



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ACRE
CAMPUS FLORESTA
CENTRO DE EDUCAÇÃO E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ENSINO DE HUMANIDADES E
LINGUAGENS

ÉRICA MARIA DO CARMO DOS REIS

**O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR E A FORMAÇÃO DA LITERATURA
BRASILEIRA**

CRUZEIRO DO SUL – ACRE

2024

ÉRICA MARIA DO CARMO DOS REIS

O romance de José de Alencar e a formação da literatura brasileira

Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens da Universidade Federal do Acre – *Campus* Floresta para a obtenção do título de mestre em Ensino de Humanidades e Linguagens.

Orientador: Prof. Dr. Jáder Vanderlei Muniz de Souza

CRUZEIRO DO SUL – ACRE

2024

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFAC

- R375r Reis, Érica Maria do Carmo dos, 1991 -
O romance de José de Alencar e a formação da literatura brasileira / Érica Maria do Carmo dos Reis; orientador: Prof. Dr. Jáder Vanderlei Muniz de Souza. – 2024.
96 f.: il.; 30 cm.
- Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Acre, Programa de Pós – Graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens, Cruzeiro do Sul, 2024.
Inclui referências bibliográficas.
1. José de Alencar. 2. Antonio Candido. 3. Literatura Brasileira. I. Souza, Jáder Vanderlei Muniz de (orientador). II.Título.

CDD: 410

O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR E A FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

Érica Maria do Carmo dos Reis

Dissertação defendida em 31/05/2024 e considerada APROVADA para a obtenção do Título de Mestre em Ensino de Humanidades e Linguagens – Programa de Pós-graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens da Universidade Federal do Acre, *Campus Floresta*.

Prof. Dr. Cleidson de Jesus Rocha
Coordenador do Curso

Banca examinadora:

Prof. Dr. Jäder Vanderlei Muniz de Souza
Universidade Federal do Acre (Ufac)
Orientador e Presidente

Prof.(a) Dr.(a) Vera Lúcia de Magalhães Bambirra
Universidade Federal do Acre (Ufac)
Membro Interno

Prof. Dr. Fábio José Santos de Oliveira
Universidade Federal de Sergipe (UFS)
Membro Externo

Prof.(a) Dr.(a) Deolinda Maria Soares de Carvalho
Universidade Federal do Acre (Ufac)
Membro Interno
Suplente

CRUZEIRO DO SUL – ACRE

2024

À Luzia do Carmo, minha mãe, por me fazer compreender que, ao adquirir conhecimento, posso mudar a minha vida e que, por meio do meu ofício, posso transformar vidas.

A Francisco Ériton (*in memoriam*), meu irmão, pois sua existência me permitiu olhar o mundo com mais empatia.

A João Lucas (*in memoriam*), meu avô materno, por ser até hoje o maior exemplo de honestidade, generosidade e caráter que eu conheci.

AGRADECIMENTOS:

A Deus, por me proteger e permanecer ao meu lado em todos os momentos de minha vida, pois tenho a certeza de que estou sempre sob sua guarda e sua proteção.

Ao meu querido e competente orientador, Jáder Muniz, por me conduzir tão sabiamente durante esta pesquisa, por sua paciência e acessibilidade para que eu realizasse este trabalho da melhor maneira possível, por acreditar nas minhas habilidades enquanto pesquisadora e por seu incentivo durante todo este período, para que eu me mantivesse comprometida em entregar um trabalho de qualidade.

Aos membros da banca de defesa, que trarão excelentes contribuições para o enriquecimento desta pesquisa.

À Universidade Federal do Acre (Ufac), instituição responsável pela minha formação acadêmica, formação essa pública e de qualidade.

Ao Programa de Pós-graduação em Ensino de Humanidades e Linguagem (PPEHL), por me conduzir ao caminho da pesquisa e da ciência.

Aos professores do PPEHL, pelos ensinamentos, dedicação, compromisso e zelo para que essa jornada se tornasse qualitativa e promissora.

Aos professores, de maneira geral, que tive ao longo de minha vida escolar e acadêmica, por serem o alicerce e principais responsáveis pela adulta e profissional que sou hoje.

Aos colegas do PPEHL, turma de 2022, pela convivência, alegria e momentos marcantes, divididos ao longo destes dois anos.

À minha mãe, pelo cuidado, refúgio e zelo, para que minha rotina seja mais tranquila e confortável.

Ao Adamor, pela alegria do encontro e apoio incondicional ao longo dos dias.

Ao Albércio, pelo incentivo durante este trajeto.

À minha avó Regina, aos meus irmãos, aos meus tios e às minhas tias, que torcem pelo meu sucesso.

Aos meus primos e às minhas primas, aos meus sobrinhos e aos meus afilhados, que me veem como exemplo e, também, admiram a minha trajetória.

Aos meus amigos, Adriana, Marinete, Rosilene, Saionara, Semyramiss e Valter, que foram sempre incentivadores e apoiadores de todos os meus projetos.

A todos os colegas professores, que dividem comigo a experiência do ensinar e do aprender dia a dia dessa tão linda, mas, também, desafiadora profissão.

Aos meus ex-alunos e atuais, que representam a esperança de dias melhores para todos nós.

“As altas montanhas, as nuvens, as catadupas, os grandes rios, as árvores seculares, serviam de trono, de dossel, de manto cetro a esse monarca das selvas cercado de toda majestade e de todo esplendor da natureza.”

(O Guarani, José de Alencar)

RESUMO

O presente trabalho revisa o percurso histórico do surgimento do romance no Brasil, desde a influência francesa, com a tradução de romances ingleses, quando da chegada dessas obras ao Brasil, nas primeiras décadas do século XIX, à criação de romances por escritores nacionais a partir da década de 1840. A partir daí esta pesquisa empreende a análise de quatro romances de José de Alencar: *O Guarani* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) e *Til* (1872). O cearense José Martiniano de Alencar (1829-1877) é lembrado pela crítica e pela história da literatura por sua habilidade ao escrever sob diferentes contextos, transitando sobre os mais variados cenários, que mimetizam a paisagem local, construindo personagens marcantes e retratando, embora algumas vezes de maneira idealizada, a gente brasileira. Sua trajetória concorre de modo imprescindível para o processo que Antonio Candido, numa fusão entre historiografia, crítica e teoria literária, mapeou como a etapa decisiva para a “formação da literatura brasileira” (1959). Partindo de Candido como referência fundante, cotejamos em paralelo as contribuições dos críticos Alfredo Bosi e Luiz Roncari, que apontam a importância da obra de José de Alencar para esse processo, além de importantes aspectos para a compreensão do que se constituiu, em uma espécie de consenso entre os autores, uma literatura legitimamente brasileira.

Palavras-chave: José de Alencar; Antonio Candido; Literatura Brasileira; Romance.

ABSTRACT

This work reviews the historical path of the emergence of the novel in Brazil, from the French influence, with the translation of English novels, upon the arrival of these works in Brazil, in the first decades of the 19th century, to the creation of novels by national writers based on from the 1840s. From then on, this research undertakes the analysis of four novels by José de Alencar: *O Guarani* (1857), *Lucíola* (1862), *A pata da gazela* (1870) and *Til* (1872). Native of Ceará José Martiniano de Alencar (1829-1877) is remembered by critics and the history of literature for his ability to write in different contexts, moving through the most varied scenarios, which mimic the local landscape, building striking characters and portraying, although some sometimes in an idealized way, the Brazilian people. His trajectory plays an essential role in the process that Antonio Candido, in a fusion of historiography, criticism and literary theory, mapped out as the decisive stage for the “formation of Brazilian literature” (1959). Starting from Candido as a founding reference, we compare in parallel the contributions of critics Alfredo Bosi and Luiz Roncari, who point out the importance of José de Alencar's work for this process, as well as important aspects for understanding what constituted, in a kind of consensus among the authors, a legitimately Brazilian literature.

