

**José de Alencar entre a tradição e a modernidade: lutas por uma forma de representação
“moderna” e brasileira.**

Valdeci Rezende Borges*

Resumo: Busca-se tratar da atuação do escritor José de Alencar no campo das batalhas simbólicas oitocentistas, travadas no Rio de Janeiro e com repercussões em Portugal, por uma forma narrativa *moderna* para representar a nação brasileira. Tal embate com a tradição literária portuguesa ficou plasmado em vários ensaios críticos, dos quais emerge a idéia de edificar uma literatura própria construtora de uma identidade e independência cultural da nação que completasse a do campo político declarada em 1822. No contexto de um processo conflituoso, Alencar, inserido nos campos da política imperial e da intelectualidade romântica, combateu pela invenção de uma literatura individual, nacional, com língua brasileira, tratamento e motivos próprios. O escritor foi militante engajado nas controvérsias ao redor da constituição da nacionalidade, tornando um dos genealogistas do Brasil como nação no confronto direto, em longas polêmicas, com grupos variados de intelectuais, tanto brasileiros quanto portugueses como Pinheiro Chagas e José Feliciano de Castilho. O objetivo é perceber os argumentos alencarianos em diálogo com aqueles dos representantes da tradição ibérica.

Palavras-chave: José de Alencar, modernidade, tradição.

ABSTRACT: This article aims at the writer's performance José de Alencar in the field of the battles of the 18th century, which took place at Rio de Janeiro, and with repercussions at Portugal, for a kind of narrative considered *modern* to fulfill the representation of the Brazilian's nation. Such disagreements with the portuguese literary tradition started in several critic essays, from which emerged the idea of establishing an own literature, which builds an identity and cultural independence from the nation

** Professor do Curso de História da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão. Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

which completed the one of the politic field declared in 1822. In the context of a conflictual process, Alencar, inserted in the fields of imperial policies and romantic intellectuality, fought by the invention of a individual literature, national, with Brazilian language, treatment and own reasons. The writer was an engaged militant in controversies around the establishment of nationality, making him one of the genealogists of Brazil as a nation in direct confrontation in long controversial, with diverse groups of intellectuals, as Brazilian as Portuguese like Pinheiro Chagas and Jose Feliciano de Castilho. The aim is to understand the alencarian arguments in dialogue with those representatives of Iberian tradition.

Keywords: Jose de Alencar, modernity, tradition.

Nos campos segmentados e hierarquizados da cultura e da intelectualidade de uma sociedade, atravessados por relações de forças e poderes, que se manifestam em embates, disputas por lugares, prestígio e reconhecimento, reunindo produtores em grupos que se opõem a outros, devido suas aspirações, sentimentos e idéias, emergem polêmicas que configuram as lutas de representação.¹

No contexto da sociedade brasileira oitocentista, que procura inventar uma literatura nacional, com língua brasileira, forma e motivos singulares, para definir uma identidade cultural própria, o exercício intelectual de José de Alencar é elucidativo, por suas práticas e confrontos com diversos intelectuais. Alencar teceu uma reflexão sistemática com essa intenção de construir e consolidar um paradigma para a escrita da literatura nacional, na qual entrelaçam o aprendizado e a incorporação de traços erigidos pela tradição literária, mas também aspectos novos propostos pelos representantes da modernidade nas artes e nas ciências, como alguns procedimentos metódicos presentes na produção do conhecimento social, como na História.

O ponto inicial de Alencar, por uma literatura brasileira, que se afastasse da clássica e portuguesa, edificando uma identidade cultural, encontra-se no artigo *O estilo na literatura brasileira*, de 1850. Ao tratar do estilo, diferenciou o clássico ou quinhentista do moderno, considerando este como mais adequado para elaborar a literatura brasileira, pois, vinculado às transformações da língua, à história do país e suas particularidades, manifestas nas relações entre palavra, reflexão, pensamento, melodia, dicção e expressão de sentimentos, conforme propunha Garret. Ponderava que, por meio do estilo, devia-se imitar o automatismo da língua; expressar as idéias, a vida, o movimento, as cores e as formas naturais, favorecendo a compreensão e inteligibilidade das idéias, com dicção pura e corrente, com frases com palavras belas e sonoras.²

Ao caracterizar o estilo clássico ressaltou traços como a solenidade, a lentidão e a construção truncada, expressos em períodos arredondados e pensamento encadeado, vinculando-o à expressão dos tempos da fé, do heroísmo, das crenças profundas e das convicções inabaláveis. Já o estilo moderno foi visto como flexível, fluente, elástico, com frase e pensamento soltos, em expansão, o que o tornava manifestação do tempo hodierno, no qual as idéias caminham delirantes, variadas e desvairadas. Essa reflexão, que atrela sociedade, literatura e história, perpassou toda a produção alencariana. Indagando sobre qual dos dois estilos deveria escolher para realizar a literatura brasileira, considerou que o antigo não podia renascer com suas cores e seus tons clássicos, pois nunca a dicção quinhentista poderia exprimir as cenas de nossa terra e natureza, com seus tons e sons. A elocução antiga martirizaria nossa alma e inspiração, e a frase clássica gelaria, “com a frieza de austeridade de sua palavra rígida e severa, nossa poesia ardente.” Assim, o estilo clássico era impróprio, com seu modo de dizer e exprimir-se, para tratar da realidade particular brasileira.³

Essa reflexão continuou nas *Cartas sobre A Confederação dos Tamoios*, em 1856, quando Alencar criticou Gonçalves de Magalhães e firmou posição diante do uso da poesia como forma de expressar a realidade brasileira. Ao desenvolver essas idéias estéticas, que guiaram sua própria produção ficcional, vinculou literatura e construção de uma linguagem apropriada para representar a conformação social do país, abordando a relação tensa entre produção cultural nacional e estrangeira, entre tradição e modernidade. As *Cartas* são um manifesto literário, um esboço de programa, e revelam sua postura combativa com a inauguração da primeira polêmica literária brasileira do século.⁴

As *Cartas* apontavam os pontos negativos da obra que era festejada como sendo “o poema nacional”. Alencar não viu contribuição no poema de Magalhães para construção de uma nova expressão, de uma literatura nacional com linguagem própria. Avaliou que o tema “era um belo assunto”, que “dava uma divina epopéia”, mas que a poesia de Magalhães não estava à altura do assunto; faltava “riqueza de imagens” e “colorido do pensamento” com os “raios e as sombras, os claros e escuros”. A obra, para ter cunho nacional, deveria possuir forma narrativa própria e expressar a peculiaridade brasileira.⁵

Era necessária uma forma nova, diferente e original, diversa à do Velho Mundo, para expressar essa nova ordem cultural e social. Para construir um imaginário da nação e uma identidade, a narrativa deveria ter elementos da natureza, da terra e de sua cultura, diversos da européia, os quais seriam

expostos em uma língua que permitisse manifestar experiências de vida plurais, de lugares variados no espaço territorial brasileiro.⁶

