

ROMANCE HISTÓRICO E REGIONALISMO NA PENA DE ALENCAR

Historical novel and regionalism in Alencar

Pedro Brum Santos
UFSM**RESUMO**

Em José de Alencar, o uso alternado do sublime e do temperado, com ênfase ora para um, ora para outro desses recursos, bem como a visível inspiração no grande modelo do romance histórico, são indicadores do quanto o autor buscou pautar sua obra pela relação adequada entre estilo e tema. É o que procuramos mostrar, considerando o conjunto da produção do autor.

PALAVRAS-CHAVE: ficção; história; regionalismo; identidade.

ABSTRACT

The alternate use of the lofty and the temperate, with emphasis either to one or the other of these resources as well as the visible inspiration in the great model of the historical novel, are indicators of how José de Alencar tried to guide their work for the proper relationship between style and theme. That's what we try to show in this article.

KEYWORDS: fiction; history; regionalism; identity.

Graças à sua “capacidade de mudar sem transformar-se em outra coisa” (McKEON, 2000, p. 14), o romance, no momento mesmo de sua afirmação entre os gêneros literários consagrados mais ou menos à época do romantismo, foi capaz de incorporar como aspecto constituinte de sua estrutura aquele fundo clima de transformações sociais, políticas e econômicas ocorridas na Europa a partir do final do século XVIII. Ainda na primeira metade dos oitocentos, a revolução burguesa, a consolidação do sentimento nacional, a ascensão e queda de Napoleão, com seus efeitos sobre todo o continente, moldaram a vida em sociedade como alguma coisa que passou a ser historicamente determinada.

Na visão de Georg Lukács, Walter Scott é o romancista que, mais que seus contemporâneos, compreendeu a necessidade de olhar o passado para esclarecer adequadamente o presente e, ao fazê-lo, objetivamente criou o romance histórico, vertente romanesca de forte impacto à época e que mostraria fértil capacidade de multiplicação. Na perspectiva do teórico, as obras de Scott singularizam-se por penetrarem nas crises históricas da Inglaterra, desenhando com destreza as mudanças que originaram a sociedade do presente em que vive o escritor.

Por esta relação com o presente, que detecta na ficção histórica de Scott, o crítico aproxima o romancista escocês de seus antecedentes ingleses do século XVIII. Nestes, “la peculiaridad histórica del presente inmediato [é] instintivamente observada con toda precisión” (LUKÁCS, 1966, p. 18). A este “instinto realista”, entende que Scott adiciona uma “visión clara de la historia como processo, de la historia como condición previa, concreta, del momento presente” (Idem, p. 18).

Se, por um lado, Lukács traça uma linha de sequência entre os realistas ingleses dos setecentos e a ficção histórica de Walter Scott, produzida no início do século XIX, por outro, distingue-a do historicismo praticado pelo romance romântico em geral. Este, na sua opinião, não

alcança tratar a história de modo penetrante, ficando na superfície dos fatos. Justamente por possuir a compreensão ajustada da realidade é que Scott, no entendimento do teórico, pode ser considerado uma espécie de protótipo do romancista histórico clássico, de cuja atividade deve-se ressaltar o traço hábil para tematizar a essência de um período efetivo, para, com toda vivacidade e variedade, decalcar as crises decorrentes dos conflitos sociais.

De acordo com essa ótica e com a fórmula consagrada pelos apontamentos de Lukács, o romance histórico deve revelar as forças sociais em disputa numa época do passado distante. A perspectiva adequada é a do cotidiano da vida prática, do flagrante de forças encarnadas em indivíduos representativos das camadas médias da população. O herói, extraído das disputas e interações desse cotidiano deve ser um tipo médio que experimente forte vínculo com o grupo social que representa. Os personagens de Scott, assinala, possuem essa profunda marca humana: são tipos históricos que se deixam mostrar interiormente, nos seus sentimentos, angústias e emoções, em suas debilidades e indecisões.

Diferentemente dos romancistas românticos da Restauração – em especial, Alfred de Vigny –, que praticavam uma sublimação do herói, explicando todo um período a partir dele, Scott faz surgir seus heróis da “essência mesma da época”. O teórico destaca, enfim, a inteligência prática dessas personagens como um traço fundamental que garante a unidade dialética viva entre a tipificação operada pelo escritor e os aspectos sociais implicados no processo de criação. Daí a aludida linha direta que preconiza entre o romance histórico de Scott e os realistas ingleses que lhe antecederam. No seu entendimento, ambos procuram compreender como o real é objetivamente constituído, sem tornarem-se prisioneiros daquilo que aparece diretamente, desvelando a diferença entre o modo como a sociedade efetivamente funciona (essência) e o modo como ela aparece no imediato (aparência).