Keywords: José de Alencar; Antonio Candido; Brazilian literature; Novel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. Trajetória	9
2. Pesquisa e dissertação	12
1. O ROMANCE E A FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA	14
1.2 DA FICÇÃO ALEGÓRICA À NARRATIVA DE FICÇÃO	18
1.3. O CONTEÚDO DO ROMANCE BRASILEIRO	22
2. DE O GUARANI A TIL: JOSÉ DE ALENCAR, O PRIMEIRO GRANDE ROMANCISTA BRASILEIRO.....	29
2.1 JOSÉ DE ALENCAR POR JOSÉ DE ALENCAR E OUTRAS CONSIDERAÇÕES .	30
2.2 O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR.....	37
2.2.1 O Guarani, de 1857.....	39
2.2.2 A Pata da Gazela, de 1870	48
2.2.3 Lucíola, de 1862	55
2.3.4 <i>Til</i> , de 1872.....	63
3. A IDEIA DE UMA LITERATURA NACIONAL NO BRASIL: UM CONFRONTO HISTORIOGRÁFICO	72
CONCLUSÃO.....	88
REFERÊNCIAS	93
OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR.....	93
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	93

INTRODUÇÃO

1. Trajetória

Ainda menina, no ensino fundamental – período quando tive acesso pela primeira vez à leitura de romances – sempre me interessei por histórias que enaltecessem a mulher, mas não essa valorização mesquinha, de padrões a serem seguidos, que a mídia dita e os detentores de um pensamento irrisório insistem em aplaudir. Para mim, a mulher atinge seu apogeu quando tem a oportunidade de conduzir sua vida, de tomar suas decisões, por meio de valores e princípios constituídos por sua inteligência, sua sabedoria e sua humildade. Por isso, quando na academia tive a oportunidade de ler *Lucíola*, de José de Alencar, a paixão pela personagem Lúcia fez com que essa obra fosse relida por mim inúmeras vezes, pois a cada leitura eu aprendia algo novo com essa tão sublime protagonista, personagem fictícia, mas tão humana, que a própria realidade seria incapaz de criar.

A realidade inventada tem essa liberdade de despertar certos contentamentos, embora durem por pouco tempo. Ao se encantar por um texto literário, a razão e a emoção realizam um grande furor em nossas mentes, mas a emoção sempre ganha, pois é aquela realidade inventada que gostaríamos que existisse. É como se pudéssemos fugir da monotonia com a qual o real nos faz conviver e, muitas vezes, aceitar.

Depois que concluí o curso de Letras Português, pela Universidade Federal do Acre (Ufac), tive que, como qualquer jovem que necessita sobreviver nesse caos social chamado de “vida adulta”, trabalhar. Tornei-me professora. Mas, ao contrário do que muitos ditam, esse ofício sempre me deu muito prazer e satisfação. Gosto de ser professora, de estar diante de pessoas, de não só ensinar, mas também de aprender com elas. São tantas histórias, vivências, que as relações do dia a dia nos permitem conhecer e conviver, que o deleite dessa profissão é quase que diário. Porém, nem tudo são benefícios, pois há o outro lado também: pouca valorização social – quase não existe –; baixos salários e, na minha visão, o pior de todos, o cumprimento de uma burocracia que toma todo o tempo do professor. Diante de tudo isso, o tempo, ao invés de ser aliado dos que têm a missão de ensinar e instigar a procura pelo conhecimento, torna-se o pior inimigo. Por essa razão, para me adaptar, ao que popularmente é chamado de “sistema”, tive que agir de acordo com esse “código”; em que o cumprimento de um currículo, que pode ser adaptado, assim alguns dizem, é o que realmente importa. Para não ser devorada, engolida, descartada por essa organização, o texto literário ficou esquecido. Lia

uma ou outra obra da literatura infanto-juvenil, embora tivessem umas muito boas, porque precisava me apropriar de seu enredo, para “cobrar” algo sobre aos meus alunos, nas avaliações impressas, em que eles teriam que provar que leram o livro indicado.

Como disse anteriormente, gosto do meu ofício, mas há certas situações que desmotivam exercê-lo. Por ter que obedecer ao “sistema”, a frequência de leitura de obras que eu gostaria de ler por fruição e a releitura de outras tornou-se enfraquecida. Mas quis o destino que isso mudasse, porque em 2021 o edital para a seleção de novos pós-graduandos para o Programa de Pós-graduação em Ensino de Humanidades e Linguagens (PPEHL) foi publicado. Quando soube do processo de seleção, fiquei muito empolgada, pois fazer um curso de mestrado sempre foi um desejo, porém nunca havia participado de uma seleção, porque acreditava que ainda não estava preparada para a vida de pesquisadora. Mas em 2021, acreditei que seria o momento certo. Fiz a inscrição, escrevi o pré-projeto e o resultado foi satisfatório: fui aprovada.

Mas, antes desse momento de tamanha alegria, também realizei, pela Ufac, o Curso de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Língua Portuguesa. Para a conclusão desse curso, escrevi a monografia de título *A inserção da alta literatura no ensino fundamental – anos finais: limites e possibilidades*. Depois, tive a oportunidade de fazer a publicação desse trabalho, no formato *e-book*. Na versão digital, o título foi ajustado para *A alta literatura no ensino fundamental: limites e possibilidades*.

Ao ter acesso ao edital de seleção para o PPEHL, para turma de 2022, quis, na ingenuidade de ganhar tempo, pois no momento de seleção e de escrita do pré-projeto eu me encontrava em pleno exercício de minha tão sublime missão de lecionar, aproveitar a escrita da monografia de Pós-Graduação *Lato Sensu* em Língua Portuguesa que havia feito para, a partir desse material, escrever o pré-projeto de inscrição do mestrado, contudo, vi que seria impossível fazer isso, já que eu teria que apresentar um pré-projeto que atendesse as propostas apresentadas no edital.

O edital foi publicado ao final de 2021, mas o ano letivo de 2021 foi encerrado em fevereiro de 2022, devido às adaptações e ajustes por causa da pandemia ocasionada pelo coronavírus que mudou todo o mundo e, outrossim, atingiu de maneira brusca muitos setores da vida social, um deles: a educação.

Por essa razão, as escolas e seus profissionais, em especial os professores atuantes, tiveram que se reinventar a fim de que os alunos do Brasil e do mundo tivessem, de alguma maneira, acesso à educação remota, *on-line* ou híbrida. Claro que, diante de muitos contextos e estruturas, os resultados de todo esse empenho se deram de maneiras distintas; alguns até satisfatórios; outros nem tanto. Estar no interior do Acre, estado localizado na região Norte,

em que a *internet* e a tecnologia muitas vezes nos deixam reféns e que não são recursos de fácil acesso para todos, fez com que o docente tivesse que corrigir inúmeras apostilas impressas, pois o contato social deveria ser evitado para o momento; ministrar aulas remotas e *on-line* para os pouquíssimos que tinham acesso à *internet* e se desdobrar para ofertar conhecimento ao seu público, muito carente de recursos tecnológicos, mas também desassistidos pela família e pela sociedade, que não soube, talvez pela falta de experiência diante daquela situação ou por falta de interesse mesmo, apresentar a melhor solução para que o mínimo fosse realizado com qualidade. Os professores tiveram que aprender, sozinhos, a manusear novas ferramentas e se adaptar àquela realidade, para garantir o cumprimento de seu ofício.

Isso tudo me trouxe muita exaustão e muito cansaço. Meu sistema imunológico foi extremamente afetado. Recordo-me, inclusive, que estava febril quando concluí a escrita do pré-projeto.

