequado ao romance, mas, seja por comentários esparsos, seja pela observação das suas obras, pode-se inferir que o gênero deve adotar um estilo misto, determinado pelo tema enfocado, podendo oscilar entre o estilo médio, apto a fixar as cenas prosaicas e os diálogos dos romances de ambientação urbana e contemporânea, até a prosa poética mais elevada das narrativas mítico-indianistas e dos quadros da natureza. Quanto à *finalidade* ou *efeito* produzido sobre o público, o romance, na sua vertente histórica e indígena, assume funções anteriormente preenchidas pela epopéia (como se conclui da leitura das *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*), recriando uma imagem grandiosa dos homens e dos acontecimentos do passado, oferecidos como modelos às novas gerações; na vertente de temática contemporânea, representa as configurações sociais erigidas em diferentes momentos e em diferentes lugares do país, discutindo seus problemas. Em todo caso, o gênero visa a compor um

grande painel histórico-geográfico do país, apto a inspirar o sentimento nacional no leitor. Assim, ao analisar o romance, mesmo sem recorrer diretamente a conceitos como máquinas, decoro, e ornamentos, Alencar pensa retoricamente e olha o texto literário como uma forma construída a partir de elementos que podem e devem ser conhecidos pelo artífice consciente do seu trabalho.

## 5. EXPERIÊNCIA TEATRAL

Um dos aspectos do percurso intelectual de José de Alencar que sempre chamaram a atenção dos críticos e biógrafos envolvidos no estudo da sua obra é a multiplicidade de atividades diferentes às quais se dedicou ao longo de uma vida que, se não foi tão breve quanto a de outros companheiros de geração, não chegou a completar 50 anos. Profundamente ligado aos acontecimentos do seu tempo, que compreendeu e soube interpretar como poucos, dedicou-se com igual afincamento à política, ao jornalismo, ao direito e à literatura, deixando marcas importantes por todos os caminhos que trilhou. No campo literário, ao lado da atividade de romancista, destacou-se como crítico e folhetinista de sucesso, desempenhando ainda papel de destaque na renovação do teatro brasileiro, para a qual contribuiu escrevendo oito peças e um libreto de ópera, além de um importante conjunto de textos teóricos que serão discutidos neste capítulo.

Ainda em 1857, depois do enorme sucesso da publicação de *O guarani*, Alencar escreveu e fez representar, num curto espaço de pouco menos de dois meses, três peças, *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, *O demônio familiar* e *O crédito*. Em maio do ano seguinte, seria a vez de *As asas de um anjo* subir ao palco para uma rápida e polêmica carreira encerrada pela interdição policial. Abatido com a censura e absorvido por outros trabalhos, retirou-se dos palcos, aos quais retornaria apenas em 1860, com o drama *Mãe* e o libreto da ópera *A noite de São João*, de Elias Álvares Lobo. Em 1861, estreou *O que é o casamento?* e redigiu *O jesuíta*, que, apesar de ter sido encomendada por João Caetano, foi recusada pelo grande ator e só subiu ao palco em 1875, quando uma malfadada temporada deu início à polêmica do autor com Joaquim Nabuco. Depois do revés com João Caetano, redigiu, em 1865, *A expiação*, a única de suas peças que

nunca foi encenada.<sup>1</sup>

Para Décio de Almeida Prado, a breve carreira de Alencar como dramaturgo é exemplar da relação que muitos escritores brasileiros estabeleceram com o teatro, ao qual se dedicaram por um curto período de suas carreiras, logo se desiludindo e o abandonando em favor de outros gêneros ou outras atividades.<sup>2</sup> No seu caso, o percurso reveste-se de especial dramaticidade, conferida pela rapidez com que passou do sucesso obtido com *O demônio familiar* para o desencanto causado pela interdição de *As asas de um anjo*. Se voltou a escrever para o teatro, a desilusão com a recusa de João Caetano, em 1861, encerrou definitivamente suas pretensões de dramaturgo, cujo epílogo melancólico, 14 anos mais tarde, foi o fracasso de público de *O jesuíta* e a dura polêmica que se seguiu.

Apesar de iniciar sua carreira dramática em 1857, o interesse pelo teatro vinha de mais tempo, como comprovam as crônicas de *Ao correr da pena*, que, se não chegam a ser artigos de crítica, revelam a atenção que dedicava ao tema e as idéias que formulava sobre ele, constituindo, no dizer de Flávio Aguiar, uma espécie de "adolescência teatral" do autor.<sup>3</sup> O folhetinista acompanhava com especial interesse as peças apresentadas pelo Ginásio Dramático, cuja fundação, em 1855, significou a entrada do realismo teatral no Brasil e um contraponto ao romantismo do repertório e das representações de João Caetano, que, do alto do tablado do Teatro de São Pedro de Alcântara, dominara incontestemente a cena da corte nos anos anteriores. Segundo João Roberto Faria, a disputa entre as duas companhias, "longe de ter sido apenas uma questão empresarial, [...] refletiu sobretudo o embate de duas tendências estéticas antagônicas: a

<sup>1</sup> Para as informações sobre a carreira teatral de Alencar, oriento-me, especialmente, por AGUIAR, F. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. SP: Ática, 1984 e FARIA, J. R. *José de Alencar e o teatro*. SP: Perspectiva, 1987.

<sup>2</sup> PRADO, D. A. "A Evolução da Literatura Dramática". In: COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. V. 6. RJ: Sul Americana, 1971, p. 15.

<sup>3</sup> AGUIAR, F., op. cit., p. 33.

romântica e a realista".<sup>4</sup> Os comentários de *Ao correr da pena* não deixam qualquer dúvida sobre a adesão do folhetinista à nova estética, que orientaria a redação das suas futuras peças, construídas segundo o modelo tomado principalmente de Alexandre Dumas, filho.

Como já havia feito com outros gêneros aos quais se dedicou, a carreira teatral de Alencar foi acompanhada por rigorosa atividade reflexiva sobre a situação do teatro do período e as maneiras de intervir nesse panorama. Da perspectiva deste trabalho, mais do que a análise das peças, importa compreender as idéias que o escritor concebeu sobre o teatro e o lugar que lhe destinou no sistema de gêneros que vinha elaborando desde suas indagações sobre a crônica esboçadas em *Ao correr da pena*. Depois dos gêneros comentados nos capítulos anteriores — a crônica, a epopéia, o cancionero popular e o romance —, trata-se agora de verificar como Alencar pensou sobre o teatro, dividindo-o em dois subgêneros, a comédia e o drama. Sobre a primeira, discutiremos "A Comédia Brasileira", "As Asas de um Anjo" e algumas questões debatidas na polêmica com Joaquim Nabuco; sobre o segundo, "O Teatro Brasileiro", uma série de quatro artigos redigidos por ocasião do fracasso da representação de *O jesuíta*.

Da mesma maneira que ocorreu com a crônica e, em menor grau, com o romance, a retórica oitocentista tinha poucos subsídios para oferecer ao debate teatral, que desde a batalha do *Hernani* e do "Prefácio" do *Cromwell* ocupara o centro do romantismo europeu, ecoando no Brasil por meio de artigos jornalísticos ou dos prefácios das peças que então se escreviam.<sup>5</sup> Dos manuais que discutimos no primeiro capítulo, apenas as *Lectures on rhetoric and belles lettres*, de Hugh Blair, e as *Lições elementares de poética nacional*, de Francisco Freire de Carvalho (além do *Compêndio de retórica e poética*, de Costa Honorato), discutem o gênero, sendo que o

---

<sup>4</sup> FARIA, J. R., op. cit., p. 13.

<sup>5</sup> Para o debate europeu, ver PRADO, D. A. "O Teatro Romântico: A Explosão de 1830". In: GUINSBURG, J. *O romantismo*. SP: Perspectiva, 1985; para a sua repercussão no Brasil, ver FARIA, J. R. *Idéias teatrais. O século XIX no Brasil*. SP: Perspectiva, 2001.

português traduz as observações do escocês. Nas três últimas lições de Blair, encontrava-se uma exposição bastante tradicional sobre a tragédia e a comédia, ainda que, demonstrando sempre a razoabilidade que o caracteriza, o autor se mostrasse maleável em pontos centrais da estética clássica, como, por exemplo, na questão das unidades de tempo e de lugar, que não lhe pareciam essenciais, desde que o poeta não se excedesse nas transposições de tempo e cenário, restritas às mudanças de atos, e observasse a unidade de ação, essa sim fundamental (*LRBL*, XLV, p. 517). Desse modo, a base do pensamento alencariano sobre o teatro deve ser buscada em outras fontes, como as idéias de Alexandre Dumas e, principalmente, as peças que eram representadas e lidas no período. Ainda assim, pode-se perceber nos seus escritos sobre o gênero a mesma perspectiva retórica presente em outros textos críticos: Alencar pensava o teatro como uma forma específica e procurava compreendê-lo segundo suas partes constitutivas e o efeito que devia produzir sobre o público.

O primeiro artigo de maior fôlego e importância que redigiu sobre o teatro depois da série de *Ao correr da pena* foi "A Comédia Brasileira", publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 14 de novembro de 1847. Escrito na forma de uma carta a Francisco Otaviano, era uma resposta ao folhetim que o amigo havia publicado na semana anterior no *Correio Mercantil* elogiando *O demônio familiar*, representada no Ginásio Dramático no início daquele mês. Otaviano celebrava a peça como um passo importante no caminho da criação de um teatro nacional.<sup>6</sup> Orientando-se pelo mesmo princípio, "A Comédia Brasileira" (assim como as reflexões sobre a epopéia de Magalhães ou sobre os seus próprios romances) tem como ponto de fuga a criação da literatura nacional, tarefa que, no caso específico do teatro, era concebida como a conjunção dos esforços de autores e atores nacionais, aos quais caberia, respectivamente,

---

<sup>6</sup> O artigo de Otaviano se encontra reproduzido em FARIA, J. R., op. cit. (2001), p. 463.

escrever e representar peças de temática local. Na avaliação de Francisco Otaviano e de José de Alencar esse objetivo não havia sido atingido pela geração que os precedeu. É, portanto, a partir da constatação da inexistência do teatro brasileiro que Alencar pensa o seu trabalho de dramaturgo, desdobrando-se entre a redação de peças que deveriam compor o repertório nacional de que carecíamos e artigos críticos de esclarecimento e orientação do gosto do público, ainda preso aos padrões estéticos do romantismo: "Nós todos jornalistas estamos obrigados a nos unir e a criar o teatro nacional; criar pelo exemplo, pela lição, pela propaganda. É uma obra monumental que excede as forças do indivíduo, e que só pode ser tentada por muitos [...]". Diante da magnitude da missão, exorta o velho amigo a somar esforços na empreitada: "crie o teatro brasileiro, que ainda não existe".<sup>7</sup>

No exórdio da carta, depois de saudar o destinatário e comentar a recepção amplamente favorável que *O demônio familiar* teve na imprensa, Alencar, patenteando mais uma vez o viés retórico de olhar o texto a partir da forma que o estrutura, afirma que vai fazer a "autópsia" da peça, "dissecando-lhe as fibras e os nervos" (CB, p. 43). Seguindo o mesmo padrão de seus artigos sobre a crônica, *A confederação dos tamoios* e o cancionero popular cearense, analisa suas peças em função do gênero em que elas se inserem. Segundo ele, *O Rio de Janeiro, verso e reverso* nasceu do desejo de "fazer rir, sem fazer corar", e era uma peça despreziosa, uma "espécie de revista ligeira" (CB, p. 43). No momento de compor *O demônio familiar* suas exigências já eram maiores, e pensou para ela a estrutura da "alta comédia", definida preliminarmente como "a reprodução exata e natural dos costumes de uma época, a vida em ação" (CB, p. 44). A carta a Francisco Otaviano é uma atenta reflexão sobre a estrutura desse gênero.

---

<sup>7</sup> ALENCAR, J. "A Comédia Brasileira". In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960, p. 44. Daqui em diante, citado como CB.

Alencar conta que, em busca do "modelo" para sua comédia, empreendeu uma pesquisa dos autores nacionais que o precederam. Por um lado, Martins Pena havia composto "farsas graciosas" que, apesar de pintar os costumes, não traziam nenhuma intenção moralizadora; por outro, Joaquim Manuel de Macedo, a despeito do seu grande talento, prendeu-se demais aos exemplos europeus, perdendo em originalidade (CB, p. 44). Na ausência de modelos nacionais, resolveu voltar os olhos para a França, onde encontrou a forma que lhe parecia mais conveniente aos seus propósitos: "Sabe, meu colega, que a escola dramática mais perfeita que hoje existe é a de Molière, aperfeiçoada por Alexandre Dumas Filho, e de que a *Question d'argent* é o tipo mais bem acabado e mais completo" (CB, p. 45). Em Molière, reconheceu a "pintura dos costumes" aliada à "moralidade da crítica" que ele almejava e lhe parecia faltar no teatro de Martins Pena; contudo, a ausência da "naturalidade" prejudicava o efeito da comédia sobre o público. Coube ao autor d'*A dama das camélias* encontrar a forma mais adequada a esse fim: "É esse aperfeiçoamento que realizou Alexandre Dumas Filho; tomou a comédia de costumes de Molière, e deu-lhe a naturalidade que faltava; fez que o teatro reproduzisse a vida da família e da sociedade, como um *daguerreótipo moral*" (CB, p. 45. Grifo meu).

A imagem não podia ser mais clara: a comédia deve ser um daguerreótipo moral, ela fixa os costumes da época visando à moralização do espectador. Para João Roberto Faria, "o que ele denomina 'alta comédia' [...] nada mais é do que a comédia realista assentada em dois princípios básicos: a moralidade e a naturalidade".<sup>8</sup> A busca da primeira, concebida como efeito que o gênero deveria produzir sobre o público, leva a comédia alencariana a aproximar-se da peça de tese, com seus longos discursos e a presença do *raisonneur*, elementos que seriam comentados pelo autor no artigo que escreveu se defendendo da proibição de *As asas de um anjo*,

<sup>8</sup> FARIA, J. R., op. cit. (1987), p. 19.

e que serão discutidos mais à frente. Já a naturalidade, compreendida como marca distintiva do teatro moderno e a grande contribuição de Alexandre Dumas, impunha uma série de características formais que ele indica a Francisco Otaviano em "A Comédia Brasileira".

Em primeiro lugar, a comédia deve representar costumes sociais por meio de personagens que agem naturalmente, como se tivessem sido flagradas em meio aos seus afazeres cotidianos: "O *jogo de cena*, como se diz em arte dramática, eis a grande criação de Dumas; seus personagens movem-se, falam, pensam, como se fossem indivíduos tomados ao acaso em qualquer sala; não representam, vivem; e assim como a vida tem seus momentos fúteis e insípidos, a comédia, a imagem da vida, deve ter suas cenas frias e calmas" (CB, p. 45). Ao contrário do turbilhão de paixões e reviravoltas que arrasta as personagens e o público do drama ou do melodrama românticos, a alta comédia defendida por Alencar se caracteriza por um ritmo mais lento, próximo ao da vida do dia-a-dia. Nesse contexto, o riso, quando ocorre, não deve ser provocado por "um disparate, ou um incidente cômico", como em Martins Pena, mas "pela força do dito espirituoso, e pela graça da observação delicada" (CB, p. 45). Tal como concebido no século XIX, o cômico não se associava necessariamente ao riso, mas à representação dos costumes. No prefácio de *Leonor de Mendonça*, ao definir o drama como mistura da tragédia e da comédia, Gonçalves Dias esclarece que a segunda reside nas representações da vida íntima, "porque não é da sua essência fazer rir. Descreva ela fielmente os costumes, e a arte ficará satisfeita".<sup>9</sup> Durante a polêmica com Joaquim Nabuco, Alencar utiliza a palavra no mesmo sentido e associa o "gênero cômico" à "intimidade das cenas domésticas".<sup>10</sup> Em *As asas de um anjo* e *A expiação*, o nível de tensão e a gravidade dos problemas tratados em cena são tão

---

<sup>9</sup> DIAS, G. *Leonor de Mendonça*. In: *Poesia e prosa completas*. RJ: Aguilar, 1998, p. 907.

<sup>10</sup> ALENCAR, J. "Às Quintas - IV". In: COUTINHO, A. *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978, p. 120.

grandes que Flávio Aguiar as descreve como "comédias crispadas".<sup>11</sup> Apesar de não objetivarem o riso e tratarem de assuntos que poderiam ser classificados de dramáticos, a representação dos costumes domésticos justifica a classificação de comédia dada pelo dramaturgo.

