5

O passado como contínua presença

5.1

Sênio e a resposta autobiográfica¹

Que significa este nome – Sênio – no frontispício de livros que vozes benévolas da imprensa já atribuíram a outrem?

Cada um fará a suposição que entender.

Era preciso um apelido ao escritor destas páginas, que se tornou um anacronismo literário. Acudiu esse que vale o outro e tem de mais o sainete da novidade.

Porventura escolhendo aquela palavra, quis o espírito indicar que para ele já começou a velhice literária, e que estes livros não são mais as flores da primavera, nem os frutos do outono, porém sim as desfolhas do inverno?

Talvez.

Há duas velhices: a do corpo que trazem os anos, e a da alma que deixam as desilusões.

Aqui, onde a opinião é terra sáfara, e o mormaço da corrupção vai crestando todos os estímulos nobres; aqui a alma envelhece depressa. (Alencar, J. de; 1959a, p. 421, vol III)

O leitor que abria a primeira edição de *O Gaúcho*, publicada em abril de 1870, encontrava no prefácio do romance o recado de José de Alencar reproduzido acima. Parecia que havia por parte do escritor o interesse em inaugurar uma fase em sua carreira literária, e o apelido Sênio que ele criara para si, era a representação máxima deste novo momento. Um período marcado pela “velhice literária”, para usar as palavras do autor, de um escritor sênior da literatura brasileira. A adoção deste codinome era um sinal representativo do quanto as experiências do passado de Alencar, literário ou não, passariam a marcar definitivamente uma nova fase de sua carreira letrada.

Tal envelhecimento não significava necessariamente o primeiro passo para o fim, ou seja, o início do caminho em direção a aposentadoria. Afinal, conforme já mencionado aqui, a pena de Alencar na década de 70 estava mais ativa do que nunca. A principal diferença é que, neste momento, Alencar assume o lugar de nome consagrado das letras brasileiras, sendo o primeiro escritor brasileiro a assinar contrato com uma editora, a Garnier. Se no início de sua carreira literária o

¹ Abel Barros Baptista lança mão do termo autobiografia para designar a relação do romance como gênero moderno e a emergência do livro como veículo material e com uma função específica. O autor analisa principalmente o lugar do livro na ficção machadiana. In BAPTISTA, Abel B. *Autobiografias* Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

Utilizarei aqui o mesmo termo com outro objetivo: tratar “Benção Paterna” como uma espécie de “autobiografia bibliográfica” da obra de José de Alencar, elaborada por ele mesmo.

autor reportava-se ao passado como quem pensa constantemente com ele – conforme vimos em suas *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* – diferente não seria agora, no momento em que Alencar via diante de si um passado repleto de experiências acumuladas.

José de Alencar relaciona este envelhecimento da alma a uma desilusão. Das palavras citadas acima, pode-se dizer que esta desilusão motivara-se pelo tal “mormaço da corrupção” característico desta terra brasileira, que teria desestimulado um espírito nobre como o dele. Impossível neste caso é não relacionar esta desilusão a experiência de Alencar na política. O leitor oitocentista d’*O Gaúcho* sabia que aquele romance era assinado por um homem que estava no pleno exercício de sua vida parlamentar. Em janeiro daquele mesmo ano de 1870, Alencar deixava o Ministério da Justiça do Gabinete do Visconde de Itaboraí, onde permanecera por dezoito meses. Naquele momento ele concorria à cadeira cearense do Senado, onde era o favorito da disputa, por ter vencido à consulta eleitoral local. No entanto faltava ainda o aval do Imperador D.Pedro II para que ele pudesse assumir a tão desejada vaga: contrariando um procedimento habitual de seu comportamento, o Monarca excluiu o nome de seu ex-ministro, mais votado entre os eleitores, da lista sêxtupla para recomposição senatorial².

Aquela não era a primeira vez que Alencar indispunha-se com o Imperador. Convém lembrar que D.Pedro II fizera parte em 1856 do grupo dos “Amigos do poeta” que defenderam com afinco “A Confederação dos Tamoios” de Gonçalves de Magalhães – poema encomendado pelo jovem Imperador e que teve em José de Alencar, como vimos no segundo capítulo, um crítico contundente. Anos depois, em 1866, a pena de Alencar voltava-se diretamente para o soberano brasileiro, desta vez nas *Novas cartas políticas de Erasmo*, conjunto de artigos publicados no *Diário do Rio de Janeiro* que possuía como mote a apatia e a indiferença de D.Pedro II ante ao estado de crise, na visão de Alencar, em que se encontrava a política brasileira³. O Sênio da década de 70 era,

² Estas informações biográficas são baseadas na “Cronologia da vida e da obra”, organizada por Afrânio Coutinho *In* ALENCAR, José de. *Ficção Completa*. São Paulo: Companhia Aguiar Editora, 1965, vol. I.

³ Na oitava e última carta, José de Alencar é contundente quanto a postura do Imperador ante à crise da política brasileira: “A verdade nua e bem descarnada é esta: o Poder Moderador sustenta a todo o transe a situação; e os corifeus dela, tão reservados ontem, vêm hoje alardear ante o

portanto, um homem que na assinatura de um romance como *O Gaúcho*, carregava consigo a experiência que tivera na política, o que nos faz concluir que para Alencar a atividade política e a literária não se apresentavam como campos completamente separados.

Para Franklin Távora, conforme já mencionado aqui, este “período das desfolhas do inverno” da carreira de Alencar era o traço mais forte de sua decadência literária. O espírito velho parara no tempo, incapaz de alcançar as renovações por que passavam a literatura e o público daquele novo momento. Isso é o que ele defende em sua “Primeira carta a Cincinato”, a propósito de *Iracema*: “Confessa-se velho, quando a litteratura natal tinha o direito de supor moço ainda triste o destino da pátria” (Távora, F.; 1872, p. 138). É o mesmo escritor que sentencia na “Segunda carta”:

Eis-nos na actualidade. O escriptor tem chegado à phase mais coruscante e mais elevada do seu império de vaidade e anomalia; isto é, tem attingido o período decisivo da mais formal decadência. (Idem, p. 145)

Ainda que com objetivos diferentes aos de Franklin Távora, Araripe Júnior, considerado o precursor dos estudos críticos sobre Alencar no século XIX com o seu *Perfil Literário*⁴ também encontra no nascimento de Sênio o início da decadência literária do romancista brasileiro. Citando Taine, ele lembra que a vida de todo artista é dividida em dois períodos, um de inspiração e originalidade e outro de repetições. No caso do escritor cearense, é o período entre 1865 e 1877 que marca a sua decadência literária, tendo como causa as graves perturbações determinadas pela política na vida do artista, relacionada ao acúmulo de funções de literato e deputado. Corrobora a este ponto, a afirmação de Brito Broca, sobre Sênio: “A política liquidara-o”, assinala Broca em um texto denominado “O drama político de Alencar” (Broca, B.; 1965, p.869, v. IV).

O interesse vivo pelo debate, a intensa publicação de romances – lembro mais uma vez que na década de 1870 Alencar publica nove dos seus dezesseis

Parlamento a sua missão imperialista, agindo aos olhos dos ambiciosos o símbolo sagrado.” In ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1960, v.IV.

⁴ Refiro-me à segunda edição, datada de 1894, citada por FREIXEIRO, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977.

romances completos editados em vida – além dos livros sobre política⁵ e textos de cunho crítico, publicados nos prefácios, posfácios e polêmicas literárias, enfim, todos estes fatores nos apresentam um Sênio em plena atividade literária. Se do ponto de vista estético-literário há neste momento um progresso ou declínio da criação, não constitui objetivo deste trabalho entrar neste mérito. Importa-nos, sobretudo, compreender que a partir de Sênio, além do objetivo de responder diretamente a seus críticos do presente como Távora e Nabuco, Alencar desenvolve uma intensa leitura de seu passado, dialogando diretamente com ele para produzir uma consciência moderna de sua obra literária. Neste jogo, o futuro encontra-se completamente atrelado ao passado: é com vistas ao que ele projeta como seu leitor no futuro que Alencar encadeia seu conjunto de livros do passado e do presente em um sentido, de modo que sua obra literária pudesse ser completada no futuro com base nos pressupostos que ele fincava no presente.

Este objetivo é plenamente realizado no texto em que José de Alencar organiza e dota de sentido o passado de sua literatura, confundindo-a com a formação da própria literatura brasileira: trata-se de “Benção Paterna”, escrito já mencionado na introdução deste trabalho. Importa lembrar que este texto, publicado pela primeira vez em 1872 como prefácio ao romance *Sonhos d’Ouro*, recebe este título com o fito simbolizar a benção de um pai (o autor) a um filho (o livro) para que este último pudesse se preparar para enfrentar o mundo e as críticas que o aguardavam. À espera do nascimento do novo rebento de Sênio, já estaria preparada a pena de um Semprômio, sempre pronta a realizar severas considerações sobre quaisquer pormenores referentes à coerência e à verossimilhança do texto. Deste modo, “Benção Paterna” deve ser compreendido no contexto das críticas enfrentadas pela literatura de Alencar na década de setenta. Assim, com a escrita daquele prefácio o autor estaria se defendendo de duas acusações: sobre a possibilidade de que seus livros tivessem fins meramente comerciais⁶ – reforçada pela assinatura do contrato com a editora Garnier em 1870 – e, por outro lado, com relação ao caráter ultrapassado de sua literatura.

⁵ José de Alencar publicou na década de 1870 os seguintes livros sobre política: Voto de Graças (1873), A Reforma Eleitoral (1874), além de diversos panfletos, opúsculos e discursos proferidos na Câmara dos Deputados. Cf. COUTINHO, Afrânio (org) “Cronologia da vida e da obra.” In ALENCAR, José de. *Ficção Completa*. São Paulo: Companhia Aguiar Editora, 1965, vol. I.

⁶ Sobre os objetivos comerciais da literatura de José de Alencar assim afirmou Franklin Távora “Chagareis a supor que o espírito inspirador do livro foi antes o da ganância que o do bello, de que

Acerca do primeiro ponto, Alencar ressalta a importância do livro num século marcado pelas inovações e produções de mercadorias em escala industrial, mantendo um tema outrora abordado por ele nas crônicas *Ao correr da pena* – tratadas aqui no segundo capítulo. Em suas palavras: “É o livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte ou ciência.” (Alencar, J. de; 1959a, p. 694, v. I) Apesar de afirmar-se favorável à profissionalização das letras – “Quando as letras forem entre nós uma profissão, talentos que hoje apenas buscam passatempo ao espírito, convergirão para tão nobre esfera suas poderosas faculdades” (Idem, p. 692) – o escritor reconhece que, para se atingir um bom nível de qualidade literária, deve existir uma autonomia entre a elaboração literária e os objetivos meramente lucrativos ocasionados da venda de livros. De tal modo ele propõe no prefácio a *Sonhos d’Ouro*:

Quantas coisas esplendidas brotam hoje, modas, bailes, livros, jornais, óperas, painéis, primores de toda a casta, que amanhã já são pó ou cisco?
Em um tempo em que não mais se pode ler, pois o ímpeto da vida mal consegue folhear o livro, que à noite deixou de ser novidade caiu da voga; no meio deste turbilhão que nos arrasta, que vinha fazer uma obra séria e refletida? (Idem, p. 694)

Se esta literatura não é elaborada em função do vil metal, ela tem um sentido, que só pode ser entendido se compreendido na totalidade do projeto. Com este mote, Alencar parte para desenvolver o argumento de seu segundo ponto de defesa. O escritor propõe a existência de uma articulação interna entre seus romances, com vistas a atingir o objetivo de contribuir decisivamente para a formação da literatura brasileira. O trecho citado a seguir é longo, mas merece ser reproduzido na íntegra:

O período orgânico desta literatura conta já três fases.
A primitiva que se pode chamar aborígine, são as lendas e mitos da terra selvagem e conquistada; são as tradições que embalaram a infância do povo, e ele escutava como o filho a quem a mãe acalenta no berço com as canções da pátria, que abandonou.

nada allí se advinha e menos se anuncia que o editor espetacullar não sobre a mente da obra, mas sobre o prestígio do nome, n’ esta terra onde o nome é tudo.

“Mas em verdade – convictamente o digo – não se deve somente ao intuito do lucro aquella deplorável inopia.” In TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato*. Pernambuco: J. W. Medeiros, 1872, p. 314.

Iracema pertence a essa literatura primitiva cheia de santidade e enlêvo, para aqueles que veneram na terra da pátria a mãe fecunda – *alma matter*, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam.

O segundo período é histórico: representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplendido.

Ao conchego desta pujante criação, a têmpera se apura, toma alas a fantasia, a linguagem se impregna de módulos mais suaves; formam-se outros costumes, e uma existência nova, pautada por diverso clima vai surgindo.