Para afastar-se da forma narrativa clássica, legada dos europeus, e encontrar a expressão pertinente à transformação da linguagem, carecia de achar algo de original, inspirado na própria natureza da pátria cheia de poesia. O poeta “devia arrancar [...] alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha literatura de um velho mundo”, sendo preciso esquecer, por um momento, as idéias de homem civilizado e embrenhar-se pelas matas seculares, contemplando a natureza, em busca de inspiração, de “uma poesia nova”, de “outros vãos” que não os da “musa clássica ou romântica”. As formas narrativas possuem historicidade, exaurem conforme as necessidades sócio-culturais sendo substituídas por outras próprias dos novos tempos e espaços.⁷

A forma que Magalhães usou no poema, julgou-a imprópria, ineficaz e artificial. A pintura feita da vida dos índios não tinha beleza. Os recursos de poeta épico, as imagens, eram gastos e usados. Ignorou-se a natureza brasileira, sendo incapaz de exprimi-la, amesquinhando-a; não soube interpretar o vigor e a beleza da poesia indígena e nem mostrar seu heroísmo e sentimentos. Não explorou os recursos da epopéia e burlou as regras do épico, descuidando da forma e faltando-lhe estilo adequado. Era preciso ler “no livro da natureza”, encontrar nela “um novo pensamento, uma nova criação”.⁸

Portanto, para Alencar, Magalhães incorreu no erro de tratar o Brasil com as fórmulas já existentes, gastas, artificiais, distanciadas de suas raízes e as usando mal. Era necessário edificar uma expressão estética nova, adequada à especificidade da realidade brasileira e despir-se das deformações da cultura dita civilizada. Faltava uma poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da América, expressa com linguagem própria. Junto à natureza escreveria um poema, “não um épico; um verdadeiro poema nacional, onde tudo fosse novo, desde o pensamento até a forma, desde a imagem até o verso”, pois a forma clássica não servia para cantar os índios, seu verso não podia exprimir as tristes melodias do Guanabara e as tradições selvagens da América. Clamava por “uma nova forma de poesia, um novo metro de verso”, uma linguagem que inventasse uma fala poética dos índios.⁹

Para Alencar as medidas estavam na natureza e na expressão cultural de um povo; elas davam ao Brasil sua originalidade. A natureza permeava a linguagem, que deveria ater-se à musicalidade, à plasticidade e ao lirismo. Magalhães falhara. “A cor local como a entendiam os mestres da arte, não existia n’A Confederação”.¹⁰

Alencar procurava descobrir uma forma de expressão estética adequada, que vinculava o criador literário ao seu redor. Nessa procura, destruiu as pretensões de epopéia de Magalhães e, ansiando construir a imagem do país com instrumento de artista moderno, apontou o romance, em detrimento do poema, como o gênero da modernidade mais maleável e eficaz para pensar e representar a história brasileira, como explicitou em 1865, na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, tratando do processo de elaboração de *Iracema*.¹¹

Alencar, com a polêmica, assinalava o momento culminante do indianismo como manifestação genuinamente nacional e anunciava sua decadência. Ao criticar o poema, mobilizou contra si o grupo de Magalhães, que possuía o *Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* como centro de atuação e de sociabilidade intelectual, configurando-se como *locus* privilegiado para a fundação e a construção de um discurso sobre a história e a literatura brasileiras como expressões de brasilidade, de visões e interpretações vinculadas ao delineamento de uma identidade, de um perfil para a nação brasileira, inserida no processo de consolidação do Estado nacional. O *IHGB* promovia a autonomia da literatura brasileira conforme os moldes românticos e a convenção do indianismo, que representava a nacionalidade, “a brasilidade”.¹²

Já na *Carta ao Dr. Jaguaribe*, ressurgia a questão fundamental de seu projeto de literatura nacional. Reafirmava sua preocupação em encontrar uma forma literária para expressar a nacionalidade. Avaliava que lendo as produções de temática indígena, percebeu que “não realizavam elas a poesia nacional, tal como [lhe] aparecia no estudo da vida selvagem dos autóctones brasileiros.” Insistia nas relações tecidas entre línguas, idéias e a literatura de uma nação: “o poeta brasileiro” teria de traduzir em sua língua as idéias dos índios, de onde sairia “o verdadeiro poema nacional”. Da apropriação da língua indígena, produziria uma recriação literária na língua pátria.¹³

Alencar questionou a própria poesia como gênero para expressar. Avaliou que a investigação da língua e das idéias dos índios era laboriosa, requerendo contínua e aturada meditação, e poderia ser um ímprobo trabalho, não levado em conta, pois agia como um arqueólogo, “desentranhando da profunda camada, onde dorme uma raça extinta”, e muitos poderiam pensar que o material “fora achado na superfície e trazido ao vento da fácil inspiração.” Era inconveniente a empreitada: “escrever um poema”. Era “melhor e mais acertado [...] desviar o espírito dessa obra e dar-lhe novos rumos”, fazendo “uma experiência em prosa.” Assim, indicava a opção por esse gênero narrativo para realizar a literatura nacional.¹⁴

Tais idéias tiveram continuidade ainda em 1865, no pós-escrito para *Diva*, tratando, pela primeira vez, de dois romances urbanos, *Diva* e *Lucíola*, ao discutir as relações entre língua, estilo e progresso social; entre língua portuguesa e linguagem literária; entre escola clássica e moderna, ao considerar as censuras a esses romances acusados de ter “ressaibos das modas parisienses” e ser “eivados de galicismos”. Posicionou-se a favor do progresso na língua como dimensão social e histórica, pois sendo “instrumento do espírito”, não podia ficar estacionária quando este se desenvolvia, conservando, rigorosamente, o modo de dizer dos antepassados. Avaliava que “*gente retrógrada*”, a “pretexto de classismo”, aparecia “defendendo o passado contra o presente”, mas a língua rompia as cadeias que a ela queriam impor e ia se enriquecendo de novas palavras, de outros modos de locução.¹⁵

Considerando a língua como fato social, transformada por suas forças e dinâmica, enfatizava sua relação com a nacionalidade e a história. Sendo ela “a nacionalidade do pensamento”, acompanhava “o progresso das idéias” e se moldava “às novas tendências do espírito”. Era missão das línguas cultas “criar termos necessários para exprimir os inventos recentes, assimilar-se aqueles que, embora oriundos de línguas diversas, sejam indispensáveis, e, sobretudo explorar as próprias fontes, veios preciosos onde talvez ficaram esquecidas muitas pedras finas..”¹⁶