Ainda com vistas à naturalidade, defende a supressão dos monólogos e dos apartes, recursos que lhe pareciam indesejáveis e antiquados, pois quebravam a ilusão realista.<sup>12</sup> Ao apontar o uso desses procedimentos em peças de Alexandre Dumas, deixa claro que sua relação com os modelos literários não é a imitação servil, mas a emulação, que almeja ultrapassar o objeto imitado (CB, p. 46). Quanto aos finais de atos, propunha que se abandonassem os desfechos dramáticos, que visavam manter a tensão e prender a platéia pelo suspense, adotando, em seu lugar, um tom menor, mais em acordo com a representação da vida comum: "o ato termina quando a cena fica naturalmente deserta", diz ele (CB, p. 46). Por fim, dedica algumas palavras ao modo de representação dos atores. Frequêntador assíduo do teatro, em dia com o que se passava nos palcos da corte, concebia a naturalidade não apenas como efeito textual, mas também como efeito da representação, que deveria afastar-se do caráter patético da atuação de João Caetano, com a qual o público estava habituado, e assumir os modos pequenos da vida real: "O tempo das caretas e das exagerações passou" (CB, p. 46).

A compreensão das idéias de Alencar sobre a forma da comédia pode ser aprofundada com a leitura de "As Asas de um Anjo. Advertência e Prólogo da 1.<sup>a</sup> Edição", texto composto de duas partes: a primeira, datada de 29 de novembro de 1859, redigida para apresentar a edição da peça homônima em livro; a segunda, estampada nas páginas do *Diário do Rio de Janeiro*, em 22 de junho do ano anterior, na ocasião da sua censura pela polícia, e incorporada agora como

<sup>11</sup> AGUIAR, F., op. cit., p. 114. Recorrendo à tipologia de Northrop Frye, F. Aguiar trabalha o trágico como a exclusão e o cômico como a inclusão de um indivíduo na comunidade. Ver op. cit., p. 7, n 2.

<sup>12</sup> Quanto aos apartes, Décio de Almeida Prado demonstra que, apesar dos avanços feitos por Alencar, eles são mantidos em *O demônio familiar*, ainda que, fugindo à estrutura tradicional, sejam introduzidos por rubricas como "a meia voz" ou "baixo". Ver PRADO, D. A. "Os Demônios Familiares de Alencar". In: *Teatro de Anchieta a Alencar*.

prólogo dessa primeira edição. Escrita no contexto da polêmica gerada pela interdição da peça, o texto é uma reflexão sobre a moralidade no teatro, aspecto que constituía um dos pilares da alta comédia.<sup>13</sup>

Na abertura do artigo publicado no *Diário*, o dramaturgo afirmava que não escrevia para tentar reverter a decisão da polícia, mas para rebater a pecha de imoralidade lançada contra ele: "prezo-me de respeitar a moral pública, não só nas minhas palavras, como nas minhas ações; e custar-me-ia muito deixar pesar sobre mim uma suspeita injusta".<sup>14</sup> Redigindo um texto fortemente argumentativo, em que o objetivo de persuadir o leitor se evidencia a cada passo, analisa e refuta as possíveis causas de interdição da peça. Num esquema de desenvolvimento por divisão, afirma existirem três motivos que podiam justificar a censura policial: "o ataque às autoridades constituídas, o desrespeito à religião, e a ofensa à moral pública" (*AA*, p. 925). Como não havia em *As asas de um anjo* nada que se relacionasse aos dois primeiros, a proibição só podia decorrer de um pretense ataque à moralidade. Para verificar a validade dessa alegação, procede a uma nova divisão: a imoralidade de uma peça podia residir em três aspectos: no seu pensamento (cuja análise ocupa a maior parte do texto), no seu estilo ou no jogo cênico. Depois de discutir os dois primeiros e demonstrar que nada continham de ofensivo à moralidade pública, conclui que foi o jogo cênico, especialmente as cenas da sedução de Carolina e de seu encontro com o pai embriagado, que chocou alguns espectadores e motivou o ato policial.

Relembrando o momento em que concebeu *As asas de um anjo*, conta que, ao ver o problema da prostituição ser acompanhado com interesse em peças estrangeiras representadas nos teatros do Rio de Janeiro, sentiu-se encorajado a escrever sobre esse tema caro à "escola realista"

---

SP: Perspectiva, 1993, p. 315.

<sup>13</sup> Para a reconstituição do debate sobre a censura de *As asas de um anjo*, ver AGUIAR, F., op. cit., p. 127 e ss, e FARIA, J. R., op. cit. (1987), p. 85 e ss.

<sup>14</sup> ALENCAR, J. "As Asas de um Anjo. Advertência e Prólogo da 1.ª Edição". In: *Obra completa*. V. 4, ed. cit., v. 4, p. 924. Daqui em diante citado como *AA*. Na edição Aguilar, faltam os parágrafos finais do artigo; para sua

(AA, p. 925). Contudo, diferentemente do que acontecia com *A dama das camélias* ou *As mulheres de mármore*, que mostravam a cortesã como realidade distante, ao ambientar a cena na corte, o dramaturgo a aproximou do público, aumentando o seu potencial de escandalizar: "assistindo a *As asas de um anjo*, o espectador encontra a realidade diante de seus olhos, e espanta-se sem razão de ver no teatro, sobre a cena, o que vê todos os dias à luz do sol, no meio da rua, nos passeios e espetáculos" (AA, p. 925). A observação importa não apenas como tentativa de compreender os motivos que levaram à polêmica e à censura da peça, mas também por apontar outro traço fundamental da alta comédia, a ambientação contemporânea: a peça leva para o palco problemas que fazem parte da realidade imediata do espectador, o que ele "vê todos os dias à luz do sol". Se observarmos as rubricas das comédias de Alencar, veremos que elas apontam diretamente para essa situação: "A cena é na cidade do Rio de Janeiro e contemporânea", diz a didascália inicial de *O Rio de Janeiro, verso e reverso*, numa fórmula que seria repetida com pequenas mudanças nas demais peças do mesmo gênero: "A cena é no Rio de Janeiro e de atualidade" (*O crédito*), "A cena é no Rio de Janeiro e Petrópolis, de 1859 a 1860" (*O que é o casamento?*) e assim por diante. Segundo Flávio Aguiar, na base do sucesso de *O demônio familiar* estava o fato de a sociedade carioca se reconhecer, "engalanada", em cena.<sup>15</sup>

A opção pelo enredo contemporâneo decorre do intuito central desse tipo de teatro, que pretende converter o palco numa tribuna privilegiada para a análise e a discussão dos grandes problemas do momento. Comentando as idéias de Alexandre Dumas, Décio de Almeida Prado observa que, ao insistir no papel educativo e moralizador do teatro, o dramaturgo francês transformou a comédia realista em "peça de tese", "chamando os escritores à polêmica social".<sup>16</sup>

---

reprodução integral, ver FARIA, J. R., op. cit. (2001), p. 475.

<sup>15</sup> AGUIAR, F., op. cit., p. 69.

<sup>16</sup> PRADO, D. A., op. cit. (1993), p. 309.

Nas comédias alencarianas, personagens vestidos à moda do tempo, fazendo alusões constantes a lugares conhecidos pelos espectadores, pautando-se por regras de conduta que delineiam costumes da época, discutem os temas que afligiam a boa sociedade do Rio de Janeiro em meados do século XIX: a escravidão, o crédito, a redenção da cortesã, o casamento. No caso de *As asas de um anjo*, o assunto abordado era a reabilitação da prostituta, de grande interesse para os dramaturgos da escola realista francesa, então em voga no Rio de Janeiro. Para demonstrar que o pensamento da obra não era imoral, Alencar descreve sua ação, analisa o caráter de cada personagem e conclui que nela

o vício se apresenta, é verdade, mas para ser corrigido; e como já disse em princípio, não sou eu que o apresento; é a própria sociedade. [...]

Se pois o mundo nos desvenda o vício a todo o momento, por que razão o teatro, que é uma escola, não o arrastaria sobre a cena cobrindo-o com o ridículo, esmagando-o com o desprezo, para corrigi-lo, a mostrar no meio do tripúdio o anjo da virtude, sempre belo, sempre nobre, ainda mesmo no arrependimento? (AA, p. 928).

O aspecto moralizador da comédia reside na punição e na decorrente correção dos vícios, efeito obtido primordialmente pelo percurso traçado pelas personagens viciosas.<sup>17</sup> Na análise que faz da ação de *As asas de um anjo*, fica claro que a punição deve resultar dos atos das próprias personagens: os pais que não cuidaram da educação moral da filha vêem-na, impotentes, cair numa relação reputada como impura pela sociedade e, posteriormente, na prostituição; a desonra da filha leva o pai ao alcoolismo e provoca a dissolução da família; o sedutor apaixonase pela sua vítima e é abandonado por ela; o moço rico, que esbanja sua fortuna para fazer as vontades da amante, termina pobre e abandonado; e por fim, a protagonista, depois de deixar-se seduzir e prostituir, consegue reerguer-se por meio do casamento com um primo que sempre a amou, mas sofre o suplício da vergonha e da impossibilidade de consumir essa união (AA, p.

<sup>17</sup> A concepção da comédia como gênero destinado à punição e correção dos vícios remonta à teoria clássica e podia ser encontrada nos manuais de retórica que circulavam no Brasil do século XIX. Para Blair, sua finalidade era "to polish the manners of men, to promote attention to the proper decorums of social behaviour, and above all, to render

926). Para o espectador que, mesmo diante da exemplaridade do caso ainda não compreendesse seu fundo moral, havia o *raisonneur* (Alencar não usa esse termo), personagem encarregado de comentar a ação e explicitar as teses decorrentes dela. Em *As asas de um anjo*, a função cabia a Menezes, calcado, segundo o autor, em Desgenais, de *As mulheres de mármore*, de Théodore Barrière e Lambert Thiboust (AA, p. 927).

Pela leitura de "A Comédia Brasileira" e dos artigos redigidos a propósito de *As asas de um anjo*, conclui-se que Alencar concebia a comédia como gênero construído a partir de dois eixos, a naturalidade da ação e o efeito moralizador que deveria exercer sobre o público. Concebendo o palco como uma tribuna ou escola em que se discutem os principais temas da atualidade, representa quadros da sociedade contemporânea de uma perspectiva "natural", que procura mostrar as personagens como se fossem vistas em meio a suas atividades cotidianas. Decorre daí que o enredo deve adotar um ritmo mais lento do que ocorria no drama e no melodrama; mesmo nos finais dos atos, em lugar das cenas de grande tensão, a preferência recai sobre os desenlaces que parecem conseqüência natural dos acontecimentos que os precederam. Ainda como exigência da naturalidade, Alencar evita os monólogos e os apartes e, no tocante ao trabalho dos atores, defende um afastamento da grandiloqüência característica do estilo romântico de atuação, representado nos palcos da corte por João Caetano. Para reforçar a idéia da punição dos vícios, os personagens (o *raisonneur* em particular) fazem longos discursos de caráter moralizador.

Ao lado dessas considerações sobre a comédia, sua forma teatral preferida, Alencar desenvolveu um conjunto de reflexões sobre o drama, subgênero no qual escreveu *Mãe* e *O jesuíta*. Formulado em quatro artigos redigidos em 1875, logo após o fracasso da representação da segunda dessas peças, esse corpo teórico sobre o drama discute suas características principais,

---

vice ridiculous" (LRBL, XLVII, p. 533).

completando o quadro de gêneros elaborado pelo escritor cearense. No primeiro artigo, além de comentar a acolhida que a peça obteve na imprensa e fustigar duramente o público da corte por haver desertado da sua apresentação, afirma que o episódio "foi ocasião de se exibirem teorias dramáticas, inteiramente avessas aos princípios da arte moderna".<sup>18</sup> Apesar de o despeito e a mágoa com a sociedade que desprezou a peça serem evidentes, alega que, mais do que para defendê-la, vinha a público rebater essas teorias equivocadas que poderiam corromper ainda mais a literatura do país (*PAN*, p. 23). Nesse sentido, os artigos podem ser tomados como a exposição do que lhe parecia ser a verdadeira teoria do drama.

No início do segundo artigo, Alencar rememora o contexto da redação de *O jesuíta*, estimulada pela encomenda feita por João Caetano, que pretendia "representar um *drama* brasileiro, para solenizar a grande festa nacional no dia 7 de setembro de 1861" (*PAN*, p. 28. Grifo meu). O fato de a forma referida ser o drama demonstra que o gênero era visto como o mais adequado à finalidade de celebração patriótica inerente à festa da independência do país. Vimos anteriormente que nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* o folhetinista usava o termo epopéia com uma pequena nuance no seu significado. Em sentido estrito, a palavra era utilizada para denominar uma forma poética específica, definida por elementos estruturais precisos (invocação, proposição, narração, a presença das máquinas poéticas) e fixada nos modelos fornecidos por Homero, Virgílio e Camões. Em sentido amplo, o termo indicava, mais do que uma forma, um conjunto de escritos bastante diversos que tinham em comum a finalidade de exaltar personagens e acontecimentos caros à memória de uma sociedade. Nesse segundo sentido, cita como exemplos de epopéia textos tão diferentes entre si como a *Bíblia*, *Os lusíadas* e os "dramas de Shakespeare" (*CCT*, VIII, p. 61). Como gênero, o drama era concebido por Alencar

---

<sup>18</sup> ALENCAR, J. "O Teatro Brasileiro. A propósito do *Jesuíta*". In: COUTINHO, A. (org.). *A polêmica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, 1978, p. 23. Daqui em diante citado como *PAN*.

como uma das formas em que o ideal épico poderia se manifestar.

Segundo Décio de Almeida Prado, o fato de o drama histórico ter se constituído tardiamente entre nós se deveu, em parte, à dificuldade de fixar temas apropriados ao seu desenvolvimento, uma vez que a historiografia não registrava muitos episódios que pudessem ser trabalhados pelo autor de maneira a preencher as exigências do gênero.<sup>19</sup> O próprio Alencar apontava o problema:

A primeira dificuldade era o assunto. Destinado a solenizar a grande festa patriótica do Brasil, devia o drama inspirar-se nos entusiasmos do povo pela glória de sua terra natal. Na impossibilidade de comemorar o próprio fato da independência, que por sua data recente, escapa à musa épica; era preciso escolher em nossa história colonial algum episódio que se prestasse ao intuito. (*PAN*, p. 28)

Além da já aludida finalidade de exaltação patriótica, que favorecia a escolha de um tema heróico, cujo "cunho de grandeza" (*PAN*, p. 29) se prestasse ao intuito de idealizar a nacionalidade, duas características formais do gênero são claramente apontadas nesse comentário: o seu tema deveria ser tomado da história — "Seria longo dar conta da excursão que fiz pela história pátria a busca de um assunto [...]", afirma a seguir (*PAN*, p. 31) — e deveria, necessariamente, encontrar-se afastado no tempo, o que conduzia o dramaturgo para o período colonial. Como vimos ao discutir as idéias de Alencar sobre a epopéia, o distanciamento temporal era considerado propício para que o autor se libertasse dos limites impostos pela crônica e pudesse elevar a matéria épica por meio da imaginação, conferindo-lhe o aspecto simbólico que, da sua perspectiva, caracterizava o mito como entidade pujante que concentrava os valores cultuados por uma comunidade.

Depois de descrever sua malograda viagem pela historiografia pátria em busca de um episódio que se adequasse aos requisitos exigidos pelo gênero, Alencar afirma ter decidido "criá-

---

<sup>19</sup> PRADO, D. A. *O drama romântico brasileiro*. SP: Perspectiva, 1996, p. 144.

lo de imaginação, filiando-o à história e à tradição, mas de modo que não as deturpasse" (*PAN*, p. 31). Anteriormente, sustentara que "o domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade extinta. Só aí é que a arte pode criar; e que o poeta tem direito de inventar, mas o fato autêntico, não se altera sem mentir à história" (*PAN*, p. 29). Como tive ocasião de observar, essas palavras devem ser tomadas com cautela: a leitura do drama mostra imediatamente que as partes reservadas aos fatos de cunho histórico e à imaginação na sua urdidura não se equilibram da maneira como o comentário sugere. Na prática, tomando por base o episódio da expulsão da Companhia de Jesus de Portugal e de suas possessões de além-mar em 1759, e com o concurso de alguns personagens históricos, como o Conde de Bobadela e o poeta José Basílio da Gama, criou um grande painel patriótico que, em vez de acontecimentos registrados pela crônica, põe em movimento os lugares-comuns do drama romântico, cujos elementos mais recorrentes foram apontados por Décio de Almeida Prado: "ameaças de morte, moça raptada e adormecida com narcótico, portas falsas através das quais alguém entra ou sai inesperadamente, cartas cifradas desvendadas em cena —, sempre num clima de mistério que aos poucos vai clareando para os espectadores".<sup>20</sup>

Quanto aos caracteres, ao rebater a crítica de que *O jesuíta* trabalhava com alguns personagens inúteis, aponta a existência de "dois métodos de exposição cênica", cuja escolha deveria decorrer do assunto enfocado: o da "concentração", que almejando a "simplicidade clássica" reduz a ação aos "personagens estritamente necessários"; e o "shakespeariano", que "longe de isolar a ação, ao contrário a prende ao movimento geral da sociedade pelo estudo dos caracteres" (*PAN*, p. 37-8). Alencar argumenta que seu drama era tão bem urdido que mesmo as personagens secundárias eram necessárias para a ação principal, de maneira que as cenas de

---

<sup>20</sup> PRADO, D. A., op. cit. (1996), p. 157.

fundo se imbricavam nas desenvolvidas no primeiro plano (*PAN*, p. 38).