Diante de todas essas razões, antes de dar início à escrita do pré-projeto, na intenção de ganhar tempo, pensei em reaproveitar o material da monografia que fiz para obter a certificação do Curso de Pós-Graduação *Latu Sensu* em Língua Portuguesa; contudo, como disse antes, foi um pensamento ingênuo de minha parte. De repente, uma pessoa muito querida e especial, que acompanhou, embora que de longe, toda aquela luta, me disse mais ou menos o seguinte: “Do que você gosta? Tem algum autor ou obra literária que chama a tua atenção?”. Lembrei-me de imediato de *Lucíola* e, claro, de José de Alencar, pois além desse romance que é até hoje o meu preferido de todos que já li, eu também fiz a leitura de mais dois de seus romances, *Divã* e *Senhora*. A leitura desses últimos romances, por sua vez, não recebeu de mim muita atenção, pois os li apressadamente e somente uma única vez. Porém, isso foi o suficiente para perceber que nessas obras, assim como em *Lucíola*, havia também a presença de mulheres fortes e admiráveis; não tanto como Lúcia, mas que mereciam sim ser prestigiadas. Pensei então: “Vou pesquisar algo sobre José de Alencar. Ele exalta as mulheres. E eu gosto disso.”. Li novamente o edital, observei atentamente as propostas das duas linhas de pesquisa e resolvi, enfim, me inscrever para linha de pesquisa 2.2 – Ensino, Linguagens e Culturas. Fiz, assim, o pré-projeto de título “O romance de José de Alencar e a formação da literatura brasileira”. A minha curiosidade se voltava também, além de querer saber um pouco mais sobre esse escritor que me apresentou à Lúcia – protagonista do romance *Lucíola* –, conhecer mais sobre a literatura brasileira, desde sua origem até o seu firmamento enquanto literatura nacional.

Para a minha imensa felicidade, fui aprovada. Faria parte da turma de mestrandos do PPEHL de 2022. O início do curso ocorreu em maio daquele ano. Eu estava eufórica, muito feliz por essa oportunidade. Conheci novas pessoas, fiz novas amizades, tive a oportunidade de

estudar novamente com alguns professores da graduação. Começava àquela época, ao cursar as disciplinas do curso, a primeira etapa de um longo caminho que culminaria com a escrita desta dissertação de mestrado.

Todas as disciplinas estudadas na primeira etapa tiveram relevante importância para a minha pesquisa, mas uma em especial acentuou o meu interesse em saber mais sobre literatura, a disciplina “Leitura e Discurso”, que trouxe as seguintes reflexões: conceitos de leitura, leitor, leitor mediador e professor mediador. Todas as discussões em torno desses temas me possibilitaram outro olhar sobre o ato de ler. Um olhar mais inclusivo, que considerasse as diferentes perspectivas, o momento histórico, os lugares, onde cada situação é muito peculiar. Para isso, as contribuições de Umberto Eco, Jorge Larrosa, Paulo Freire, Michèle Petit, Della Lerner e Antonio Candido foram cruciais. Este último, em especial, eu já o conhecia, pois, suas contribuições foram utilizadas na minha monografia de pós-graduação *latu sensu*. Além do mais, Antonio Candido escreve sobre a formação da literatura brasileira e tem um importante texto sobre o romance de José de Alencar, “Os três Alencares”, em que faz uma análise minuciosa da maioria dos romances escritos por esse autor cearense. Por essa razão, a crítica de Antonio Candido foi bastante usada nesta pesquisa. Entretanto, trouxe outras contribuições, como as de Roberto Schwarz (2000), Luiz Roncari (2014) e Alfredo Bosi (2017). A referida disciplina me possibilitou ainda organizar e ministrar um minicurso de leitura, intitulado “Que leitor sou eu?”. Esse importante evento, mesmo que singelo, me fez refletir sobre a minha prática leitora, como também compartilhar e trocar experiências acerca do ato de ler.

2. Pesquisa e dissertação

A pesquisa está organizada em três capítulos: 1. O Romance e a formação da literatura brasileira; 2. De *Guarani* a *Til*: o protagonismo de José de Alencar como romancista brasileiro; 3. A ideia de uma literatura nacional no Brasil: um confronto historiográfico.

Escrever sobre a narrativa de ficção é, portanto, a proposta do primeiro capítulo. Para escrevê-lo, tive acesso às seguintes contribuições: *O Romantismo no Brasil* (2002) e “Timidez do romance” (1989), ambos de autoria de Antonio Candido; de Sandra Gardini Teixeira Vanconcelos, por meio de *A formação do romance brasileiro* (2002); e de Mikhail Bakhtin, com sua obra *Teoria do romance III: o romance como gênero literário* (2019).

O segundo capítulo, texto apresentado à qualificação, constituiu-se por meio do diálogo de Antonio Candido e Roberto Schwarz e também pela autobiografia do próprio José de Alencar. Ademais, nele análise dos seguintes romances alencarianos: *O Guarani*; *A Pata da*

Gazela; Lucíola e Til. Além dos teóricos citados, nessa secção, também trouxe a abordagem de outros pesquisadores, que contextualizam os romances citados.

No terceiro capítulo, por sua vez, há a transcrição de um confronto historiográfico por meio dos olhares de Antônio Candido, Alfredo Bosi e Luiz Roncari que, respectivamente, escreveram *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2009), *História Concisa da Literatura Brasileira* (2017) e *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* (2014).

Desse modo, O presente estudo é bibliográfico, pois está sustentado em pesquisa realizada em livros teóricos, artigos, ensaios e obras literárias, que ajudaram na procura da elucidação do objeto desta investigação e da resposta aos objetivos propostos. Esse tipo de busca, de acordo com Antônio Joaquim Severino, na obra *Metodologia do Trabalho Científico* (2013), ocorre por meio da verificação de documentos bibliográficos anteriores que abordam sobre temas comuns à atual pesquisa, assim, “o pesquisador trabalha a partir dos estudos analíticos constantes dos textos” (Severino, 2013, 106). Esses textos de outros pesquisadores precisam ser registrados. Ainda sobre esse tipo de pesquisa:

No caso da pesquisa bibliográfica, além do critério de tempo disponível, da natureza e objetivos do próprio trabalho, do estágio científico do pesquisador, deve-se adotar um critério formal, cruzando duas perspectivas: partir sempre do mais geral para o mais particular e do mais recente para o mais antigo, ressaltando-se, obviamente, o caso dos documentos clássicos (Severino, 2013, p. 116-117).

A pesquisa bibliográfica ocorreu de maneira exploratória, com a determinação dos objetivos e tema, para que tenha um direcionamento ao buscar e identificar as melhores fontes que tratem do objeto de sua pesquisa. Isso inclui uma bibliografia especial, como livros, ensaios, artigos, teses, entre outros. É importante destacar que tais definições não são definitivas, já que, no decorrer desse caminho, algumas mudanças são inevitáveis, isso inclui, inclusive, os objetivos, que podem ser alterados, à medida que o pesquisador tem acesso a novas informações disponíveis nessas obras, selecionadas de modo muito criterioso, a fim de responder a dúvida levantada logo início desse processo.

Esta pesquisa, portanto, tem como objetivo principal refletir sobre o processo de formação de uma literatura dita brasileira a partir do papel que cumpre José de Alencar. Os objetivos específicos são: compreender como o romance tornou-se o gênero literário mais representativo da literatura produzida no Brasil; analisar os principais romances de José de Alencar, a fim de entender o papel que cumprem para a consolidação da literatura brasileira e realizar um confronto historiográfico acerca da literatura nacional.

1. O ROMANCE E A FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA

Com o Romantismo, começamos a construir uma tradição e identidade literária. O romance reforçou os enredos que retratavam a nossa gente e o sistema político e social da época. Tínhamos a ficção do romance atrelada a contextos que nos eram familiares. Para nós, a independência era o auge. Entretanto, para que nossa literatura de fato ganhasse ares de independência e pudesse se firmar como tal, foi preciso passar por diferentes fases e aprimoramentos.

Para compreender como surgiu o romance no Brasil e como se deu sua implantação, é necessário fazer um percurso histórico desse gênero, que surgiu na Inglaterra e teve seu momento de maior glória no século XVIII.