Se Scott, como apregoa Lukács, foi o autêntico romancista histórico do século XIX, está longe de ter sido o único a enveredar por esse filão. Ao contrário, foram diversos os ficcionistas românticos que consagraram resgates históricos apaixonados e comprometidos com a realidade popular e com a extração cultural de um passado exótico e peculiar. Neles, encontramos a reiterada ambição de recriar épocas e mundos, tomando para si a tarefa de demonstrar por meios artísticos que as circunstâncias e personagens históricas existiram de determinada maneira. Em muitas literaturas, o modelo é explorado com o intuito direto de expressar temas de identidade nacional, buscando, no passado, símbolos primordiais que garantam uma visão orgânica do presente através de bem dosada combinação de imaginação e realidade, mito e história. Há, por essa ótica, pontos de contato entre escritores de latitudes diversas como o próprio Scott na Inglaterra, Almeida Garret e Alexandre Herculano em Portugal, Fenimore Cooper na América do Norte e José de Alencar, no Brasil.

Este último é um caso típico de escritor que, surgido em país recém independente e em época imediatamente posterior ao surto desencadeado pelas obras de Scott, pode balançar o exemplo dos modelos vindos de fora com as necessidades ditadas pelas peculiaridades locais. A isso, como procuraremos demonstrar, se soma a adaptação às normas que informam sua compreensão sobre o romance, gênero ainda não afirmado na tradição poética, que, após um início hesitante, acaba privilegiando dentro de seu ambicioso projeto literário cujo objetivo é emprestar trato adequado à matéria nacional.

Matéria e estilo

A observação de como José Alencar enfrenta o conteúdo histórico nos primeiros movimentos de romancista, no sentido de dar conta do poema nacional inspirado pela já consagrada temática indianista, sugere o quanto aquele “instinto” que lhe impele “a imaginação”, referido na “Carta ao Dr. Jaguaribe” aposta ao texto de *Iracema*, em 1865, é um movimento controlado pela

técnica, de modo a alcançar o equilíbrio adequado entre tema e estilo. A certa altura, na “Carta”, refere ao primo cearense que “este livro é um ensaio ou antes uma amostra. Verá realizadas nele minhas ideias a respeito da literatura nacional” (ALENCAR, 1979, p. 91). Depois, ao concluir, ao modo de autocrítica, afirma: “quando o reli já apurado na estampa conheci que tinham escapado senões que se devam corrigir; noto algum excesso de comparações, repetição de certas imagens, desalinho no estilo dos últimos capítulos” (Idem, p. 91).

Essas observações de uma época em que, passadas as experiências iniciais da tentativa épica e do teatro, a opção pelo romance lhe parece cada vez mais definida e definitiva, demonstram sua séria preocupação em alcançar o referido equilíbrio entre tema e estilo. Posição semelhante, aliás, já havia manifestado por ocasião da polémica que produzira na década anterior ao criticar o poema “A confederação dos Tamoios”, de Gonçalves de Magalhães, na própria ocasião em que se lançava na cena literária. Do mesmo modo, se voltarmos a *O guarani*, produzido em 1856-57, época das críticas a Magalhães, veremos que nessa obra que confirma sua incursão pelo tema indianista, a busca do almejado equilíbrio leva-o a privilegiar, na composição do texto, o estilo sublime da natureza e dos ambientes descritos que faz sobrepor-se ao tom ameno dos diálogos e das cenas de cotidiano, pautando-se, nos dois casos, pelas regras vigentes no tempo.

De acordo com a tradição, o sublime é produzido quando uma sensação é elevada ao grau máximo. Francisco Freire de Carvalho, ao repercutir no século XIX brasileiro a tradição da retórica clássica, defendia que o sublime era sinónimo de grandeza. Eduardo Martins, que estuda o tema aplicado ao romance de Alencar, aponta o quanto, ao dar conta da matéria do Brasil primitivo e rural, o escritor preservou esse estilo nas descrições de natureza. Nessa vertente da obra, encontramos autênticos *topoi* em torno do que Martins classifica como “a atração por grandes espaços incultos, a percepção da floresta de uma perspectiva religiosa, a vinculação entre natureza e pátria” (MARTINS, 2005, p. 234).