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

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

A terceira fase, a infância da nossa literatura, começada com a independência política, ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional fazendo calar as pretensões hoje tão acesas de nos recolonizarem pela alma e pelo coração já que não o podem pelo braço.

Neste período a poesia brasileira, embora balbuciante ainda, ressoa, não já somente nos rumores da brisa e nos ecos da floresta, senão também nas singelas cantigas do povo e nos íntimos serões da família.

Onde não se propaga com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local, encontra-se ainda em sua pureza original, sem mescla, esse viver singelo de nossos pais, tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro. Há, não somente no país, como nas grandes cidades, até mesmo na côrte, desses recantos, que guardam intacto, ou quase, o passado.

O Tronco do Ipê, *o Til* e *O Gaúcho*, vieram dali; embora, no primeiro sobretudo, se note já, devido a proximidade da côrte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa no espírito forasteiro.

Nos grandes focos, especialmente na côrte, a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e múltipla, tão natural a idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos. (Idem, p. 697-8)

Este sentido criado por Alencar enfatiza o objetivo historiográfico de seu projeto de formação da literatura brasileira. A produção literária ter-lhe-ia servido como instrumento para contar e analisar detidamente os diferentes momentos da história da vida brasileira⁷. Deste modo, na apreciação do autor a história do país

⁷ Convém mencionar aqui que a preocupação histórica de José de Alencar envolve, inclusive, a crítica ao trabalho de historiadores e a apresentação de uma nova versão para a história brasileira. No prefácio a *Ubirajara*, de 1874, Alencar expõe essa desconfiança quanto aos historiadores do período colonial: “Os historiadores, cronistas e viajantes da primeira época, senão de todo o período colonial, devem ser lidos à luz de uma crítica severa. É indispensável sobretudo escoimar os fatos comprovados, das fábulas a que serviam de mote, e das apreciações a que os sujeitavam espíritos acanhados, por demais imbuídos de uma tolerância ríspida.” In ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960, vol. III, p. 327. Alencar chega a confidenciar a um amigo, segundo Fábio Freixieiro, que se considera um historiador à sua maneira: “Demais sou um historiador à minha maneira; não escrevo os anaes de um povo, e sim a vida de uma cidade; colijo os fatos, as lembranças, as tradições, as conjecturas, os usos e costumes; faço de uma terra selvagem, ou uma molle de casas um livro; copio a crônica de um lugar, como escreveria as

não teria se iniciado com a independência política, tampouco com a chegada dos portugueses. O período originário encontra-se nos tempos anteriores a vinda dos europeus, isto é, na experiência histórica dos primeiros povos aborígenes. Eles teriam formado junto à terra um forte sentimento de pertencimento, criando com ela um vínculo inseparável, um elo tal qual ao de um filho com sua mãe, uma *alma matter*, para usar nos termos de Alencar. Esta *alma matter* é um princípio que sobrevive aos mais diferentes momentos do desenvolvimento da vida brasileira, perpassando o período colonial e o autônomo. Daí advém a necessidade de Alencar em escrever sobre a vida dos povos indígenas, seus costumes, tradições, religiões, enfim, as marcas culturais deixadas por aquelas populações e que não foram destruídas pela época colonial. Para Alencar, retomar aquele passado seria uma maneira de fazer despertar em seu leitor do presente aquele princípio original, já tão modificado naquele século XIX.

Como resultado deste esforço, o escritor cita *Iracema*, publicado pela primeira vez em 1865. Cabe ressaltar, porém, que do ponto de vista do enredo, este romance não contempla integralmente o que Alencar chamou “período primitivo”. Basta lembrar que nesta história ocorre sim o contato do indígena com o europeu, exemplificado pelo relacionamento amoroso da índia Iracema com o português Martim que gerará o primeiro cearense. *Iracema*, portanto, estaria mais adequado ao período histórico. Em *Ubirajara*, romance publicado pela primeira vez em 1875, ou seja, após *Sonhos d’Ouro* e “Benção Paterna”, talvez a fase primitiva estivesse mais bem delimitada. “Este livro é irmão de *Iracema*” (Alencar, J. de; 1959a, p. 327, v.III), assinalava Alencar na primeira linha da “Advertência”, inserindo o novo romance no sentido de sua obra traçado em “Benção Paterna”. Um dos temas de *Ubirajara* é o conflito entre duas comunidades indígenas, a dos araguias e dos tocantins, que terá como consequência a formação da tribo dos ubirajaras, maior grupo indígena local, nome escolhido em homenagem ao grande guerreiro que propiciou aquela união. Além de não existir o menor sinal da presença portuguesa na terra, outra característica importante do romance que marca a fase primitiva, é a distinção dos

reminiscências de um homem, ou as memórias literárias de um escritor.” In Freixeiro, Fábio. *Alencar: os bastidores e a posteridade*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 1977, p. 110. Para mais detalhes a esse respeito ver PELOGGIO, Marcelo. “José de Alencar: um historiador à sua maneira.” In *Revista ALEA* Volume 6, no 1, jan-jun 2004, p. 81-95.

grupos indígenas, compreendidos fora de uma unidade. Alencar apresenta ao leitor, tanto na história em si como nas inúmeras notas de rodapé, um contexto de diferenças culturais e conflitos existentes entre os nativos, argumentando que a homogeneidade indígena era uma construção portuguesa.⁸

O segundo período da história brasileira mencionado em “Benção Paterna” é a chamada fase histórica, marcada pelo encontro entre os nativos da terra e os portugueses ou, nas palavras do autor, “o consórcio do povo invasor com a terra americana”. Deste encontro se formará o povo brasileiro, resultado da mistura entre estes dois povos, tal como ele tivera sinalizado na história de *Iracema*. *O Guarani*, *As Minas de Prata* e *Guerra dos Mascates* atenderam também ao objetivo de mostrar a vida colonial através da literatura.

A terceira fase é aquela em que ele se encontra no presente, inaugurada após a independência política. Sobre este novo momento, Alencar destaca duas marcas distintas, de onde ele parte para elaborar suas histórias: uma refere-se aos lugares em que se mantém viva a alma *matter* através da preservação das tradições e dos costumes locais, de onde Alencar retira seu manancial para produzir um *Tronco do Ipê*, ou um *Til*; e outra a partir de suas observações e análises da Corte, onde ocorre um intenso contato com o mundo ocidental e, ao mesmo tempo, o que ele considera uma imaturidade desta sociedade em conviver com estas influências. Sinal maior desta incapacidade é o que ele identifica como o hábito disseminado na capital de simplesmente imitar e reverenciar tudo que advinha do Velho Continente. Visto por este lado, o alcance de todos os romances alencarianos possui um sentido histórico, não apenas aqueles que tinham o passado como tema e recebiam a designação romance histórico, mas também os que tratavam da vida oitocentista, já que o tempo presente era relacionado a uma nova fase histórica, fincada a um passado e que despontava em um devir.

Alencar situa estas três fases dentro do período de formação orgânica da literatura brasileira. O trecho acima ressalta o desenvolvimento desta concepção na vida da sociedade compreendendo a gestação, o crescimento e o desenvolvimento das idades, cada qual com seu início e seu fim bem determinado.

⁸ Sobre a prática da antropofagia, Alencar diferencia a postura das tribos indígenas afirmando em nota de rodapé: “Para concluir sobre este ponto, observaremos que nem todas as nações selvagens eram antropófagas; e que em minha opinião esse costume, bem longe de ser introduzido pela raça tupi, foi por ela recebido dos Aimorés e outros povos da mesma origem, que ao tempo do descobrimento apareceram no Brasil.” “Ubirajara” In ALENCAR, José de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959, p. 357, v. III.

No entanto, o desabrochar e a morte de cada época salientam a sua finitude, mas não determinam o completo esgotamento do que foi desenvolvido anteriormente. Há algo em comum entre a época presente do período pós-independência política e a fase primitiva dos aborígenes. Esse algo que perpassa todos os tempos como uma espécie de raiz orgânica é a já mencionada alma *matter*: é a relação de pertencimento existente entre a terra e seus filhos “que não enxergam nela apenas o chão onde pisam”, para usar as palavras de Alencar, mas em indivíduos que carregam em si, em sua própria formação, as marcas do seu lugar de origem. Este sentimento se desenvolve, muda conforme as novas circunstâncias históricas, mas mantém-se intacto em sua essência. Caberia à literatura tentar captar ao máximo esta alma:

A literatura nacional que outra coisa é senão a alma da pátria, que transmigrou para este 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? (Alencar, J. de; 1959a, p. 697, v. I)

Este trecho salienta a importância do contato com outras culturas na consolidação desta alma. Assim, o contínuo fluxo de novas idéias advindas de outros povos era algo não apenas necessário como fundamental para refazer e, ao mesmo tempo reforçar, o princípio essencial.

5.2

José de Alencar, obreiro literário

Voltemos agora nossa leitura a uma passagem já citada no longo fragmento reproduzido acima, mas que merece uma lupa especial em sua direção. Alencar tece a seguinte consideração sobre sua época presente:

A terceira fase, começada com a independência política, a infância da nossa literatura ainda não terminou; espera escritores que lhe dêem os últimos traços e formem o verdadeiro gosto nacional fazendo calar as pretensões hoje tão acesas de nos recolonizarem pela alma já que não o podem pelo braço. (Idem, p. 698)

Para a terceira fase de sua obra literária, Alencar lança mão do termo “infância”, qualificação adequada a expressar um período de formação. O tempo presente é, ao mesmo tempo, novo como a infância, possuidor de um passado com duas etapas anteriores e ainda em fase de pleno desenvolvimento, já que ele “ainda não terminou”. Naquele espaço de experiências presente entrecruzam-se as

experiências do passado e as projeções de futuro, garantidos pela idéia de inconclusão do projeto. O esforço de formação da literatura brasileira mantém-se firme em seu princípio, o de captar a alma nacional, mas também estava à espera de escritores que pudessem seguir o caminho traçado por Alencar em seu tempo, mais especificamente, que atuassem no sentido de formar o “verdadeiro gosto nacional” – sabendo “separar o joio do trigo”, para lembrar a expressão do romancista.

Para José de Alencar o esforço de toda sua obra literária é voltado para o desenvolvimento deste gosto, de tal modo que ele se define como um mero operário na edificação deste prédio maior. O primeiro passo para a obtenção deste objetivo seria a formação de uma língua brasileira, em conformidade com o tempo e com o espaço do país. Inseridos em uma época de infância literária, restaria a ele e a seus contemporâneos a tarefa de realizar a síntese, a mistura entre o que se conhece como língua portuguesa clássica e a linguagem viva da época, com vistas a formar a língua nacional. Alencar pouco se incomodava se, em função desta tarefa, houvesse um prejuízo de ordem estética em sua elaboração literária. Importante naquele momento seria preparar o terreno para que os literatos do futuro pudessem encontrar uma linguagem literária completamente adaptada ao solo brasileiro:

E de quanta valia não é o modesto serviço de desbastar o idioma novo das impurezas que lhe ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas? Ele prepara a matéria, bronze ou mármore, para os grandes escultores da palavra que erigem os monumentos literários da pátria. Nas literaturas-mãe, Homero foi procedido pelo rapsodes, Ossian pelos bardos, Dante pelos trovadores.

Nas literaturas derivas, de segunda formação, Virgílio e Horácio tiveram por precursores Ênio e Lucrécio: Shakespeare e Milton vieram depois de Surrey e Thomas Moore; Corneille, Racine e Molière depois de Malherbe e Ronsard; Cervantes, Ercilla e Lopes de Vega depois de Gonzáles Berceo. Inigo Mendonza e outros.

Assim foi por toda a parte; assim há de ser no Brasil. *Vamos pois, nós, os obreiros da fancaria, desbravando o campo, embora apupados pelos literatos de rabicho. Tempo virá em que surjam os grandes escritores para imprimir em nossa poesia o cunho do gênio brasileiro, e arrancando-lhe os andrajos coloniais, a mostrem ao mundo, em sua majestosa nudez: naked majesty.* [Grifos meus] (Idem, p. 700)

Esta consciência temporal constitui-se como elemento central da proposta de Alencar. A metáfora do “obreiro da fancaria”⁹, a que recorre para se autodefinir,

⁹ Na polêmica com Joaquim Nabuco, Alencar também enaltece o papel dos obreiros literários, no artigo de 18 de outubro de 1875: “Mais cedo do que outros países, o império americano possuirá

atende diretamente a esse objetivo. É ele o Ênio ou o Lucrécio que precedeu a Virgílio, o operário que cuida do trabalho de polir da língua falada brasileira o feitio propício de uma literatura nacional. O sentido de sua missão e de seus contemporâneos deve apontar para um devir, que prevê do presente um avanço das letras no país, progresso este que será capaz de contar com o legado deixado por sua obra. É neste grau, enquanto desbravador do campo literário brasileiro, que seus romances devem configurar-se como pontos de inflexão em relação ao passado.