Candido cita *Pamela* (1740), romance inglês de autoria de Samuel Richardson. A referência a esse texto ocorre para explicar que essa obra foi considerada um ponto de partida dos romances de ficção, justamente por juntar o real e o imaginário na constituição dessa narrativa.

Sobre a influência do romance inglês em nossa literatura, Sandra Vaconcelos (2002) explica como os romances ingleses chegaram ao Brasil. Como dito antes, o romance *Pamela*, de Richardson, é o início de uma história de grande sucesso, pois esse gênero, não só na Inglaterra, foi algo que explodiu e gerou lucro. No entanto, antes de sua glória, o romance recebeu muitas críticas, principalmente em relação aos aspectos moralizantes. Além disso, esse gênero literário teve que se adaptar ao meio, para que fosse “aceito” enquanto “leitura de qualidade”.

Às terras brasileiras, o romance inglês chegou por meio de traduções portuguesas, mas também, e principalmente, francesas:

Não obstante, se a presença francesa chegou a ofuscar a inglesa, impondo-se, ao longo do século, isso não impediu que, durante várias décadas, livros, cursos de língua, métodos de ensino, romances e novelas tenham sido oferecidos ao público brasileiro, ainda que, no caso desse últimos, o mais das vezes importados de Lisboa, em tradução portuguesa, ou via Paris, traduzidos do francês. A França, portanto, além de oferecer seus próprios bens culturais, exerceu um papel preponderante como mediadora entre o Brasil e a Inglaterra, no que diz respeito à importação de romances (Vasconcelos, 2002, p. 5).

Os franceses ofereciam muitos produtos culturais, inclusive romances e novelas. Esses romances não eram de autoria francesa, e sim inglesa. Contudo, chegaram ao Brasil por meio da tradução em francês. É por isso que José de Alencar, conforme citação no segundo capítulo desta pesquisa, quando sua autobiografia literária será colocada em voga, afirma que teria que

dominar melhor o francês, para conseguir ler e traduzir romances desse idioma que, para ele, eram fantásticos. Mas como tais romances ingleses chegaram à França? Vasconcelos explica:

“Traduit de l’anglais”: foi assim que a maior parte dos romances ingleses do século XVIII chegou à França, depois de haver tomado a Inglaterra de assalto e se tornado uma verdadeira mania entre os leitores comuns. A travessia do Canal da Mancha foi, no entanto, apenas a primeira etapa que esses romances cumpriram na sua longa viagem por terras e mares estrangeiros. Se *Pamela*, ou *virtude recompensada*, romance de Samuel Richardson publicado em 1740, fez escola, transformando-se num paradigma imitado por inúmeros romancistas ingleses, não foi menor seu impacto no continente europeu (Vanconcelos, 2002, p. 18).

A resposta é: pela tradução desses romances do inglês para o francês. O romance é considerado, segundo Vasconcelos (2002), como o gênero literário do século XVIII. A narrativa de ficção fez muito sucesso e, por isso, foi exportada para todo o mundo. A travessia, talvez, de maior repercussão foi a do Canal da Mancha – parte do mar do Oceano Atlântico que separa a ilha da Grã-Bretanha do norte da França –, que possibilitou o acesso aos romances ingleses pelos franceses. Além da leitura de tais romances, os franceses também fizeram suas próprias produções romanescas, mas sem deixar de seguir o padrão britânico. Ato que foi repetido mundo afora.

Faz-se necessário compreender ainda que, além da travessia do Canal da Mancha realizada pelos romances, tais obras não viajaram somente até o norte da França, mas por toda a Europa, incluindo Portugal, o nosso colonizador. Na época, muitos acordos que envolviam conquistas de terras e também comércio de mercadorias eram realizados. Em um desses acordos, Portugal permitiu aos ingleses, no Brasil, realizarem concessões comerciais e também gozar de direitos e privilégios que nenhum outro cidadão teria direito. Isso foi a maneira que o governo português encontrou para compensar a Inglaterra pela ajuda que recebeu da Europa. Todo esse poder fez dos ingleses sujeitos totalmente soberbos, que criticavam os costumes brasileiros e, por isso, sentiam-se superiores à nossa gente, fato que muito incomodava os brasileiros da época, ao ponto de eles não gostarem dos ingleses que aqui residiam.

Segundo Vasconcelos (2002), havia nesse período alguns romances ingleses, que eram lidos exclusivamente pelos filhos da Inglaterra que aqui habitavam. Esses romances ficavam disponíveis na Rio de Janeiro Subscription Library, “uma biblioteca circulante bem suprimida de novidades europeias que os ingleses haviam estabelecido em 1826 para servir à comunidade britânica residente na cidade” (Vasconcelos, 2002, p. 24). Contudo, a soberania inglesa teve seu ápice durante o Brasil Colônia, mas, depois disso, por meio da Imprensa Régia, em 1808, ocorreu “a suspensão da censura em 1821 e o crescente estabelecimento de livreiros franceses no Rio de Janeiro, esse quadro começou a mudar e, pouco a pouco, apareciam os anúncios de

“novelas”, à venda nas “lojas da Gazeta” (Vasconcelos, 2002, p. 21). Além disso, os livreiros, juntamente com os gabinetes de leituras, foram os responsáveis por propagar o romance e mediar o gosto pela leitura em solo brasileiro.

Faz-se necessário abrir um parêntesis para explicar a confusão dos termos “novela” e “romance”, uma vez que, na sua composição enquanto gênero literário, este herdou características daquele, conforme explica Vasconcelos:

Usando a útil distinção entre *novel* e romance, estabelecidas por Clara Reeve em seu *The Progress of Romance* (1785), pode-se dizer que o repertório romanesco comparece em grande escala nessa produção novelística inicial: paixões incontroláveis, sedução, raptos, traições, vilões terríveis, desonra, revelações de última hora, ausência de meias-tintas, ausência denexo causal entre acontecimentos, personagens, personagens estereotipados (radicalmente bons ou radicalmente maus), etc. (Vasconcelos, 2002, p. 25).

O conteúdo do romance é semelhante ao que era apresentado na novela. Temas que foram duramente criticados por influenciar o homem a fugir da moral, porque a temática tratada não apresentava, segundo muitos críticos da narrativa de ficção, ensinamentos e não estimulava para bons comportamentos tão requeridos pela sociedade.

Sobre a relação dos romances com outros gêneros, Mikhail Bakhtin tem a seguinte percepção: “O romance parodia os outros gêneros (precisamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpreta-os e reassentando-os” (Bakhtin, 2019, p. 68). Não há uma afinidade propriamente dita, mas a junção de muitos aspectos desses outros gêneros literários que são incorporados ao romance. Bakhtin explica que essa observação, dada como irrelevante, muitas vezes, pelos historiadores é o que faz do gênero legítimo. Ele acrescenta que “toda literatura é envolvida pelo processo de formação e por uma espécie de ‘crítica dos gêneros’” (Bakhtin, 2019, p. 69). O romance, na sua vez, recebeu tantas críticas, positivas e negativas, que sua presença se fez ser notada e até mesmo seguida, pois muitos dos gêneros, diante de sua relevância, “romancizaram-se”, expressão usada pelo próprio Mikhail Bakhtin, que, ainda, acrescenta:

As estilizações paródicas (de variados graus) dos gêneros e estilos diretos ocupam um lugar essencial no romance. Mas é característico que o romance não deixe que estabilize-se ou canonize-se nenhuma das suas próprias variedades. Ao longo de toda a história do romance, estende-se uma contínua parodização e um travestimento das variedades dominantes em voga do próprio gênero, que tendem a banalizar-se [...]. Essa natureza autocrítica do romance é o seu magnífico traço enquanto gênero em formação (Bakhtin, 2019, p. 69-70).