No centro da ação, situa-se o Dr. Samuel, padre jesuíta que, disfarçado de médico, arquitetou um complicado plano de emancipação do Brasil, para o qual contribuiriam não apenas os povos indígenas como também levas de ciganos vindos da Europa. A construção dessa personagem é a pedra de toque de *O jesuíta*. Ao comentar a pesquisa histórica que empreendeu para encontrar um assunto que servisse de base ao drama solicitado por João Caetano, Alencar afirma ter se afastado do episódio de Bartolomeu Bueno, utilizado anteriormente por Varnhagen, porque não reconhecia nele os "elementos de uma ação dramática" (*PAN*, p. 28).<sup>21</sup> Pelas considerações desenvolvidas, percebe-se que o elemento dramático reside na divisão do herói entre forças contrárias que o arrastam, característica que não reconhecia em Amador Bueno, cuja recusa da "coroa paulista" decorreria antes do bom senso e da prudência do que da fidelidade ao rei de Portugal (*PAN*, p. 29). Ao delinear o caráter do Dr. Samuel, procurou reforçar a contradição entre paixões opostas, fazendo que o personagem se dividisse entre as obrigações de pai, de sacerdote e de revolucionário: "As maiores forças do homem; a sua consciência, o seu coração, e a sua inteligência, em antítese" (*PAN*, p. 33).

Fruto da imaginação do dramaturgo, o personagem deveria representar o desejo de libertação de Portugal manifestando-se quase um século antes dos acontecimentos que a efetivaram. Ao comentar a recepção de *O jesuíta* na imprensa, destaca dois artigos de folhetinistas que perceberam que "o protagonista não era um personagem histórico, mas a personificação de um povo e de uma raça, que surgia no solo americano" (*PAN*, p. 31). Mais adiante, rebatendo a crítica de que a caracterização do Dr. Samuel incorria em exageros, afirma que a censura seria válida apenas se se tratasse "de um estudo de costumes, ou de um personagem

<sup>21</sup> Há dois dramas escritos sobre o mesmo episódio: *Amador Bueno ou A fidelidade paulistana* (1843), de Joaquim Norberto de Souza Silva, e *Amador Bueno* (1847), de Francisco Adolfo Varnhagen. Ver Décio de Almeida Prado,

rigorosamente histórico", e não de um "tipo", como pretendia o autor, que via o médico como "o ideal de um desses políticos ignotos que do fundo de sua cela agitavam e revolviavam o mundo: é a Companhia personificada" (*PAN*, p. 40-1).

Ao lado do Dr. Samuel, movendo-se pelo primeiro plano, surgiam o Conde de Bobadela, antagonista do jesuíta, e o par amoroso formado por Estêvão e Constança, o primeiro, filho de criação do médico, a segunda, filha natural do conde. No plano de fundo, um conjunto de personagens menores, entre os quais se encontrava Basílio da Gama, então noviço da Companhia de Jesus no Rio de Janeiro. O fato de o grande poeta ocupar um lugar secundário na arquitetura do drama motivou Joaquim Serra, amigo e grande admirador de Alencar, a retomar a crítica que o romancista havia feito a Gonçalves de Magalhães e questionar se ele não havia incorrido no mesmo erro de não elevar as personagens tomadas à crônica histórica. Alencar argumenta que Anchieta e Estácio de Sá eram personagens cruciais para a ação narrada em *A confederação dos tamoios* e, por isso, deveriam ter sido mais desenvolvidos pelo poeta, ao passo que, no tempo da intriga de *O jesuíta*, Basílio da Gama era ainda um rapaz e teria uma participação apenas periférica nos acontecimentos, o que justificaria sua intervenção relativamente restrita no drama (*PAN*, p. 40).

Ao falar dos "métodos de exposição cênica", o dramaturgo observou que no modo shakespeariano "há personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim, do fato posto em cena" (*PAN*, p. 38). O Basílio da Gama de *O jesuíta* move-se por esse espaço, cuja função assemelha-se à do baixo relevo que fornece o contraste das cenas esculpidas em primeiro plano. Nessa passagem, o escritor cearense relembra a lição de Victor Hugo, que concebia o fundo da cena como lugar em que o dramaturgo deveria fixar os elementos característicos da época e do cenário:

A cor local não deve estar na superfície do drama, mas no fundo, no próprio coração da obra, de onde se espalha para fora dela própria, naturalmente, igualmente, e, por assim dizer, em todos os cantos do drama, como a seiva que sobe da raiz à última folha da árvore. O drama deve estar radicalmente impregnado desta cor dos tempos; ela deve de alguma forma, estar no ar, de maneira que não se note senão ao entrar e ao sair que se mudou de século e de atmosfera.<sup>22</sup>

Como vimos anteriormente, Alencar procurou articular os dois planos de *O jesuíta* de maneira que mesmo os personagens de fundo, como Basílio da Gama, conduzissem fios importantes da intriga, de maneira a conferir unidade ao drama.

Aos críticos que acusavam *O jesuíta* de incorrer em inverossimilhança, respondia tentando confirmar a possibilidade histórica da intriga: "Quanto à verossimilhança histórica do drama, limitar-me-ei a lembrar que a separação das colônias da América, foi um dos sonhos da Companhia, quando sentia que a Europa escapava-lhe" (*PAN*, p. 41). É, portanto, ao verossímil referencial que o autor recorre para justificar a ação dramática. Contudo, como vimos anteriormente, a informação histórica pouco restringe os vãos da fantasia, limitando-se a fornecer o tema sobre o qual ela tece o quadro simbólico da nacionalidade, conveniente ao propósito de celebrar o dia da independência. Assim, se a ação gira em torno da expulsão dos jesuítas do Brasil, seu protagonista, o Dr. Samuel, representa o ideal de libertação que só se concretizaria no século seguinte e que a peça deveria rememorar e celebrar no dia 7 de setembro de 1861. Ao comparar a tragédia clássica com o drama histórico romântico, Décio de Almeida Prado observa que, enquanto a primeira enfocava quadros da história greco-romana familiares ao público, o segundo, ao privilegiar como tema os acontecimentos menos conhecidos da Idade Média, libertou os autores das amarras da realidade, franqueando-lhes o espaço da fantasia.<sup>23</sup>

Por fim, deve-se registrar que, mais especificamente que uma reflexão sobre o drama, "O Teatro Brasileiro" é uma reflexão sobre o drama histórico. Nesse sentido, as idéias expostas

<sup>22</sup> HUGO, V. *Do grotesco e do sublime*. SP: Perspectiva, 1988, p. 62.

<sup>23</sup> PRADO, D. A., op. cit. (1996), p. 87.

sobre o gênero, caracterizado pela finalidade de exaltação nacional, pela temática histórica e pelo recuo temporal da ação, aplicam-se antes a *O jesuíta* que a *Mãe*, de ambientação contemporânea. Ainda assim, a técnica da ação em dois planos interligados, o primeiro destinado ao desenvolvimento da intriga, o segundo funcionando como uma espécie de baixo relevo em que se reconhecem os elementos característicos do lugar e da época, a cor local, pode ser percebida nas demais peças do autor, mesmo nas suas comédias.

Da mesma maneira como ocorreu com outros aspectos da sua poética, a polêmica que manteve com Joaquim Nabuco em 1875 — provocada justamente pela representação de *O jesuíta* e pela publicação dos quatro artigos que compõem "O Teatro no Brasil" — foi, também com relação ao teatro, o momento em que Alencar pôde reafirmar algumas de suas principais idéias sobre o gênero e esclarecer questões levantadas pela crítica. Como se sabe, o principal ataque de Nabuco às peças de Alencar incidia sobre a exploração da temática escrava em *O demônio familiar* e em *Mãe*, fato que lhe parecia inaceitável, pois fazia da escravidão o "característico" do teatro brasileiro (*PAN*, p. 48). O crítico considerava que a família retratada em *O demônio familiar*, assim como Pedro, o pequeno escravo responsável pela intriga, não existiam na realidade. A linguagem utilizada pelo menino também não lhe parecia real, mas, mesmo que o fosse, não deveria ser levada ao palco:

Já é bastante ouvir nas ruas a linguagem confusa, incorreta dos escravos; há certas máculas sociais que não se devem trazer ao teatro, como o nosso principal elemento cômico, para fazer rir. O homem do século XIX não pode deixar de sentir um profundo pesar, vendo que o teatro de um grande país, cuja civilização é proclamada pelo próprio dramaturgo escravagista [...] acha-se limitado por uma linha negra, e nacionalizado pela escravidão. Se isso ofende o estrangeiro, como não humilha o brasileiro? (*PAN*, p. 106)

Comentando a censura à utilização do escravo no teatro alencariano, Roberto Ventura observa que o crítico concebia a arte como "expressão idealizada da sociedade branca e cosmopolita", o que, conseqüentemente, o levou ao desejo de excluir o negro e o índio da sua

representação literária.<sup>24</sup> Ao falar de *Mãe*, Nabuco afirma que o horror da situação da escrava herdada pelo próprio filho, que, posteriormente, se vê forçado a vendê-la, deveria ter impedido o dramaturgo de levá-la ao palco: "A arte nada tem que ver nesse mercado de carne humana", conclui (*PAN*, p. 110-11). Para ele, o tema escravo feria o decoro teatral, devendo, portanto, ser evitado.

Ao lado da questão do escravo como assunto literário, que ocupa o centro das suas considerações sobre o teatro alencariano, Nabuco aponta outros problemas que lhe parecem macular as peças do escritor cearense. Em *O demônio familiar*, critica a verbosidade dos personagens, particularmente de Eduardo, o *raisonneur* (*PAN*, p. 107), e não aceita que todos se deixassem manipular por um pequeno escravo, como se fossem marionetes em suas mãos (*PAN*, p. 109). Deve-se destacar também que, apesar de o dramaturgo orgulhar-se de ter suprimido o aparte da sua peça, Nabuco percebe claramente o seu uso em cenas como a do diálogo travado entre Pedro e Alfredo diante de Carlotinha, sem que a menina os escutasse (*PAN*, p. 108). Como o próprio Alencar fazia em "A Comédia Brasileira", Nabuco condena o recurso por ser estranho à naturalidade teatral.

Passando à análise de *Mãe*, além da inconveniência do tema, o folhetinista identifica outro defeito, o desrespeito à estrutura do gênero dramático: "No drama há uma ação que se desenvolve e de que sai o desenlace, uma cena para a qual *convergem* todos os *efeitos*; uma situação que o autor prepara, que o público espera. O drama é a luta, é o esforço, é a paixão, não é a desgraça nem a loucura" (*PAN*, p. 110). Citando a "teoria dos efeitos convergentes", de Taine, avalia que em *Mãe* o drama não se concretiza porque o suicídio da protagonista, que deveria ser o desenlace dramático, é um incidente que não decorre do desenvolvimento da ação e não se reveste do caráter inevitável adequado ao gênero, causando, pelo contrário, um efeito de surpresa

---

<sup>24</sup> VENTURA, R. *Estilo tropical*. SP: Cia. das Letras, 1991, p. 44.

no espectador. Quanto a *As asas de um anjo*, repete as queixas sobre a imoralidade da peça feitas na época da sua censura e a considera indigna de uma avaliação por parte da crítica, reputando-a, antes, um caso de polícia (*PAN*, p. 112).

Alencar inicia a defesa de suas peças que desenvolviam o tema da escravidão contestando a assertiva de que o assunto de uma obra fosse responsável pelo caráter da literatura de um país: "É o assunto dos dramas o que define uma literatura e a caracteriza, ou é, ao contrário, a escola desse drama, o que lhe imprime o cunho? Assim o característico do teatro de Sófocles, segundo o Sr. Nabuco, será o incesto" (*PAN*, p. 59). A escola a que pertencem suas comédias, como se deduz dos artigos que escreveu sobre o gênero, é a realista, distante tanto do "servilismo do espírito eivado pela imitação clássica ou estrangeira", quanto dos "delírios da imaginação tomada do louco desejo de inovar" (*AA*, p. 922). Ainda que a atualidade do assunto fosse um dos traços distintivos do realismo teatral, determinando a necessidade de elementos formais que reforçassem a naturalidade da representação, é a maneira como o tema é desenvolvido, a forma como é trabalhado que caracteriza a peça.

No folhetim número quatro, publicado em 28 de outubro de 1875, Alencar ressaltava o aspecto inovador de *O demônio familiar e Mãe*, que abordaram o problema da escravidão quando a voz dos emancipadores ainda não era ouvida no Brasil. Naquele contexto, seu objetivo era "patentear com o prestígio da cena os perigos e horrores dessa chaga social", trabalhando "em pró da grande causa da emancipação espontânea" (*PAN*, p. 120). O princípio moralizador da alta comédia é aplicado à discussão do elemento servil com o objetivo de sensibilizar a consciência dos proprietários e humanizar a relação entre senhores e escravos. No horizonte desse processo, a abolição surgia como ato da benevolência do proprietário e do progresso econômico do país. No primeiro folhetim que redigiu em resposta a Nabuco, Alencar afirmara que "nem nos meus discursos, nem nos meus escritos aplaudi a escravidão; respeitando-a, como lei do país,

manifestei-me sempre em favor de sua extinção espontânea e natural, que devia resultar da revolução dos costumes, por mim assinalada" (*PAN*, p. 58-9). Ao propor essa "extinção espontânea e natural", agia no interesse dos que pretendiam protelá-la indefinidamente. Na verdade, antes da sua atuação contrária à lei do ventre livre, Alencar já havia se firmado como importante teórico da manutenção do sistema escravocrata no Brasil, cuja extinção lhe parecia uma ameaça ao Império. Segundo José Murilo de Carvalho, as *Novas cartas de Erasmo*, redigidas em 1867, num momento em que o sistema já era questionado por membros da elite política, representam a mais completa formulação do pensamento escravista elaborada no período posterior à independência: "Quando a defesa da instituição se limitava em geral ao argumento do pragmatismo, ele tentou justificá-la também em termos filosóficos e históricos".<sup>25</sup> No campo teatral, Flávio Aguiar retoma a análise d'*O demônio familiar* feita por Décio de Almeida Prado e afirma que o dramaturgo pensava o problema da servidão de perspectiva conservadora, preocupado não com o escravo, mas com os males (não apenas relativos à segurança física, mas também de ordem moral) que ele podia acarretar para o senhor e sua família.<sup>26</sup>

O principal argumento em defesa da utilização do tema escravo no teatro é a premissa organicista de que a arte deve lançar suas raízes no ambiente em que floresce: "Que idéia faz este senhor de literatura, e sobretudo de literatura nacional? Acaso está ele convencido de que a arte e a poesia podem existir em um estado de completa abstração da sociedade em cujo seio se formam?" (*PAN*, p. 121). Lançando mão das idéias de Littré, propõe que "as obras de arte [...] encerram primeiramente o que é do lugar e do tempo, depois, se elas são criação do gênio, uma parte que é destinada a todos os lugares e tempos" (*PAN*, p. 121). Os dois elementos apontados pelo crítico francês estariam presentes em *O demônio familiar* e *Mãe*: o local e contemporâneo,

<sup>25</sup> CARVALHO, J. M. "Escravidão e Razão Nacional". In: *Pontos e bordados*. BH: UFMG, 1999, p. 55.

<sup>26</sup> AGUIAR, F., op. cit., p. 74.

dado pela escravidão; o universal, pelos ideais de elevação da família e da sociedade (*PAN*, p. 122). Ao lado da necessidade de fixar a cor local, o que justifica a presença do escravo nas duas peças é a já aludida perspectiva moralizadora da qual o problema é abordado: "Se a literatura é de todos os monumentos e arquivos humanos, o que melhor reflete a fisionomia de um povo e de uma idade: quem, a não ser o Sr. Nabuco, imputará como pecha e mácula, ao teatro de um país de escravidão o ter *verberado esse vício político e social?*" (*PAN*, p. 122. Grifo meu).