Para o escritor, mesmo a frase ou o estilo possuíam também seu caráter temporal e mutante, não podendo ser imobilizados. Era indevido pensá-los como inalteráveis, pois variam “com os séculos de aspirações e de hábitos”, devendo as línguas aceitar algumas “novas maneiras de dizer, graciosas e elegantes, que não repugnem ao seu gênio e organismo.” Assim, substituíam-se as dicções antigas, desusadas, que caducam, estimulando o gosto literário do leitor, variando a expressão repetida e monótona. Ponderava que, na língua portuguesa, a “escola ferrenha” do classicismo, que já debandava, fazia “grande cruzada”, pretendendo, em meado do século XIX, que se discorresse “naquela mesma frase singela da adolescência da língua”, nos séculos XV e XVI. Desta forma, rebateu as críticas recebidas, defendendo a legitimidade de sua escritura, atribuindo aos censores uma visão conservadora, que não concebia a dinâmica de criação literária como dimensão da história da sociedade. A expressão clássica da língua e da frase devia renovar-se com as mudanças sociais.¹⁷

Alencar defendia a emergência de novas escolas, ao avaliar a diferença entre linguagem literária e prosaica, afirmando que a postura classista, que enrijecia o estilo, não era mais possível, e, se o fosse, seria ridícula. A linguagem literária deveria ser na substância a mesma que a linguagem cediça e comum, que se falava diariamente, com diferença unicamente na forma e expressão, para que o escritor

pudesse exprimir as idéias de seu tempo e o público compreendesse o livro que lhe era oferecido.¹⁸ Portanto, defendia que os escritores, o gosto literário do público e a própria língua amoldavam-se “às tendências de sua época”, ocorrendo, entre o público e o escritor, uma influência recíproca, na qual o segundo inspira-se no primeiro e depura sua linguagem. O escritor moderno deveria reaproveitar as propostas estéticas da tradição literária e ater às novas formas de expressão do presente, pois a língua precisa incorporar os aspectos atuantes da cultura inscritos na história.¹⁹

A partir dessas reflexões, Alencar repelia as censuras de galicismo, enfatizando sua visão histórica e nacional das produções culturais. Para ele, se os autores clássicos, quinhentistas, aclimataram bem na língua portuguesa palavras de origem francesa, que passaram à categoria de clássicas, como escritor moderno tinha o mesmo direito. Considerou que, na língua portuguesa, Garret, deu exemplo “dessa independência e espontaneidade da pena”, sendo aplaudido por sua época como “um clássico, como os melhores do século XV.”²⁰

Desse modo, Alencar questionava as críticas feitas às suas obras sobre a vida na Corte, nas quais, ao fotografar a sociedade, captava a fala ericada de termos estrangeiros, enfatizando a historicidade da língua e do estilo, concebendo a criação literária inserida no processo histórico e social. Esses textos críticos revelam um princípio geral que ordenou e guiou o projeto alencariano de literatura nacional, que tanto expressasse o contexto social e cultural e suas particularidades, quanto absorvesse os modelos e proposições estéticas dos movimentos culturais internacionais da tradição e do momento.

O escritor insistia em construir a identidade cultural da nação a partir da legitimidade da língua portuguesa falada e escrita no Brasil. Ele equacionava a nacionalidade, valorizando as diferenças da língua portuguesa do Brasil e as diversificações raciais que se operavam nesta terra. A língua e o povo brasileiros seriam frutos do amálgama racial e lingüístico único que constituiria a nação e a distinguiria de outras. Seu projeto de nacionalidade engendrava a criação de uma representação do Brasil como nação independente, com língua própria, que fosse entendida pelo povo e traduzisse seus usos e sentimentos. Língua marcada pela ação do povo que imprimia a ela “o cunho de sua individualidade, abrazeirando o instrumento das idéias.”²¹

Em 1870, Alencar elaborou o pós-escrito à segunda edição de *Iracema*, refutando as censuras recebidas da crítica relativas ao estilo, à linguagem e à concepção da obra. O escritor discutiu os problemas ortográficos presente no livro e respondeu às considerações feitas por dois críticos, o

português Pinheiro Chagas e o maranhense Henrique Leal, acerca de sua linguagem, incorreção e descuido, diante da língua portuguesa, a qual, segundo estes, sofria com a mania das mutilações dos escritores brasileiros. Tratou, novamente, sobre a relação língua, literatura e sociedade, que permeiam a elaboração de toda sua produção. Buscando abordar a questão dos defeitos da obra, o primeiro grupo de elementos considerados foi o dos erros de imprensa, atribuídos à situação precária das tipografias da cidade, que não tinham revisores qualificados, à falta de definição de um sistema único de regras ortográficas na língua portuguesa e à não profissionalização do escritor no Brasil.²²

Diante dos problemas levantados Alencar expôs suas opiniões em matéria de gramática, ao discutir alguns princípios, regras e exceções presentes na ortografia da língua portuguesa, apontando tanto suas ambigüidades, quanto as discordâncias que se nutriam em relação a esses. Ao refletir sobre as línguas modernas e sua dinâmica, questionou sobre duas posturas opostas presentes no momento, querendo saber qual seria mais nociva à língua portuguesa, se a ação pródiga dos que empregavam, sem medida e critério, “quanta palavra de origem estranha” aprendiam nas calçadas e botequins ou a tacanhice dos outros, que defendiam “o seu português quinhentista” no qual não podia “penetrar um termo ou frase profana”.²³

Ele considerou que suas opiniões em matéria de gramática vinham lhe valendo “a reputação de inovador, quando não [...] a pecha de escritor incorreto e descuidado.” Mas ressaltou que, entretanto, poucos davam mais, se não tanta importância, à forma do que ele, pois entendia “que o estilo é também uma arte plástica.” Se o literato português Pinheiro Chagas dizia que o defeito que ele via “em todos os livros brasileiros”, contra o qual não cessava de bradar, era “a falta de correção na linguagem portuguesa, ou antes, a mania de tornar o brasileiro uma língua diferente do velho português por meio dos neologismos arrojados e injustificáveis e de insubordinações gramaticais”, que chegariam a ser risíveis, se quisessem “tomar as proporções de uma insurreição em regra contra a tirania de Lobato”, Alencar sustentava que tais defeitos advinham de um emprego proposital.²⁴

Alencar enfatizava sua preocupação com as formas de expressão, tendo a língua como um instrumento privilegiado de luta política, como forma de produzir a autonomia da literatura brasileira e da nação, como parecia supor Chagas, que via nas insubordinações um indício de insurreição. Ao tratar da noção de gramática empregada pelo crítico e sua fonte teórica, julgou equivocada a interpretação que realizou daquela. Avaliou que, para Chagas, “a gramática é um padrão inalterável”, ao qual o escritor deve-se “submeter rigorosamente”, que apenas “o povo tem a força de transformar uma língua,

modificar sua índole, criar novas formas de dizer.” Argumentava que Chagas concebia a Filologia como “uma ciência natural ou física, regida por leis invariáveis”, constituindo uma singular doutrina produtora de pensamentos pouco inteligentes. Para Alencar, a linguagem era para o crítico, “um marco imutável, sobre o qual nenhuma ação” tinha os escritores que ficavam reduzidos a uma condição de mecânicos. Avaliando que havia um grande equívoco na interpretação dada à teoria de Muller, reafirmou que o corpo da língua, composto de sons e vozes peculiares, só pode ser modificado pela “soberania do povo, que nestes assuntos legisla diretamente pelo uso”, mas que a “influência dos bons escritores” ajuda a talhar e polir “o grosseiro dialeto do vulgo”. Já a parte lógica da língua, o seu espírito ou a gramática, não é “mera rotina ou usança confiada à ignorância do vulgo”, sendo este o ponto falso da teoria invocada por Chagas.²⁵