A capacidade de se reinventar do romance é o que o torna magnífico. Por isso, não há uma única forma do romance ou um padrão, suas variedades são inúmeras e, por isso, não se permite estabilizar-se, fazer-se por uma única forma, conteúdo e estilo. Por essa razão, é que o

romance, nas palavras de Bakhtin (2019), antecipou o futuro desenvolvimento da literatura e contribuiu e contribui para o seu sucesso.

Até aqui, é possível perceber como o romance se constituiu, se reorganizou e se infiltrou mundo afora, mais especificamente no Brasil. Muitos são os motivos para que esse gênero literário ganhasse outras dimensões e permanecesse até hoje com sua vitalidade e riqueza. As mulheres, por sua vez, têm participação mais especial para a consolidação da narrativa de ficção, como leitoras e, também, como escritoras de romance. Sobre essa última e importante função, Vasconcelos escreve que:

Ao lado dos chamados “pais-fundadores” (Richardson, Fielding, Smollett e Sterne), há um sem número de escritores marginalizados, ou simplesmente esquecidos, cujo o esforço e contribuição foram fundamentais para consolidar e transmitir a tradição, seja pela renovação, seja pela repetição. Estes romancistas de “segundo time”, para usar a expressão de Marlyse Meyer, são importantes justamente porque nos permitem trazer à luz os elos esquecidos no processo de constituição do gênero. Destes, muitos foram mulheres (Vasconcelos, 2002, p. 7).

A maioria dessas escritoras usavam pseudônimos, pois escrever romances não era uma tarefa de mulheres, algo até considerado restrito. Por essa razão, talvez, o reconhecimento a essas escritoras tenha se manifestado de modo muito tímido ou quase inexistente. Alguma delas, como Fanny Burney, somente assumiu a autoria de seu romance, *Evelina*, após a boa aceitação de sua família e amigos. Se tivemos “pais-fundadores”, Burney e tantas outras, que contribuíram majestosamente para a consolidação do romance, são as “mães-fundadoras” do romance.

Já no papel de leitoras, a preocupação foi outra, tanto no Brasil quanto na Inglaterra: a temática tratada nesses textos, que não poderia, de maneira alguma, influenciar negativamente as mulheres. Vasconcelos:

Aqui, como na Inglaterra, o interesse pelos romances e novelas pode muito bem ter tido a ver com as mudanças que se operavam na sociedade brasileira. Como lembra Nelson Werneck Sodré, falando da década de 1860, “Se a parte mais numerosa do público era constituída pelas moças casadouras e pelos estudantes, e o tema literário por excelência devia ser, por isso mesmo, o do casamento, misturado um pouco com o velho motivo do amor, a imprensa e a literatura, casadas estreitamente então, seriam levadas a atender a essa solicitação premente. A mulher começava a libertar-se, a pouco a pouco, da clausura colonial e subordinava-se aos padrões da moda europeia exibindo-se nos salões e pouco nas ruas (Vasconcelos, 2002, p. 29).

O belo sexo, após o Brasil Colônia, começava a respirar novos ares. Sua nova rotina não mais se limitava a cuidar do lar, do marido e dos filhos ou, no caso das moças solteiras, preparar-se para arranjar um bom casamento. A leitura de romances se manifestava como um novo entretenimento, logo, seu conteúdo deveria ser de seu agrado. Um outro público também do

romance foi constituído na época: os jovens estudantes. Por outro lado, é importante observar que havia muitas mulheres nesse período não alfabetizadas, o que não as impedia de serem ouvintes da leitura de romances que ocorriam nos serões domésticos. Desse modo, a repercussão do romance exigiu atenção, pois sua influência se estendia e, isso, poderia influenciar negativamente essas senhoras e senhoritas e também os estudantes que buscavam futuros promissores por meio de seu estudo. É por essa razão, portanto, a preocupação para que o romance não se afastasse, na sua constituição, dos aspectos moralizantes.

1.2 DA FICÇÃO ALEGÓRICA À NARRATIVA DE FICÇÃO

Diante da preocupação moral do romance, sua constituição foi moldada por etapas, conforme explica Antonio Candido em “Timidez do romance”. A primeira dessas é a ficção alegórica, considerada como algo não-ficcional. Em outros termos, o que se sobrepunha nessas narrativas era a imitação da realidade, sem permitir o deslocamento dos romances para caminhos diferentes, que possibilitasse ao leitor se deleitar ao ler tais narrativas, fugir um pouco do caos da realidade à qual era submetido. Por essa imitação quase fiel das vivências reais, não poderia se ter o que há de melhor nas narrativas de ficção: a fantasia. Antonio Candido explica mais sobre o que foi a ficção alegórica ao escrever:

Daí ter sido o começo do século XVII um tempo fértil em ficção alegorizante, para muitos a forma suprema a que o gênero poderia aspirar. Mas os seus produtos são pífios vistos de hoje, pois quando a camada alegórica deixava de se tornar uma espécie de leitura possível a qualquer texto, para se tornar objetivo principal e consciente dos autores, o resultado foi quase sempre péssimo e mesmo nulo (Candido, 1989, p. 65).

O texto não-ficcional, característica principal da ficção alegórica, tornou-se algo visto como fastioso, sem emoção, isso porque ficou preso “[...] demais ao seu momento histórico” (Candido, 1989, p. 65). É por essa razão que os romances alegóricos não prosperaram, salvo poucos como, *Viagens de Gulliver*, de Swift. A ficção alegórica constituiu-se, assim, como uma leitura de segundo plano, ao invés de emocionar, entreter, a narrativa voltava para o ensinamento, pautado na moral e nos bons costumes da época.

Vasconcelos, sobre isso, acrescenta:

Em certa medida, o princípio horaciano do *utile et dulci*, pedra de toque do romance inglês do século XVIII, também atravessou o Atlântico para aportar em terras brasileiras, mas, surpreendentemente, apareceu mais como exigência da crítica do que como componente essencial da novelística brasileira. Em alguns textos críticos, essa exigência é explícita, havendo uma expectativa de que a ficção cumpra um papel edificante, contribuindo para a construção da virtude e dos bons costumes. Dentre os romancistas, é Texeira e Souza quem considera que “O fim [...] do romancista é (se o fundo de sua obra é fabuloso)

apresentar quase sempre o belo da natureza, deleitar e moralizar”, em sua Introdução a *Gonzaga* ou *Conjuração de Tiradentes*, de 1848. Também as “primeiras manifestações da ficção na Bahia” demonstram, segundo David Salles, intenção moralizante, apostando na exemplaridade, correção moral e edificação dos bons princípios (Vasconcelos, 2002, p. 27).

Se por um lado há quem critica veemente a posição moralista do romance; por outro, existem também aqueles que criticam quem faz o contrário disso, pois considera o princípio de edificação do ser, em que elementos como a fantasia e a ficção põem a moral e os bons costumes em perigo. Por essa razão, à época, principalmente diante da preocupação que essas narrativas ficcionais poderiam afetar bruscamente as mocinhas, ao corromper seu bom comportamento, muitas críticas foram feitas sobre essas histórias de ficção. *A moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, foi criticado por Dutra e Mello, para que fosse um romance de deleite saboroso, e não, como se manifestava, algo nocivo à formação do caráter.

Outro crítico à narrativa ficcional é Fancan, conforme escreve Antonio Candido:

É justo, diz ele, condenar os romances, – livros mentirosos e inimigos da virtude, que acovardam os homens e excitam suas paixões. (P. 1-3). Começa, portanto, por um argumento de ordem epistemológica, (os romances vão contra a verdade) e outro de ordem moral (os romances pioram os homens) (Candido, 1989, p. 73).