Fiel à concepção da comédia como um daguerreótipo moral, afirma que a finalidade de *O demônio familiar* era "mostrar os inconvenientes da domesticidade escrava" (*PAN*, p. 124). A opção de abordar o problema pelo seu lado mais inocente, colocando em cena um pequeno escravo cujas intrigas não eram motivadas pela perversidade, mas pela travessura e pelo desejo de ser cocheiro, não desvanecia a nitidez da tese defendida: o escravo era uma ameaça à pureza da família e deveria ser afastado do seu convívio (*PAN*, p. 124). Quanto à linguagem falada por Pedro, Alencar a defende a partir de dois argumentos: primeiro, a sua fidelidade ao modelo observado (*PAN*, p. 122), e segundo, a sua validade como recurso de caracterização da personagem: "É sobretudo no teatro onde as figuras apresentam-se por si e não precedidas de descrições do autor, que elas devem falar, cada uma a linguagem peculiar, própria de sua profissão, de sua índole, de sua individualidade" (*PAN*, p. 123).

As censuras de Nabuco a *Mãe* incidiam sobre a escolha de uma escrava para enaltecer o sentimento maternal e sobre a inépcia do desfecho, que não lhe parecia decorrer dos sucessos que o precederam. A primeira crítica certamente desgostou o dramaturgo, que, numa página encharcada de sentimentalismo, havia dedicado a peça a sua própria mãe.<sup>27</sup> Tanto na dedicatória do livro quanto na resposta a Nabuco, argumenta que, se escolheu uma mulher da mais baixa

<sup>27</sup> ALENCAR, J. *Mãe*. In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960, p. 293.

extração social como protagonista, foi para realçar, por contraste, a sublimidade da sua abnegação (*PAN*, p. 126). No tocante ao desfecho do drama, o suicídio de Joana é justificado como decorrência natural do seu caráter e da intriga, o que lhe conferia o estatuto de um acontecimento "fatal, indeclinável, produzido pela convergência da ação" (*PAN*, p. 125). No que dizia respeito a *As asas de um anjo*, como Nabuco apenas repetira as críticas feitas na época da proibição policial, Alencar retoma os mesmos argumentos que já havia utilizado para defendê-la, reafirmando a validade da cena em que o pai de Carolina a assediava e insistindo no "intuito moral" da peça: "Não conheço na literatura antiga e moderna, uma obra em que o vício fosse mais implacavelmente flagelado do que nas *Asas de um anjo*" (*PAN*, p. 127).

Escritos em 1875, dois anos antes de sua morte, os artigos sobre *O jesuíta* e os folhetins redigidos em resposta a Joaquim Nabuco encerram a intervenção de Alencar no debate teatral oitocentista numa chave melancólica. Desiludido, acredita que sua geração não atingiu o objetivo de criar o teatro brasileiro e atribui o fracasso ao desinteresse do público carioca, ao qual se refere com termos duros e mesmo desrespeitosos. Comparando o momento em que redigiu suas primeiras peças com a situação atual, afirma:

A verdade, e não a digo para o Sr. Nabuco, a verdade é que se temos feito grandes progressos nos vinte anos decorridos; [...] o gosto pelo teatro nacional desapareceu.

Com pequenas exceções o que existe neste ramo de nossa literatura data daquele período, e do anterior em que apareceram os trabalhos de Magalhães e Pena. Escritores de talento como Pinheiro Guimarães, Bocaiúva e outros, estreados com tanta vantagem, abandonaram a sua vocação, porque a indiferença trancou-lhes a cena, a eles e a todos. (*PAN*, p. 118).

Foi, então, o "indiferentismo" do público, contra o qual investe em diversas passagens de "O Teatro Brasileiro" e da polêmica com Nabuco, que teria condenado os esforços dos jovens talentosos que sonharam com a possibilidade de um teatro nacional. Juntando-se a eles, Alencar, depois de uma rápida e brilhante passagem pelos palcos da corte, guarda sua pena e retira-se abatido do palco.

## 6. LUGARES DA NATUREZA

Nos capítulos anteriores, percorremos diversos textos críticos de José de Alencar tentando perceber a relação de suas idéias com a doutrina retórica fixada nos manuais escolares oitocentistas. Procurei demonstrar que, mesmo sem citar essa espécie de fonte subterrânea (para voltar à expressão de Hélio Lopes que tomei como título deste trabalho), o autor pensa retoricamente o texto literário, compreendido como pertencente a um gênero maior, passível de ser caracterizado segundo traços formais específicos e que visa produzir determinados efeitos sobre o receptor. Até esse momento, tratou-se, então, de discutir as idéias teóricas desenvolvidas pelo autor. Gostaria, agora, de desviar o olhar para alguns de seus romances e verificar se esse viés retórico perceptível nos seus artigos críticos se manifesta também na sua produção ficcional. Escolhi para a análise o problema da descrição da natureza, que, como se sabe, foi um aspecto em que o romantismo esforçou-se por romper com a tradição neoclássica.

Ivan Teixeira, procurando caracterizar a lírica setecentista por contraste com a moderna, relembra que a concepção de poesia desenvolvida por Wordsworth e Coleridge nas *Lyrical ballads* e teorizada pelo primeiro no prefácio acrescido ao livro implicava um afastamento "das tópicos consagradas pelo bucolismo neoclássico" e um esforço de "imitar as emoções desencadeadas pelo contato do poeta com a paisagem sensível e particularizada. [...] Era uma tentativa de desvincular a poesia da retórica, aproximando-a da vida emotiva do indivíduo".<sup>1</sup> No Brasil, a crítica romântica, rejeitando as convenções do *locus amoenus*, investiu duramente contra os poetas do século XVIII, que pintavam ovelhas, divindades mitológicas e idílios de pastores em vez de retratar a floresta americana. Sob esse aspecto, nossos críticos seguiam o conselho de Chateaubriand, que não apenas defendia a superioridade dos quadros da natureza traçados pelos

escritores inspirados pelo cristianismo, como acreditava que "a poesia que nós denominamos *descritiva*, foi desconhecida à antigüidade":

Não pode conjecturar-se que homens tão sensíveis como os antigos, carecessem de olhos para ver a natureza, e talento para pintá-la, se alguma coisa poderosa os não cegasse. Ora, esta coisa era a mitologia, que, povoando o universo de elegantes fantasmas, tirava à criação a sua gravidade, grandeza e solidão. Foi preciso que o cristianismo viesse afugentar essa turba de faunos, sátiros e ninfas, para restituir às grutas o seu silêncio, e aos bosques a sua poesia cismadora. O nosso culto deu aos desertos um colorido mais melancólico, vago e sublime; exaltou-se a cúpula dos bosques; os rios quebraram as suas unhas para jorrarem só as águas do abismo das cristas das montanhas; o verdadeiro Deus, restaurado em suas obras, deu à natureza a sua imensidade.<sup>2</sup>

Alencar comungava do desejo de criar uma poesia descritiva que rompesse com os lugares-comuns do neoclassicismo e retratasse a natureza genuinamente brasileira. Vimos anteriormente que a falta ao decoro (pensado como observância às regras do gênero épico e adequação estilística à grandiosidade do tema cantado) havia lhe parecido a principal falha de *A confederação dos tamoios*. Dentre os diversos aspectos do poema em que o defeito se manifestava, o folhetinista destacou as descrições da natureza, que considerava inferiores não apenas ao objeto do canto mas também às realizadas por escritores como Bernardin de Saint Pierre e Chateaubriand. Comparados à prosa musical de *Voyage en Amérique*, os versos de Magalhães soam "occos e sem sentido", enquanto nas suas páginas descritivas "apenas se encontram esses *lugares comuns*, essas *idéias vulgares* que assaltam o espírito, logo que se fala de uma mata ou de um bosque" (*CCT*, VII, p. 53. Grifo meu). Logo no início da primeira carta, afirmara que, se fosse poeta e quisesse pintar a natureza de seu país, procuraria esquecer-se de suas idéias de "homem civilizado" e só então entraria nas florestas para colher suas impressões, livre de qualquer anteparo que pudesse turvar seu olhar:

Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do céu; ouviria o murmúrio das ondas e o eco profundo e solene das florestas.

<sup>1</sup> TEIXEIRA, I. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. SP: EdUSP, 1999, p. 395.

<sup>2</sup> CHATEAUBRIAND, F. R. *O gênio do cristianismo*. V. 1. RJ: W. M. Jackson, s/d, p. 279 e 280-81.

E se tudo isto não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vãos que não esses adejos de uma musa clássica ou romântica quebraria a minha pena com desespero, mas não a mancharia numa poesia menos digna de meu belo país. (CCT, I, p. 5)

No plano das intenções conscientemente expostas, os quadros da natureza seriam a expressão incondicionada do impacto recebido pelo poeta diante da magnificência da floresta tropical. Na prática, entretanto, pode-se perceber nessas páginas descritivas a recorrência de uma série de lugares-comuns compartilhados pelos escritores do período. Apenas nesse pequeno fragmento das *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* já há pelo menos um, de larga e prestigiosa fortuna: "o eco profundo e solene das florestas" que Ig. iria buscar depois de abandonar suas idéias de homem civilizado foi escutado também por Chateaubriand, Lamartine, Gonçalves Dias e tantos outros. Nesse sentido, se o romantismo rompeu com a convenção descritiva do neoclassicismo, não foi para pintar uma natureza livre de mediações culturais, como propunham os manifestos, mas para criar uma nova convenção literária, tão formalizada e passível de codificação quanto a anterior. O objetivo deste capítulo é discriminar quatro desses lugares da natureza que perpassam o romance alencariano: a atração pelos grandes espaços incultos, a percepção da floresta de uma perspectiva religiosa, a vinculação entre natureza e pátria e o tema da viagem. Como a abordagem simultânea de muitos romances alongaria demais a exposição, tomarei *O sertanejo* como base, utilizando outros textos do autor para melhor exemplificar os lugares-comuns aqui abordados.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Minha dissertação de mestrado, intitulada *A imagem do sertão em José de Alencar* e desenvolvida no IEL/Unicamp, foi dedicada à análise desse romance.

### *Grandes espaços incultos*

Os aspectos da natureza que seduzem a imaginação de José de Alencar e são fixados em muitos de seus romances são os grandes espaços incultos, ainda pouco transformados pela mão do homem: a floresta quase intocada, o pampa que se estende a perder de vista, o sertão misterioso. Independentemente do ponto do mapa escolhido como cenário, ressalta-se sempre o caráter agreste da paisagem. Terras imensas e recém-desbravadas, fronteiras de civilização, onde os campos cultivados formam pequenas manchas na vastidão deserta e a vida é um desafio constante, obrigando os seres que nelas habitam — sejam homens, animais ou plantas — a serem tão fortes quanto o ambiente em que se encontram. A atração dos escritores românticos pelas vastidões desertas pode ser relacionada às reflexões desenvolvidas por Edmund Burke em *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful*, cujas teses centrais foram divulgadas no Brasil por Hugh Blair e seus seguidores oitocentistas. Como vimos no primeiro capítulo, Blair compreendia o sublime como o grau mais elevado da grandiosidade e o associava a causas como os vastos espaços naturais e a força dos elementos.

Ainda que Alencar não mencione esses tratadistas em seus textos teóricos, os quadros da natureza pintados em seus romances apresentam traços, como o referido gosto pela amplidão, que evidenciam seu conhecimento da tópicica do sublime levantada nas retóricas oitocentistas. Seguindo um modelo recorrente no romance romântico, *O guarani* (1857), primeira tentativa alencariana de responder aos problemas colocados pela epopéia de Gonçalves de Magalhães, inicia-se por uma cuidadosa apresentação do espaço onde a história irá se desenvolver: "Tudo era grande e pomposo no cenário que a natureza, *sublime* artista, tinha decorado para os dramas majestosos dos elementos, em que o homem é apenas um simples comparsa".<sup>4</sup> Além da descrição

<sup>4</sup> ALENCAR, J. *O guarani*. RJ: INL, 1958, p. 7. Grifo meu. Daqui em diante, citado como G.

da Serra dos Órgãos de uma perspectiva que ressalta sua grandiosidade, a cena final da cheia do Paquequer, exemplo daqueles "dramas majestosos dos elementos", que a descrição inicial do cenário já preparava e anunciava, é toda ela feita de maneira a ressaltar a força da natureza selvagem.<sup>5</sup>

O mesmo tipo de cenário bravio é retratado em romances como *As minas de prata* (1862), *Iracema* (1865), *O gaúcho* (1870), *Ubirajara* (1874) e *O sertanejo* (1875), ambientados em regiões ainda não completamente dominadas pelo colonizador. Em *O gaúcho*, Alencar retoma os vastos espaços:

Como são melancólicas e solenes, ao pino do sol, as vastas campinas que cingem as margens do Uruguai e seus afluentes!

A savana se desfralda a perder de vista, ondulando pelas sangas e coxilhas que figuram as flutuações das vagas nesse verde oceano. Mais profunda parece aqui a solidão, e mais pavorosa, do que na imensidade dos mares.

É o mesmo ermo, porém selado pela imobilidade, e como que estupefato ante a majestade do firmamento.<sup>6</sup>

A amplitude espacial e o terror, considerados por Burke e pelos tratadistas nele inspirados como duas das principais fontes do sublime na natureza, são projetados sobre os pampas do Rio Grande do Sul. Utilizando, mais uma vez, a amplificação como recurso estilístico de engrandecimento da matéria, o ficcionista o contrapõe primeiramente ao oceano e, a seguir, ao firmamento, dois elementos da natureza sempre destacados nas retóricas oitocentistas pela sua sublimidade.<sup>7</sup> Para Blair, a qualidade que tornava o oceano sublime advinha "not from its extent alone, but from the perpetual motion and irresistible force of that mass of waters" (*LRBL*, III, p. 32). Ao tomá-lo como ponto de comparação para amplificar a grandiosidade do pampa, Alencar destaca exatamente a fixidez, oposta ao movimento das águas, como o elemento que reforça a sua

<sup>5</sup> A cheia que faz o rio sair de seu leito natural, arrastando o que encontrasse pelo caminho, era apontada como fonte do sublime tanto por Hugh Blair (*LRBL*, III, p. 33) quanto por Francisco Freire de Carvalho (*BECL*, IV, p. 36).

<sup>6</sup> ALENCAR, J. *O gaúcho. O tronco do ipê*. RJ: José Olympio/INL, 1977, p. 5. Daqui em diante, citado como *Ga*.

<sup>7</sup> Seguindo Blair, Freire de Carvalho afirma que "tudo quanto é vasto, por exemplo, uma planície muito extensa, a abóbada dos Céus, o imenso Oceano, produz em nós a impressão do *Sublime* [...]" (*BECL*, IV, p. 35).

sublimidade, acrescentando também a solidão e o terror por ele provocado. Em *O sertanejo*, os campos do interior do Ceará são caracterizados como "vastíssimo deserto": "Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos é o sertão da minha terra natal".<sup>8</sup> Antes de receber o nome de Quixeramobim, os desbravadores chamavam essas terras de "Campo Maior", tal a sua extensão. Não apenas os cenários são apresentados de maneira a reforçar a sua grandiosidade; os animais alencarianos, exemplares de força natural, também se conformam à idéia de sublime. "Nothing is more sublime than mighty power and strength", explica Blair (*LRBL*, III, p. 33). A onça com que Peri luta, os cavalos de Manuel Canho e Arnaldo e o gado barbatão que cobre os campos de Quixeramobim são caracterizados por uma força capaz de dotá-los de sublimidade.

A preferência de Alencar por esses cenários acompanha a voga romântica de valorização da natureza selvagem. Irving Babbitt observa que na poesia pastoral clássica a natureza tinha um papel de mero pano de fundo para a ação humana, e quando ela ascendia ao primeiro plano era como uma paisagem cultivada e transformada pela mão do homem.<sup>9</sup> Seus aspectos incultos pareciam então desordenados e destituídos de qualquer atrativo: "wild nature the neoclassicist finds simply repellent".<sup>10</sup> O romantismo vem transformar essa visão, opondo ao cenário convencionalizado do classicismo uma nova convenção, a do culto à natureza primitiva. Segundo Antonio Candido, "a natureza superficial e polida dos neoclássicos parece percorrida de repente por um terremoto: o que se preza agora são seus aspectos agrestes e inacessíveis — montanha, cascata, abismo, floresta, que irrompem de sob colinas, prados e jardins".<sup>11</sup> É essa natureza indômita que será valorizada pelo romantismo e convertida num dos seus principais *topoi*, difundindo-se não apenas através da literatura como também da pintura. Ainda que os românticos

<sup>8</sup> ALENCAR, J. *O sertanejo*. In: *Ficção completa e outros escritos*. V. 3. RJ: Aguilar, 1965, p. 527. Daqui em diante, citado como S.

<sup>9</sup> BABBIT, I. "Romanticism and Nature" In: *Rousseau and romanticism*. NY: Meridian Books, 1955, p. 211.

<sup>10</sup> BABBIT, I., op. cit., p. 213.