“Benção Paterna” é o texto de José de Alencar que realiza a síntese deste projeto, mas ali não era a única vez que ele tocava diretamente neste ponto. Em artigo publicado como carta aberta ao amigo jornalista Francisco Otaviano, em que apontava os caminhos que o levaram ao teatro¹⁰ o romancista tocara no tema em um parágrafo, salientando a missão do homem de letras ante ao seu tempo:

Quando se mostra a possibilidade de abrir uma carreira brilhante a todo aquele que Deus marcou com o selo da inteligência, para ser como o *Asseurus* da civilização, caminhando sempre e sempre para o futuro, sem parar diante da indiferença do presente; o homem que tem a pena deve fazer dela um alvião, e cavar o alicerce do edifício que os bons filhos erguerão à glória de sua pátria (Alencar, J. de; 1959b, p. 125, v. I)

Deste trecho é importante destacar que este toque divino, definidor do caráter genial de um literato, em Alencar terá um propósito bem definido, o de fundar as bases do edifício literário nacional. O gênio não será uma figura especial por suspender o tempo ao estar acima dele; em Alencar, o gênio é um ser distinto por conduzir seus contemporâneos à civilização. Mais adiante voltarei a esta questão na análise de “Como e porque sou romancista”.

A leitura de textos críticos de Alencar ao longo de toda a sua produção literária nos aponta que a questão da formação da linguagem literária brasileira é assunto demasiado caro de suas formulações, o que nos renderia pelo menos mais um capítulo ou mesmo um outro trabalho. Como o objetivo aqui tem sido analisar a apreciação que ele faz sobre sua obra depois que ela já tinha sido preparada, ou seja, após ela se tornar passado na década de 1870, a incursão aos textos críticos

uma literatura opulenta que ofusque esse período embrionário; mas estou convencido de que minha pátria no seu apogeu não esquecerá o modesto nome dos primeiros, embora toscos, obreiros, que trabalharam no grande monumento nacional.” In ALENCAR, José de. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 101.

¹⁰ Este texto intitula-se “Como e porque sou dramaturgo” e será comentado mais adiante.

de Alencar que se segue atenderá ao propósito de apresentar um breve panorama da questão da linguagem em Alencar, de modo a nos fazer compreender melhor como ele delineou para si a metáfora do obreiro de fancaria.

Em 1864, oito anos depois da polêmica em que se envolvera sobre a epopéia de Gonçalves de Magalhães, José de Alencar publica no “Pós-Escrito” à primeira edição de *Diva* um texto sobre a importância das renovações na língua para a formação daquilo que ele denominara “nova forma de poesia”, ou uma forma histórica para a literatura brasileira – conforme tratado no segundo capítulo. Neste posfácio, o escritor defende a linguagem empregada na confecção de *Lucíola*, publicado em 62, que teria se tornado alvo de críticas de estudiosos puristas da língua portuguesa. Em linhas gerais, o que Alencar assinala é a importância da língua ser compreendida como um produto de transformações sociais que acompanha o progresso das idéias e as tendências do espírito. Ele sugere que todo literato deve estar atento às renovações lingüísticas do seu tempo, devendo-as incorporar em seu texto literário¹¹. Nas palavras de Alencar:

[o autor deste volume] Entende que sendo a língua um instrumento do espírito, não pode ficar estacionária quando este se desenvolve. Fora realmente extravagante que um povo adotando novas idéias e costumes, mudando os hábitos e tendências, persistisse em conservar rigorosamente aquele modo de dizer que tinham seus maiores. (Alencar, J. de; 1959a, p. 559, vol I)

Seria o texto literário – especialmente o romance – o espaço mais profícuo para a realização das experimentações lingüísticas dinâmicas ocorridas na sociedade e no vocabulário brasileiro. Uma literatura seria propriamente nacional somente se conseguisse se aproximar do que era exposto oralmente pelos brasileiros de sua época.

A língua é a nacionalidade do pensamento como a pátria é a nacionalidade do povo. Da mesma forma que instituições justas e racionais revelam um povo grande e livre, uma língua pura, nobre e rica anuncia a raça inteligente e ilustrada. (Idem, p. 559)

¹¹ Na série de artigos “O Nosso Cancioneiro”, publicadas no jornal *O Globo*, como veremos adiante, Alencar retoma este ponto sobre a língua e a linguagem literária. No artigo de 9 de dezembro de 1874, o escritor afirma: “As línguas, como todo instrumento da atividade humana, obedecem à lei providencial do progresso; não podem parar definitivamente. As pausas, e até mesmo os atrasos, que lhes sobrevenham não passam de acidentes, e de ordinário sucedem-se recrudescências de energias que reparam aquelas perdas.” In ALENCAR, José de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960, p. 981, v. IV.

Isso não significaria o abandono completo, por parte do escritor, de todas as regras existentes da língua portuguesa. Menos ainda uma renúncia da diferença entre o falado e o literariamente escrito; ao literato cabia justamente mediar esta relação, sabendo separar devidamente o joio do trigo, para usar a expressão do próprio Alencar:

A linguagem literária, a escolhida, limada e grave, não é por certo a linguagem cediça e comum, que se fala diariamente e basta para a rápida permuta de idéias; a primeira é uma arte, a segunda é simples mister. Mas essa diferença se dá unicamente na forma e expressão; na substancia a linguagem há de ser a mesma, para que o escritor possa exprimir as idéias de seu tempo, *e o público possa compreender o livro que se lhe oferece*. [Grifo meu] (Idem, p. 560)

O público leitor é uma contínua presença no processo de construção da nova linguagem literária. O leitor da literatura brasileira não era visto por Alencar como um especialista ou um purista das normas gramaticais da língua portuguesa. O leitor moderno era alheio ou dominava pouco aos padrões considerados clássicos. Seria necessário então que o literato optasse por uma escrita secular, provocadora de uma maior aproximação entre o texto literário e a platéia para a qual ele se dirigia, de modo que o escrito pudesse interferir decisivamente na linguagem daquelas pessoas. “Os bons livros corrigem os defeitos da língua”, é o que propõe Alencar no trecho abaixo:

O erro grave da escola clássica está em exagerar a influência dos escritores sobre seu público. Entende ela que os bons livros são capazes de conter o espírito público e sujeita-lo pelo exemplo às sãs lições dos clássicos. É um engano; os bons livros corrigem os defeitos da língua, realçam suas belezas, e dão curso a muitos vocábulos e frases esquecidos, ou ainda não usados. (Idem, p. 560)

A proposta de Alencar entende que a literatura não podia mais ser concebida como lugar de confirmação de regras fixas anteriores, mas sim como espaço capaz de explicitar a dinamicidade da vida expressa através das mudanças operadas na língua. Seria o momento de compreender que público e escritor exerciam uma influência recíproca entre si:

Não há contestar; é o direito da inspiração e do gosto, exerça-se ele sobre a idéia ou a palavra. Ao público cabe a sanção; ele desprezará o autor que abuse da língua e a truçide, como despreza aquele que é arrastado às monstruosidades e aleijões do pensamento. Da mesma forma aplaudirá as ousadias felizes da linguagem, como aplaude as harmonias originais e os arranjos do pincel inspirado. (Idem, p. 562)

Esta concepção de que a língua nacional é um campo dinâmico e adequado às especificidades de cada presente encontra-se também no modo como José de Alencar analisa a contribuição dos indígenas na cultura brasileira. Para o autor, os povos aborígenes possuíam uma forma bem específica de expressar seus pensamentos e, por isso, produziram um vocabulário próprio à sua realidade e distinto da vida civilizada. Seria papel do escritor de seu tempo ressaltar os traços dessa singularidade indígena, apresentando ao leitor oitocentista as propriedades do vocabulário nativo: para adentrar no universo dos índios era necessário que o literato pesquisasse os seus diferentes modos de dizer, traduzindo para o leitor moderno o sentido de termos que muitas vezes não encontravam semelhança na linguagem dos oitocentos. Daí a necessidade de Alencar em apresentar em seus romances com temática indígena – caso de *O Guarani*, *Iracema* e *Ubirajara* – notas explicativas além de um glossário ao final do livro, que permitisse ao seu leitor conhecer as marcantes diferenças entre a língua portuguesa e a linguagem indígena.

Em 1874 José de Alencar publica no jornal *O Globo* uma série de quatro artigos intitulados “O Nosso Cancioneiro”, em que o escritor retoma pontos de seu “Pós-escrito” a *Diva*. Interessado em realizar estudos sobre a poesia popular e no papel que ela teria na criação da literatura nacional, Alencar tece comentários sobre a mencionada diferença entre a linguagem primitiva falada pelos índios e a língua portuguesa, ressaltando a necessidade de incorporar a primeira em relação à segunda. A esse respeito, do texto de 9 de dezembro é possível destacar o seguinte trecho:

Desde a primeira ocupação dos povoadores do Brasil e após eles seus descendentes, estão criando por todo este vasto império um vocabulário novo, à proporção das necessidades de sua vida americana, tão outra da vida européia. Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falar-lhe em sua língua com os termos e locuções que ele entende, e que lhe traduz os usos e sentimentos.

Não é somente no vocabulário mas também na sintaxe da língua, que o nosso povo exerce o seu inalienável direito de imprimir o cunho de sua individualidade, abasileirando o instrumento das idéias. (Alencar, J.; 1960, p. 966, v. IV)

Tal “abrasileiramento” seria possível somente se houvesse um contato direto do escritor com a cultura produzida pelos populares. A individualidade de um povo estaria calcada não apenas no trabalho escrito dos literatos nacionais, mas também no uso e nas distinções da língua e das expressões culturais produzidas no seio do

próprio povo, como em serões, repentes e cantigas. Ao literato convinha buscar nestas raízes locais fontes para sua literatura, mas sempre com o devido cuidado de transcrever para o papel levando em conta que tais composições eram feitas para serem faladas. Isso foi o que Alencar buscou fazer quando transcreveu em longos trechos partes de cantigas populares, em romances como *O Sertanejo* e *O Tronco do Ipê*. Nas palavras de Alencar, ainda na série “O nosso cancioneiro”:

Quem transporta para a imprensa essas composições que não foram destinadas à leitura tem por dever apresentá-las com a forma por que as apreciam aqueles que porventura as escutam, vestidas com a rude harmonia do canto sertanejo. (Idem, p. 979)

É possível voltar agora a “Benção Paterna” e complementar o seu sentido. A breve incursão às discussões de Alencar sobre a relação entre a linguagem nacional e a literatura ajudou a compreender o que seria o papel do “obreiro da fancaria”, a que ele atribui a sua própria obra: sem perder de vista a centralidade dos clássicos – inclusive os portugueses – bem como a importância de um ideal de literatura que dialoga com estes, Alencar propõe que a literatura para ser propriamente nacional deve ser dinâmica a ponto de acompanhar as renovações lingüísticas operadas no falar dos habitantes da terra. Isso significa que tanto os primeiros moradores quanto os atuais mereciam ocupar espaço de destaque nas produções literárias do autor, seja no sentido de apresentar as diferenças nas expressões lingüísticas – caso da exposição de um vocabulário indígena – ou para manter traços dos costumes populares expressos na tradição oral. Importante mencionar que, neste projeto, Alencar enaltece a importância da absorção do estrangeiro na composição da língua e da literatura brasileiras, assimilação esta benéfica para salientar a especificidade do povo. Se por um lado cabe ressaltar a diferença do Brasil e do homem brasileiro,

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? (Alencar, J. de; 1959a, p. 702, v. I)

por outro, não convém fechar-se ao mundo, é preciso estar aberto às mudanças, trocas e influxos externos:

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o *traços de várias nacionalidades adventícias*; é a inglesa,

a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a inglesa e a francesa, que todas flutuam, e a *pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.* (Idem, p. 698)

Ao escritor caberia ficar no meio, “separando o joio do trigo”, entre a leitura atenta a um Alexandre Herculano¹², a pesquisa à cultura indígena e o ouvido cuidadoso a um cancionero cearense. No exercício de pensar o sentido da própria obra, Alencar via-se como um operário da literatura nacional a “desbravar no campo”, caminhado com seu “alvião” – que podia ser também uma picareta ou um enxadão – entre o passado e o presente, fincando, o que deveria ser em sua concepção, as bases do edifício da literatura nacional, obra inconclusa a ser completada no futuro.