Fancan condena os romances ficcionais por acreditar que a fantasia que os constitui pode influenciar negativamente os homens. Fancan “[...] observa que pior ainda do que isto é a história romanceada, errada e falsa; é o que ocorre nos velhos livros sobre a história da França, onde o que se dá ao leitor são fábulas. (5-8)” (Candido, 1989, p. 73). A crítica de Fancan considera que a verdade deve prevalecer no romance, que a realidade inventada distorce os valores dos homens e, pior que isso ainda, a história de uma nação contada como fábula é algo ainda mais grave, pois invalida a credibilidade do que se é contado. Candido explica ainda que:

Naquele tempo de mentalidade estritamente mimética, considerava elemento principal do romance a matéria narrada, isto é, a representação direta ou alegórica da vida, através de um certo poder de verossimilhança. Daí dois problemas teóricos que regem o pequeno tratado de Fancan e custaram tanto a ser superados ou postos no devido lugar na história crítica: o da legitimidade da ficção e o da sua validade moral (Candido, 1989, p. 74).

Em síntese, Candido explica que a visão dada à composição do romance colocava em questão a sua, que deveria ser, principal característica: dar fundamento à ficção, à fantasia, aspectos esses que, até então, eram vistos como algo desprovido de algum ensinamento, simplesmente por não emitir uma narrativa fiel à realidade da época.

Mas, no Brasil, o conteúdo dos romances não se prendeu tanto ao modelo dos romancistas ingleses e franceses, que tinham a preocupação de se firmar enquanto bons escritores, por isso, tornavam o gênero tímido, para que fosse aceito. Ao adentrar em terras

brasileiras, o romance que já era consolidado na Europa, “não precisou se empenhar tanto em se fazer reconhecer e o romancista pode logo ir tratar de outros assuntos, como por exemplo, cuidar de dar conta do cotidiano dos homens comuns, sua matéria” (Vasconcelos, 2002, p. 28). Entretanto, é preciso destacar que temas, como traição, desonra, virtudes, paixões, amores, heroínas seduzidas e em perigo, também se faziam presentes nas narrativas ficcionais de autoria brasileira, mas, comparados aos escritores ingleses e franceses, no Brasil, o autor de romances pode exercer sua liberdade de criação muito mais cedo, e, por cima, desenhar a sua paisagem e retratar temas do cotidiano.

Contudo, é preciso ressaltar que Fancan, mesmo ao considerar que a verdade é o único ingrediente que valida o romance, reconhece que a narrativa ficcional é muito mais atrativa para o leitor, pois “[...] proporciona uma leitura que agrada nossos impulsos e adormece a razão, além de nos desviar de leituras mais sérias, como as de ‘histórias verdadeiras’, que dão mais proveito e no fundo mais prazer” (Candido, 1989, p. 76). Chega-se à conclusão, desse modo, que a ficção faz do romance um gênero literário predominante por trazer entretenimento ao seu leitor, que vê nessas narrativas a possibilidade imergir numa realidade, embora que próxima à sua, mas que, graças ao seu criador – o romancista –, dentro daquele enredo pode ter destinos e finais diferentes.

No Brasil, o movimento literário Romantismo teve como principal característica a descrição de coisas locais, ou seja, o nacionalismo. E foi justamente por meio da narrativa de ficção em prosa que a descrição da realidade local ganhou força. Antonio Candido, em sua obra *O Romantismo no Brasil* (2002), faz uma linha do tempo sobre os principais momentos relativos à chegada e predominância do romance em nosso país:

O romance começou a ter voga durante os anos de 1830 por meio de traduções. Eram sobretudo narrativas de tipo folhetinesco, carregadas de episódios melodramáticos, que se refletiram nas primeiras tentativas feitas aqui, sob a forma de contos e novelas insignificantes. Considera-se oficialmente como sendo o primeiro romancista propriamente dito Antônio Gonçalves Teixeira e Sousa (1812-61), autor também do primeiro poema longo de tema indianista, por sinal muito ruim: — “Três dias de um noivado” (1844) (Candido, 2002, p.36).

Além disso, a criação de Antônio Gonçalves Teixeira e Souza não foi bem vista pela crítica. Dos seus livros, inclusive, somente dois tiveram segunda edição. Os romances de Antônio Gonçalves seguiram o modelo dos livros de aventura e mistério, pois essas estruturas eram, até então, o que apresentavam certa popularidade aqui no Brasil, porém, mesmo ao imitar o que estava no auge na época, as suas narrativas não foram bem recebidas pelo público leitor de romance.

Ao contrário das obras de Antônio Gonçalves Teixeira e Souza, o romance *A moreninha* (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, foi bastante elogiado: “[...] primeiro grande êxito de público na literatura brasileira, que até hoje é reeditado, lido e estimado” (Candido, 2002, p. 37). Esse romance se consagrou porque trazia em seu enredo o que o leitor da época apreciava em romances: a descrição dos costumes, da realidade local, da gente do Brasil. *A moreninha* é um romance ambientado no Rio de Janeiro, sua narrativa retrata hábitos de estudantes cariocas do século XIX.

Já as narrativas de ficção brasileira preocuparam-se em realizar uma espécie de “meio-termo”, como escreve Vasconcelos:

Não foi outra a razão para os vários artifícios utilizados por nossos primeiros ficcionistas no intuito de, por um lado, responder ao apelo moralizante e, por outro, conferir um certo ar de verdade ao seu relato. A garantia de autenticidade era um truque eficaz no processo de convencimento do leitor do que as horas dedicadas à leitura de ficção não seriam ociosas. Não deve ter sido outro motivo para tantos atestados de verdade e nem são poucos os exemplos das estratégias empregadas na busca da verossimilhança (Vasconcelos, 2002, p. 32).

Sandra Vasconcelos explica que, embora os primeiros ficcionistas brasileiros tivessem maior liberdade de criação, comparando aos ingleses e aos franceses, a presença da moral e da verossimilhança também foram recorrentes nos primeiros romances de autores brasileiros. Como exemplo dessa verdade, Vasconcelos cita o romance *Lucíola*, de José de Alencar, que, assim como *Pamela*, romance inglês de Samuel Richardson, faz questão de elucidar que a transcrição dos fatos ali apresentados foram verdades. Em *Lucíola*, Paulo escreve cartas a uma senhora para contar a história que viveu com o grande amor de sua vida, Lúcia, e em *Pamela*, o narrador se apresenta como editor de uma correspondência, que traz um conteúdo que servirá como exemplo e ensinamento para o leitor. A “verdade” desses dois romances está na aproximação que suas histórias têm com a realidade paralela.

Ainda sobre a escrita dos primeiros romances brasileiros, Vasconcelos escreve que:

Nas primeiras manifestações da ficção na Bahia, David Salles vê a coexistência de dois modelos: o primeiro, decalcado de modelos europeus já ultrapassados, com ênfase nos bons princípios morais vigentes no setor mais conservador da sociedade e o segundo, caracterizado pelo uso do diálogo, pela descrição realista da cena, pelo relativismo do comportamento dos personagens e por um certo realismo social, mais próxima de *A Moreninha* (Vasconcelos, 2002, p. 34).

Havia dois tipos de romance brasileiro, logo nas suas primeiras manifestações, em que um se moldava à moda europeia de romance, principalmente em relação aos princípios moralizantes; o outro, por sua vez, destacava-se por uma escrita carregada de detalhes, por diálogos e pela verossimilhança da realidade local. Existia, entretanto, neste segundo, uma

distância entre forma e conteúdo. Tal deslocamento existiu devido à forma ainda lembrar o modelo europeu.

1.3. O CONTEÚDO DO ROMANCE BRASILEIRO

A partir de *A Moreninha*, obra tipicamente nacional, “o aparecimento do romance, gênero adaptado à sensibilidade moderna, foi um verdadeiro acontecimento, pelas perspectivas que abriu” (Candido, 200, p. 38). Além de Macedo, outros nomes se destacaram para a edificação do Romantismo no Brasil. Um deles é Gonçalves Dias, que se evidenciou como um grande poeta romântico, principalmente por introduzir o tema indianista em seus poemas, um precioso aspecto do nacionalismo literário.