<sup>11</sup> CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. V. 2. BH: Itatiaia, 1981, p. 30.

pudessem apresentar seus painéis da natureza como mais reais e menos convencionais do que os propostos pelo neoclassicismo, é evidente que o caráter formal das descrições se mantém. Em *O homem e o mundo natural*, Keith Thomas argumenta que a voga da natureza selvagem em fins do século XVIII não tinha nada de intuitiva; era, pelo contrário, uma tendência tão sofisticada quanto a dos jardins geométricos que a precedeu, exigindo de quem a cultivasse familiaridade com a tradição pictórica e literária.<sup>12</sup>

Em sintonia com a sensibilidade que valorizava os aspectos agrestes da natureza, são sempre as paisagens incultas que Alencar privilegia em seus romances, particularmente nos dedicados à efabulação da vida na selva e no interior do país, dominados pela presença de um herói que conhece a floresta e dela retira suas forças. Em *O sertanejo*, por exemplo, o olhar do narrador destaca a "vegetação pitoresca e original", as "brenhas" e "espessuras", as "florestas ainda virgens" e os "vastos campos incultos", a "selva espessa" e a "floresta emaranhada" (*S*, p. 546 *et passim*). Da perspectiva romântica, os campos virgens ou pouco domesticados conservam a força da natureza incontaminada pela ação do homem. Por isso, muito frequentemente Alencar escolheu como cenário de suas narrativas lugares distantes e desertos, onde a presença do colonizador e da civilização ainda não havia transformado o ambiente.

É interessante como, apesar de incorporar traços oriundos da teoria retórica do sublime, a natureza em Alencar, mesmo comportando elementos convulsos, como a cheia do Paquequer, o furacão de *O gaúcho* e a seca de *O sertanejo*, não é ameaçadora. Ao redigir o perfil literário do romancista, Araripe Júnior afirmava que a originalidade de *O guarani* residia na "subordinação da natureza brasileira à beleza feminil", acarretando a tendência de tudo abrandar, até a rusticidade da floresta.<sup>13</sup> A mesma face da natureza, concebida antes como força favorável aos

<sup>12</sup> THOMAS, K. *O homem e o mundo natural*. SP: Cia. das Letras, 1988, p. 314.

<sup>13</sup> ARARIPE JR, T. A. *José de Alencar. Perfil Literário*. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. V. 1. RJ: MEC/Casa de

que sabem conformar-se a ela do que como inimiga, se manifesta em outros romances do autor. Em Alencar, o sublime não advém primordialmente do terror, como em Edmund Burke, mas da grandiosidade e da força, como em Hugh Blair e Freire de Carvalho.

### *Natureza e religiosidade*

Em *O homem e o mundo natural*, Keith Thomas afirma que "em fins do século XVIII, o apreço pela natureza, e particularmente pela natureza selvagem, se convertera numa espécie de ato religioso. A natureza não era só bela, era moralmente benéfica".<sup>14</sup> Para Irving Babbit, esse aspecto do culto à natureza decorria da sua associação com a idéia de infinito.<sup>15</sup> Nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, Alencar traduz alguns trechos de *Voyage en Amérique*, de Chateaubriand, apontando-os como exemplo do que Magalhães deveria ter feito nas passagens descritivas de seu poema, "mas que infelizmente ficou no fundo do seu tinteiro". Uma dessas passagens alude à relação entre a floresta e a idéia de infinito:

Quem pode exprimir o que se sente entrando nessas florestas tão velhas como o mundo, e que ainda podem dar uma idéia do que era a criação quando saiu das mãos de Deus? O dia, projetando-se através da folhagem, espalha na profundidade da mata uma luz vacilante e móbil que dá aos objetos uma grandeza fantástica. Daí a pouco a floresta torna-se mais sombria, a vista apenas distingue troncos que se sucedem uns aos outros, e que parecem unir-se alongando-se. A idéia do infinito apresenta-se ao meu espírito.<sup>16</sup>

Em *O gênio do cristianismo* (que ao lado da poesia de Lamartine representou uma das principais fontes de sugestões para a compreensão da natureza de uma perspectiva religiosa),<sup>17</sup> as maravilhas do mundo natural são provas da existência de Deus. O ateu não as vê, caso contrário

---

Rui Barbosa, 1958, p. 161.

<sup>14</sup> THOMAS, K., op. cit., p. 309.

<sup>15</sup> BABBIT, I., op. cit., p. 219.

<sup>16</sup> CHATEAUBRIAND, F. R. *Voyage en Amérique*. Fragmento traduzido e citado por José de Alencar. In: *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"*, ed. cit., p. 52.

<sup>17</sup> Segundo Alencar, "quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand". Ver ALENCAR,

teria que reconhecer na organização das coisas, dispostas de maneira a possibilitar a existência da vida, a manifestação de um ordenador. Essa constatação seria mais evidente naqueles recantos onde a natureza se conservava intacta: "Não é num curral de feras, onde os segredos de Deus estão como em jaulas, que se aprende a conhecer a sabedoria divina: é necessário surpreender, nos desertos, esta sabedoria, para jamais negar-lhe a existência: dos reinos da solidão, *regnas solitudinis*, volta crente o ímpio que lá foi".<sup>18</sup>

Colabora para essa percepção da floresta como um lugar sagrado a idéia de que a mata virgem é um vestígio dos tempos da criação. Presente no trecho da *Viagem à América* citado por Alencar nas suas *Cartas* — no qual se fala nas "florestas tão velhas como o mundo, e que ainda podem dar uma idéia do que era a criação quando saiu das mãos de Deus" —, essa idéia se torna lugar-comum da literatura romântica.

Alencar participa dessa visão da natureza, como se pode perceber pela leitura da famosa carta, redigida em 1868, na qual apresentava Castro Alves a Machado de Assis. O cenário descrito no texto é a Tijuca, onde o romancista recebeu o poeta baiano, então de passagem pelo Rio de Janeiro com destino a São Paulo, onde pretendia concluir o curso de Direito iniciado em Olinda:

O senhor conhece esta montanha encantadora. A natureza a colocou a duas léguas da corte, como um ninho para as almas cansadas de pousar no chão.

Aqui tudo é puro e são. O corpo banha-se em águas cristalinas, como o espírito na limpidez deste céu azul.

Respira-se à larga, não somente os ares finos que vigoram o sopro da vida, porém aquele hálito celeste do Criador, que bafejou o mundo recém-nascido. Só nos ermos em que não caíram ainda as fezes da civilização, a terra conserva essa divindade do berço.

Elevando-se a estas eminências, o homem aproxima-se de Deus. A Tijuca é um escabelo entre o pântano e a nuvem, entre a terra e o céu. O coração que sobe por este genuflexório, para se prostrar ao pé do Onipotente, conta três degraus; em cada um deles, uma contrição.

No alto da Boa Vista, quando se descortina longe, serpejando pela várzea, a grande cidade réptil, onde as paixões pululam, a alma que se havia atrofiado nesse foco do materialismo, sente-se homem. Embaixo era uma ambição; em cima contemplação.

J. *Como e porque sou romancista*. In: *Obra completa*. V. 1. RJ: Aguilar, 1959, p. 148.

<sup>18</sup> CHATEAUBRIAND, F. R. op. cit., p. 112.

Transpondo esse primeiro estádio, além, para as bandas da Gávea, há um lugar que chamam Vista Chinesa. Este nome lembra-lhe naturalmente um sonho oriental, pintado em papel de arroz. É uma tela sublime, uma decoração magnífica deste inimitável cenário fluminense. Dir-se-ia que Deus entregou a algum de seus arcanjos o pincel de Apeles, e mandou-lhe encher aquele pano de horizonte.

Então o homem sente-se religioso.

Finalmente, chega-se ao Pico da Tijuca, o ponto culminante da serra, que fica do lado oposto. Daí os olhos deslumbrados vêem a terra, como uma vasta ilha a submergir-se entre dois oceanos, o oceano do mar e o oceano do éter. Parece que estes dois infinitos, o abismo e o céu, abrem-se para absorver um ao outro. E no meio dessas imensidades, um átomo, mas um átomo rei, de tanta magnitude. Aí o ímpio é cristão e adora o Deus verdadeiro.

Quando a alma desce destas alturas e volve ao pó da civilização, leva consigo uns pensamentos sublimes, que do mais baixo remontam à sua nascença pela mesma lei que faz subir ao nível primitivo a água derivada do topo da terra.<sup>19</sup>

A passagem exemplifica com clareza os elementos da visão de mundo que estamos discutindo. Da perspectiva romântica, a natureza intocada conserva-se tal como era na origem, constituindo-se como um refúgio para o corpo e a alma. Deixar a cidade e subir a montanha é não apenas livrar-se das "fezes da civilização" como também ascender em direção a Deus. Por isso tudo, a floresta converte-se em local de retiro e contemplação. Sentindo-se sufocado em meio à sociedade, o homem refugia-se na selva, onde, louvando as maravilhas da criação, entra em contato com o criador.

Em *O sertanejo*, Alencar procura imprimir às descrições da natureza a mesma dimensão religiosa. Há uma cena em que Arnaldo, da mata próxima à casa da Oiticica, acompanha à distância o terço que se reza na capela da fazenda. Seguindo o exemplo de Atala, que, "à genoux devant un vieux pin tombé comme au pied d'un autel, offrait à son Dieu des vœux pour un amant idolâtre",<sup>20</sup>

o sertanejo adivinhando que estavam na reza ajoelhou também num ramo da árvore, e com sincero fervor acompanhou de longe no seu nicho agreste a oração que lá se estava elevando ao Senhor pela boa volta e feliz chegada dos donos da Oiticica.

Começou a ladainha cantada.

O coro religioso, derramando-se pela floresta, impregnava-se dos ruídos e murmúrios da ramagem aflada pela brisa, o que lhe dava um timbre grave e sombrio.

<sup>19</sup> ALENCAR, J. *Castro Alves. Carta a Machado de Assis. In: Obra completa. V. 4.* RJ: Aguilar, 1960, p. 932-33.

<sup>20</sup> CHATEAUBRIAND, F. R. *Atala. René. Le dernier abencérage.* Paris: Ernest Flammarion, s/d, p. 65.

Ainda que não se eximisse de todo ao místico sentimento de que se repassava essa melopéia cristã no seio da profunda solidão, o sentido do mancebo estava especialmente concentrado no esforço de abstrair do coro uma voz, para escutá-la, a ela somente. (*S*, p. 549)

Nessa cena, o que enaltece o valor do hino religioso, conferindo-lhe "místico sentimento", "timbre grave e sombroso", é a mistura com os ruídos que vêm da "profunda solidão" da floresta. O sertão é imaginado por José de Alencar como o "reino da solidão" de que falava Chateaubriand.

O mesmo tipo de sensibilidade se manifesta também nas inúmeras descrições da natureza presentes em *O guarani*, que tem por cenário uma "floresta secular que nascera com o mundo" (*G*, p. 303). Como em *Atala* ou *O sertanejo*, a mata aqui é vista como uma espécie de templo: ao jurar fidelidade ao rei de Portugal, D. Antônio de Mariz, "descobrimo-se, curvou o joelho em terra, e estendeu a mão direita sobre o abismo, cujos ecos adormecidos repetiram ao longe a última frase do juramento prestado sobre o altar da natureza, em face do sol que transmontava" (*G*, p. 12).

Convertida em templo natural, a floresta passa a ser enxergada por analogia com as igrejas, e a suas descrições se enchem de termos arquitetônicos, como "coluna", "abóbada" e "zimbório". Segundo Keith Thomas, "na era romântica, a analogia entre os bosques e a arquitetura eclesiástica tornou-se lugar-comum".<sup>21</sup> Em *O sertanejo*, o narrador afirma que na mata "viam-se todos os moldes da arquitetura desde a coluna e a pirâmide até a cúpula e o zimbório" (*S*, p. 677). Na seca, o sertão "não é mais do que o vasto jazigo de uma natureza extinta" (*S*, p. 530). No inverno, as clareiras parecem "tapetadas de verde grama e fechadas por cúpulas frondosas, como rústicos e graciosos camarins", e as carnaúbas lembram "elegantes

<sup>21</sup> THOMAS, K., op. cit., p. 258. A propósito do poema *Pan Tadeusz*, de Adam Mickiewicz, Simon Schama observa que "nunca havia surgido um escritor da natureza que, confrontado com a mata primitiva, não recorresse ao vocabulário da arquitetura. Sendo impossível visualizar a natureza em termos despojados de qualquer associação cultural, habitualmente se concebia o interior da floresta como um espaço vivo, uma câmara abobadada". Ver

colunas" (*S*, p. 624). A copa do jacarandá sobre o qual Arnaldo gostava de dormir "bojava sobre a cúpula da floresta como a abóbada de um zimbório", enquanto o céu estrelado parecia uma "cúpula de azul marchetado de diamantes, como não a tem nos mais suntuosos palácios" (*S*, p. 548). Numa manhã de dezembro, o sol assoma "sobre o capitel da floresta erguida no oriente como o pórtico do deserto" (*S*, p. 566).

### *Natureza e pátria*

Uma das principais características da concepção romântica da natureza é sua vinculação à idéia de pátria, palavra etimologicamente ligada a *pater*, significando a terra paterna, o local de origem. Em *O gênio do cristianismo*, Chateaubriand afirma que o sentimento que diferencia o homem dos outros animais é o "amor da pátria".<sup>22</sup> Para evitar que os habitantes das localidades mais inóspitas do globo se precipitassem para as regiões temperadas, provocando uma catástrofe, a providência divina lhes teria infundido o "instinto da pátria", que "colou os pés de cada homem ao seu torrão natal, com um ímã invencível: os gelos da Islândia, e os areais abrasados da África estão povoados".<sup>23</sup> Quanto mais adversas as condições de um país, maior a força desse instinto, que decai naquelas latitudes onde a facilidade da vida e as riquezas destroem os vínculos naturais que prendem o homem à terra natal. Esses elos podem residir em pequenas coisas, como no sorriso dos pais ou no latido de um cão, mas, uma vez que Deus "fundou sobre a natureza a afeição do solo natalício", é sobretudo a paisagem que infunde com mais intensidade a afeição pela pátria:

---

SCHAMA, S. *Paisagem e memória*. SP: Cia. das Letras, 1996, p. 68.

<sup>22</sup> CHATEAUBRIAND, F. R. *O gênio do cristianismo*, ed. cit., p. 144.

<sup>23</sup> CHATEAUBRIAND, F. R., op. cit., p. 144.

Afastados do nosso país é que nós mais sentimos o instinto que mais nos prende. À mingua da realidade, buscamos quimeras [...]. Uma vez, dispor-se-á uma cabana à imitação do teto paternal; outras vezes, é um bosque, um vale, uma riba, ao qual se dará algum dos doces nomes da Pátria [...]. Longe das margens que nos viram nascer, a natureza parece que se apouca e amesquinha, como sombra daquela que perdemos.<sup>24</sup>

Chateaubriand apresenta como paradigma dessa atitude a figura de Andrômaca, que, no exílio, dá a um riacho o nome do rio de sua terra natal, Simois. Na literatura brasileira, o poema que fixa o sentimento de que, comparada à paisagem natal, a natureza de outros países parece decair é, evidentemente, a "Canção do Exílio", de Gonçalves Dias.

Animado pelo "projeto nacionalista" que, segundo Antonio Candido, orientou o romance romântico no sentido da descrição de lugares e paisagens, José de Alencar não descurou desse tema.<sup>25</sup> Para ele, a natureza não era apenas fonte do instinto da pátria, como sugeria Chateaubriand, mas o próprio elemento inspirador das qualidades que diferenciam seus habitantes e, nesse sentido, definem a particularidade nacional. Em 1872, respondendo a ataques de José Feliciano de Castilho e Franklin Távora, Alencar procurou organizar sua obra conferindo-lhe o caráter de um vasto painel da história e da geografia do país. O resultado dessa reflexão está em "Bênção Paterna", prefácio de *Sonhos d'ouro*, no qual o ficcionista ordenou seus romances segundo a época e o cenário em que a ação se desenrola, tentando demonstrar, assim, a existência de uma lógica interna a eles. Ao incluir o cenário como um dos critérios de classificação, o autor faz algumas observações que colaboram para a compreensão da sua visão da natureza. Segundo ele, *O guarani* faria parte do "período histórico" da literatura brasileira, fase que

representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido. [...]

É a gestação lenta do povo americano, que devia sair da estirpe lusa, para continuar no novo mundo as gloriosas tradições de seu progenitor.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> CHATEAUBRIAND, F. R., op. cit., p. 146 e 147.

<sup>25</sup> CANDIDO, A., op. cit., p. 112.

<sup>26</sup> ALENCAR, J. "Bênção Paterna". In: *Obras completas*. V 1. RJ: Aguilar, 1959, p. 697.

A "gestação [...] do povo americano" é concebida não apenas como cruzamento entre raças, como sugerem os desfechos de *O guarani* e *Iracema*, mas como fruto do contato do português com a "terra americana". Tal perspectiva era possível porque a natureza era compreendida como fonte de qualidades definidoras das características dos seres por ela nutridos.