5.3

O passado de si como leitura para o futuro

Há na existência dos escritores fatos comuns, do viver cotidiano, que todavia exercem uma influência notável em seu futuro e imprimem em suas obras o cunho individual. (...) Estes fatos jornalheiros, que à própria pessoa muitas vezes passam despercebidos pela monotonia do presente, formam na biografia do escritor a urdidura da tela(...) Já me lembrei de escrever para meus filhos esta autobiografia literária(...) Seria este o ‘livro dos meus livros (Alencar, J. de; 1959b, p. 101, v.I)

“Como e porque sou romancista” é um texto de José de Alencar datado de 1873, mas publicado somente vinte anos depois de escrito, por seu filho Mário de Alencar. Seria aquele o primeiro capítulo de um livro maior, que daria conta da importância das circunstâncias pessoais da vida do autor na sua produção literária. Rascunhando parte de sua autobiografia literária, Alencar apresentava em “Como e porque sou romancista” os caminhos que o teriam levado a sua predileção por aquele gênero literário. Como resultado, ele complementa o empreendimento intelectual iniciado com “Benção Paterna”, desta vez inserindo o passado pessoal na consolidação de sua obra literária. Por conseguinte, pinta os traços singulares de sua criação, relacionando-os ao período de formação individual de sua vida. No fim, Alencar produz, utilizando os “fatos jornalheiros” da “urdidura de tela”, um

¹² Apreciando a importância do classicismo na literatura, escreve Alencar no pós-fácio a *Diva*: “O estilo quinhentista tem valor histórico; é um estudo de costumes, que no romance de gênero adquire subido valor, como o provaram Alexandre Herculano e Rebelo da Silva. Fora disso é apenas uma fonte, mas não exclusiva, onde o escritor de gosto procura as belezas de seu estilo, como um artista adiantado busca nas diversas escolas antigas os melhoramentos por elas introduzido.” In ALENCAR, José de. *Obra Completa* Rio de Janeiro: 1959, p. 132, v. I

retrato de si com a imagem que gostaria de ser visto pelo observador – neste caso, leitor – do futuro: José de Alencar, um romancista do Império.

5.3.1

Passado a limpo: apontamentos sobre a escrita autobiográfica

Antes da polêmica com Joaquim Nabuco ter se iniciado de fato, José de Alencar publicou no jornal *O Globo* um conjunto de artigos denominado “O teatro brasileiro” em que, dentre outros apontamentos, assinalava os caminhos que o teriam levado a escolha da temática da peça *O Jesuíta*. Era um texto dramático criado para fazer parte das comemorações pelos quarenta anos da independência do país, daí a opção por retornar a um tema colonial que contivesse os primeiros esboços para o que viria a se tornar o movimento de independência, segundo a imaginação do dramaturgo. Em meio à apresentação de todo o contexto pessoal para a escolha da trama, Alencar revela um desejo seu, no artigo de 27 de setembro de 1875:

Algum dia, no prólogo de qualquer livro, contarei como fui autor dramático. *Há muito curioso que aprecia esses pormenores bibliográficos, talvez a parte mais interessante da vida dos escritores.* Reservo-lhes o regalo para mais tarde; agora não vem ao caso a anedota. [Grifo meu] (Alencar, J. de; 1978, p. 27)

Por mais que parecesse um fato interessante apenas aos curiosos literários, ao longo de toda sua produção literária uma das principais marcas alencarianas foi a necessidade dele em expor ao leitor, antes, durante ou depois de seu texto propriamente dito, as etapas e a explicação de como aquele escrito fora arquitetado. O traço pessoal foi sempre uma maneira encontrada pelo escritor para ressaltar a subjetividade e a singularidade de seu texto. Em “Como e porque sou romancista”, José de Alencar ratifica e amplia esta concepção e para compreendê-la melhor, será importante considerar as condições históricas para a formação desta idéia de subjetividade oitocentista, relacionada à afirmação do gênero autobiográfico.

A emergência da idéia moderna de indivíduo que ocorria desde o século XVIII encontra-se intimamente relacionada à ascensão deste tipo de texto, que nos oitocentos ganha uma amplitude ainda maior. Desta maneira, o indivíduo postula uma identidade singular no interior do todo social, afirmando-se como valor distinto e constitutivo do todo. Na medida em que a vida individual ganha em

valor e autonomia, passa a ter mais importância para os sujeitos sobreviver na memória dos outros através dos registros de suas histórias marcados no papel.

De acordo com Richard Sennett (1988), a ascensão do campo individual é acompanhada de um completo esvaziamento da esfera pública. Historicamente, esta elevação deveu-se a queda do Antigo Regime a partir da Revolução Francesa e a conseqüente formação de uma nova cultura urbana, secular e capitalista (Sennett, R.; 1988, p. 30): se na antiga ordem o indivíduo era moldado pelas características do seu estamento social, conformado ao espaço ocupado por seu grupo na sociedade, após a Revolução o indivíduo passa a ser dotado de uma autonomia em relação ao seu grupo que o torna capaz de traçar o seu próprio destino¹³. No século XIX, para Sennett, esta noção se amplia ainda mais:

O mundo dos sentimentos íntimos perde suas fronteiras; não se acha mais refreado por um mundo público onde as pessoas fazem um investimento alternativo e balanceados de si mesmas. A erosão de uma vida pública forte deforma, assim, as relações íntimas que prendem o interesse sincero das pessoas. (Idem, p. 19)

A preocupação principal de Richard Sennett parece ser o que ele chamou “erosão de uma vida pública” compreendendo a ascensão do indivíduo como a contrapartida deste processo, e que irá instaurar, aos poucos, uma tirania da intimidade. São palavras dele: “A intimidade é uma tentativa de se resolver o problema público negando que o público exista.” (Idem, p. 44) Deste modo ganha corpo a idéia de personalidade, que passa a compreender o eu como um objeto completo, fechado em si mesmo e, na concepção de Sennett, despreocupado em relação às questões públicas. A partir dos oitocentos, a personalidade passaria a comportar três características importantes: passa a ser variável de pessoa para pessoa, a ser vista como um espírito livre e, ao mesmo tempo, controlada por uma autoconsciência. Como conseqüência disso, a sociedade se torna uma coleção de indivíduos que não dialogam entre si em face dos seus problemas comuns:

A personalidade criada pelas aparências; controlada, quando for o caso, por autoconsciência de seu próprio passado, espontânea somente por anormalidade,

¹³ Sobre o conceito de indivíduo, o antropólogo Louis Dummont apresenta uma importante contribuição. Em pesquisa de campo realizada na Índia na década de 1950, quando prevalecia ali o sistema de castas, Dummont identifica a inexistência da idéia de individualidade. Na cultura ocidental, o que prevalece é a idéia de que o indivíduo é uma instância autônoma e portadora de direitos. A esse respeito, ver DUMMONT, Louis. *Ensaio sobre o individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

essas novas caracterizações da personalidade começaram a ser usadas no século passado para se entender a própria sociedade como uma coleção de personalidades. (Idem, p. 193)

Neste quadro, os homens públicos passaram a adotar uma nova postura. Diante de uma platéia de espectadores silenciosos, eles apostavam suas fichas na dimensão privada de sua conduta que ia a público, ou seja, a imagem pública relacionava-se ao papel que o sujeito desempenhava em sua casa ou com sua família. A personalidade individual dos políticos, por exemplo, sobrepunha a qualquer projeto maior, na medida em que os seus espectadores teriam a necessidade de ver nos grandes atores públicos traços de sua própria personalidade (Idem, p.244). No campo literário, o movimento romântico ratifica esse novo lugar do indivíduo, formando um novo código de personalidade interno, “uma nova identidade pública para si mesmo” (Idem, p. 245).

A despeito da proposta central de Richard Sennett em escrever uma história do declínio do homem público, partindo da análise da postura pública no período da Antiguidade para chegar à tirania da intimidade do século XX, as considerações deste autor nos são importantes para começar a compreender o contexto histórico da eclosão da idéia de indivíduo moderno e, por conseguinte, o interesse em marcar as experiências da própria vida numa escrita autobiográfica. No campo literário, este movimento dar-se-á no sentido de pôr em destaque a idéia de subjetividade, um precedente que passará a ser considerado fundamental para a elaboração de uma composição literária. Este é um argumento que Luiz Costa Lima (2005) desenvolve ao abordar a formação da idéia de subjetividade moderna¹⁴:

Ao longo dos séculos XVIII e XIX, a literatura passará a conotar um circuito – autor, obra, público de leitores – de tal maneira associado à auto-experiência da subjetividade que o elo entre literatura e horizonte de subjetividade se converterá em verdade incontestável (Costa Lima, L.; 2005, p. 31)

Para Costa Lima, a partir do mencionado circuito, a literatura passará a definir a principal distinção que marca a época moderna, qual seja, a idéia de que ela é o testemunho de uma experiência interior, domínio reservado do sentimento e da percepção, e que se põe no direito de prevalecer como verdade pessoal. Corroborar

¹⁴ Luiz Costa Lima distingue três momentos da formação da idéia de subjetividade moderna, com Montaigne, Schlegel e Kafka. In COSTA LIMA, Luiz. *Limites da Voz*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.

a esta questão, a formação da idéia de autoria, pretensamente coerente e imune a qualquer perturbação da linguagem que o expressa. Nas palavras de Costa Lima:

A entidade empírica que atende pela designação autor manifestaria esses traços singulares em qualquer que fosse a obra realizada, qualquer que fosse seu gênero. (Costa Lima, L.; 1991, p. 41)

A autobiografia configura-se como um gênero capaz de assegurar, com o uso do passado individual, esta pureza autoral e a predominância da categoria individualidade. Ao mesmo tempo, este gênero que alcança uma ascensão junto com a idéia de indivíduo, garante a ordenação do caos da vida passada através das linhas retas do texto sobre si, formando a unidade pessoal que pode ser compreendida em uma totalidade. Na idade medieval, por exemplo, seria improvável que o sujeito pudesse interpretar o eu em um sentido autobiográfico, já que o ajustamento individual se submetia a um modelo de conduta geral. A escrita autobiográfica consolida, assim, o novo lugar do eu, tido agora como primeira pessoa de um singular, ou melhor, de uma vida singular.

Luiz Costa Lima (1986) situa n'As *Confissões* de Jean Jacques Rousseau, escritas entre 1764 e 1770, como principal paradigma dos escritos autobiográficos. Ocorre neste livro “um desvendamento do eu pela sondagem de suas motivações” (Costa Lima, L.; 1986, p.283). Se em Santo Agostinho as confissões de si davam-se no sentido de assegurar o lugar menor do homem diante de Deus, com Rousseau a introspecção torna-se arma crítica de seu tempo, apresentando a hostilidade do observador ante ao mundo observado (Idem, p. 286). Por isso o autor francês utiliza como principal preceito a idéia de sinceridade, abrindo-se a si mesmo em seus detalhamentos mais ignóbeis, já que num mundo de impurezas era-lhe um dever apresentar aos outros homens o resquício de uma verdade consolidada. Escreve-se, desta maneira, o documento de uma vida, atestada sinceramente pela pena de seu principal ator, transformado agora em narrador. Como resultado, conforma-se o anseio de transparência de si, na sugestão de Costa Lima, a base do desejo insaciado do indivíduo moderno:

A impossibilidade de Jean-Jacques tornar-se a transparência que desejou ser é o destino comum do indivíduo moderno.¹⁵ (Idem, p. 295)

¹⁵ Para compreender de modo mais profundo a questão autobiográfica em Jean Jacques Rousseau, convém citar o importante ensaio escrito por Jean Starobinski, em *Jean-Jacques Rousseau - A transparência e o obstáculo*. Para o historiador suíço, em Rousseau a preocupação autobiográfica

Este desejo de transparência de si demanda uma atenção especial em relação à questão da verdade de um escrito autobiográfico. Se por um lado esta vontade expressa uma inviabilidade de alcançar a plena autenticidade dos fatos por parte de quem os viveu, por outro não se pode asseverar de forma contundente que tais afirmações sobre o passado de si sejam falsas. Por isso, o melhor caminho para o tratamento destes textos não implica na afirmação ou negação da verdade, mas no modo como se constrói a *persona* que narra o texto, reveladora de uma máscara construída por si em relação a um outro. O interesse maior direciona-se para a armação desta espécie de armadura simbólica, já que a *persona* só se atualiza através dos papéis sociais que ela ocupa. Por meio do discurso engendrado pela *persona* cada um cria uma janela pela qual entra em contato com o mundo, espaço este que não é balizado pela dicotomia verdade/mentira. Nos termos de Luiz Costa Lima:

O mundo da persona é antes um mundo sonhado do que visto, nele não há contradição; no máximo, o desacordo, o surpreendente, o inesperado. (Idem, p.53).