Entretanto, não só o indianismo poderia ser considerado um tema nacional. Sobre isso, Candido esclarece:

Em 1858, um grande erudito, Odorico Mendes (1799-1864), em nota da sua tradução das *Bucólicas*, de Virgílio, identificava quatro áreas temáticas na literatura brasileira, correspondendo aos diferentes tipos humanos: a referente aos “mais civilizados”, que pouco se distinguem dos europeus; a referente aos selvagens; e a que deveria tomar como objeto os sertanejos, deixados de lado até então, e que ele considerava mais ou menos equivalentes aos pastores de bucólica, e típicos do interior, merecendo maior atenção dos escritores. A seguir acrescenta a possibilidade de um grupo inspirador, os negros, e conclui dizendo que ao abordar esses elementos característicos, os autores assegurariam uma literatura propriamente nacional. Estas observações interessam porque são uma espécie de premonição do que começaria a ocorrer: a introdução do romance regionalista e o interesse crescente pelo negro, em verso e prosa, nos anos de 1860 e 1870 (Candido, 2002, p. 45).

Odorico Mendes descreve as temáticas brasileiras retratadas em obras românticas, sobretudo no romance. De acordo com esse erudito, tais temas denotariam uma literatura realmente nacional, pois até então, o que predominava eram contextos ambientados nas florestas, para falar dos índios, e na cidade, mais especificamente no Rio de Janeiro, para retratar a sociedade burguesa da época, que muito imitava os burgueses europeus. Odorico Mendes acrescenta que também seria necessário falar do povo que vivia no campo, fora da cidade, e também do negro.

Ao considerar a última citação, é imprescindível falar de José de Alencar, que terá, mais adiante, uma abordagem detalhada sobre alguns de seus romances e a importância de sua obra para a formação da literatura brasileira. Alencar foi um dos autores de romance, que trouxe como pano de fundo os aspectos do campo, que ele preferiu chamar de romance fazendeiro, como *Til* (1872). Além da descrição dos aspectos do campo, essa obra traz, mesmo que de maneira não tão perceptível, a inclusão de personagens negros, todavia, esses ocupam papéis

secundários e estereotipados. José de Alencar também trouxe outros panos de fundo às suas obras, como a vida na cidade do Rio de Janeiro – *A pata da gazela* (1870) e *Lucíola* (1862) e também nas florestas, como o clássico *O Guarani* (1857), que trouxe como herói de seu enredo um nativo, o índio Peri. Assim, verifica-se a variedade da obra alencariana, aspecto que será retratado na próxima seção desta dissertação.

Ao voltar à trajetória do romance, Antonio Candido escreveu que

No decênio de 1850 surgiu um romance singular em relação às tonalidades e concepções predominantes: *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (1831-61), publicado anonimamente em folhetins de 1852 a 1853. Além dele, o autor só publicou artigos e um libreto de ópera, sem imaginar que o seu livro desprezioso, e despercebido na hora, teria no futuro um êxito duradouro, que o tornou até hoje dos mais lidos e estimados da nossa literatura (Candido, 2002, p. 54-55).

Esse romance descreve os costumes de jovens no Rio Janeiro, que viviam na cidade entre os anos de 1810 e 1820. Esse enredo, aliás, é o principal objetivo de seu criador. Manuel Antônio de Almeida não imaginava que sua narrativa faria tanto sucesso, por isso escrever um romance com a composição requerida na época nunca foi seu intuito, já que ele nem pertencia aos grupos literários predominantes. Essa sua obra surgiu de maneira totalmente despreziosa, porém, foi apreciada pela crítica e é um dos romances mais lidos até hoje. O sucesso dessa narrativa se deu porque se trata “[...] de um romance original, apesar de singelo, escrito com naturalidade única no tempo e tornado significativo pelo discernimento da vida diária” (Candido, 2002, p. 55). Em outras palavras, *Memórias de um sargento de milícias* é uma narrativa que tem como pano de fundo o cotidiano da época, além de trazer um posicionamento imparcial dos sentimentos, no sentido de que seu autor trabalhou nessa ficção o outro lado do sentir, sem criticar, ou desmoralizar os personagens por isso. A escrita de Manuel Antônio de Almeida se destacou por sua leveza, espontaneidade e humor, características todas essas que chamaram a atenção dos leitores da época e fizeram de seu romance um grande sucesso do Romantismo brasileiro.

Diferente de Manuel Antônio de Almeida, temos José Martiniano de Alencar, o José de Alencar, mencionado anteriormente neste texto e objeto de estudo desta pesquisa, tem uma vasta obra romanesca: ao todo 20 romances publicados entre os anos de 1856 e 1877. Isso demonstra a importância que recebeu o gênero romance na literatura brasileira. Mencionou-se, nesta dissertação, sua versatilidade, pois José de Alencar foi um escritor nacionalista, afinal trouxe nas suas obras contextos que retratavam os costumes e a gente brasileira. Embora tenha outros romances de sucesso, sua glória romântica, entretanto, está em *O Guarani*, embora tenha outros romances de sucesso, mas o tratamento dado a um nativo e a descrição minuciosa da

natureza brasileira até hoje são lembrados e apreciados pela crítica literária. Antonio Candido (2002) ressalta, ainda, que a obra romanesca de Alencar é destacada por outro motivo, além da diversidade de enredo e de contexto dos diferentes “Brasis”:

É uma obra bastante ambiciosa. A partir de certa altura, Alencar pretendeu abranger com ela, sistematicamente, os diversos aspectos do país no tempo e no espaço, por meio de narrativas sobre os costumes urbanos, sobre as regiões, sobre o índio. Para pôr em prática esse projeto, quis forjar um estilo novo, adequado aos temas e baseado numa linguagem que, sem perder a correção gramatical, se aproximasse da maneira brasileira de falar. Ao fazer isso, estava tocando o nó do problema (caro aos românticos) da independência estética em relação a Portugal (Candido, 2002, p. 56-57).

A linguagem usada por José de Alencar teve como referência o falar popular dos brasileiros que aqui residiam. Alencar, sem excluir os aspectos gramaticais, usou termos e expressões da sociedade brasileira, isso mostrou que nossa literatura para ser legitimamente nossa não bastava apenas falar do que ocorria aqui, mas falar como se falava no Brasil na época. Tínhamos costumes, tradições diferentes de Portugal, o colonizador, e, claro, a linguagem era um aspecto cultural e próprio de cada país. Se os leitores desejavam ler ficções em que a realidade brasileira fosse colocada em voga, por que não ter acesso a isso por meio de sua própria linguagem? Foi esse o pensamento de José de Alencar e assim ele o fez.

Contudo, nem sempre José de Alencar atendeu às suas pretensões em relação à linguagem própria do Brasil: “[...] o seu diálogo ainda é afetado e livresco, as suas descrições são excessivas e o pecado da ênfase compromete muitas das suas páginas.” (Candido, 2002, p. 57). Entretanto, um acerto de Alencar, citado por Candido, é o tratamento dado pela linguagem ao tema prostituição, em *Lucíola*, um dos seus romances de maior sucesso, pois foi inovador e direto ao tratar de sexo, algo diferente de Macedo, que optou por uma escrita mais banal, mas que também foi bem recebida pelo público devido à sua leveza e ao seu toque de humor.

Para que se compreenda como se deu a formação de uma literatura legitimamente brasileira, é preciso conhecer também alguns períodos históricos que contribuem para esse feito. Em *O Romantismo no Brasil*, de Antonio Candido, há uma menção ao conflito sangrento entre a Tríplice Aliança – composta pelos países Brasil, Argentina e Uruguai –, e Paraguai. O conflito ocorreu de 1865 a 1870. O Paraguai foi derrotado, contudo, a Argentina e o Uruguai também precisaram se erguer, reconstruir os destroços ocasionados pela guerra. O Brasil, por sua vez, teve, depois desse acontecimento, de maneira mais acentuada, grande ascensão cultural, principalmente nos decênios de 1860 e 1870. Com isso, muitas escolas de ensino superior foram fundadas e outras reorganizadas; o jornalismo ganhou notoriedade e a produção de livros teve um significativo progresso, “graças a algumas casas editoriais, das quais ressalta a Garnier, que promoveu a publicação em escala apreciável de autores brasileiros do passado e do presente,

sem falar do incremento de obras traduzidas” (Candido, 2002, p.62). Para mais, a Garnier fez ainda a edição da revista *Popular* (1859-62), que tratava dos pontos críticos acerca do Romantismo.