Nos mesmos textos, igualmente significativa é a recorrência ao ténue e ao temperado. A propósito, conforme Eduardo Martins, a retórica de Freire de Carvalho, nas anotações sobre o romance, defendia que o temperado era estilo ideal para ressaltar o carácter educativo e moralizante suposto pelo género. Diante de matéria heróica, Alencar não descuidava da lição. Pesava-lhe, além das orientações aprendidas nos tratados de retórica, o reforço de mãos hábeis de cronista afeito ao cotidiano, perfeitamente sintonizado com as demandas mundanas da sociedade contemporânea que, como afirmará anos mais tarde, em *Bênção paterna* (1872), o género estava fadado a responder.

A dominância do sublime sobre o temperado, em *O guarani*, aparece já nos movimentos iniciais da fábula. Lembremos, a propósito, que o primeiro capítulo é todo de carácter espacial e segue o modelo elevado. Inicialmente, o narrador ordena o palco das ações, traz detalhes sobre a grandiosidade da natureza. Segue nessa linha a composição cartográfica que é própria da abertura dos grandes romances do tempo que assim procedem com o fito de situarem o leitor na geografia antes de colocarem as personagens em cena.

No capítulo seguinte, ainda sob o influxo do sublime, a imaginação viva utilizada para moldar as nuances da natureza é agora empregada ao modo de um narrador historiador. Todas as indicações que compõem a apresentação do fidalgo Antônio de Mariz, sua genealogia, a instalação da família na casa grande do Paquequer, as circunstâncias históricas da passagem do século XVI para o XVII, possuem um tom elevado e grave ditado pela perspectiva neutra do narrador e servem para, feita a localização espacial, situar a ação no tempo.

Somente no terceiro capítulo é que a perspectiva do narrador se fecha sobre personagens em ação. Aproxima-se de um grupo de cavaleiros – “quando muito quinze pessoas” – que “costeava a margem direita do Paraíba”. Esclarece que “naquele tempo dava-se o nome de bandeiras a essas caravanas de aventureiros que se entranhavam pelos sertões do Brasil” (ALENCAR, 1965, p. 33).

A esta altura, aos poucos, o grau impessoal e o aspecto neutral e distanciado do narrador vão se abrandando em favor da fala direta das personagens. A técnica é deixar que, ao modo do drama,

essas falem por si e incorporem marcas da ação. O longo diálogo entre Álvaro de Sá e Loredano ocupa quase três páginas, até o final do capítulo, situando o leitor no enredo, sem a necessária intervenção do narrador. Nesse ponto, avulta o estilo temperado, aflora o clima ameno, baixa a gravidade do tom.

O romance histórico parece, de fato, ser-lhe o modelo externo mais próximo. Alencar, mais de uma vez, negou influência direta de Chateaubriand ou Cooper na pintura de seus índios. Insistiu sempre na inspiração do que chamava de língua indígena. As principais fontes que aponta são a observação direta e a leitura dos cronistas coloniais. Entretanto, em uma das cartas sobre *A Confederação dos Tamoios* afirma:

Estou convencido que se Walter Scott traduzisse esses versos portugueses no seu estilo elegante e correto; se fizesse desse poema um romance, dar-lhe-ia um encanto e um interesse que obrigaria o leitor que folheasse as primeiras páginas do livro a lê-lo com prazer e curiosidade (ALENCAR, CCT, V, em CASTELLO, 1953, p. 40).

O autor, ademais, nunca enquadrou *O guarani* como romance indígena. Nos textos críticos do fim da carreira, preferia classificá-lo como histórico, ao lado de *As minas de Prata* e *Guerra dos mascates*, o que é mais um indicativo do seu interesse pelos padrões do gênero. De outra parte, tomados os três, é interessante notar que o estilo temperado que, em *O guarani*, tem uso contido, aplicado particularmente para destacar o universo de Peri e Ceci, torna-se predominante nos outros dois, e que tal modulação pode ser lida como uma tentativa de corresponder aos diálogos e às cenas de cotidiano, tão caros a Scott.