O escritor, ao defender a soberania do povo e a ação dos escritores na modificação de uma língua e a libertação ou independência lingüística em relação à gramática portuguesa, enfatizou, novamente, sua historicidade. Considerando que a gramática, em cada raça e povo, tinha um período rudimentar até ser corrigida e limada pelos escritores, defendeu que, caso cotejassem as regras atuais das línguas modernas com as normas que predominavam no período da formação dessas, conhecer-se-ia a transformação por que passaram sob a ação dos poetas e prosadores.²⁶

Já diante da acusação de crime de insurreição contra a gramática da língua comum, praticado pelos escritores brasileiros de modo geral, Alencar reivindicava uma independência lingüística, ao afirmar a real existência de um processo de mudanças no Brasil, mas discordando de que fosse produzido e originado nos escritores, delegando ao povo tal ação. Considerou que a tendência, não para formação de uma nova língua, mas para a transformação profunda do idioma de Portugal, existia no Brasil, sendo fato incontestável. Porém, era de opinião que, em vez de atribuir aos “escritores essa revolução filológica”, devia Chagas, “para ser coerente com sua teoria, buscar o germe dela e seu fomento no espírito popular, no falar do povo, esse ‘ignorante sublime’ como lhe chamou.” Enfatizando o processo de distanciamento, dizia que “a revolução” era “irresistível e fatal” e que haveria “de ser larga e profunda”, pois se os “povos vivem em continentes distintos, sob climas diferentes, não se rompem unicamente os vínculos políticos, opera-se, também, a separação nas idéias, nos sentimentos, nos costumes, e, portanto, na língua, que é a expressão desses fatos morais e sociais”. Ponderou que o inglês e o espanhol da América não eram os mesmos da Europa, cuja diferença podia-se notar. Questionou: “E como podia ser de outra forma, quando o americano se acha no seio de uma

natureza virgem e opulenta, sujeito às impressões novas ainda não traduzidas em outra língua, em face de magnificências para as quais não há ainda verbo humano?”²⁷

Alencar ampliou sua concepção literária considerando a formação da vida social e cultural na América, os contatos entre línguas diferentes, apontando que a literatura nacional deveria nascer da mestiçagem, da mescla entre o índio, o branco e o negro. Ele salientava que “Cumprir não esquecer que o filho do Novo Mundo recebe as tradições das raças indígenas e vive ao contato de quase todas as raças civilizadas que aportam a suas plagas trazidas pela imigração.” No caso brasileiro, ponderava que o elemento estrangeiro era “um veículo de novas idéias e um elemento da civilização nacional”, sendo os imigrantes “os operários da transformação de nossas línguas”. Dizia que eram “esses representantes de tantas raças, desde a saxônia até a africana”, que faziam neste “solo exuberante amálgama do sangue, das tradições e das línguas.” Apreciava que não se admirava que um literato português notasse em livros brasileiros uma “dissonância com o velho idioma quinhentista”, pois essa desarmonia os escritores daqui achava nas páginas portuguesas, como de Mendes Leal, em estilo clássico, que destoava “no meio destas florestas seculares, destas catadupas formidáveis, desses prodígios de uma natureza virgem, que não pode sentir nem descrever as musas gentis do Tejo ou do Mondego.”²⁸

Desse modo, Alencar, engajado, de modo explícito, na luta contra os escritores portugueses e na querela do afastamento do padrão culto e clássico do português, defendia “o direito de criar uma individualidade nossa, uma individualidade jovem e robusta, muito distinta da velha e gloriosa individualidade portuguesa”. Para ele, a transformação pela qual o Português passava no Brasil importava “uma elaboração para a sua florescência”, e a forma de escrever adequada era aquela que reproduzisse melhor o som da palavra ou que facilitasse a inteligibilidade das idéias, utilizando também o critério da musicalidade, da influência da “pronúncia muito mais suave do nosso dialeto”. A essa musicalidade deveria subordinar a frase e não totalmente às regras gramaticais, como queriam os puristas e adeptos do estilo quinhentista.²⁹

Ao abordar o processo de criação literária, histórico e político, que culminava naquele de produção cultural, Alencar defendeu-se da acusação de emprego de alguns neologismos, termos e locuções, pelos quais vinha sendo censurado e qualificado “de inovador”, como no uso do artigo definido. Salientou que, com a mania do classicismo, vinha-se rechaçando, desconsiderando a afinidade entre duas línguas irmãs, saídas da mesma origem, devido ao “ódio que semearam em Portugal os exércitos de Napoleão”. Rejeitou, ainda, a pecha de afrancesar a língua, ao preceder o pronome,

declarando que a regra de pospor era um arbítrio sem base e que, tanto pelo mecanismo primitivo da língua, quanto pela lição dos bons escritores, o princípio devia ser “a clareza e elegância, eufonia e fidelidade na reprodução do pensamento.”³⁰

Ao tratar da relação entre língua e nacionalismo, no que diz respeito ao emprego de “algumas palavras que os puristas repeliam, por terem a mácula de francesismo”, defendeu a introdução de alguns vocábulos no português, explicando que, desde que uma palavra foi introduzida na língua por iniciativa de um escritor ou pelo uso geral, ela torna-se “nacional como qualquer outra”, devendo se sujeitar “a todas as modalidades do idioma que a adotou.” Portanto, podia ela ser empregada nos vários sentidos figurados a que se prestasse com propriedade e elegância. Já em relação às acusações de Henrique Leal, que “contestou que os portugueses da América possuíssem uma literatura peculiar ou elementos para formá-la”, e que também reproduziam “a cansada censura do estilo frouxo e desleixado” do romancista, por julgar que “os nervos do estilo são as partículas, especialmente as conjunções, que teciam a frase dos autores clássicos, e serviam de elos à longa série de orações amontoadas em um só período”, o romancista se posicionou discordando que tais procedimentos robustecessem ou revigorassem o estilo. Para ele ocorria o contrário; a acumulação de orações ligadas por conjunções relaxava a frase, tornava “o pensamento difuso e lânguido”, obscurecendo o sentido. As transições imprimiam, em geral, ao “estilo clássico certo caráter pesado, monótono e prolixo”, levando seus melhores autores, em certos casos, “a abandonar esse estilo tão alinhavado de conjunções por uma frase mais simples e concisa.”³¹

Alencar, apoiando-se no exemplo dos escritores clássicos, para afirmar seu procedimento e, simultaneamente, negar seu próprio classicismo, ao apresentar-se como moderno, defendeu politicamente as inovações empreendidas em sua literatura, as quais eram consideradas pela crítica, mecânica e purista, como “defeitos”. Em suas reflexões a respeito da literatura brasileira, o romancista, defendeu o “cisma gramatical” que consubstanciava a separação e a independência política e cultural brasileira.