Neste sentido, cabe ressaltar a diferença entre a existência vivida e a existência narrada. Sobre este segundo ponto, Pierre Bourdieu (1986) cunha a expressão “ilusão biográfica”. O autor aponta que para tratar de uma história de vida, há de se ter em conta o modo como aquela vida pode se tornar uma história - ou relato de história – tendo em vista o postulado da existência narrada. Desta maneira, ocorre a construção de um trajeto que possui início, meio e fim, em que a ordem cronológica se estabelece também como uma ordem lógica, tendo uma razão de ser que organiza as seqüências inteligíveis. Este modo de expressão se

central é menos em refletir sobre a consciência de si do que em apresentar a imagem de si para os outros, ou seja, nas suas palavras, busca-se “a tradução da consciência de si em um reconhecimento vindo de fora” (Starobinski, J.; 1996, p.189). A esse respeito o autor complementa: “A apologia pessoal e a autobiografia se tornam necessárias a Jean-Jacques porque a clareza da consciência de si lhe é insuficiente na medida em que não se propagou para fora e não se desdobrou em um claro reflexo nos olhos de suas testemunhas.” (Idem, p. 189) Starobinski também destaca a pretensão de verdade que adquire o relato de Rousseau, relacionando-a a um novo uso para a linguagem, como sinal de uma experiência imediata: “A linguagem tornou-se o lugar de uma experiência imediata, enquanto permanece o instrumento de uma mediação. Ela atesta ao mesmo tempo a inerência do escritor à sua ‘fonte’ interior e a necessidade de fazer face a um julgamento, isto é de ser justificado no universal. (...) A obra literária já não pede o assentimento do leitor sobre uma verdade interposta como ‘terceira pessoa’ entre o escritor e o seu público; o escritor se mostra por sua obra e pede o assentimento sobre a verdade de sua experiência pessoal.” (Idem, p. 207)

vincula a um tradicional modo de representação do discurso romanesco, como história coerente e holística:

O relato autobiográfico se baseia sempre, ou pelo menos em parte, na preocupação de dar sentido, de tornar razoável, de extrair uma lógica ao mesmo tempo retrospectiva e prospectiva, uma consistência e uma constância, estabelecendo relações inteligíveis, como a do efeito à causa eficiente ou final, entre os estados sucessivos, assim constituídos em etapas de um desenvolvimento necessário (Bourdieu, P.; 1986, p. 184)

Na apreciação da autobiografia, apreendida como a narrativa da própria história de vida, há de se levar em conta a perspectiva do autor do texto em relação a sua intenção global: desde a fixação de acontecimentos significativos até as conexões que o emissor estabelece para lhes dar coerência. Assim sendo, a produção deste tipo de escrita conforma o autor em uma ilusão retórica, em que há a representação comum de uma existência interessada em totalizar a unificação de um eu, criando uma identidade; o escritor ordena, rearranja e significa o trajeto de sua própria vida no suporte do texto.

Ainda que não tivesse vindo acompanhada de um contrato político-social que reconhecesse todos os indivíduos como livres e iguais, como ocorreu na Europa, vide a sobrevivência da escravidão por quase todo o século XIX, a concepção moderna de indivíduo na sociedade brasileira manifestou-se de diversas maneiras nos oitocentos, através da intensa produção de escritas de si por meio de cartas, biografias e memórias¹⁶. Escrever sobre si era uma maneira de produzir uma memória, merecedora de ser guardada e lembrada, no esforço dos sujeitos em tentar ultrapassar o limite da experiência vivida mundana. Assim, a tal “apresentação de fatos comuns do viver cotidiano” de José de Alencar expressa não apenas o seu desejo autobiográfico, mas também a necessidade do autor em incitar a proeminência da condição individual do sujeito na tomada de ações. Tal condição dará ao autor toques de gênio, ponto que merecerá tratamento mais detalhado adiante. Por ora, fiquemos com a contribuição conclusiva de José Luis Jobim:

¹⁶ A esse respeito ver GOMES, Ângela de Castro (org). *Escrita de si, escrita da História*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

A visão do autor como gênio – diferente do comum dos mortais – é uma das pedras de toque do Romantismo. Através dela se justifica para o leitor a estética da expressão do eu-autoral. Esta estética valorizava o texto como manifestação das idéias e emoções do escritor. O seu nome na capa do livro poderia ser visto como a demonstração da sua responsabilidade pela criação, ou como uma marca da autenticidade da obra – uma garantia de originalidade (Jobim, J.; 1999, p.133-4)

Concebido desta forma, o eu é compreendido como um mundo em si a ser descortinado.

5.3.2 Alencar, um romancista do Império

A vontade de apresentar as motivações que o teriam levado a escrever peças teatrais, expressa na série de artigos “O teatro brasileiro”, foi concretizada por José de Alencar no texto “Como e porque sou dramaturgo”, publicado como carta aberta a Francisco Otaviano. Aquela era mais uma oportunidade em que Alencar expunha ao seu leitor os objetivos que perpassavam sua produção letrada. Tal como “Benção Paterna”, “Como e porque sou dramaturgo” era um escrito que dotava de sentido sua obra, desta vez, obra dramática. Uma experiência pessoal vivenciada por ele no teatro durante a juventude teria provocado a sua consciência:

A primeira idéia que tive de escrever para o teatro foi-me inspirada por um fato bem pequeno, e aliás, bem comezinho na cena brasileira. Estava no Ginásio e representava-se uma pequena farsa, que não primava pela moralidade e pela decência da linguagem; entretanto o público aplaudia e as senhoras riam-se, porque o riso é contagioso; porque há certas ocasiões em que ele vem aos lábios, embora o espírito e o pudor se revoltam com a causa que o provoca. (Alencar, J.; 1959b, p. 123, v. I)

Tal situação o teria levado a ponderar, em seguida, sobre as características do público brasileiro. Neste esforço, José de Alencar detecta uma imaturidade de sua platéia – crítica semelhante a que ele fizera ao público de *O jesuíta* na polêmica com Nabuco – uma falta de preparo causada, sobretudo, pela ausência de um teatro propriamente brasileiro, pela completa carência de um gosto nacional nas peças. Uma vez detectada esta importante lacuna na formação cultural brasileira, era a hora dos homens de letras tomarem para si a responsabilidade de transformar essa situação, por serem as pessoas mais bem preparadas para empreender esta tarefa:

Mas o nosso público, não por sua culpa, sim pela nossa e pela de todos, não está ainda muito bem disposto a favor desta escola [brasileira]; ele prefere que aquilo que se representa seja fora do natural; e só aplaude quando lhe chocam os nervos, e não o espírito ou coração. (Idem, p. 127)

Diante desta situação, Alencar relaciona seu impulso para o teatro a uma missão que é compartilhada por todos os homens de letras do Brasil, considerado um país novo e em busca de sua formação cultural. Neste sentido, convém lançar luz, mais uma vez, ao comentário de Alencar:

Quando se mostra a possibilidade de abrir uma carreira brilhante a todo aquele que Deus marcou com o selo da inteligência, para ser como o *asseurus* da civilização, caminhando sempre e sempre para o futuro, sem parar diante da indiferença do presente. (Idem, p. 125)

Há uma idéia de missão dos homens de letras apresentada neste trecho que em muito se assemelha à desenvolvida por Gonçalves de Magalhães no seu “Discurso sobre a história da literatura no Brasil”, destacada no primeiro capítulo. Assim, o teatro era compreendido como mais um dos novos caminhos a serem percorridos por ele, José de Alencar, um autêntico “*asseurus* da civilização” que tinha nas mãos uma pena capaz de transformar o presente e o futuro. É em nome deste projeto maior que suas peças teatrais atuaram.

Quando o foco é direcionado para as causas que o teriam levado ao romance, tema de “Como e porque sou romancista”, entram em cena características pessoais do seu passado e de sua própria formação. Não é apenas uma situação corriqueira ou uma missão de homem de letras que o fazem optar pelo gênero literário de sua predileção; peculiaridades de sua formação como sujeito entram em jogo, com salientes traços para o período de sua infância – ponto este que tratarei adiante. Neste sentido, é possível afirmar que Alencar desenha-se como um romancista, mais do que um dramaturgo ou um político de seu tempo, sobretudo um romancista. Conta Alencar que aquele texto seria o capítulo de uma composição futura, o livro dos seus livros:

Enquanto não vem ao lume do papel, que para o da imprensa ainda é cedo, essa obra futura, quero em sua intenção fazer o rascunho de um capítulo. Será daquele, onde se referem as circunstâncias, a que *atribuo a predileção de meu espírito pela forma literária do romance*. [Grifo meu] (Alencar, J. de: 1959b, p. 101, v. I)

Aquela não era a primeira vez que José de Alencar confessava-se um romancista. Na verdade aquele texto ratificava e sintetizava o que já vinha sendo construído pelo autor ao longo de toda sua carreira literária: era o romance o gênero que mais se adequava a suas pretensões literárias, como a forma nova mais favorável a cantar as cores do Brasil – como ele mesmo deixava indicado nas críticas à “Confederação dos Tamoios”. No posfácio da primeira edição de *Iracema*, de 1865, denominado “Carta ao Dr. Jaguaribe”, Alencar explicita sua preferência pela prosa, já que naquela época ainda relacionava os versos a regras formais:

Em um desses volveres do espírito à obra começada, lembrou-me de fazer uma experiência em prosa. *O verso pela sua dignidade e nobreza não comporta certa flexibilidade de expressão* que, entretanto, não vai mal à prosa a mais elevada. *A elasticidade da frase permitiria então que se empregassem com mais clareza as imagens indígenas*, de modo a não passarem despercebidas. Por outro lado conhecer-se-ia o efeito que havia de ter o verso pelo efeito que tivesse a prosa. [Grifo meu] (Alencar, J. de; 1959a, p. 307, v. III)

Como um legítimo operário da língua brasileira, um obreiro da fancaria da literatura, tal qual ele se pintara em “Benção Paterna”, a “flexibilidade de expressão” e a “elasticidade da frase” da prosa pareciam-lhe como única opção viável capaz de dar conta da especificidade de suas experimentações lingüísticas. O romance era moderno como o Brasil, e Alencar fizera questão de inserir sua literatura neste contexto.

De modo a melhor compreender a opção de José de Alencar, convém traçar breves considerações sobre o lugar do romance na formação da literatura brasileira oitocentista e sobre o modo como ele foi pensado como um gênero que ascende em meio às transformações do homem ocidental moderno, operadas a partir de fins do século XVIII e início do século XIX – no mesmo bojo do nascimento do indivíduo moderno, traçado linhas acima. Estes apontamentos terão como objetivo apreender as circunstâncias históricas que ajudaram Alencar a pensar o romance como gênero dos tempos modernos e, como consequência, pintar-se a si mesmo como um romancista deste tempo.

De acordo com Antonio Candido (2000), a principal característica do romance romântico brasileiro foi o uso que dele se fez como instrumento de interpretação social do Brasil, atitude que se sobrepôs a qualquer outra, inclusive à preocupação com a beleza literária. “O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente”

(Candido, A; 2000, p. 100) acrescenta Candido, lançando mão do mesmo pressuposto machadiano de que o nacionalismo literário brasileiro consistiu basicamente em escrever sobre assuntos locais. Em virtude deste interesse principal, desdobravam-se duas características do romance brasileiro daquela época: o realismo e o caráter descritivo-topográfico das composições. O apreço pela realidade conjuga-se diretamente à preocupação interpretativa com relação ao país; por outro lado, a acuidade descritiva da natureza ajudava a compor o mapa imaginário do leitor da Corte¹⁷, abarcando a diversidade do Brasil ao apresentar todas as minúcias do seu espaço físico, o que levou a “uma conquista progressiva de nosso território” (Idem, p. 101), nas palavras de Antonio Candido. Além disso, tal descrição afirmava a singularidade do país frente ao ocidente, através do realce da beleza da natureza tupiniquim.

Heron de Alencar (1969) acrescenta que três seriam as principais influências dos primeiros romances brasileiros: a literatura oral, o teatro e o romance estrangeiro (Alencar, H. de, 1969, p. 271). Na fonte oral compensava-se a falta de tradição novelística, na medida em que ela seria o manancial a que os romancistas recorriam para o desenvolvimento do enredo e do tempo dentro da história; poucos não eram os autores que recorriam a esta tradição, imprimindo às suas histórias o caráter de contos orais (Idem, p. 272). Acrescenta-se a isso o fato dos romances de então encontrarem leitores e também ouvintes, já que era hábito comum nas casas as histórias serem acompanhadas por uma leitura em voz alta direcionada a um público que ficava ao redor de serões familiares – o garoto José de Alencar, segundo ele mesmo, era o leitor oficial de sua família. O teatro ofereceu recursos a escritores pouco habituados com a narrativa em prosa, como expediente capaz de apresentar ao leitor o movimento de uma cena relatando a terceiros aquilo que vê no mesmo instante em que o faz, contribuindo também para compor o cenário estático no qual a ação se desenrola. A influência estrangeira ocorre principalmente através da disseminação do folhetim, nas folhas estampadas dos jornais – assim fora lançado pela primeira vez *O Guarani*, por exemplo. Este estilo, que muitas vezes lançava mão da técnica do corte que levava ao suspense do que poderia acontecer no capítulo seguinte, elevou o alcance do romance a um público cada vez mais numeroso.