Sobre esse movimento estilístico que vai do sublime ao temperado, lembremos que no livro de estreia o enredo tem a força épica da fundação. Assistimos ao encontro entre nativo e colonizador. Há uma tensão provocada pelo choque de culturas e de interesses que cresce na medida em que a narrativa circunscreve-se a tempo e espaço concentrados. Com isso, ocorre uma tendência ao sublime, ao grandioso, que, como salientamos, apenas cede ao temperado em algumas passagens.

As minas de prata, cuja produção coincide com os primeiros exercícios do escritor e cujo recorte histórico situa o enredo na mesma época do anterior, incorporam em muito maior extensão o estilo temperado de compor. Boa parte do romance foi publicada em 1862, ocupando integralmente os volumes terceiro e quinto da *Biblioteca Brasileira*, ousado empreendimento dirigido por Quintino Bocaiúva. A publicação do final ficou adiada, alegadamente, por problemas de saúde do autor, que apenas retomou o projeto, para concluí-lo, entre 64 e 65.

A maior parte do romance, porém, tinha pronta no momento inicial, o que indica o quanto o processo de busca de um tom adequado para o tratamento da matéria primitiva estava no centro dessas primeiras experiências de ficcionista. Valéria de Marco, salientando o aspecto escorreito que domina *As minas de prata*, à diferença da intensidade concentrada de *O guarani*, afirma:

Reina a dispersão e as ações se sucedem sem esboçar qualquer alento de transcendência, pois circunscrevem-se ao limite da esfera individual. Em ritmo rápido, as personagens se deslocam, ocupam o primeiro plano e vão traçando caminhos, demarcando contornos de um território que se apresenta como um espaço crivado de aventureiros.

.....
Nada mais eficaz que ingredientes de romances de aventuras, desvairadamente romanescos, para esboçar tal perfil daqueles tempos e daquele lugar. Ali não havia espaço para o heróico. Por isso Alencar abandona o tom solene usado para criar o Paquequer, começa *As minas de prata* de modo gracioso e, frequentemente, folgazão ou brincalhão, rumo à descrição final em tom prosaico, um vilarejo, casinhas e três famílias constituídas por moços honestos que escaparam à

corrupção semeada por riquezas, tesouros, ambições e luxúria (DE MARCO, 1993, p. 101, 102).

Em *As minas de prata*, a dominância do “modo gracioso”, que fora experimentado em passagens de *O guarani*, abre uma perspectiva que será reforçada em obras posteriores. Seu móvel principal não repousa nas grandes figuras, no tônus épico do herói. O esforço é flagrar a própria mediania do cotidiano.

Ao modo que Lukács aponta em relação a Scott, daí devem ser decalcadas as figuras principais que, assim como ascendem ao centro das tensões do enredo, retornam ao prosaísmo da existência social. Garantem, dessa maneira, que a matéria histórica combine harmoniosamente com a imaginação. O estilo temperado reforça o trato do cotidiano e a matéria histórica é o pano de fundo que, uma vez mais, aparece combinada com o conteúdo lendário. A reprodução do modelo, porém, não garante o mesmo resultado do original. Enquanto em Scott, a busca do passado tem em vista desenhar as mudanças sensíveis do presente, em Alencar, embora muitas vezes se vislumbre a transcendência das questões históricas, o esquema que prepondera é o do triunfo da justiça e do código do amor romântico. Porém, igualmente por esse lado, ou seja, pela peculiaridade da matéria, podemos entender a crescente recorrência ao temperado nessa série sobre o passado nacional.

Guerra dos mascates, que dá sequência ao tema na fase final da carreira, além de reforçar a opção pelo estilo ameno, demonstra o quanto o romancista, na medida em que o tempo passa, mais ou menos de acordo com as predisposições que percebe ao redor, vai se deixando orientar pela lógica do cronista. Obra intrigante, como era frequente em sua prática, iniciada e logo posta de lado para ser retomada mais adiante, recupera episódio do Brasil colonial. Na *Advertência*, o leitor depara-se com o truque do manuscrito encontrado ao acaso pelo autor, à maneira de *Dom Quixote*. O narrador irônico, desde logo, lembra que, nos tempos presentes, “tudo pode ser”, deixando aberta a sugestão, bastante incorporada pela crítica, de uma fértil correspondência entre personagens do romance e figuras públicas da época.