Nesse momento, o escritor que, desde 1865, no pós-escrito a *Diva*, tratava dessas questões, enfatizando que desejava ser julgado em matéria de estilo com base nas considerações que fazia imprimir sobre esses escritos, esboçou dois planos de livros que tratariam de tal arena, denominados *A Língua Portuguesa no Brasil e Literatura Brasileira*. Obras que nunca realizou, possivelmente, devido à dificuldade de execução do estudo, pois longo, e pela urgência da causa que o levava à defesa

imediate aos ataques que sempre surgiam quando algum novo livro seu era lançado. Idéias endereçadas, sobretudo, aos oponentes ou adversários, de forma a marcar seu ponto de vista, aos leitores especializados, que representavam os críticos, mas também aos leitores comuns ou ouvintes, na busca de persuadi-los da eficácia de seus argumentos e da legitimidade de sua escritura.³²

Já, em 1872, no prefácio “Benção Paterna”, referindo-se à atitude de reverência que, sobretudo, os críticos portugueses queriam impor aos escritores brasileiros, de usar o antigo e velho português quinhentista, Alencar reforçou sua defesa às censuras recebidas. Frente às críticas, encabeçadas pelo português José Feliciano de Castilho e por Franklin Távora, na revista *Questões do Dia*, com o objetivo de atingir e demolir sua fama e reputação de escritor e de político, o romancista que, nesse momento, mantinha-se em silêncio diante aos ataques, entrou a rebatê-los, explicitando sua percepção e consciência dos processos de produção e difusão literária no Brasil. Reafirmou o caráter nacional de sua literatura, relacionou-o com a história da sociedade brasileira. Era ocasião de avaliação, de balanço e de sistematização, de formalização de uma proposta teórica de sua atividade literária, a partir de um olhar interpretativo, ao mesmo tempo retrospectivo e prospectivo, sobre sua produção. Esse texto foi assinado por Sênio e apresenta um panorama romanceado da história do Brasil.³³

Alencar, respondendo às críticas, estruturou seu texto de forma que, apresentando-se como pessoa conhecedora do campo cultural ao redor do texto escrito, dava conselhos a um novato, o livro que vinha a público. Primeiro, tratou da recepção da obra literária por um tipo de crítica indisposta com o gênero romance e que o acusava de produzir literatura de modo industrial, de ser um “fabricante de livros”, que tinha por objetivo somente o lucro. Com ironia refletiu a respeito das relações estabelecidas entre o livro de literatura e o mercado consumidor brasileiro, abordando o contexto precário da produção literária brasileira e da condição do escritor nele.³⁴ Continuou sendo irônico ao mencionar a questão do trabalho do romancista dado a partir de uma concepção missionária, visto que se esforçava “por abrir caminho ao futuro”, lutando para criar uma literatura brasileira, num contexto cultural pouco favorável, no qual havia, inclusive, um setor da crítica que lhe imputava observações de hostilidade ou de indiferença, sempre com a finalidade de desqualificá-lo, somado a um círculo restrito de leitores. No que refere aos críticos que concebiam o romance como nocivo à moral, Alencar considerou tal atitude como sendo um descompasso com o movimento do mundo, contrária ao tempo, o século do romance.³⁵

Já atendo à crítica sisuda, assinalava que ela atinha-se, sobretudo, em dois pontos: o peso e a cor do livro, aspectos que diziam respeito a ser o texto “muito leve ou arrebicado à estrangeira”, significando “obra de pequeno cabedal, descuidada, sem intuito literário, nem originalidade”. Em tal contexto, o romancista enfatizou, outra vez, a historicidade da produção literária, interligando a feitura do romance ao seu tempo e meio, falando da leveza requerida à nova forma narrativa para adequar-se à modernidade e à rapidez que a caracteriza, representada pela imagem do vapor e da locomotiva. Afirmava que, na nova sociedade, não havia lugar para grandes pretensões literárias, sendo seu romance “livro de teu tempo, o próprio filho deste século enxacoco e mazorrado, que tudo aferventa a vapor, seja poesia, arte, ou ciência.” Logo, julgava que era um “absurdo” esperar “do autor um livro maduramente pensado e corrigido conforme o preceito horaciano” para depois “atirá-lo na voragem” que “impele o trem do mundo”, num “tempo em que não mais se pode ler”, devendo, pois, a crítica, perder o costume de exigir, em cada romance novo, “um poema”, sendo indevido preparar “um banquete para viajantes de caminho de ferro, que almoçam a minuto, de relógio na mão, entre dois guinchos da locomotiva”.³⁶

O tempo moderno, com sua nova lógica, redimensionava a percepção temporal e atingia mesmo as estruturas narrativas, pressupondo outra e nova relação entre livro e leitor. O viajante de locomotiva era um leitor novo, que precisava ser seduzido por uma narrativa, em aparência, sem pretensão, mas que imprimisse velocidade ao escrito. A rapidez e a produtividade, inerente a atividade de escritor moderno e que estava atrelada à suspeita de descuido formal, que fundamentava uma dita desqualificação do leitor, ou de um tipo de leitura, sôfrega e rápida, era questionada por Alencar ao mostrar a modernidade da nova estrutura narrativa consumida por esse leitor, também uma novidade.³⁷

Já no que refere ao segundo aspecto considerado pelos críticos, ditos sisudos, que era a chamada “cor local”, Alencar, ponderava que essa noção estava atrelada ao ensejo da produção de uma literatura nacional diversa daquela portuguesa, que tratasse da originalidade produzida no Brasil, pela mescla cultural e pelo contato com o mundo natural. Dizia que era “uma grande questão” essa “do matiz brasileiro” na literatura nacional, mas que ela andava intrincada e desnorteada, devido a uma ilusão dos críticos de buscar “aquele picante sabor de terra” nos nossos livros. Comentava que “Lá uns gênios em Portugal” haviam tomado para “si decidir o pleito, e decretaram que não temos, nem podemos ter literatura brasileira”, que “Este grande império [...] é uma nação oca; não tem poesia nativa, nem perfume seu”, havendo “de se contentar com a manjerona, apesar de ali estarem recendendo na balça a

baunilha, o cacto e o sassafrás.” Por outro lado, os “oráculos de cá, esses querem que tenhamos uma literatura nossa; mas é aquela que existia em Portugal antes da descoberta do Brasil. Nosso português deve ser ainda mais cerrado, do que usam atualmente nossos irmãos de além-mar [...], para dar-lhe o aspecto de uma mata virgem.”³⁸