¹⁷ A esse respeito ver SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Embora crescente, este público leitor de romances no Brasil era ainda muito restrito, conforme analisa Helio de Seixas Guimarães (2004). Para este autor, os primeiros românticos brasileiros não tinham consciência da exata amplitude de suas idéias, já que eles ignoravam as limitações de alcance de suas idéias causadas pela carência de leitores. Guimarães considera que existia um isolamento do escritor, que pouco se informava ou se preocupava com as condições de produção e circulação das letras. Ainda que seja difícil concordar que Alencar inseria-se neste contexto de solidão – observamos linhas acima a importância do leitor e do público nas formulações lingüísticas de Alencar no prefácio a *Diva* – o argumento central de Helio Guimarães baliza de modo importante as restritas condições sociais de recepção de literatura no Brasil oitocentista.

A situação reduzida do público leitor brasileiro revela o quão novo e desabitado era o empreendimento da constituição do romance romântico brasileiro. A constatação desta escassez servia de estímulo àquela geração literária, que se embasava na idéia de que o Brasil era uma terra virgem e inóspita nos aspectos culturais locais, o que reforçava a necessidade de homens de letras tomarem a frente no processo de fundar a literatura brasileira. A elasticidade e a multiplicidade de contornos que o romance poderia tomar assegurava a este gênero um lugar de destaque no período de formação da literatura brasileira.

No contexto inglês, o romance também surgiu como uma forma histórica capaz de assegurar as especificidades de um novo contexto social, rejeitando formas normativas universais. Este é um argumento desenvolvido por Ian Watt (1990). Para este autor, várias transformações ocorridas no bojo da sociedade inglesa encontram-se entre as causas da ascensão do romance, dentre as quais é possível destacar: o desenvolvimento do capitalismo, o crescente poder das classes industriais, além de mudanças no âmbito do pensamento filosófico, como o deslocamento das atenções para o indivíduo. Sandra Vasconcelos (2002) adiciona ainda, ao contexto inglês, um fator já mencionado aqui como central da literatura de Alencar: através do romance, descobrem-se novas possibilidades da língua inglesa se expressar como um meio mais simples e próximo da linguagem cotidiana do homem comum (Vasconcelos, S.; 2002, p.15)¹⁸

¹⁸ Paul Zumthor acentua a importância da oralidade na constituição do romance. Nas palavras do autor: “O romance surgiu, com efeito, por volta de 1160 e 70, na junção da oralidade com a

Tal como Antonio Candido apontara para o caso brasileiro, Ian Watt identifica no realismo o principal traço diferenciador do gênero, observando a existência de uma grande correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita (Watt, I.; 1990, p.13). Se os enredos da epopéia clássica baseavam-se em fábulas, os romances pretendiam alcançar uma fidelidade da experiência individual, salientando a importância da singularidade pessoal na compreensão da realidade. Tal princípio individualista levou a uma preocupação contínua em localizar nos enredos o tempo e o espaço como formas de explorar a personalidade em tempos distintos. No mesmo sentido, busca-se a caracterização e descrição do ambiente das personagens, conformando o homem no seu cenário físico, diferentemente das belezas extrínsecas permitidas pelo uso das retóricas clássicas. São pessoas específicas em situações específicas (Idem, p. 17), tal qual ocorria com a vida dos leitores. Para Ian Watt, a imitação direta da experiência individual empreendida pelo romance ao mesmo tempo em que exigia menos atributos do público leitor de literatura, que agora podia ser leigo, trazia o público para dentro do texto. Assim, os autores possuíam uma liberdade maior para consultar seus próprios padrões formais de modo que pudessem atrair mais seu público leitor. Em síntese, dissemina-se no novo contexto literário inglês:

[A] Convenção básica de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações –detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (Watt, I.; 1990, p. 31)

Cabe ressaltar que tanto a maior liberdade com relação às formas literárias pré-estabelecidas quanto uma maior interação com o leitor ou ouvinte, são características marcantes do gênero romance desde os seus primórdios, antes mesmo de sua apreensão setecentista. No trabalho em que se dedica à história e às peculiaridades do romance como gênero literário, Mikhail Bakhtin (1998) sugere

escritura. Logo de saída colocado por escrito, transmissível apenas pela leitura (com a intenção é verdade, de atingir ouvintes), o ‘romance’ recusa a oralidade das tradições antigas, que terminarão, a partir do século XV, marginalizando-se em ‘cultura popular’. Formalizado em língua vulgar, mas por causa de altas exigências narrativas ou retóricas, o romance, não recusa menos, de fato, a supremacia do latim, suporte e instrumento do poder do clero. Contrariamente aos contos que se nutre o povo em geral, ele requer vastas dimensões: longas durações de leitura e de audição, em que os encadeamentos da narrativa, por mais embrulhados que por vezes pareçam, são projetados para um adiante nunca fechado, exclusivo de toda circularidade.” In ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 266.

que o florescimento do romance encontra-se profundamente relacionado à diversidade lingüística, tanto nos limites dos dialetos locais quanto fora deles. A análise de Bakhtin ajuda a entender a proposta de José de Alencar quanto ao romance, como o gênero mais adequado a um obreiro literário:

Assim surgem os embriões da prosa romanesca no mundo de línguas e linguagens diferentes da época helenística, da Roma imperial, no processo da desintegração e da queda da centralização ideológico-linguística da Igreja Medieval. Assim, também na Idade Moderna, *o florescimento do romance está sempre ligado a desintegração de sistemas ideológico-verbais estáveis* e, em contrapartida, ao fortalecimento e à intencionalização da diversidade lingüística tanto nos limites do próprio dialeto como fora dele. [Grifo meu] (Bakhtin, M.; 1998, p. 167)

Interessante é notar neste trecho o caráter moderno que o romance adquire nos diferentes tempos presentes em que se instaura. Para o autor, a peculiaridade principal do romance é sua capacidade de reunir em si linguagens de diversos segmentos sociais num chamado plurilingüismo social concreto:

A consciência lingüística dos criadores do romance em prosa era totalmente descentralizada e relativizada. Ela vagueava livremente entre as linguagens, à procura de seus materiais, separando com facilidade qualquer material de qualquer linguagem e do seu mundo. (Idem, p. 175)

Tal plurilingüismo amplia-se na medida em que a língua é tida como um organismo vivo dentro da sociedade e com ela se desenvolvendo. Daí a importância que Bakhtin atribui à análise das inter-relações sociais dialógicas na análise estilística do romance. O pressuposto do autor é o de que cada época histórica da vida social e verbal possui a sua linguagem própria, do mesmo modo que, em cada momento “coexistem línguas de diversas épocas e períodos da vida sócio-ideológica.”(Idem, p. 98). A prosa romanesca é a única capaz de dar conta da complexidade lingüística que se instaura numa mesma época e ao logo de diferentes presentes:

O romance é uma diversidade social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. (...) Toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a este plurilingüismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orchestra todos os seus temas, todo seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. (Idem, p. 74)

Ainda que mais preocupada em salientar a importância do romance na assimilação das diferentes vozes atuantes nos processos de transformações sociais, a análise de Bakhtin contribui na compreensão da proposta alencariana quando ressalta sobre a maleabilidade formal da prosa no processo de elaboração de novos empreendimentos lingüísticos. Para José de Alencar, o obreiro literário de seu tempo, nada parecerá mais adequado a sua proposta do que projetar a si como um autêntico romancista do Império.

5.3.3 Mergulhando no passado de si

Os dois anos seguintes pertencem à imprensa periódica. Em outra ocasião escreverei esta, uma das páginas mais agitadas da minha adolescência. *Daí datam as primeiras raízes de jornalista; como todas as manifestações de minha individualidade, essa também iniciou-se no período orgânico.*

O único homem novo e quase estranho que nasceu em mim com a virilidade, foi o político. Ou não tinha vocação para essa carreira, ou considerava o Governo do Estado coisa tão importante e grave, que não me animei nunca a ingerir-me nesses negócios. Entretanto eu saía de uma família para quem a política era uma religião, e onde se haviam elaborado grandes acontecimentos de nossa história. [Grifo meu] (Alencar, J. de; 1959b, p. 112, v. I)

A leitura do trecho acima expõe de modo significativo a maneira como José de Alencar transita por seu passado em “Como e porque sou romancista”, fundando raízes e revendo posturas, forjando sua auto-imagem a partir do passado, para o leitor do presente e o do futuro. Nesta passagem dois momentos de sua vida são destacados, a entrada no jornalismo e a experiência na política institucional. Alencar imprime uma grande diferença de tom na análise de um e de outro: enquanto o primeiro comporta raízes de sua individualidade, o segundo lhe parece um peso, algo estranho a sua singularidade. O autor dá a entender que sua entrada na política não fora motivada por qualquer interesse espontâneo, mas pela tradição de uma família “para quem a política era uma religião”. Além disso, parecia que a política sempre lhe batia à porta de casa nos principais momentos da história brasileira. Enquanto um período ressalta o ponto de partida ou a raiz de sua formação literária, origem esta que perpassa todas as etapas do passado até aquele presente vivido, o outro lembra um momento que poderia ser esquecido na história da formação de sua individualidade.

Começarei analisando o traço que destoa da imagem do romancista do Império. Homem novo, quase estranho que lhe parecia aquele José de Alencar

deputado do Partido Conservador e Ministro da Justiça do Gabinete Itaboraí. A propósito, já pode ser considerado um desvio a exposição que Alencar faz sobre sua experiência na vida política, em um texto que no próprio título tem o propósito de apresentar os motivos pessoais para a escolha do romance. Tal visita ao passado político faz-nos compreender pelo menos três peculiaridades do pensamento de Alencar: a inseparável relação de suas atividades políticas e letradas; a importância que ele confere a sua experiência política, que surge em sua pena mesmo sem ser convidada; a intensidade do diálogo, ou resposta, de Alencar com homens da década de 70 que o criticavam impiedosamente¹⁹.

O próprio José de Alencar reconhece que suas linhas políticas fogem ao tema que tinha se predisposto:

A propósito deste acontecimento histórico, deixe passar aqui, nesta confiança intimamente literária, uma observação que me acode e, se escapa agora, talvez não volte nunca mais. (Idem, p. 105)

O acontecimento histórico a que Alencar se refere é o do Golpe da Maioridade de 1840, que conduziu ao poder o Imperador D. Pedro II através da antecipação da maioria do herdeiro do trono, como modo de garantir a manutenção da unidade política do Império do Brasil. Leiamos na íntegra o relato de Alencar sobre as reuniões do Clube da Maioridade que ocorriam na sua casa, sob a liderança do Senador José Martiniano de Alencar:

Morávamos então na Rua do Conde no 55.

Aí nessa casa preparou-se a grande revolução parlamentar que entregou ao Sr. D. Pedro II o exercício antecipado de suas prerrogativas constitucionais.

A propósito deste acontecimento histórico, deixe passar aqui, nesta confiança intimamente literária, uma observação que me acode e, se escapa agora, talvez não volte nunca mais.

Uma noite por semana, entravam misteriosamente em nossa casa os altos personagens filiados ao Club Maiorista, de que era presidente o Conselheiro Antonio Carlos e secretário o Senador Alencar.

Celebravam-se os serões em um aposento do fundo, fechando-se nessas ocasiões a casa às visitas habituais, a fim de que nem elas nem os curiosos da rua suspeitassem do plano político, vendo iluminada a sala da frente.

Enquanto deliberavam os membros do Club, minha boa mãe assistia ao preparo do chocolate com bolinhos, que era costume oferecer aos convidados por volta

¹⁹ Joaquim Nabuco ataca Alencar diretamente a respeito do acúmulo de atividades literárias e políticas do romancista: “No Sr. José de Alencar o homem político prejudica por todos os modos ao literato; ele revela nos romances que escreve a preocupação, os desdêns, os ódios que dominam a sua vida pública.” *In* ALENCAR, José de. *A polêmica Alencar-Nabuco*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978, p. 47

das nove horas, e eu, ao lado com impertinências de filho querido, insistia por saber o que ali ia fazer aquela gente.

Conforme o humor em que estava, minha boa mãe às vezes divertia-se logrando com histórias a minha curiosidade infantil; outras deixava-me falar às paredes e não se distraía de suas ocupações de dona de casa.

Até que chegava a hora do chocolate. Vendo partir carregada de tantas gulosinas a bandeja que voltava completamente destrozada, eu, que tinha os convidados na conta de cidadãos respeitáveis, preocupados dos mais graves assuntos, indignava-me ante aquela devastação, e dizia com a mais profunda convicção:

- O que estes homens vem fazer aqui é regalaram-se de chocolate.