Em *O gaúcho*, afirmava-se que

cada região da terra tem uma alma sua, raio criador que lhe imprime o cunho da originalidade. A natureza infiltra em todos os seres que ela gera e nutre aquela seiva própria; e forma assim uma família na grande sociedade universal.

Quantos seres habitam as estepes americanas, sejam homem, animal ou planta, inspiram nelas uma alma pampa. Tem grandes virtudes essa alma. A coragem, a sobriedade, a rapidez são indígenas da savana. (*Ga*, p. 6)

Em *O sertanejo*, a mesma idéia é retomada, e os cardos e carnaúbas, que resistem à seca mais longa, transformados em símbolos das "duas virtudes cearenses, a sobriedade e a perseverança" (*S*, p. 530). No mesmo romance, a natureza é o principal elemento capaz de representar a pátria, a terra natal. No início da narrativa, Arnaldo, o herói, deixa a casa de sua mãe e vai dormir numa mata próxima à fazenda:

E buscou no recôndito da floresta a sua malhada favorita. Era esta um jacarandá colossal, cuja copa majestosa bojava sobre a cúpula da selva como a abóbada de uma zimbório.

[...]

Aí, no seio da natureza, sem muros ou tetos que se interponham entre ele e o infinito, é como se repousasse no puro regaço da mãe pátria acariciado pela graça de Deus, que lhe sorri na luz esplêndida dessas cascatas de estrelas. (*S*, p. 548)

### *Estradas e caminhos: o tema da viagem*

A preferência de José de Alencar por cenários em que a natureza se conservava intocada levou-o a escolher como palco de muitas de suas narrativas lugares distantes e pouco povoados, onde a presença do colonizador e da civilização ainda não havia transformado o ambiente. Essa

escolha coloca em questão o tema da viagem, fundamental para a literatura do período.<sup>27</sup> *O guarani* e *O sertanejo*, como diversos romances do século XIX, iniciam-se com a chegada de grupos de viajantes a algum lugar isolado do interior do país. Em *Iracema*, Martim chega à tribo dos tabajaras depois de errar o caminho e se perder: "— Há três sóis partimos para a caça;" diz ele, "e perdido dos meus, vim aos campos dos tabajaras".<sup>28</sup> No mesmo romance, a viagem é usada como recurso para mapear o território. À medida que os viajantes avançam, a etimologia dos diversos topônimos vai sendo explicada pelos acontecimentos que os envolvem e pelas inúmeras notas de rodapé que o autor acrescenta ao texto. Num movimento inaugural que faz lembrar o livro do *Gênesis*, *Iracema* registra o momento em que se dá nome aos lugares. No capítulo XXVI, por exemplo, Martim parte com Poti para lutar contra os tabajaras, abandonando Iracema, que todos os dias espera por ele às margens de uma lagoa. Os indígenas que a vêem, "triste e só, como a garça viúva, na margem do rio, chamavam aquele sítio Mecejana, que significa a abandonada" (*I*, p. 120). Em nota, o autor explica que "o verbo *cejar* significa — abandonar; a desinência *ana* indica a pessoa que exercita a ação do verbo. *Cejana* significa — o que abandona" (*I*, p. 158).<sup>29</sup>

Em *O sertanejo*, a ação se inicia quando o capitão-mor Gonçalo Pires Campelo e sua família chegam à fazenda da Oiticica, no sertão de Quixeramobim. No século XIX, a palavra sertão tinha um significado um pouco diferente do atual. Segundo Saint-Hilaire, "o nome Sertão ou Deserto não designa uma divisão política do território; não indica senão uma espécie de divisão vaga e convencional determinada pela natureza particular do território e, principalmente,

<sup>27</sup> Sobre a importância da viagem no romance romântico, ver SÜSSEKIND, F. *O Brasil não é longe daqui*. SP: Cia. das Letras, 1990.

<sup>28</sup> ALENCAR, J. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965, p. 54. Daqui em diante, citado como *I*.

<sup>29</sup> Apresento aqui apenas um exemplo de um procedimento sistemático no romance: o autor tematiza a etimologia de mais de vinte nomes de lugares. Na carta acrescentada ao livro como posfácio, afirma: "Este livro é pois um ensaio ou antes mostra. Verás realizadas nele minhas idéias a respeito da literatura nacional; e achará aí poesia inteiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens. A etimologia dos nomes das diversas localidades, e certos modos de dizer

pela escassez de população". Numa nota de rodapé, o viajante acrescenta que

várias províncias, e todas talvez, tenham seu sertão, que é a sua parte mais deserta. Os sertões de Minas, Bahia e Pernambuco são regiões descobertas, e o da Província de Espírito Santo apresenta densas florestas. Parece mesmo que uma única província pode ter vários sertões, pois que, além do de Bahia, vizinho do sertão de Minas, as florestas desertas que se estendem a oeste do litoral para o lado de Belmonte, são ainda um deserto.<sup>30</sup>

O que distinguia esse espaço de contornos incertos não era uma característica climática ou geológica, como ocorre em nossos dias, mas a baixa densidade demográfica. Os sertões eram o deserto, os vazios, ou, na feliz expressão do Visconde de Taunay, "as vastas solidões interpostas" entre as vilas e povoados.<sup>31</sup>

José de Alencar, em consonância com o pensamento de sua época, compreendia o sertão como fronteira de civilização, o espaço formado pela intersecção da floresta inexplorada com as regiões mais habitadas. Como a especificidade desse espaço dependia do seu isolamento, as estradas, vias pelas quais a civilização penetra o interior, representavam como que uma ameaça para sua existência. Capistrano de Abreu, em *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*, alude ao caráter civilizador das estradas quando, descrevendo o povoamento da capitania de São Vicente, ressalta que "os habitantes do campo cegavam às vezes os caminhos, para tolher a ação das autoridades de serra abaixo, representantes do poder real ou senhorial".<sup>32</sup> Em outro texto, comenta que a pacificação do interior do Ceará, convulsionado por sangrentas guerras de família, como a travada entre os Montes e Feitosas (à qual Alencar também alude em *O sertanejo*, quando descreve a colonização do interior da província), só ocorreu com a abertura das estradas:

---

tirados da composição da palavra são de cunho original" (I, p. 143).

<sup>30</sup> SAINT-HILAIRE, A. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. SP: Edusp/Itatiaia, 1975, p. 307.

<sup>31</sup> TAUNAY, A. E. "Cruzando o Sertão". In: *Visões do sertão*. SP: Of. Gráf. Monteiro Lobato e R. Gusmão, 1923, p. 10. Tive oportunidade de aprofundar a discussão sobre o conceito de sertão no século XIX em minha dissertação de mestrado, *A imagem do sertão em José de Alencar*, e no artigo "Os Lugares e o Nome (a configuração do espaço sertanejo no romantismo)". In: *Boletim do centro de estudos portugueses*. BH: FALE/UFMG, vol. 18, nº 22, jan./jun. 1998, p. 115-32.

<sup>32</sup> ABREU, C. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. Ed. Civilização Brasileira/INL, 1975, p. 34.

"Caminhos ligaram o sertão e o litoral, apareceram autoridades que não recuavam ante os arreganhos dos potentados, com meios de ação eficazes que o progresso ia proporcionando".<sup>33</sup>

Estradas e caminhos constituem, assim, um fator de diluição e abrandamento da rusticidade sertaneja. Para mostrar esse espaço num momento em que ainda conservava seu caráter bravio, o narrador recua o tempo da narrativa para uma época em que elas ainda não haviam chegado aos campos de Quixeramobim:

A civilização que penetra pelo interior corta os campos de estradas, e semeia pelo vastíssimo deserto as casas e mais tarde as povoações.

Não era assim no fim do século passado, quando apenas se encontravam de longe em longe extensas fazendas, as quais ocupavam todo o espaço entre as raras freguesias espalhadas pelo interior da província.

Então o viajante tinha de atravessar grandes distâncias sem encontrar habitação, que lhe servisse de pousada; por isso, a não ser algum afouto sertanejo à escoteira, era obrigado a munir-se de todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança. (S, p. 527)

São várias as viagens retratadas nos romances alencarianos. Em *O sertanejo*, na ausência de estradas, os viajantes eram obrigados a percorrer outras trilhas, como uma picada no mato ou as margens de um rio. Na carta acrescentada como pós-escrito à primeira edição de *Iracema*, Alencar afirmava que "o caminho no estado selvagem não existe; não é cousa de saber; faz-se na ocasião da marcha através da floresta ou do campo, e em certa direção". Daí o enorme valor que a habilidade do caminhante possuía na época, atestado pelo próprio termo através do qual os índios chamavam seus guias: *piguara*, "senhor dos caminhos" (I, p. 142).<sup>34</sup> Havia naquela época, segundo o narrador, duas formas de se empreender uma viagem: ou num comboio, ou à escoteira. Na primeira, dispunha-se de "todas as provisões necessárias à comodidade como à segurança" (S, p. 527). A cavalgada que acompanha a família de Campelo é composta por homens que

<sup>33</sup> ABREU, C., op. cit., p.138. Os termos com os quais Capistrano de Abreu descreve a vida dos fazendeiros do interior do Ceará são muito semelhantes aos utilizados por Alencar em *O sertanejo*. Não se deve esquecer que o historiador era conterrâneo do romancista e admirava seu trabalho, chegando, quando jovem, a colaborar na pesquisa das cantigas populares daquela província realizada por Alencar e divulgada com o título de *O nosso cancionero*.

<sup>34</sup> Sobre essa questão, vale lembrar que um dos nomes dados por Fenimore Cooper para Naty Bumpoo, herói dos *Leather-stocking tales*, é "Pathfinder", palavra usualmente traduzida por "batedor" ou "explorador", mas que

desempenham as mais variadas funções: "peões", "recoveiros", "fâmulos de serviço doméstico" e "acostados". Os responsáveis pela segurança, além de fortemente armados, levavam consigo "larga machada que servia-lhes no caso de necessidade para abrir a picada na mata virgem, ou improvisar uma ponte sobre o rio cheio" (S, p. 527-28).

Se renunciasse ao conforto e à segurança do comboio, restaria ao sertanejo enfrentar os perigos do deserto sozinho, contando apenas com seus próprios recursos. A essa modalidade de viagem o narrador chama de "escoteira",<sup>35</sup> e nela o homem devia munir-se de todos os utensílios de que precisaria ao longo da jornada. Quando um empregado da fazenda sai a serviço do capitão-mor, ele vai "a cavalo, de maca<sup>36</sup> e rede na garupa, alforjes no arção e todos os petrechos do sertanejo em viagem" (S, p. 671). Arnaldo, que acompanhava de longe o comboio do capitão-mor por ocasião da sua chegada à Oiticica, "trazia [...], suspensa à cinta, uma catana larga e curta com bainha do mesmo couro da roupa, e na garupa a maleta de pelego de carneiro, com uma clavina atravessada e um maço de relho" (S, p. 532). Mais expostos aos perigos do sertão do que os integrantes de uma cavalgada, esses viajantes deviam tomar algumas precauções para garantir sua segurança:

Os sertanejos escoteiros que ainda agora em jornada para Bahia ou Pernambuco, sem outro companheiro mais do que seu cavalo, percorrem aquelas solidões também por mim viajadas outrora ainda no alvorecer da existência; esses destemidos roteadores do deserto costumam pemoitar nas grimpas das árvores, onde armam as redes e aí ficam ao abrigo das onças que não podem trepar pelos troncos delgados, nem pinchar-se à frágil galhada. (S, p. 551)

Encarada como uma empreitada perigosa, a viagem à escoteira, pelo mato, era, entretanto, a preferida por Arnaldo. "— Sempre foi meu costume andar só", diz ele, "pois é o

---

significa, literalmente, "o que encontra o caminho".

<sup>35</sup> Segundo Antonio de Morais Silva, "escoteiro" é "o que viaja sem alforje e à ligeira; polo que vai comer, e agasalhar-se por seu escote em estalagens". Ver SILVA, A. M. *Dicionário da língua portuguesa*. RJ: Typ. fluminense, 1922.

<sup>36</sup> A "maca" é uma "maleta de couro" em que o sertanejo leva seus objetos (S, p. 648).

meio de andar seguro" (S, p. 581). Esse não era, contudo, o sentimento mais comum em relação às estradas. Se para o sertão elas constituíam uma ameaça, para os viajantes representavam tranqüilidade e segurança. Deixar os caminhos usualmente trilhados e adentrar o mato era penetrar num mundo de aventura e heroísmo. Quando planejou o rapto de D. Flor, filha do capitão-mor, Fragoso avisou a seus companheiros que na volta de uma monteria realizada nas proximidades da fazenda pretendia pedir a menina em casamento. Se a resposta fosse favorável, tudo estaria bem; caso contrário, a um sinal dado eles deveriam "afastar-se logo do caminho e tomar direito pelo mato" (S, p. 658). Depois de ter o seu pedido recusado, "o moço capitão fez com o chapéu um cortejo ao Campelo; e voltando à direita meteu-se pelo mato seguido de toda a sua comitiva" (S, p. 660). Esse é o rompimento definitivo e o início da guerra entre os fazendeiros. Sugestivamente, o conflito inicia-se quando Fragoso deixa a estrada, que, simbolicamente, representa a civilização e a ordem. Na mata, encontrará Arnaldo, habitante desse espaço regido por regras próprias, que o derrota e expulsa do sertão de Quixeramobim.

\*\*\*

Vimos anteriormente que, a partir da década de 1870, quando a observação e a fidelidade ao real começaram a se constituir como critérios de valor, Alencar tornou-se alvo de críticos que, refletindo a absorção do pensamento cientificista e tainiano, questionavam o excesso de idealização das suas obras. Em 1871, Franklin Távora atacou duramente os cenários descritos em *O gaúcho* e *Iracema*. Utilizando Fenimore Cooper como contraponto e o daguerreótipo como ideal mimético, cobrava do ficcionista maior compromisso na observação da realidade:

[...] Sênio tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isto o faz cair em freqüentes inexatidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela.

Por que não foi ao Rio Grande do Sul antes de escrever o *Gaúcho*? [...] Não nos teria então talvez dado esses esboços de fisionomia fria, de cútis contraditória, concepções híbridas, a título de figuras esculturais e legendárias da campanha. Muita razão tinha Balzac: não fundava ação nenhuma em lugar que não conhecesse.<sup>37</sup>

O argumento foi retomado em 1882 no estudo sobre o romancista feito por Araripe Júnior, para quem *O sertanejo* pecava pelo "mesmo defeito do *Gaúcho*":

Foi escrito sobre informações. José de Alencar não viu os campos que descreveu. Não tendo saído dos arredores da capital, ignorava completamente a vida do vaqueiro, de sorte que viu-se na necessidade de fantasiá-la. Há descrições verdadeiramente impossíveis. [...]

A paisagem sofre os mesmos reparos, toda vez que o pintor se afasta dos lugares que conhece; abundam erros topográficos e transplantações de flora de uns para outros lugares; são inexatidões estas, porém, que, como na *Iracema*, em nada influiriam, se o *divortium aquarum* da inspiração alencariana não fosse rebatido por influências que perturbavam o curso natural das vertentes luminosas.<sup>38</sup>

Podem-se perceber nos dois críticos a recusa dos aspectos mais imaginosos do romance romântico e o desejo de maior atenção ao modelo observado (ainda que, em Araripe Júnior, o argumento seja contrabalançado pela tese de que *O gaúcho* e *O sertanejo* pertenceriam ao momento de declínio da inspiração alencariana). Vale comparar essa atitude com a assumida por Alencar na discussão dos painéis da natureza presentes em *A confederação dos tamoios*, nos quais não censura a inexatidão das descrições, mas a sua falta de poesia, que amesquinha, por assim dizer, a floresta tropical. O que ele cobra do autor não é a minuciosa reprodução do modelo, mas a criação de um quadro poético capaz de gerar sobre o leitor um efeito de grandiosidade semelhante ao produzido pela contemplação das nossas selvas. Trata-se, portanto, de uma postura divergente da dos críticos que o acusavam de deturpar a feição das regiões representadas em seus romances.

Deixando o terreno da especulação teórica e passando ao da prática ficcional, Alencar,

<sup>37</sup> TÁVORA, F. *Cartas a Cincinato*. Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco: J. W. de Medeiros Ed., 1872, p. 15-6.

<sup>38</sup> ARARIPE Jr., T. A., op. cit., p. 235-36.

ao compor uma imagem literária da natureza brasileira, tentou alçar-se, por um lado, ao nível de grandiosidade dessa paisagem que ele tanto admirava e, por outro, à excelência poética dos seus autores preferidos. Para obter esse efeito estético, lançou mão de lugares-comuns que faziam parte da complexa visão da natureza desenvolvida pelo romantismo. Se a leitura aqui esboçada for aceita, deve-se concluir que o critério de avaliação pautado pela comparação com o real é equivocado. Os modelos das descrições da natureza em Alencar não devem ser buscados nos sertões do Ceará ou nos pampas do Rio Grande do Sul, e sim nas páginas de Chateaubriand, Fenimore Cooper, Bernardin de Saint-Pierre, Gonçalves Dias e tantos outros, incluindo os cronistas coloniais, autores de sua predileção, que lhe forneceram o prisma através do qual seu olhar captou a natureza brasileira e a transformou num cenário de cores e contornos românticos.