Alencar apresentou ainda uma periodização para a literatura nacional, na qual sistematizou, temática e esteticamente, sua obra de acordo com seu conceito de nacionalismo, revendo e estabelecendo um plano para sua edificação, no qual apontou três fases distintas e tratou de diferentes regiões brasileiras visando efetivar uma totalidade, integrando física e culturalmente o território e suas populações, conforme as discussões emanadas do *IHGB*. A primitiva, também chamada de “aborígene”, que comportava as lendas e os mitos da terra selvagem e conquistada, estava representada por *Iracema* e, posteriormente, por *Ubirajara*. O período “histórico”, representando “o consórcio do povo invasor com a terra americana”, foi abordado em *O Guarani* e *As Minas de Prata*, e depois na *Guerra dos Mascates* e nos *Alfarrábios*, uma série de crônicas dos tempos coloniais. A terceira fase, a que chamou de “infância de nossa literatura”, foi vista como apenas “começada com a independência política” e ainda não estava terminada quando escrevia “Bênção Paterna”; era o momento de formação do “verdadeiro gosto nacional” e deveria fazer “calar as pretensões tão acesas de nos recolonizarem pela alma e pelo coração.”³⁹

Ressaltando essa perspectiva política de formação de uma literatura nacional, para consolidar a independência e refutar as tentativas de recolonização cultural, considerou que existia, nesse último período, dois momentos distintos. Um que tratava de espaços e recantos rurais, nos quais não se propagava “com rapidez a luz da civilização, que de repente cambia a cor local.” O outro era urbano, centrado, principalmente, na Corte, onde tudo se transformava com ligeireza. Na primeira situação, era possível encontrar a cor local “ainda em sua pureza original, sem mescla”, em conformidade com aquele “viver singelo” dos tempos de seus pais, com “tradições, costumes e linguagem, com um sainete todo brasileiro.” Em seu ver, existiam, não apenas “no país, como nas grandes cidades, até mesmo na Corte, desses recantos”, que guardavam o passado. Romances como *O Tronco do Ipê*, *Til*, *O Gaúcho* e depois “O Sertanejo vieram dali; embora, no primeiro, sobretudo, se note já, devido à proximidade da Corte e à data mais recente, a influência da nova cidade, que de dia em dia se modifica e se repassa do espírito forasteiro.” No segundo momento e lugar, “a sociedade tem a fisionomia indecisa, vaga e

múltipla, tão natural à idade da adolescência. É o efeito da transição que se opera; e também do amálgama de elementos diversos.”⁴⁰

Referindo ao universo cultural dos romances urbanos, Alencar ponderava que “a importação contínua de idéias e costumes estranhos”, que dia por dia traziam todos os povos do mundo, deveria “por força comover uma sociedade nascente, naturalmente inclinada a receber influxo de mais adiantada civilização.” Para o escritor, “os povos não feitos”, como o brasileiro, arremedavam e copiavam de tudo, formando um “amálgama indigesto, limo” de que deveria sair “mais tarde uma individualidade robusta.” O Rio de Janeiro emergia como uma cidade-síntese, que agregava influências culturais diversas; a sociedade urbana da Corte era híbrida, como uma “Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados.” Ao observá-la, dava destaque a esse hibridismo: “através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se dele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias”, como a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, mas, especialmente, a portuguesa e a francesa, pouco a pouco, iam “diluindo-se para infundir-se n’alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira.” São representações “desta luta entre o espírito conterrâneo e a invasão estrangeira” os livros *Lucíola*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, *Sonhos D’Ouro*, *Senhora* e *Encarnação*.⁴¹

Como defensor do enraizamento da produção literária na natureza e na cultura brasileira como forma de edificar uma nacionalidade literária e estabelecer uma identidade, Alencar, nesse contexto, apreciava que a postura da crítica de tachar “estes livros de confeição estrangeira” advinha daquela “não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense”, que estava “a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de termos franceses, ingleses, italianos e agora também alemães.” Para ele, se a literatura era concebida como fotografia da sociedade, ela copiava suas feições num processo de “aclimatação” dessa produção, de “formação de uma nacionalidade”, que pressupunha traços “da individualidade esboçada no viver do povo”, em seus usos. Era “missão” dos escritores erigirem “os monumentos literários da pátria”, agirem como “operários incumbidos” de registrar os usos, de lhes polir o talhe, de adotar “no seu cadinho” tal matéria fruto da “inovação” como a “palavra que inventa a multidão”; desbastando “o idioma novo das impurezas que lhes ficaram na refusão do idioma velho com outras línguas”, mesmo que esses autores fossem “apupados pelos literatos de rabicho”.⁴²

Colocando-se na missão de erguer a literatura como um “monumento” da sociedade e da nação, após incitar os críticos a censurar, picar-se ou calar-se, como lhes aprouvesse, Alencar salientou que nunca alcançariam que ele escrevesse neste Brasil, coisa que parecesse “vinda em conserva lá da outra banda, como a fruta que mandavam em lata.” Remetendo, outra vez, ao estranhamento que acometia os portugueses diante de alguns “poucos livros realmente brasileiros”, terminou suas reflexões problematizando a relação língua, literatura, identidade e sociedade, ao questionar: “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?”⁴³

O escritor, censurado por ser pouco vernáculo por seus combatentes em prol do purismo luso, uma vez que seus escritos literários estariam inçados de construções e termos ingleses e franceses, americanos ou brasileiros, indicando as individualidades lexicais e gramaticais da língua portuguesa falada pelo povo brasileiro, de um português brasileiro, defendia a utilização de uma língua portuguesa transformada pela natureza e pelas culturas aqui existentes. Para ele, a identidade produzida pela língua falada era correlata à do homem que o faz, não podendo, pois, tratar do mesmo português corrente em Portugal. Por essa concepção de povo e da língua brasileiros, não aceitava que a literatura nacional, “a alma da pátria”, reproduzisse os cânones lingüísticos de além-mar, devendo incorporar as variações lingüísticas usadas no falar do povo do país independente. Percebendo a historicidade das formas de expressão e suas exigências sociais e culturais, atacava os purismos vernaculares portugueses, a caturrice gramatical e o respeito sem perdões à estética classista. Procurava novas formas de narrar, que requeriam uma revisão dos princípios e pontos de vista sobre a língua portuguesa no Brasil.⁴⁴

A produção literária alencariana é marcada pelos traços inerentes ao seu tempo, como a quase inexistência de modelos literários nacionais próprios a ser seguidos levando-o a recorrer a autores estrangeiros para compor suas criações. Desse diálogo, produziu um romance ambivalente, que se situa entre a observação da vida e da natureza brasileiras e as produções estrangeiras. Ele defendia que cabia aos escritores futuros concluir ou fazer avançar o processo apenas começado de independência literária, sendo sua literatura fundamento que processava e representava aquele momento.⁴⁵