Essa, a primeira observação do menino em coisas de política, ainda não a desmentiu a experiência do homem. No fundo de todas as evoluções lá está o 'chocolate' embora sob vários aspectos. (Idem, p. 105-6)

Esta lembrança, ou mesmo invenção, do episódio do chocolate por Alencar apresenta o sarcasmo com que ele analisa a situação da política brasileira de sua época. Além de sublinhar a posição do escritor como protagonista da época, testemunha ocular de um importante acontecimento da história contemporânea, ele não se limita a rememorar o passado e aproveita para debochar dos homens que cuidavam das coisas do Estado no presente, acentuando com a anedota sua profunda decepção com o mundo da política. Além de situar minuciosamente o cenário e as personagens principais do episódio que viria a mudar os rumos do Império, Alencar usava aquela situação como mote para questionar o modo como as coisas públicas eram tratadas no país. Daquela experiência de sua vida, pouco ou nada se acrescentava a sua formação, já que tudo que ele encontrou apenas confirmava a conclusão irônica de menino, ou melhor, a cada episódio de sua experiência política ele podia ganhar novos elementos para refazer ou relembrar o caso do chocolate.

Além de ressaltar o quanto sua entrada na vida política era motivada por uma obrigação, Alencar usava o espaço de uma confidência eminentemente literária para fazer reparar uma grande injustiça cometida pelos políticos de sua época. Através de sua pena, o articulista acreditava que podia restaurar a importância de um dos grandes homens de seu tempo:

Há caracteres íntegros, como o do Senador Alencar, apóstolos sinceros de uma idéia e mártires dela. Mas estes são esquecidos na hora do triunfo, quando não servem de vítimas para aplacar as iras celestes (Idem, p. 106).

Continuando adiante:

Já então havíamos deixado a casa da Rua do Conde, e morávamos na chácara da Rua Maruí número 7, donde também saíram importantes acontecimentos da nossa história política. E todavia ninguém se lembrou ainda de memorar o nome do

Senador José de Alencar, nem mesmo por esse meio econômico de uma esquina de rua.

Não vai nisso mais que um reparo, pois sou avesso a semelhante modo de honrar a memória dos beneméritos; além de que ainda não perdi a esperança de escrever esse nome de minha veneração no frontispício de um livro que sirva de monumento. O seu vulto histórico, não o atingem por certo as calúnias póstumas, que sem reflexão foram acolhidas em uma páginas ditas de ‘história constitucional’, mas quantos dentre vós estudam conscienciosamente o passado? (Idem, p. 107)

O Senador Alencar, um dos mais eminentes protagonistas da história do romancista José de Alencar, também um dos grandes líderes do Clube da Maioridade, não recebia da memória política o devido reconhecimento. Para Alencar ou para Sênio, nada podia se esperar de diferente em relação a grande política, principal concentradora dos vícios que emperravam o progresso da nação. O temível esquecimento era o caminho mais provável para a notável figura do Senador, não fosse pelo esforço de um autor que usava a pena como modo de reparar injustiças do presente com relação ao passado. “Estudar conscienciosamente o passado” significa aqui que os desentendimentos políticos do presente não podiam fazer esquecer a importância dos grandes nomes do passado, que contribuíram para elevar as bases do edifício político nacional. Tal desejo de lembrança talvez estivesse presente também no filho de José, Mário de Alencar, no momento em que ele editou em 1893 o pequeno livro “Como e porque sou romancista”, vinte anos depois do texto ser escrito com o propósito de apresentar aos novos escritores a “autópsia do corpo alencariano” (Idem, p. 123), para usar os termos do literato.

Acerca da apreciação que Alencar faz do seu passado na política pode-se concluir que, por mais que ele se mostrasse avesso aos prazeres do chocolate, esta experiência deixou marcas das quais ele não conseguia se desvencilhar. Se em alguns momentos de sua narrativa ele mesmo faz questão de separar os campos de atuação do literato e do político – um reservado ao dom e ao prazer e o outro a uma obrigação, corpo estranho e sem vocação – o próprio espaço reservado àqueles episódios no seu rascunho autobiográfico, lembrando-se continuamente de um tempo que devia ser apagado, era sinal de que aquelas atividades não estavam tão separadas quanto ele desejava. Ao retratar-se como um romancista do Império, José de Alencar não conseguia deixar para traz o político que usava a tribuna parlamentar como mais um lugar de exposição de suas inquietudes.

Após a análise dos capítulos que destoam do auto-retrato que José de Alencar constrói para si, é hora de compreender sua leitura sobre o período orgânico de sua constituição, o momento do passado que teria fincado as primeiras raízes para a formação do homem de letras que ele veio a se transformar. Em outros termos, tal período conformava-se como a origem do que ele era naquele momento, a origem do seu presente compreendido como futuro daquele passado. Lembremos das palavras de Alencar, já citadas acima, que daquele período datam todas as manifestações de sua individualidade.

Este momento situa-se no período da infância e da adolescência de Alencar. Neste sentido, ele dedica boas páginas de sua narrativa ao detalhamento de situações e circunstâncias de sua vida anterior à entrada no mundo das letras e da notoriedade pública. Era o espaço adequado para ele se deliciar com suas reminiscências mais corriqueiras e pessoais, que poderiam estar ao alcance do seu leitor:

Toda a minha vida colegial se desenha no espírito com tão vivas cores, que parecem frescas de ontem e todavia mais de trinta anos já lhe pairaram sobre. *Vejo o exame dos meninos*, alvoriçando na loja que lhe servia de saguão; *assisto aos manejos da cabala para a próxima eleição do monitor geral*, *ouço o tropel do bando que sobe as escadas*, e se dispersa no vasto salão onde cada um busca o seu banco numerado. [Grifo meu] (Idem, p. 102)

A utilização dos verbos no tempo presente nos indica que Alencar parece reviver a singularidade daquelas experiências no instante em que escreve, sem buscar nelas qualquer elo de sentido para o futuro. O próprio significado das ações indicadas supõe uma viagem no tempo através da reconstrução das imagens a partir dos sentidos: “Vejo o exame”, “Assisto aos manejos”, “Ouço o tropel”. O passado se configura como uma contínua presença de tal modo que ele é presente como parte constituinte do seu ser.

Para melhor compreender este tipo de relação de Alencar com o passado, convém citar um episódio do romance *O Tronco do Ipê*, cuja primeira publicação data de 1871. Trata-se do capítulo que estabelece uma virada completa nos rumos da trama que vinha se desenhando. Mário, a personagem principal desta história, convive com um trauma que o assola desde a infância: ele é criado numa fazenda cujo dono ele imagina ser o responsável direto pela misteriosa morte de seu pai, quando ele ainda era uma criança. Havia indícios de que o proprietário da estância, o Barão da Espera dera um golpe em sua família deixando-a pobre,

mesmo sabendo que o pai de Mário era dono de parte significativa da propriedade. O objetivo principal da vida do protagonista passou a ser, desde então, recuperar a posse do que ele acreditava ser seu.

No entanto, uma atitude do Barão surpreende Mário, fazendo com que ele repensasse suas metas. O dono da fazenda incumbe-se de zelar pelo futuro do jovem, bancando todos os estudos e a estadia de Mário em um colégio francês. A esse respeito conta o narrador:

Porventura esperava ele que a residência por muitos anos em um país estrangeiro, e a influencia de idéias e costumes diversos, gastariam no caráter de Mário certas asperezas, e apagariam no seu espírito vagas suspeitas que lhe tinham imbuído em tenros anos. (Alencar, J. de; 1959a, p. 767, v. III)

Ao cabo de sete anos, parecia que o plano do Barão mostrava-se bem-sucedido: influenciado pelo exemplo da nova sociedade em que vivia e pelos conhecimentos que adquirira, Mário, o adulto formado, parecia desvinculado à primeira quadra de sua infância, quando se mostrara arredo e rebelde. “Essas evocações de um passado que já parecia extinto, vinham involuntariamente e muitas vezes por um singular contraste em ocasiões que pareciam mais próprias para impedi-las” (Idem, p. 768), conta o narrador. Em Paris, as lembranças daquele passado rareavam.

Quando Mário regressa a fazenda, já adulto, o contato com sua terra de origem o faz retomar com força total as recordações que formaram seu caráter. O capítulo que trata do retorno da personagem ao local onde fora criado chama-se, oportunamente, “Ressurreição”. Reencontrando Alice, filha do Barão e sua amiga de infância, o passado tocava Mário com uma força tamanha que ele passou a hostilizá-la constantemente, já que o contato com a moça o fazia voltar a ter as mesmas sensações do tempo de menino. Leiamos, uma vez mais ao narrador de *O Tronco do Ipê*:

Mas de repente começou Mário a sentir vibrações do passado; e era a voz carinhosa de Alice, que sem o saber feriu n’alma de seu camarada de infância aquelas teclas dolorosas. A ingênua menina obedecia à necessidade de expansão irresistível depois de tão longa ausência. Todas as saudades que durante sete anos ela tinha escondido em seu coração de menina, agora desfraldavam as asas e borboletavam em sua imaginação, afagas pelo doce alumbre da esperança. (Idem, p. 770)

Até que, internamente, Mário realiza uma ressurreição moral:

Deu-se então um fenômeno mais comum do que se pensa, uma espécie de ressurreição moral. Quantas vezes a índole natural do indivíduo, sopitada pela educação, tolhida pelas circunstâncias, não ressurgem mais tarde com extrema veemência?

Ao contato com aquelas devesas, no fundo desses campestres, Mário sentiu que outro ser, diferente, crescia dentro do seu, insinuava-se pelos refolhos d'alma, e tomava posse dele; e este ser não era senão o do órfão que outrora ali vivera.

A alma daquele menino ficara em hibernação no seio daqueles ermos; e despertando agora depois de longos anos de entorpecimento, voltava a animar o corpo onde outrora habitara. Mário a bebia a tragos no ambiente que inspirava, na fragrância das flores, nos estos da brisa, nos borbotões da luz que jorrava no espaço. (Idem, p. 771)

Em contato direto com a terra ele volta a experimentar as sensações que constituíram seu caráter na infância. A partir daquele momento ele não podia se ver livre daquele passado, de sua origem. Por mais que as novas experiências no estrangeiro o tivessem seduzido, havia algo de intocável na sua formação. A lembrança dos primeiros momentos o fazia ressuscitar, retomando seu projeto inicial de reaver o que fora de seu pai. E esta sensação o leva a novos dilemas que embarçam ainda mais o rumo daquela história. Como lidar com aquele passado que por tanto tempo lhe serviu como chave mestra da vida?

A experiência da personagem Mário encontra-se intimamente relacionada ao que Alencar projeta como período da origem de sua existência, em “Como e porque sou romancista”. Em ambos os casos, o passado constitui-se como uma linha constante, como se a cada experiência nova vivenciada, se iniciasse um novo momento de dialogar com essa origem.

O primeiro fator que o teria levado a opção pelo romance seria de ordem pessoal e relacionado ao período orgânico:

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?.

Não me animo a resolver esta questão psicológica, mas creio que ninguém contestará a influência das primeiras impressões. (Alencar, J. de; 1959b, p. 107, v. I)

Em casa, quando criança, José de Alencar era o leitor oficial dos romances nas reuniões de sua mãe com as amigas. A exposição deste fato revela duas peculiaridades do romance brasileiro, as quais Alencar conhecia: a leitura não era necessariamente íntima e individual, o que deveria ser levado em conta no momento de se elaborar o ritmo do texto; e as mulheres eram um público fiel das

histórias, o mais numeroso, o que certamente era considerado na escolha dos enredos:

Minha mãe e minha tia se ocupavam dos trabalhos de costuras, e as amigas para não ficarem ociosas as ajudavam. Dados os primeiros momentos à conversação, passava-se à leitura e era eu chamado ao lugar de honra. (Idem, p. 106)

A leitura repetida dos romances o teria despertado, pela primeira vez, o interesse pelo gênero. Pouco importava a qualidade dos livros. Ao contrário, a escassez de sua biblioteca o teria levado a repetir muitas vezes o mesmo volume e, por conseguinte, fixar as formas da estrutura literária. Neste primeiro momento, a simples memorização era o que mais importava.

No entanto, o que lhe parecia inicialmente ingênuo, se transformaria em complexidade e exercício criativo a partir da experiência de uma viagem que ele fizera aos dezenove anos, em 1848. Este percurso suscita recordações do período de sua formação na infância, que contribuem decisivamente para a veia romanesca e criativa. Convém reproduzir integralmente o trecho em que ele se refere a tal viagem:

Foi somente em 1848 que ressurgiu em mim a veia do romance. Acabava de passar dois meses em minha terra natal. Tinha-me repassado das primeiras e tão fagueiras recordações da infância, ali nos mesmos sítios queridos onde nascera.

Em Olinda, onde estudava o meu terceiro ano, e na velha biblioteca do ‘Convento de São Bento a ler os cronistas da era colonial, desenhavam-se a cada instante na tela das reminiscências, as paisagens do meu pátrio Ceará.

Eram agora os seus tabuleiros gentis; logo após as várzeas americanas e graciosas; e por fim as matas seculares que vestiam as serras como a ararróia verde do terreiro tabajara.