## A RETÓRICA DE JOSÉ DE ALENCAR – PALAVRAS FINAIS

A pesquisa que levou à elaboração deste trabalho nasceu de reflexões provocadas pela leitura de dois textos, as *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* e *The mirror and the lamp*, feita quando redigia minha dissertação de mestrado sobre *O sertanejo*, de José de Alencar. Naquele momento, chamaram-me a atenção as diferenças de enfoque que norteavam, de um lado, as críticas de Franklin Távora e Araripe Júnior ao romance e, de outro, as censuras do próprio Alencar ao poema de Gonçalves de Magalhães: enquanto os dois primeiros insistiam na questão da observação da natureza e compreendiam o verossímil, basicamente, como fidelidade ao modelo extraliterário, o terceiro expunha um conceito de verossimilhança como adequação às regras internas do gênero, aproximando-se da perspectiva retórica que, de resto, manifestava-se claramente em diversos aspectos das *Cartas*. A leitura do estudo de M. H. Abrams forneceu-me uma interpretação da estética romântica que, ao mesmo tempo em que apontava sua novidade, procurava ressaltar pontos de contato com as poéticas oriundas do século XVIII. Elaborei, então, um projeto de doutorado, apresentado ao IEL/Unicamp em 1998, que propunha investigar a relação entre a crítica produzida por Alencar e a retórica, tendo em vista, principalmente, o conceito de verossimilhança.

Fixado o escopo do projeto, a primeira questão a ser esclarecida era a fonte em que Alencar absorveu a teoria retórica. Em seus artigos críticos, o único texto antigo sistematicamente citado é a *Arte poética*, de Horácio, havendo também referências ocasionais a Aristóteles, Boileau, Filinto Elísio e Cícero. Contudo, como os historiadores da literatura brasileira apontam a permanência dos estudos de retórica no sistema de ensino oitocentista, parecia-me ser para os manuais escolares que eu deveria olhar na tentativa de compreender o substrato retórico que sustentava o pensamento alencariano. Insisto em que meu objetivo não era identificar influências,

mas delinear o contexto cultural em que o romancista se formou, o que me levou à pesquisa dos compêndios de retórica e poética que orientavam o ensino de literatura no período. Dois problemas se colocavam para uma pesquisa de fontes primárias como essa: primeiramente, a dificuldade de acesso aos manuais do século XIX, que, por não terem sido reeditados,<sup>1</sup> encontram-se esparsos nas seções de obras raras das nossas poucas bibliotecas que conservam esse tipo de material (utilizei especialmente a Biblioteca Nacional, as bibliotecas do IEB e da Faculdade de Direito, ambas da USP, e a Biblioteca Mário de Andrade). O segundo obstáculo é a escassez de estudos de maior fôlego sobre a retórica oitocentista que sirvam de baliza ao pesquisador disposto a se enveredar por essa trilha. Como observei na introdução deste trabalho, a situação marginal a que os tratados de eloquência e poética do século XIX foram relegados não é especificidade da historiografia literária brasileira e pode ser explicada pelo fato de parte da crítica ainda se reger por princípios de extração romântica, como originalidade, sinceridade e mesmo a idéia de que a poesia seja expressão incondicionada da subjetividade do autor. Dentre os elementos herdados do romantismo, conservou-se também certa desconfiança com relação a qualquer forma de sistema de regras que tente codificar a produção artística, de maneira que falar numa *retórica romântica*, compreendida no sentido estrito de manuais escolares voltados para o ensino da poética e da eloquência, ainda hoje soa como uma contradição em termos. Por outro lado, a crítica do século XX manteve o interesse romântico pela pesquisa das origens da literatura brasileira, o que contribuiu para que a atenção — e também o trabalho de reedição — se voltasse para os estudos oitocentistas que investigavam o problema, deixando em segundo plano os tratados de retórica produzidos no período.

Inicialmente, os primeiros guias que me orientaram na pesquisa desses compêndios foram a *Formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido, *A crítica literária no Brasil*, de

---

<sup>1</sup> Dos manuais citados, os únicos reeditados no século XX foram o de Hugh Blair e o de Frei Caneca.

Wilson Martins, e os artigos de Roberto de Oliveira Brandão, até que a publicação de *O império da eloquência*, de Roberto Acízelo de Souza, veio fornecer o mais completo levantamento de que dispomos da retórica do século XIX e do seu lugar no sistema de ensino. Depois de entrar em contato com os manuais oitocentistas, selecionei os autores e os tratados que me pareceram aptos a delinear o panorama da retórica do período, tomando como recorte cronológico sua produção e/ou circulação no tempo de vida de Alencar. Comecei com Hugh Blair, que apesar de escrito e publicado no final do século XVIII foi o mais difundido e, principalmente, o mais imitado pelos retóricos brasileiros do XIX, passando a Francisco Freire de Carvalho e chegando a Lopes Gama e Junqueira Freire. Além de terem sido amplamente divulgados, o que determinou sua escolha foi o fato de discutirem temas fundamentais no período e de permitirem perceber como a retórica e as novas teorias estéticas do romantismo se mesclaram e se contaminaram. No tratado setecentista de Blair, por exemplo, já se manifestavam traços do processo de psicologização da *elocutio* que iria se acentuar no romantismo: os ornatos começavam a ser percebidos menos como fruto da arte do que da natureza do orador ou do poeta. Mas não foi apenas a crítica romântica que se embebeu de conceitos retóricos; a retórica oitocentista, por seu lado, também absorveu elementos contemporâneos, como o conceito de nacionalidade ou uma nova concepção do gênio criador. O adjetivo "nacional", presente no título de inúmeros tratados do período, como os de Freire de Carvalho e Lopes Gama, é discutido de perspectiva nitidamente romântica por Junqueira Freire, em quem também se encontram idéias sobre o gênio bastante semelhantes à nova visão, que o concebia não como sinônimo de engenho, mas como força criadora incondicionada.

Assim, as esferas teóricas da retórica e do romantismo não permaneceram incomunicáveis, mostrando-se, antes, fortemente permeáveis uma a outra. A leitura dos textos críticos de José de Alencar no quadro histórico da sua produção coloca em evidência o substrato retórico que sustentava seu pensamento. A idéia da existência de uma base neoclássica subjacente

à teorização literária oitocentista, ainda que abra brechas na imagem hegemônica do romantismo como ruptura com as poéticas que o precederam, não é nova e não se restringe à situação de Alencar ou mesmo dos escritores brasileiros. Investigando o problema na França, Arlette Michel observa que, apesar de se apresentarem como iniciadores de um novo tempo literário, os escritores das gerações de 1800 e de 1830 possuíam sólida formação retórica, perceptível na sua produção crítica, poética e ficcional: "Nostalgique de l'éloquence et la pratiquant encore avec éclat, le Romantisme n'a fondé sa nouvelle rhétorique que sur les bases d'une connaissance complète et complètement intériorisée des enseignements reçus. Sans doute n'a-t-il conservé de la rhétorique que les éléments qui lui sont communs avec la poétique".<sup>2</sup>

Como procurei demonstrar ao longo deste trabalho, pode-se perceber no pensamento alencariano diversos elementos retóricos. Primeiramente, destacam-se duas noções fundamentais da poética neoclássica que ocupam posição central em seus textos críticos: o conceito de decoro, que, apesar de não ser nomeado, orienta a análise d'*A confederação dos tamoios*, poema censurado por não guardar as conveniências devidas ao gênero e ao objeto do canto; e o de verossimilhança, utilizado tanto na análise de obras de terceiros, como de seus próprios romances. A par desses dois conceitos, evidencia-se também clara consciência dos ornamentos aptos a produzir os efeitos desejados sobre o leitor, com destaque especial para a hipérbole e a amplificação, recursos valiosos para elevar a matéria ao nível de grandiosidade conveniente e que seriam utilizados pelo romancista ao longo da sua obra ficcional. A escolha da carta como forma privilegiada para a crítica literária também pode ser tributada à reminiscência clássica, especialmente do modelo horaciano. Seja na análise de obras de terceiros (como *A confederação dos tamoios* ou o cancionero popular cearense), seja para investigar aspectos de seus próprios

---

<sup>2</sup> MICHEL, Arlette. "Romantisme, Littérature et Rhétorique". In: FUMAROLI, Marc. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne*. Paris: PUF, 1999, p. 1039.

romances ou peças teatrais (a carta posfácio a *Iracema* ou a carta-artigo a Francisco Otaviano sobre a comédia brasileira), Alencar utilizou o gênero epistolar para desenvolver considerações teóricas, adotando uma forma que, por meio da interlocução e do tom familiar, aproxima leitor e autor, acentua o caráter didático de textos escritos para orientar a recepção da obra e contribuir para o efeito de persuasão.

Contudo, mais importante do que o uso de vocabulário ou conceitos pontuais oriundos da retórica é o fato de Alencar conceber o texto como uma forma, uma realização particular de um gênero cujos traços distintivos podem ser conhecidos, codificados e estudados. Daí sua primeira atitude como crítico ser tomar o objeto analisado e verificar o gênero no qual se insere. Mesmo de maneira assistemática, o autor acaba constituindo um quadro de gêneros elaborado a partir de uma espécie de grade que define o texto por meio de traços distintivos como *tema, estilo, finalidade, personagens* ou outros aspectos formais relevantes. Procurei cruzar as observações do autor sobre esses traços distintivos com os gêneros discutidos nos seus artigos críticos — crônica, epopéia, cancionero popular, romance, alta comédia e drama histórico — e obtive o quadro reproduzido na página 219. Por reunir elementos trabalhados separadamente e em diferentes épocas, sem pretensão de totalidade, a tabela é imperfeita, mas, ainda assim, fornece uma visão aproximada do sistema de gêneros concebido por Alencar, sua *rota Vergilii*. Na elaboração da teoria de cada um deles, ora lança mão de maior quantidade de conceitos retóricos, como na análise da epopéia, gênero clássico por excelência, ora se distancia um pouco dessa fonte, como ao discutir o romance ou a comédia. Em todo caso, entretanto, conserva a mirada retórica que permite definir os elementos estruturadores de cada gênero.

No começo do século XIX, num dos textos fundadores do romantismo, Mme. de Staël havia sustentado que a fronteira entre a França e a Alemanha literárias residia no fato de a liberdade dos poetas de além-Reno ser incompreensível e inaceitável para o público francês,

habituação a uma arte rigidamente delimitada por regras estreitas.<sup>3</sup> A recusa de regras e sistemas por parte dos escritores românticos, como se verifica no prefácio do *Cromwell*, por exemplo, implica uma negação da forma como instância anterior ao poema e determinante da sua configuração. "Quando se é romântico", diz Hansen, "a forma expressa a reflexão da sua própria essência".<sup>4</sup> Ainda que nas *Cartas sobre "A confederação dos tamoios"* Alencar lançasse mão das idéias de Lamartine para definir a poesia (lírica) e exprimisse o desejo de esquecer suas idéias de homem civilizado para pintar a natureza brasileira livre de prismas culturais que refratassem seu olhar, não há em seus escritos sobre a literatura um libelo contra os sistemas de regras semelhante ao prefácio hugoano. Mais do que isso, seus artigos teóricos permitem perceber uma visada retórica do texto literário, compreendido como forma específica. Ao fazer essa afirmação, não quero dizer que o romancista fosse um romântico arrependido, para lembrar a expressão cunhada por Alcântara Machado a propósito de Gonçalves de Magalhães, mas tão-somente colocar em evidência os elementos neoclássicos que impregnam a crítica e o pensamento literário oitocentistas.

Por fim, só resta destacar a profundidade dos artigos críticos deixados por Alencar, qualidade que o coloca entre os principais teorizadores do romantismo brasileiro. Se hoje a especialização do trabalho intelectual repartiu em esferas distintas as atividades do escritor e do crítico, no século XIX essa distinção não se fazia e o romancista, dramaturgo, cronista, editor, advogado, deputado e ministro José de Alencar era igualmente admirado pelos contemporâneos como crítico literário. Refletindo essa percepção, uma nota publicada na *Gazeta de Notícias* no dia seguinte à sua morte, ao recensear sua produção, afirmava que "no campo da crítica deixou as cartas sobre a *Confederação dos tamoios*, os folhetins *Ao correr da pena*, e ainda ultimamente

<sup>3</sup> STAËL, Mme. *De l'Allemagne*. Paris: GF-Flammarion, 1968, p. 159.

<sup>4</sup> HANSEN, J. A. "Forma Romântica e Psicologismo Crítico". In: ALVES, C. *O belo e o disforme*. SP: EdUSP,

soube vibrar fundos golpes defendendo-se de agressões que lhe deviam ter sido poupadas".<sup>5</sup> Como em todas as atividades a que se dedicou, também aqui deixou sua marca e um legado importante para que possamos compreender o panorama cultural do período. Hoje, mais de 120 anos depois da sua morte, espanta que um homem tão talentoso e bem sucedido tenha encerrado a vida numa chave melancólica, atormentado com a idéia de que não seria lido no futuro. Felizmente, à "conspiração do silêncio" que, justa ou injustamente, reconhecia no seu tempo, veio responder, como previra Machado de Assis, a "conspiração da posteridade", comprovada pelas constantes reedições de sua obra e pelo interesse sempre renovado com que os estudiosos se voltam para ela.<sup>6</sup> Tudo passa sobre a terra.

---

1998, p. 11.

<sup>5</sup> Anônimo. *Gazeta de Notícias*, 13/12/1875, p. 1.

<sup>6</sup> ASSIS, Machado de. "José de Alencar: *O guarani*". In: *Obra completa*. V. 3. RJ: Aguilar, 1962, p. 922.

SISTEMA ALENCARIANO DE GÊNEROS						
	Crônica	Epopéia	Canc. Pop.	Romance	Comédia	Drama Hist.
<b>Tema</b>	Misto. Acontecimentos variados da semana ou episódios ficcionais. Mistura de assuntos sérios e jocosos	Episódio histórico remoto e grandioso. Ação heróica dotada de nó e desenlace. Presença do maravilhoso	Pecuária sertaneja	Diferentes aspectos históricos e geográficos que compõem a nacionalidade brasileira	Problemas atuais: escravidão, prostituição, casamento, "la question d'argent"	Episódio histórico remoto e grandioso
<b>Estilo</b>	Misto. "Prosa chã e rasteira" característica da conversa informal; "nonchalance" e "volubilidade". Nas passagens poéticas, o estilo pode se elevar	Elevado	Rústico	Não especificado. Pelos comentários esparsos e pela observação das obras, depreende-se que o romance teria um estilo misto, imposto pelo tema tratado, variando do estilo médio do diálogo prosaico, até a prosa poética mais elevada das narrativas mítico-indígenas	Não especificado. Como Alencar defende a naturalidade no teatro, depreende-se que o estilo é a prosa cotidiana adequada aos personagens e situações representadas. A fala da personagem é elemento da sua caracterização (como ocorre com Pedro, de <i>O demônio familiar</i> )	Não especificado. Como na comédia, deve ser conveniente às circunstâncias de pessoa e lugar
<b>Forma</b>	Mista. Em geral, artigo ameno em que se registram os acontecimentos da semana. Pode assumir forma de carta ou pequena narrativa	Narrativa em verso dividida em proposição, invocação e narração (mais característica quando iniciada no meio da ação)	Variada. Em verso. Nos poemas analisados, aproxima-se da xácara e do romance.	Narrativa em prosa	Busca da naturalidade. Personagens agem e falam como se estivessem em casa. Supressão de monólogos e apartes. Ritmo lento	Uso de dois planos: no fundo, registro da cor local; no primeiro plano, representação do drama central
<b>Finalidade</b>	Informar divertindo	Exaltar o passado nacional	Exaltar o boi	Inspirar o sentimento nacional. Compor um painel da nacionalidade apreendida em seus diferentes aspectos históricos e regionais. O romance indígena assume a função épica de exaltar o passado nacional	Punir os vícios e moralizar a plateia	Exaltar o passado nacional
<b>Personagens</b>	Históricas e ficcionais; principalmente pessoas que eram notícia na semana	Históricas e ficcionais. Presença de deuses (máquinas)	Bois e vaqueiros	Históricas e ficcionais. Integradas ao cenário	Contemporâneas	Históricas e ficcionais. Dois modos de apresentação: concentração e shakespeariano