Por ser a obra Alencar produzida nesse contexto ambíguo e possuindo esse caráter, ele realizava sua autodefesa frente às interpretações diversas sobre a idéia de busca da “cor local”. O escritor recorria também, como recomendava o *IHGB*, a viagens e excursões ao interior do Brasil, nas quais coletava materiais que subsidiavam sua escrita. Saindo da Corte observava, recolhia informação e

inspirava-se como em sua estada na Tijuca, em Baipendi (Minas Gerais) e no Ceará, que subsidiaram *Sonhos D'Ouro*, *Til* e *O Sertanejo*, respectivamente. Da viagem ao Ceará obteve cópias de romances e poemas populares, conversando com idosos, descendentes de indígenas, colhendo matéria-prima, assuntos e tradições. Da investigação da cultura popular, escreveu cartas a Joaquim Serra, sobre a poética das trovas sertanejas, expondo suas idéias sobre as fontes nacionais da literatura brasileira, as quais foram usadas ainda em *O Sertanejo*. Essas foram publicadas, pois versavam “sobre assunto literário de magna importância: a naturalização de nossa literatura; o estudo da poesia popular.”⁴⁶

Em tais cartas, reunidas sob o nome *O Nosso Cancioneiro*, Alencar expôs, outra vez, as diretrizes, já apontadas antes, de um programa de nacionalização literária. Preocupado com a elaboração de uma literatura nacional, distinta dos modelos lusos, refletiu em como pensar e sentir um Brasil diferente de Portugal e diferenciado das formas da pátria mãe, ao resgatar as raízes americanas nascidas da natureza virgem, dos costumes e tradições primitivos. Pesquisando o cancioneiro popular buscou a originalidade na poesia sertaneja e defendeu a diferenciação de forma e conteúdo da literatura, a diferenciação idiomática e a escolha dos motivos, como já havia feito em outros textos.⁴⁷ Essa “literatura militante”, que busca edificar uma obra brasileira, com linguagem aprendida com o povo, na luta contra a “expatriação literária”, deveria captar “a alma brasileira, a alma que habita” o Brasil.⁴⁸

O escritor defendia que mesmo seus romances da vida na Corte também estavam marcados pela observação da realidade e afinados com ela, atinham-se à linguagem falada, referiam-se à fisionomia e adequavam ao “tamanho da sociedade fluminense”, à sua cor local, mesmo que ela trouxesse matizes de outras localidades, mas era assim a vida da cidade, híbrida, plural. Cabia ao literato, moderno, observá-la, apreendê-la, fotografá-la, torná-la matéria-prima para sua escritura, dada na forma de prosa, numa língua própria para formar a literatura brasileira e a nação que representava, recorrendo às lições dos mestres da arte e da tradição literária, mas também bebendo nos ensinamentos daqueles que produziam na modernidade tanto literatura quanto história. Na sua visão missionária, o romance, como um dos “monumentos” da pátria, deveria se apegar às feições da linguagem esboçada na experiência social do povo, falando de modo adequado ao tempo moderno, com sua rapidez e seus temas, desbravando o campo defendido “pelos literatos de rabicho” contra a formação da nacionalidade brasileira e adotando novos procedimentos.

Referências Bibliográficas:

- ALENCAR, José de. O nosso cancioneiro. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4.
- ALENCAR, José de. O estylo na literatura brasileira. In: DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- ALENCAR, José de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4.
- ALENCAR, José de. Carta ao dr. Jaguaribe. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1964, v. 2.
- ALENCAR, José de. Pós-escrito a Diva. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, v. 1.
- ALENCAR, Jose de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1964, v. 2.
- ALENCAR, Jose de. Bênção paterna (Prefácio de *Sonhos D'Ouro*). In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, v. 1.
- BOECHAT, Maria Cecília B. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1997.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- FREITAS, M. E. Pitombeira. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Campinas, SP.: Pontes, 1993.
- FIORIN, José Luiz. O Descobrimento da língua brasileira. In: BRAIT, Beth; BASTOS, N.(org.) *Imagens do Brasil: 500 anos*. São Paulo: EDUC, 2000.
- GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, n. 1, Rio de Janeiro, 1988.
- LEONZO, Nanci. Um reduto intelectual na intimidade: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista Relações Humanas*, IRESI, v. 8, 1987.
- MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1993.
- MENEZES, Raimundo de. *José de Alencar: literato e político*. Rio de Janeiro: LT e C, 1977.

- MORAIS, Maria Arisnete C. de. A leitura de romances no século XIX. *Caderno CEDES*, v. 19, n. 45, Campinas, SP, jul. 1998.
- PEREZ, Tânia Maria de Mattos. *De Lucíola a Iracema – um percurso do nacional*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, UFF, Niterói, 1998.
- PINTO, Maria Cecília Q. de. Alencar, aprendiz de escritor. *Revista de Letras*, v. 37/38, São Paulo, 1997-1998.
- PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, v.1.
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. José de Alencar: o poeta armado do século XIX. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980, v. 5.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar – projetos de narrativa instituinte*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1992.
- SCHWARCZ, Lilia K. Moritz. Um debate com Richard Graham ou “com Estado mas sem nação: o modelo imperial brasileiro de fazer política”. *Revista Diálogo*, v. 1, n. 5, Maringá. Disponível em: <http://dhi.uem.br/publicacoesdhi/dialogos/volume01/vol5_mesa3.html>. Acesso em 03 nov. 2003.
- SERRA, Joaquim. Carta ao redator de *O Globo*. In: ALENCAR, José de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960. v. 4.
- SERRA, Tânia. Língua “brasileira” e nacionalismo no romance romântico de José de Alencar. In: COLLOQUE INTERNATIONAL LUSOGRAPHIE/ LUSOPHONIE, 1994, Rennes. *Cadernos...* Rennes: Université Rennes 2. v. 2.
- TROUCHE, L. M. G. Língua-nacionalidade do pensamento? In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, 4., 1999, Viçosa. *Anais...* Viçosa: UFV, 1999. CD-ROM.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural do Rio de Janeiro. *Artcultura*, v. 7, n.11, Uberlândia, jul.-dez. 2005.

¹ BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.183-202.; CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002, p. 66 e 67, 72 e 73.

² ALENCAR, José de. O estilo na literatura brasileira. In: DE MARCO, Valéria. *O império da cortesã: Lucíola, um perfil de Alencar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 201 e 202.

³ ALENCAR, José de, *op. cit.*, p. 202, 203 e 204.