Valéria de Marco salienta que, mais importante que isso, é tentar compreender a peculiaridade do modo usado para narrar o passado em *Guerra dos mascates*:

Seu alvo é registrar a desproporção como parâmetro da lógica reinante daqueles tempos em que se inscreve seu encontro com o manuscrito e o leitor. Por isso apresenta com estatura reduzida todos os elementos pertinentes à origem e à elaboração da narrativa: escolhe um lugarejo (...) para começar o atribulado percurso (...); define seu trabalho de narrar com referência às etapas desqualificadas da arte de costurar, pois ele não teria feito nada mais do que alinhar, cerzir e remendar (DE MARCO, 1993, p. 164)

Temos assim, nesse romancista cerzidor, dado à arte do alinhavo, um aspecto interessante que se qualifica na fase final de Alencar. Trata-se da “redução de estatura” presente em sua crônica histórica que parece corresponder à sua desilusão política. A década de 1870, de fato, coincide com a frustração da expectativa de ser nomeado senador, o mais alto posto da carreira política imperial. Embora tivesse obtido o primeiro lugar na lista sêxtupla dos eleitos pelo Ceará, foi preterido por Nogueira Jaguaribe, seu primo e destinatário das cartas que aparecem apostas a *Iracema*, e Figueira de Melo, nomeados por Pedro II para ocuparem as vagas cearenses.

Como se regressasse aos primeiros tempos da carreira no jornal, em alguns projetos dessa época o romancista cede ao impulso do cronista. A ele não cabe fazer história. Compete-lhe modular a crônica da história. É assim que, nos últimos anos, se lança ao projeto de recuperar as tradições crônicas e populares. O que chama de “crônicas dos tempos coloniais” corresponde a uma apreensão menos ambiciosa do passado histórico. São textos leves, mas, nem por isso, menos preocupados com a verdade documental. Destacam fatos e figuras antigas, como *Alfarrábios* e *O*

garatuja, ou recuperam tradições populares como ocorre em *O nosso cancionero*, série de artigos publicados em *O Globo*, em 1874.

Último esforço pelo sublime

Paralelamente a essa incursão pela crônica do passado e pela inclinação ao temperado algo gracioso e não raro irônico de que também são exemplos os citados *As minas de prata* e *Guerra dos mascates*, o autor, nesta quadra final, envereda pela matéria das regiões, procurando desvendar usos e costumes de diferentes latitudes do território pátrio. Nesse pormenor, é importante salientar a trajetória do interesse localista em nosso romantismo literário, iniciada muito antes de o próprio Alencar tornar-se escritor e desenvolvida segundo duas claras direções. Uma delas a do aspecto simbólico que o localismo geográfico, como matéria de representação, alcançara na arte romanesca. A outra é a constatação de que, tornado conteúdo, o motivo ajudara a ampliar Brasil afora o lastro da circulação de autores e obras.

Quanto ao interesse pelos tópicos locais como tema literário, a historiografia tem prestado pouca atenção à precocidade com que o conteúdo apareceu no romantismo brasileiro, relegando à posição secundária ou simplesmente ignorando os significativos registros anteriores a Alencar e a seus coetâneos como Taunay, Távora e Guimarães. Basta, porém, retroagir aos anos 1840, mais de duas décadas antes dos reconhecidos sertanistas, para verificar que a matéria já frequentava com desenvoltura as páginas da ficção. *A ressurreição de amor*, crônica rio-grandense, de 39 atribuída a Araújo Porto Alegre; *Eugênia*, novela baiana, de 46, de Manoel Carigé Baraúna e *A divina pastora*, romance rio-grandense, de 47, assinado por Caldre e Fião, confirmam que os recortes regionais ocuparam destacada importância entre as primeiras experiências do romance no Brasil.

Essa feição localista do nível temático, como afirmamos, logo experimentaria uma segunda direção ao ampliar a circulação de autores e obras. Assim como se estabeleceu na Corte, o interesse pela “cor local” se reproduziu rapidamente nas províncias, que aí por meados do século XIX iam dando feição a uma literatura própria, incentivada, em boa medida, pela possibilidade de multiplicar a prática folhetinesca entronizada no Rio de Janeiro. Referências como Francisco Bonifácio de Abreu e Augusto Sacramento Blake, em Salvador; Lourenço Amazonas e Antonio Vítor Barreto em Recife ou Ana Eurídice Eufrosina de Barrandas, em Porto Alegre – todas situadas ainda nos anos 1840 -, colaboraram decisivamente para colocarem suas respectivas regiões no mapa da nascente ficção.