## BIBLIOGRAFIA

## 1. FONTES PRIMÁRIAS

- ALENCAR, José de. "A Comédia Brasileira". In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Ao correr da pena*. In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. "As Asas de um Anjo. Advertência e Prólogo da 1.<sup>a</sup> Edição". In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. "Bênção Paterna". In: *Obra completa*. V. 1. RJ: Aguilar, 1959.
- \_\_\_\_\_. "Carta a Francisco Otaviano". In: MENEZES, Raimundo de. *Cartas e documentos de José de Alencar*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Cartas sobre "A confederação dos Tamoios"*. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. SP: FFCL/USP, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Castro Alves*. Carta a Machado de Assis. In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. In: *Obra completa*. V. 1. RJ: Aguilar, 1959.
- \_\_\_\_\_. *Iracema*. Edição do centenário. RJ: José Olympio, 1965.
- \_\_\_\_\_. "Literatura Brasileira." In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *O gaúcho. O tronco do ipê*. RJ: José Olympio/INL, 1977.
- \_\_\_\_\_. *O guarani*. Edição crítica por Darcy Damasceno. RJ: INL, 1958.
- \_\_\_\_\_. *O nosso cancionero*. In: *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *O sertanejo*. In: *Ficção completa e outros escritos*. V. 3. RJ: Aguilar, 1965.
- ASSIS, Machado de. "Aquarelas". In: *Obras completas*. V. 3. RJ: Aguilar, 1962.
- \_\_\_\_\_. "José de Alencar: *O guarani*". In: *Obras completas*. V. 3. RJ: Aguilar, 1962.
- \_\_\_\_\_. "Notícia da Atual Literatura Brasileira. Instinto de Nacionalidade". In: *Obras completas*. V. 3. RJ: Aguilar, 1962.
- AZEVEDO. "Literatura Pátria". In: CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. V. 2. SP: Conselho Estadual de Cultura, s/d.
- AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. RJ: Aguilar, 2000.
- BLAIR, Hugh. *Lectures on rhetoric and belles lettres*. Philadelphia: James Kay, Jun. and Brother, 1829. [Tradução francesa: *Leçons de rhétorique et de belles-lettres de Hugh Blair*. Traduites en français et enrichies des opinions de Voltaire, Buffon, Marmontel, La Harpe, etc. sur les principales questions de littérature par M. J.-P. Quénot. Troisième édition. Paris: Hachette, 1845.]
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of sublime and beautiful*. Edited with an introduction and notes by James T. Boulton. Oxford: Basil Blackwell, 1990.
- CANECA, Joaquim do Amor Divino. *Tratado de eloquência extraído dos melhores escritores dividido em três partes*. In: *Obras políticas e literárias*. V. 2. Recife: Tip. Mercantil, 1876.
- CARVALHO, Francisco Freire de. *Lições elementares de eloquência nacional*. Para uso da mocidade de ambos os hemisférios que fala o idioma português. Lisboa: Rolland & Semiond, 1880, 8<sup>a</sup> ed.
- \_\_\_\_\_. *Lições elementares de poética nacional, seguidas de um Breve ensaio sobre a crítica literária: para uso da mocidade de ambos os hemisférios, que fala o idioma português; servindo de continuação às Lições elementares de eloquência nacional, por...* Lisboa: Tipografia Rollandiana, 1840.
- CHATEAUBRIAND, François René. *Atala. René. Le dernier abencérage*. Paris: Flammarion, s/d.

- \_\_\_\_\_. *O gênio do cristianismo*. Trad. de Camilo Castelo Branco. RJ: W. M. Jackson, s/d.
- CICERÓN. *El orador*. Madrid: Alianza, 1997.
- CINCINATO, Lúcio Quinto [Pseudônimo de José Feliciano de Castilho] (org.). *Questões do dia*. Observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lúcio Quinto Cincinato. RJ: Tip. e Lit. Imparcial, 1871.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A polémica Alencar-Nabuco*. RJ: Tempo Brasileiro, Brasília: UnB, 1978.
- DENIS, Ferdinand. *Resumo da história literária do Brasil*. In: CÉSAR, Guilhermino (org.). *Historiadores e críticos do romantismo*. RJ: LTC, SP: EdUSP, 1978.
- DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: *Poesia e prosa completa*. RJ: Aguilar, 1998.
- FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. RJ: Nova Fronteira, 1981.
- FREIRE, Luís José Junqueira. *Elementos de retórica nacional*. RJ: Eduardo e Henrique Laemmert, 1869.
- GAMA, Miguel do Sacramento Lopes. *Lições de eloquência nacional*. RJ: Tipografia Imparcial de F. de Paula Brito, 1846.
- GARRETT, Almeida. *Romanceiro*. In: *Obras de Almeida Garrett*. V. 2. Porto: Lello & Irmão, 1963.
- HONORATO, Manoel da Costa. *Compêndio de retórica e poética*. 4.<sup>a</sup> ed. RJ: Tipografia Cosmopolita, 1879.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. SP: Perspectiva, 1988.
- LE CLERC, Joseph-Victor. *Nova retórica*. Trad. de Francisco de Paula Meneses. RJ: 1856.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. SP: Ediouro, s/d.
- MAGALHÃES, Gonçalves. *A confederação dos tamoios*. Coimbra: Imprensa Literária, 1864.
- \_\_\_\_\_. "Lede (Prefácio aos *Suspiros poéticos e saudade*)". In: *Gonçalves de Magalhães*. RJ: Agir, 1995.
- OLIVEIRA, Custódio José de. *Tratado do sublime de Dionísio Longino*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984.
- PORTO ALEGRE, Araújo & MAGALHÃES, Gonçalves de. *Cartas a Monte Alverne*. SP: Conselho Estadual de Cultura, 1964.
- SAINT-HILAIRE, Auguste. *Viagens pelas províncias de Rio de Janeiro e Minas Gerais*. SP: Edusp/Itatiaia, 1975.
- SHELLEY, Percy Bysshe. "Defesa da Poesia". In: WORDSWORTH, PEACOCK, SHELLEY. *Poética romântica inglesa*. Trad. e org. Alcinda P. Sousa e João F. Duarte. Lisboa: Apaginastantas, 1985.
- SILVA, Antônio de Moraes. *Dicionário da língua portuguesa*. Fac-símile da 2.<sup>a</sup> ed. (1813), sob a direção de Laudelino Freire. RJ: Typ. Fluminense, 1922.
- STAËL, Mme de. *De l'Allemagne*. Paris: GF-Flammarion, 1968.
- TAUNAY, Alfredo d'Escragolle. "Cruzando o Sertão". In: *Visões do sertão*. SP: Of. Gráf. Monteiro Lobato e R. Gusmão, 1923.
- \_\_\_\_\_. *Memórias*. SP: Melhoramentos, s/d.
- TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Estudos críticos de Semprônio. Pernambuco: J. W. Medeiros, 1872.
- TITARA, Ladislao dos Santos. *Tratado das figuras e dos tropos usadas [sic] nas línguas latinas e portuguesa*. Bahia: Tip. de G. F. Bizerra e Comp., 1839.
- WORDSWORTH, William. "Prefácio a *Lyrical Ballads*". In: WORDSWORTH, PEACOCK, SHELLEY. *Poética romântica inglesa*. Trad. e org. Alcinda Sousa e João Duarte. Lisboa: Apaginastantas, 1985.

## 2. ESTUDOS

- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp*. Romantic theory and the critical tradition. London: Oxford University Press, 1977.
- ABREU, Capistrano. *Caminhos antigos e povoamento do Brasil*. RJ: Civilização Brasileira/INL, 1975.
- ABREU, Mirhiane Mendes de. *Ao pé da página*. A dupla narrativa em José de Alencar. Tese de doutorado. Campinas, IEL/Unicamp, 2002.
- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. SP: Ateliê, 1997.
- AGUIAR, Flávio. *A comédia nacional no teatro de José de Alencar*. SP: Ática, 1984.
- ALENCAR, Heron de. "José de Alencar e a Ficção Romântica". In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. V. 2. RJ: Sul Americana, 1969.
- ARARIPE Júnior, Tristão de Alencar. *José de Alencar*. Perfil literário. In: *Obra crítica*. V. 1. RJ: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. SP: Perspectiva, 1976.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. SP: Melhoramentos/EdUSP, 1971.
- BABBIT, Irving. *Rousseau and romanticism*. NY: Meridian Books, 1955.
- BARBOSA, Francisco de Assis. "Prefácio". In: ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. SP: Melhoramentos, s/d.
- BARTHES, Roland. "A Retórica Antiga". In: Vários Autores. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. "O Efeito de Real". In: Vários Autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- BATOR, Paul G. "The Formation of the Regius Chair of Rhetorica and Belles Lettres at the University of Edinburg". In: *The quarterly journal of speech*. V. 75, n.º 1, February 1989.
- BOSI, Alfredo. "Um Mito Sacrificial: O Indianismo de Alencar". In: *Dialética da colonização*. SP: Companhia das Letras, 1992.
- BOWRA, Maurice. *The romantic imagination*. Oxford: Oxford U. P., s/d.
- BRANDÃO, Roberto Oliveira. "Os Manuais de Retórica Brasileiros do Século XIX". In: PERRONE-MOISÉS, Leila. *O Ateneu: retórica e paixão*. SP: Brasiliense/EdUSP, 1988.
- \_\_\_\_\_. "Presença da Oratória no Brasil do Século XIX". In: PERRONE-MOISÉS, Leila. *O Ateneu: retórica e paixão*. SP: Brasiliense/EdUSP, 1988.
- BROCA, Brito. "José de Alencar — Folhetinista". In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. "O Drama Político de Alencar". In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. V. 4. RJ: Aguilar, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. SP: Polis, 1979.
- BURKE, Peter. "A Anatomia da Biografia". In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais. 02/02/03, p. 12-13.
- CAMPATO Júnior, João Adalberto. *A estratégia retórica alencariana nas "Cartas sobre A Confederação dos Tamoios"*. Tese de doutorado. São José do Rio Preto, Unesp, 2002.
- CANDIDO, Antonio. "A Literatura Durante o Império". In: HOLANDA, Sérgio Buarque (org.). *História geral da civilização brasileira*. T. 2, V. 3. RJ: DIFEL, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Formação da literatura brasileira*. BH: Itatiaia, 1981.
- \_\_\_\_\_. "Timidez do Romance". In: *A educação pela noite*. SP: Ática, 1987.
- CARVALHO, José Murilo de. "Escravidão e Razão Nacional". In: *Pontos e bordados*. BH: UFMG, 1999.

- CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre "A confederação dos Tamoios"*. SP: FFCL/USP, 1953.
- CHAGAS, Pinheiro. "Literatura Brasileira. José de Alencar". In: ALENCAR, José de. *Iracema*. RJ: José Olympio, 1965.
- COUTINHO, Afrânio. *A tradição afortunada*. RJ: José Olympio, 1968.
- CUNHA, Fausto. *O romantismo no Brasil*. RJ: Paz e Terra, s/d.
- CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura européia e idade média latina*. SP: Hucitec/EdUSP, 1996.
- DOUAY-SOUBLIN, Françoise. "La Rhétorique en France au XIX<sup>e</sup> Siècle à Travers ses Pratiques et ses Institutions: Restauration, Renaissance, Remise en Cause". In: FUMAROLI, Marc. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*. Paris: PUF, 1999.
- FARIA, João Roberto. "Alencar: A Semana em Revista". In: Vários Autores. *A crônica*. Campinas: Unicamp, RJ: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Idéias teatrais. O século XIX no Brasil*. SP: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *José de Alencar e o teatro*. SP: Perspectiva/EdUSP, 1978.
- FRANCE, Peter. "Lumières, Politesse et Energie". In: FUMAROLI, Marc. *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*. Paris: PUF, 1999.
- GENETTE, Gérard. "A Retórica Restrita". In: Vários Autores. *Pesquisas de retórica*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Rhétorique et Enseignement". In: *Figures II*. Paris: Seuil, 1969.
- \_\_\_\_\_. "Verossímil e Motivação". In: Vários Autores. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.
- GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. SP: Perspectiva, 1978.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho*. SP: Companhia das Letras, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Forma Romântica e Psicologismo Crítico". In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. SP: Edusp, 1998.
- LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A formação da leitura no Brasil*. SP: Ática, 1996.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, s/d.
- LEBRUN, Gérard. "O Conceito de Paixão". In: NOVAES, Adauto (org.). *Os sentidos da paixão*. SP: Companhia das Letras, Funarte, 1988.
- LOPES, Hélio. *A divisão das águas*. SP: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1978.
- MAGALHÃES Júnior, Raimundo. *José de Alencar e sua época*. RJ: Civilização Brasileira/INL, 1977.
- MARCO, Valeria De. *A perda das ilusões*. Campinas: Unicamp, 1993.
- \_\_\_\_\_. *O império da cortesã*. SP: Martins Fontes, 1986.
- MARTINS, Eduardo Vieira. "Apresentação". In: ALENCAR, José de. *O guarani*. SP: Ateliê, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A imagem do sertão em José de Alencar*. Dissertação de mestrado. Campinas, IEL/Unicamp, 1997.
- \_\_\_\_\_. "Os Lugares e o Nome (A configuração do espaço sertanejo no romantismo)". In: *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. BH: FALE/UFMG, V. 18, n.º 22, jan./jun. 1998.
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. RJ: Francisco Alves, 1983.
- \_\_\_\_\_. *História da inteligência brasileira*. SP: Cultrix, 1978.
- McINTOSH, Fiona. "Hugh Blair et le Statut de l'Ornement dans l'Écriture Sublime: du Paradoxe au Mythe". In: *Revue de littérature comparée*. 1996, n.º 3.
- MELO, Gladstone Chaves. *Alencar e a "língua brasileira"*. RJ: Conselho Federal de Cultura, 1972.

- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar*. Literato e político. RJ: Livros Técnicos e Científicos, 1977.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim*. Uma história. SP: Companhia das Letras, 1996.
- MOLINO, Jean. "Quelques Hypothèses sur la Rhétorique au XIX<sup>e</sup> Siècle". In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Mars-Avril, 1980, n<sup>o</sup> 2.
- MONK, Samuel H. "The Sublime: Burke's *Enquiry*". In: BLOOM, Harold. *Romanticism and consciousness*. NY: Norton and Company, s/d.
- MUHANA, Adma. *A epopéia em prosa seiscentista*. SP: Unesp, 1997.
- PONTIERI, Regina Lúcia. *A voragem do olhar*. SP: Perspectiva, 1988.
- PRADO, Décio de Almeida. "A Evolução da Literatura Dramática". In: COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V. 6. RJ: Sul Americana, 1971.
- \_\_\_\_\_. "O Drama Histórico Nacional: Agrário Menezes, José de Alencar, Paulo Eiró, Castro Alves". In: *O drama romântico brasileiro*. SP: Perspectiva, 1996.
- \_\_\_\_\_. "O Teatro Romântico: A Explosão de 1830". In: GUINSBURG, J. (org.). *O romantismo*. SP: Perspectiva, 1985.
- \_\_\_\_\_. "Os Demônios Familiares de Alencar". In: *Teatro de Anchieta a Alencar*. SP: Perspectiva, 1993.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. RJ: Civilização Brasileira, 1966.
- \_\_\_\_\_. "Transforma-se o Amador na Coisa Amada". In: ALENCAR, José. *Iracema*. Edição do centenário. RJ: José Olympio, 1965.
- PUNTONI, Pedro. "A Confederação dos Tamoios de Gonçalves de Magalhães". In: *Novos estudos Cebrap*. N.º 45, julho 1996.
- QUADROS, Jussara Menezes. *O livro, a imagem e a ornamentalidade no romantismo brasileiro*. Tese de doutorado. Campinas, IEL/Unicamp, 2001.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- ROUANET, Maria Helena. *Eternamente em berço esplêndido*. SP: Siciliano, 1991.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar - projetos de narrativa instituinte*. Dissertação de mestrado. SP, FFLCH/USP, 1992.
- SKINNER, Quentin. *Razão e retórica na filosofia de Hobbes*. SP: Unesp, 1999.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. *O império da eloquência*. RJ: EdUERJ/EdUFF, 1999.
- SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui*. SP: Companhia das Letras, 1990.
- TAUNAY, Visconde de. "José de Alencar". In: *Reminiscências*. SP: Melhoramentos, 1923.
- TEIXEIRA, Ivan. *Mecenato pombalino e poesia neoclássica*. SP: EdUSP, 1999.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. SP: Companhia das Letras, 1988.
- TIEGHEM, Paul Van. *Le romantisme dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1948.
- VARA, Teresa Pires. "A Cicatriz de Origem". *Revista Almanaque*. SP: Brasiliense, 1978, n<sup>o</sup> 8.
- VIANA Filho, Luís. *A vida de José de Alencar*. RJ: José Olympio, 1979.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*. SP: Companhia das Letras, 1991.