-
- ⁴ ALENCAR, José de. Cartas sobre *A Confederação dos Tamoios*. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v. 4, p. 863 à 914.; MARCO, Valéria de. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas, SP: Ed. UNICAMP, 1993, p. 15 e 16.; ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980, v. 5, p. 1465.
- ⁵ ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 864.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, p. 20.
- ⁶ TROUCHE, L. M. G. Língua-nacionalidade do pensamento? In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES, 4., 1999, Viçosa. *Anais...* Viçosa: UFV, 1999. CD-ROM, p. 5.
- ⁷ ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 864 e 865.
- ⁸ *Idem, ibidem*, p. 865, 866, 867 e 868.
- ⁹ *Idem, ibidem*, p. 869, 871, 875, 876, 882, 883 e 886. ; PINTO, Maria Cecília Q. de. Alencar, aprendiz de escritor. *Revista de Letras*, v. 37/38, São Paulo, 1997-1998, p. 67.
- ¹⁰ ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 888 a 891, 909.; PINTO, Maria Cecília Q. de, *op. cit.*, p. 66.
- ¹¹ ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 893; DE MARCO, Valéria, *op. cit.*, 1986, p. 16 e 20.; MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1993, p. 16. ; PINTO, Maria Cecília Q. de, *op. cit.*, p. 62.
- ¹² LEONZO, Nanci. Um reduto intelectual na intimidade: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. *Revista Relações Humanas*, IRESI, v. 8, 1987, p. 47 e 48. ; SCHAPOCHNIK, Nelson. *Letras de fundação: Varnhagen e Alencar – projetos de narrativa instituinte*. Dissertação (Mestrado em História) – FFLCH-USP, São Paulo, 1992, p. 93. ; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. *Estudos Históricos*, n. 1, Rio de Janeiro, 1988, p.5, 6 e 7.
- ¹³ ALENCAR, José de. Carta ao dr. Jaguaribe. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1964, v. 2 , p. 1123.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p.37. ; BOECHAT, Maria Cecília B. *Paraísos artificiais: o romantismo de José de Alencar e sua recepção crítica*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, UFMG, Belo Horizonte, 1997, p.25.
- ¹⁴ ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1964, p. 1122, 1123, 1124 e 1125.
- ¹⁵ ALENCAR, José de. Pós-escrito a Diva. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, v. 1, p. 399.
- ¹⁶ *Idem, ibidem.*, p. 399 e 400.
- ¹⁷ *Idem, ibidem.*, p. 400. ; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 33 e 34.
- ¹⁸ ALENCAR, José de, Pós-escrito a Diva, *op. cit.*, p. 400.
- ¹⁹ *Idem, ibidem.*, p. 401.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 36 e 37.
- ²⁰ ALENCAR, José de, Pós-escrito a Diva, *op. cit.*, 1965, p. 401 e 402.
- ²¹ TROUCHE, L. M. G., *op. cit.*, p. 2 e 3.
- ²² ALENCAR, Jose de. Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*. In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1964, v. 2, p.1125.
- ²³ *Idem, ibidem.*, p. 1128.; BOECHAT, Maria Cecília B., *op. cit.*, p. 21.
- ²⁴ ALENCAR, José de, Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1129.
- ²⁵ SERRA, Tânia. Língua “brasileira” e nacionalismo no romance romântico de José de Alencar. In: COLLOQUE INTERNATIONAL LUSOGRAPHIE/ LUSOPHONIE, 1994, Rennes. *Cadernos...* Rennes: Université Rennes 2. v. 2, p. 152. ; ALENCAR, José de, Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema* , *op. cit.*, p. 1129.
- ²⁶ *Idem., ibidem.*, p. 1130.
- ²⁷ *Idem., ibidem.*, p. 1130.; BOECHAT, Maria Cecília B. , *op. cit.*, p. 21 e 22.; SERRA, T., *op. cit.* p. 152.
- ²⁸ ALENCAR, José de, Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1130 e 1131.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 42.
- ²⁹ ALENCAR, José de, Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 1131.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 43.
- ³⁰ ALENCAR, José de, Pós-escrito à 2ª edição de *Iracema*, *op. cit.*, p. 131e 132.
- ³¹ *Idem, ibidem.*, p. 1333, 1334 e 1335.
- ³² ALENCAR, José de. Literatura brasileira. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960, v. 4, p. 9, 10, 11 e 12.; *Idem.*, A língua portuguesa no Brasil, 1960, p. 8 e 9.; SCHAPOCHNIK, Nelson, *op. cit.*, p. 63 e 64.
- ³³ BOECHAT, Maria Cecília B., *op. cit.*, p. 118 e 119.; PROENÇA, M. Cavalcanti. José de Alencar na literatura brasileira. In: ALENCAR, José. *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965, v.1, p. 34.
- ³⁴ ALENCAR, Jose de. Bênção paterna (Prefácio de *Sonhos D'Ouro*). In: *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965, v. 1, p. 491.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 48.

-
- ³⁵ ALENCAR, José de, *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 491 e 492.; MORAIS, Maria Arisnete C. de. A leitura de romances no século XIX. *Caderno CEDES*, v. 19, n. 45, Campinas, SP, jul. 1998. *passim*.
- ³⁶ ALENCAR, José de, *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 493.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 49.
- ³⁷ BOECHAT, Maria Cecília B., *op. cit.*, p. 30 e 31.
- ³⁸ *Idem, ibidem.*, p. 494 e 495.
- ³⁹ *Idem, ibidem.*, p. 495. ; SCHAPOCHNIK, Nelson, *op. cit.*, p. 43,53 e 54.; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, *op. cit.*, p. 8, 23 e 25.
- ⁴⁰ ALENCAR, José de, *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 495 e 496.
- ⁴¹ *Idem, ibidem.*, p. 496.; VELLOSO, Mônica Pimenta. Falas da cidade: conflitos e negociações em torno da identidade cultural do Rio de Janeiro. *Articultura*, v. 7, n.11, Uberlândia, Edufu, jul-dez 2005, p. 161.
- ⁴² ALENCAR, José de. *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 497.; DE MARCO, Valéria de, *op. cit.*, 1986, p. 52.
- ⁴³ ALENCAR, José de, *Bênção paterna*, *op. cit.*, p. 498.
- ⁴⁴ FIORIN, José Luiz. O Descobrimento da língua brasileira. In: BRAIT, Beth; BASTOS, N.(org.) *Imagens do Brasil: 500 anos*. São Paulo : EDUC, 2000, p.155 e157.; SCHAPOCHNIK, Nelson, *op. cit.*, p.63 e 64.
- ⁴⁵ PEREZ, Tânia Maria de Mattos. *De Luciola a Iracema – um percurso do nacional*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, UFF, Niterói, 1998, p. 135 e 136.
- ⁴⁶ SERRA, Joaquim. Carta ao redator de *O Globo*. In: ALENCAR, José de, *op. cit.*, 1960, p. 961.; GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado, *op. cit.*, p. 20, 21 e 25.
- ⁴⁷ FREITAS, M. E. Pitombeira. Apresentação. In: ALENCAR, José de. *O nosso cancioneiro*. Campinas, SP.: Pontes, 1993, p. 7, 8, 9, e 10.
- ⁴⁸ ALENCAR, José de. O nosso cancioneiro. In: *op. cit.*, 1960, p. 961, 972, 982 e 983.