E através destas também esfumavam-se outros painéis, que me representavam o sertão em todas as galas de inverno, as selvas gigantes que se prolongavam até os Andes, os rios caudalosos que avassalam o deserto e o majestoso São Francisco transformado em oceano, sobre o qual eu navegara um dia.

Cenas estas que eu havia contemplado com olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará a Bahia; e que agora se debuxavam na memória do adolescente, e coloriam-se ao vivo com as tintas frescas da palheta cearense.

Uma coisa vaga e 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 meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época. [Grifo Meu] (Idem, p. 113)

O trecho acima é especialmente representativo porque nele José de Alencar, ao relatar os acontecimentos pessoais que serviram de mote às suas opções literárias,

acaba por estabelecer as linhas definidoras do que deve conter um bom romance, ou melhor, ele delinea quais são as características e peculiaridades deste gênero que tanto combina com suas pretensões literárias. O contato direto com a natureza através da viagem é o primeiro traço que se salienta; somente a partir desta aproximação que foi possível a ele recordar momentos de uma viagem feita anteriormente, percorrendo *in loco*, os campos de sua terra natal. Desenha-se, assim, um Alencar em contato com a terra e recordando a infância e seu passado originário, em circunstância bem próxima à experimentada por Mário em sua ressurreição moral, em *O tronco do Ipê*. Por outro lado, Alencar respondia a seus críticos que, como vimos, àquela época o tachavam de escritor de gabinete.

Outra característica que se salienta na passagem acima se refere à acuidade quanto à verossimilhança das situações históricas tratadas no romance, mais um ponto muito criticado tanto por Joaquim Nabuco quanto por Franklin Távora. Desta maneira, Alencar destaca de seu passado o penoso trabalho de pesquisa direta com as fontes históricas que realizava nas bibliotecas. Naqueles livros, ele teria buscado o ponto de partida para muitas de suas histórias.

Contudo, tanto as recordações do período orgânico, quanto o contato direto com a terra, ou as pesquisas em livros lhe seriam insuficientes para a criação literária, não fosse um traço eminentemente individual que fundou toda a existência de José de Alencar: trata-se do dom genial. Este toque genial desenvolve-se em “Como e porque sou romancista” de um modo bastante peculiar, merecendo atenção especial a partir de agora.

5.3.4 Alencar e o toque genial

No gênio individual moderno, a idéia da totalidade dos deuses se reflete como numa imagem invertida: enquanto na poesia homérica são os indivíduos que compõem o todo, na poesia moderna o todo deve ser ‘comprimido’ num indivíduo particular e quanto mais formação universal, tanto mais genial será a obra singular. Assim, tanto quanto Homero, o poeta moderno tem de tentar satisfazer a mesma exigência de apreensão da totalidade. (Suzuki,M.; 1998, p. 234)

O filósofo Marcio Suzuki identifica o último quartel do século XVIII como o período em que se concebe a idéia de gênio individual moderno, noção esta que será um dos pontos fundamentais do Romantismo. Os filósofos alemães,

a partir das idéias apresentadas por Immanuel Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* de 1790, lideraram a cunhagem deste conceito de gênio, pensando-o primeiramente na reflexão sobre a filosofia para depois estendê-lo ao campo da literatura. Conforme Suzuki, com Friedrich Schlegel a chamada moderna teoria da literatura trará para as dimensões literárias as reflexões filosóficas sobre a idéia de gênio.

Na citação acima, Marcio Suzuki apresenta a relação entre a nova concepção de indivíduo e a criação poética, tecendo uma comparação com os tempos da poesia homérica. Em ambas há a pretensão de se apreender uma totalidade; a diferença consiste no fato de que na poesia moderna a universalidade do todo se encontra reunida em um indivíduo particular. Cada autor moderno, assim, compreende uma totalidade, ou para usar os termos de Schlegel, comporta de um modo particular um sistema de fragmentos. Gênio será considerado o sujeito que melhor experimenta as capacidades do homem; considerando que a ordenação do mundo encontra-se no próprio mundo, não mais em um entendimento racional transcendente, o gênio será o traço divino revelado no ser humano, já que cria novos vínculos entre a produção divina e a atividade criadora do homem. Assim, o gênio deve ser pensado como uma dádiva, um favorito da natureza.

Ao mesmo tempo, o gênio não estará ocupado em definir um novo padrão normativo, na filosofia ou na literatura. Conforme Suzuki, “O produto do gênio não é um exemplo a ser imitado, mas através dele um outro gênio é despertado para o sentimento de sua própria originalidade.”(Idem, p. 40) Este é um preceito desenvolvido por Kant que, segundo Suzuki, possui como pressuposto incitar um pensamento reflexivo que seja capaz de retirar o espírito da passividade, sem oferecer sistemas filosóficos prontos, mas criando instrumentos que possibilitem que o outro possa, por si mesmo, descobrir a chave dos enigmas universais (Idem, p.44). Mais do que encontrar verdades sobre determinados assuntos, o que se visa é, sobretudo, a possibilidade de desenvolvimento do pensamento próprio.

Desta maneira configura-se um pensar filosófico que preza pela ausência de modelos que possam servir de orientação. Como resultado, ocorre uma espécie de libertação do gênio, que não mais tolhe sua originalidade por mandamentos apriorísticos de uma escola: o gênio passa a dar à arte a regra. As regras seriam, nas palavras de Suzuki, “invenções que, se servem como norma para apuro

estilístico e de cultivo do gosto, não valem como preceitos infalíveis para criar obras do futuro”. Tal afirmação considera válido o princípio crítico desenvolvido nos setecentos de que se deve submeter ao pensamento livre e esclarecido todos os dogmas e opiniões aceitas.

Compreendido deste modo, como o criador das próprias regras, o gênio em si mesmo deve ser entendido como uma unidade viva. Ele compõe um sistema individual único, original, que não separa a filosofia de sua vida, mas que realiza uma articulação entre seus diferentes campos de atuação. Nem mesmo sua criação se separa dele, já que “no sentido rigoroso, o gênio não faz uma obra, mas é a obra, ou a obra é ele próprio se fazendo.”(Idem, p. 242) Assim sendo, a melhor maneira de estimular a capacidade criativa do gênio é não agir contra o que fora traçado pela natureza, cuja inspiração criadora possui algo de divino:

Decifrar as manifestações do gênio, fazer com que se revele em toda a sua força, é a melhor maneira de não agir contra os desígnios da natureza. Eis aí a luta contra o espírito servil da imitação, contra as regras, o estudo, a convenção do gosto, enfim, tudo aquilo que, como num jardim francês, geometriza e tolhe o sublime de um florescimento natural. (Idem, p. 62)

Tal como o crescimento orgânico de uma planta, deve-se criar as condições para que o desenvolvimento criativo do gênio esteja apto a se ampliar naturalmente. Deste modo, a questão do gênio torna-se canalizadora de um conjunto de questões que envolvem o novo lugar do indivíduo criador em obras literárias e filosóficas:

O gênio se torna uma bandeira, um emblema, porque não pode ser dissociado de questões tais como a finalidade na natureza, a Providencia na história, o paralelismo entre natureza e arte através da noção de organismo – sem contar, é claro que tudo isso tem a ver com a religião. (Idem, p. 62)

Em Alencar este conjunto de idéias envolvendo a questão do gênio também aparece, ganhando os contornos específicos do caso brasileiro, que em muito se diferencia da proposta reflexiva alemã. Em “Como e porque sou romancista” o toque genial aparece no sentido de sublinhar a força de sua imaginação como um dom divino e natural que se sobressai, desobedecendo a regras universais pré-estabelecidas. O principal ponto de diferença consiste na apreensão de Alencar acerca da relação do gênio com seu tempo. Se na proposta kantiana, desenvolvida por Schlegel no campo literário, a transgressão genial envolve a sobreposição de suas idéias a limites temporais, como alguém que

promove uma suspensão do tempo pela criação artística, em Alencar, ao contrário, o gênio será compreendido como o melhor tradutor de sua época.

Nas palavras de José de Alencar em “Como e porque sou romancista”:

Mas não tivesse eu herdado de minha santa mãe a imaginação de que o mundo apenas vê flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante, que esta leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances. [Grifo meu] (Alencar, J. de; 1959b, p. 107, v. I)

A simples memorização estimulada pela leitura contínua e repetida dos volumes de sua biblioteca não seria suficiente para ele se transformar naquele criador e romancista. Era necessário um toque a mais, algo anterior e interior que nele surge como uma inspiração com traços divinos. A influência materna em nada se relaciona aos conhecimentos literários dela, mas sim ao fato dela ser sua genitora, aquela que deu a luz ao gênio.

Alencar menciona o conjunto de leituras estrangeiras, especialmente francesas, que o teriam influenciado o espírito no período orgânico. Ao molde gravado na memória, juntava-se agora um refinado estilo literário. Seria uma bela oportunidade para ele formar um gosto adequado aos padrões franceses modernos, tendo a sua disposição todo o manancial produzido por eles. No entanto, mesmo percebendo naqueles escritores a qualidade de semideuses, pois suas criações representavam o sinal da presença divina, Alencar assinala que sua opção foi por não se aprisionar a qualquer modelo a priori:

Gastei oito dias com a Grenadière, porém um mês depois acabei o volume de Balzac; e no resto do ano li o que então havia de Alexandre Dumas e Alfredo Vigny, além de muito de Chateaubriand e Victor Hugo.

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

E aí está por que 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 vezes literárias, onde brotam flores mais singelas e modestas. [Grifo meu] (Idem, p. 111)

Isso porque a inspiração maior só poderia vir do contato direto com a natureza, Criação maior e principal sinal da presença divina na Terra:

Nesse tempo, como ainda hoje, gostava do mar; mas naquela idade as predileções tem mais vigor e são paixões. Não somente a vista do oceano, suas majestosas

perspectivas, a magnitude de sua criação, como também a vida marítima, essa temeridade do homem em luta com o abismo, me enchiam de entusiasmo e admiração. (Idem, p. 114)

Complementando adiante:

Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi esta esplendida natureza que me envolve, e particularmente a magnificência dos desertos que eu perlustrei ao entrar na adolescência, e foram o pórtico majestoso por onde minha alma penetrou no passado de sua pátria.

Daí, desse livro secular e imenso é que eu tirei as páginas d'O Guarani, as de Iracema, e outras muitas que uma vida não bastaria para escrever. Daí e não das obras de Chateaubriand e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime que eu havia lido com coração. (Idem, p. 117)

A identidade que Alencar produz de si mesmo é a do romancista que se forma a partir de sua experiência direta com a natureza. O traço da cor local estava mais uma vez ressaltado, assim como sua originalidade literária, já que era a terra que suscitava sua sensibilidade. Não convinha a um sujeito que almejava promover uma independência da cultura nacional, revelar o quanto que tinha imitado este ou aquele modelo estrangeiro. A autonomia apresentava-se como o principal signo da originalidade.

Ao mesmo tempo, esta visão de si como gênio não pressupunha uma suspensão do tempo. A consciência temporal de Alencar, sintetizada pela metáfora do obreiro da fancaria, ressalta o quanto sua obra estava à serviço da formação da literatura brasileira, um esforço que poderia render frutos no futuro. Por isso, neste caso, o gênio não se sobrepõe à obra, mas a missão estava acima da obra e do gênio. Por outro lado, tal empenho nunca teve a pretensão de servir como modelo a ser imitado no futuro; por mais que destacasse a importância de seu papel literário empreendedor no presente, em momento algum Alencar afirma que seu trabalho podia ou devia ser copiado. Ainda que considerasse sua tarefa formadora no presente, ele tinha consciência de que a literatura estava apta às mudanças temporais no devir, reconhecendo que a imitação a um modelo seria o sinal máximo da estagnação do pensamento.

Em “Como e porque sou romancista”, Alencar sublinha o seu modo peculiar de conceber-se como gênio e realizador de uma missão, traçando as linhas que ressaltavam a sua singularidade. Além de criador, o gênio oferecia ao leitor a possibilidade de conhecer as condições particulares de produção de sua obra, pensando a si mesmo como um mundo a ser percorrido e como resultado da

mais límpida individualidade e originalidade. A propósito, nada pareceria mais individual a Alencar do que seu próprio passado, com acentuados traços no período de sua infância, uma experiência única que não podia ser comparada a de outros sujeitos.

Assim, o homem que ordenava em forma de texto a memória de sua obra, balizando em “Benção Paterna” as fases da vida do país em primitiva, colonial e nacional, é o mesmo que se percebe como autor imerso no período de infância da literatura brasileira, definidor da origem desta literatura. É ele também o sujeito que em “Como e porque sou romanista” delimita a importância da origem de si, situada na época orgânica da formação de suas particularidades. Em José de Alencar, o passado constitui-se como uma contínua presença.