Quando se volta ao tema, em 1870, José de Alencar está, portanto, apenas dando sequência a uma vertente que já era significativa no tempo. Talvez por isso mesmo sua opção tenha causado fortes reações entre aqueles que vinham se dedicando ao gênero. Alencar, como se sabe, vê no conteúdo regional, o motivo que faltava para completar o projeto nacional que elegera como peça chave de sua obra de ficção e nele trabalhará com afinco nos anos finais de carreira. A *O gaúcho*, que inaugurou a série, seguiram-se *O tronco do ipê* e *Til*, ambos de 72, chamados por Candido (1981, v. 2) de “romances fazendeiros” e *O sertanejo*, de 1875.

A rumorosa repercussão do assunto ocorre por ocasião do lançamento do primeiro livro, que, entre o final de 71 e o início de 72, coloca o autor como alvo de duras críticas que lhe foram endereçadas por Franklin Távora, cearense como ele, porém, radicado no Recife. Através de um conjunto de cartas publicadas na folha carioca *Questões do dia*, de José Feliciano de Castilho, o crítico reclamava que a obra não era fiel à realidade regional que se propôs desenvolver, faltava-lhe observação direta da matéria narrada. Por pretender abordar a natureza e os costumes “sem sair de seu gabinete” (cf. AGUIAR, 1997, p. 188), entendia que o autor caía em frequentes inexatidões. À cobrança de verossimilhança externa, pauta principal e algo exagerada de suas considerações, Távora concertou o juízo de que *O gaúcho* também era pouco convincente no arranjo interno da matéria narrada, julgando não haver justificativa lógica para a inclusão do fantástico numa narrativa de costumes.

Olhada a questão à luz dos problemas que envolvem o trato dispensado à matéria primitiva nessa fase final e considerado o próprio testemunho do autor, percebemos que com *O gaúcho* – e, de certo modo, com o conjunto de seus romances rurais – Alencar tem em vista atingir o que considera as margens da civilização, os pontos do território aonde a lógica niveladora ainda não se acomodou. Essa é a parcela que, em 74, procura explicar nos artigos de *O nosso cancionista*, publicados em *O Globo*:

Na infância dos povos, certas individualidades mais pujantes absorvem em si a tradição de fatos praticados por indivíduos cujo nome se perde; e tornam-se por esse modo símbolo de uma idéia ou de uma época. Com o incremento da civilização que nivela os homens, debilita-se aquela tendência; e o mitologismo só aparece naquelas latitudes sociais onde ainda não dissiparam-se de todo a primitiva rudeza e ingenuidade do povo. Estou convencido de que os heróis das lendas sertanejas são mitos e resumem o entusiasmo do vaqueiro pela raça generosa, companheira inseparável de suas fadigas e provida mãe que o alimenta e veste (ALENCAR, 1964, v. 4, p. 978).

Ao reelaborar os conteúdos das “margens da civilização”, Alencar não apenas pisa em terreno, a esta altura, contaminado por posições nem sempre receptivas a seu projeto, bem como, visivelmente, esbarra em conteúdos míticos que lhe desafiam a imaginação. Não admira, pois, que em *O gaúcho* tenha recorrido ao fantástico em um “romance de costumes” como denuncia Franklin Távora. A “imprecisão” acusa a tentativa de conciliar a força do passado mítico com a “realidade”, com o *ethos* regional que tem em vista figurar. Através da transfiguração poética, uma das soluções que apresentou, em *O gaúcho*, foi dar voz aos animais. Ao modo das lendas, recorria à prosopopéia buscando contemplar o que entendia como peculiar de regiões do território que haviam se constituído e continuavam subsistindo à distância da “civilização que nivela os homens”.

Nessa empreitada, ao que parece, o exemplo do romance histórico pautado pela grandeza das ações, pelo porte heróico do protagonista e pela sublimação do espaço torna a ganhar força no horizonte de seu ato criativo. Os recursos tomados de empréstimo aos torneios medievais, das lições dos cavaleiros característicos dos gêneros heróicos de aventuras – tão bem incorporados por Scott em seus romances – são transplantados para os recônditos da pátria brasileira e aplicados ao vaqueiro pátrio. Nesse movimento há a constante retomada do sublime. Ao modo de *O guarani*, o recurso, agora, visa a dar conta dos espaços incultos das regiões rurais figuradas numa sequência que começou pelo Rio Grande do Sul (*O gaúcho*) e, nas obras seguintes, incorporou, pela ordem, Rio de Janeiro (*O tronco do Ipê*), São Paulo (*Til*) e Ceará (*O sertanejo*), sem contar que a mesma predominância do sublime pode ser estendida a *Ubirajara*, última incursão pelo indianismo, que data igualmente desse período de final de carreira.

Nesses termos, o uso alternado do sublime e do temperado, com ênfase ora para um, ora para outro desses recursos, bem como a visível inspiração no grande modelo do romance histórico, são indicadores do quanto Alencar buscou pautar sua obra pela relação adequada entre estilo e tema. Por esse caminho, o exame dos textos indica que quanto mais se aproximou da matéria documentada, quanto mais tomou como fonte os historiadores coloniais, mais ele próprio mostrou seu talento de cronista, incorporou e imprimiu o estilo temperado a seus escritos. Por outro lado, quando recorreu a lendas e mitos com vistas a recobrir temas menos documentados, avultou a face do romancista heróico, o recorte do sublime, do grandioso. No primeiro caso, incluem-se *As minas de prata*, *Guerra dos mascates*, *Alfarrábios* e *O garatuja*; no segundo, *O guarani*, *Ubirajara* e as ficções rurais.

Um e outro desses exercícios comprova que o autor, na sua concepção orgânica de literatura, sempre teve clara preocupação com o método de composição. Esse traço, aliás, não se restringe a pretensa relação entre posições defendidas nas cartas críticas endereçadas à “Confederação dos

Tamoios” e recursos empregados nas narrativas produzidas logo depois, correspondentes às primeiras ficções que publicou. Antes mesmo desses registros, nos tempos de estudante de Direito em São Paulo, já demonstra inquietação em torno da relação tema e estilo.

Na época, leitor e aprendiz, quando publica, opta por matéria que cerca a criação, pelo anteparo que visivelmente o preocupa. Assim é que nos *Ensaaios literários* (1850), uma das revistas do meio acadêmico que frequenta, ao invés de publicar ficção ou poesia como fazem muitos de seus colegas, prefere retórica e história. Suas principais colaborações encontradas na série são um texto sobre estilo e outro sobre Felipe Camarão, mesma figura que encarna Poti, o herói que figuraria em *Iracema*, dezesseis anos mais tarde. Vistos na perspectiva do tempo, esses registros dos *Ensaaios literários* parecem mesmo um embrião daquilo que, algum tempo depois, amadureceria no argumento das cartas críticas ao poema de Magalhães e posteriormente, ao longo da carreira, na transfiguração poética com que procurou dar forma, até o final, a tudo quanto considerou autêntica representação da matéria nacional.

Referências

- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. São Paulo: Ateliê, 1997.
- ALENCAR, José de. Bênção paterna. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965. v. 1.
- _____. Cartas sobre A Confederação dos Tamoios. In: CASTELLO, José Aderaldo. *A polêmica sobre A Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCL/USP, 1953.
- _____. *Iracema*. São Paulo: Ática, 1979.
- _____. O estilo na literatura brasileira. Expressão do estilo. In: *Ensaaios Literários*. Jornal Acadêmico. São Paulo, s.n., 1850.
- _____. O guarani. In: _____. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguillar, 1965. v. 2.
- _____. O nosso cancionero. In: _____. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. v. 4.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. v. 2.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. Origens e unidade. São Paulo: EDUSP, 1999. 2 v.
- _____. (Org.). *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1953.
- _____. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço Nacional de Documentação, 1961.
- _____. O romance romântico histórico. *O Estado de São Paulo*. Suplemento literário. São Paulo, 30 mar. 1957.
- DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões*. O romance histórico de José de Alencar. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1993.
- _____. As Minas de prata. O rosto brasileiro. *Língua e literatura*. São Paulo, n. 14, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *La novela histórica*. México: Era, 1966.
- McKEON, Michael. Introduction. In: *Theory of the novel: a historical approach*. Trad. Sandra Vasconcelos. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press, 2000.
- MARTINS, Eduardo Vieira. *A fonte subterrânea*. José de Alencar e a retórica oitocentista. Londrina: EDUEL, 2005.
- _____. Observação e imaginação nas Cartas a Cincinato. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline>> Acesso em: 10 maio 2010.

Recebido em: 27 abr. 2015.

Aprovado em: 20 maio 2015.