Para além do conflito desumano citado anteriormente entre a Tríplice Aliança e o Paraguai, o Brasil, conforme escreve Candido (2002), teve que enfrentar duas questões política e social: a abolição do trabalho escravo e os primeiros indícios do desejo de uma república. Trazer a temática dos negros foi uma das orientações de Odorico Mendes, como mencionado anteriormente. Castro Alves, poeta, destacou-se por isso:

A sua fama foi devida sobretudo à poesia humanitária e social. Deixando de lado o índio, voltou-se para o negro e tornou-se o poeta dos escravos, com uma generosidade e um ânimo libertário que fizeram da sua obra uma força nos movimentos abolicionistas. Com ele o escravo se tornou assunto nobre da literatura e o seu generoso ânimo poético soube criar para cantá-lo situações e versos de grande eficácia, como vê em o “O navio negreiro”, no qual usa diversos metros e organiza a narrativa com expressivo senso de movimento (Candido, 2002, p. 67).

O poeta dos escravos deu glória e honra ao negro. Importante destacar, contudo, que esse posicionamento de trazer a temática do negro à literatura brasileira não foi uma preocupação somente de Castro Alves, mas dos escritores da época. Essa posição abolicionista, depois da Guerra do Paraguai, foi cada vez mais intensificada, o que culminou em grandes acontecimentos a favor dos negros: a Lei do Ventre Livre, que libertava os recém-nascidos a partir de 1871, e a Lei dos Sexagenários, que determinou a libertação dos escravos com mais de 60 anos.

Mais uma vez, Antonio Candido cita José de Alencar, que não teve necessariamente um posicionamento em relação à política de libertação dos escravos, mas que “se preocupava, entretanto, com os efeitos morais negativos da escravidão e as iniquidades que ela gerava [...]” (Candido, 2002, p 67-68). Candido não cita romances escritos por Alencar que denotam essa preocupação, mas aponta outras contribuições literárias alencarianas: a comédia *Demônio familiar* (1857) e o drama *Mãe* (1859).

Contudo, sobre a produção de romances acerca do tema abolicionista, Candido (2002) escreve que, ao seguir a linha de José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo reuniu narrativas no livro *As vítimas algózes* (1869), e a Bernardo Guimarães, coube o título de responsável por escrever um romance abertamente abolicionista, *A escrava Isaura* (1875). Esse romance causou certo impacto por retratar a situação de uma jovem que é branca, mas descendente de escravos e, por isso, herdeira das condições de servil e de mercadoria.

Além dos romancistas citados até aqui, Antonio Candido cita outros que contribuíram expressivamente para a glória do romance:

Os romancistas vindos de antes continuaram a produzir com abundância nos anos 70. Entre os novos, destacam-se dois, que representam direções diferentes: Taunay e Távora. Mas o futuro mostraria que o fato de relevo foi a atividade inicial de Machado de Assis, que nesse decênio publicou nada menos de dois livros de contos e quatro romances, além de dois de poesia, tendo publicado o primeiro do decênio anterior. Naquela altura não se poderia prever que ele fosse além de um nível estimável, e só depois de 1880 ficariam evidentes a originalidade de concepção e a força de estilo que fizeram dele o maior escritor brasileiro (Candido, 2002, p. 70).

Nesse trecho, Candido fala de Machado de Assis, considerado pela crítica o maior romancista brasileiro. O crítico destaca a produção de Machado daquele período, porém, ressalta que sua glória tão conhecida nos dias de hoje somente seria colocada em evidência tempos depois, no decênio de 1880. Logo em seguida, Candido escreve sobre a relevância da obra de Taunay ao dizer que se deu por muitos fatores, mas, principalmente, pela propriedade e conhecimento que ele tinha sobre o Brasil e também pela singularidade de seu estilo. Alfredo d'Escragolle Taunay é autor de *Inocência* (1872), considerado o maior romance regionalista brasileiro.

Já o fundador do Regionalismo no Nordeste, João Franklin da Silveira Távora, não recebeu grandes glórias por sua obra. De modo bastante modesto pela crítica, a maior delas se dá pela descrição da paisagem de sua terra, o Nordeste brasileiro. Távora, por valorizar o real, critica Alencar, pois segundo ele, a produção narrativa alencariana não pode ser validada devido à falta de documentação. Távora também crítica o não reconhecimento da diversidade física e social do país.

Sílvio Romero também fez duras críticas ao Romantismo. No decênio de 1870, expressou nos jornais de Recife uma campanha antirromântica. Isso porque ele acreditava que as obras românticas prejudicam a literatura nacional, pois sua composição influenciava negativamente o país.

Romero apontou pontos positivos e negativos do Romantismo. Ao começar pelos negativos, ele cita o sentimentalismo religioso, a exaltação pueril da pátria e o indianismo. Sobre esse último, foi ainda mais incisivo, pois acreditava que o negro e o português tiveram contribuições muito mais significativas em relação aos aspectos social e racial no nosso país. Como positivo, considerou o nacionalismo dos românticos, que permitiu a sociedade brasileira desprender-se de vez das influências portuguesas e se abrir para outras culturas europeias. Segundo Candido, Romero comentou alguns erros, porém

[...] os seus escritos valem como “sintonia”, para usar o seu conceito, de um esgotamento de estética romântica, visível durante os anos 70, quando surgem

novas correntes que no decênio seguinte desaguarão no Parnasianismo, enquanto o romance entrará pela nova moda naturalista. O Romantismo propriamente dito acabara, depois de haver consolidado a literatura no Brasil (Candido, 2002, p. 76).

O trecho acima explica alguns dos motivos da crítica de Silvio Romero, ao perceber que nos anos 70 havia necessidade de mudar a estrutura romântica, pois os tempos eram outros, inclusive com o prenúncio de novas correntes. O Parnasianismo, no Brasil, se opunha à poética romântica. Por outro lado, destaca-se a afirmação de Antonio Candido quando ressalta que o movimento Romantismo foi o responsável por consolidar a nossa literatura legitimamente brasileira. Mais adiante, Candido justifica essa afirmação, quando escreve:

Mas o Romantismo puxou a literatura para temas e paisagens locais, usando linguagem mais natural, aproximada dos usos linguísticos, embora o correr do tempo a faça parecer afetada para nós. O homem comum ficava à vontade quando lia numa péssima ficção de Joaquim Norberto, ou num romance de Alencar, que os figurantes passeavam pela floresta da Tijuca, andavam pela Praia do Flamengo e trabalhavam na Rua do Ouvidor (Candido, 2002, p. 84).

Portanto, a consolidação da literatura brasileira se deu por trazer a realidade local para a ficção romântica, algo que é próprio do gênero romance: falar da realidade cotidiana e doméstica. Vasconcelos ainda acrescenta que “no fundo, propósitos didáticos e moralizantes e fidelidade ao real podem ser duas exigências contraditórias [...]” (Vasconcelos, 2002, p. 36). Logo, precisa-se compreender que: há uma diferença entre a realidade fiel, sem ficção, e a contextualização, enquanto pano de fundo, de histórias ficcionais. Trazer a realidade local para as narrativas de ficção foi o que fez do romance o gênero mais representativo da literatura nacional, pois era isso que os leitores queriam: entreter-se por meio de histórias em que havia mocinhas, mocinhos, aventuras, amores, paixões, virtudes, mas que tinham como cenário o Brasil, sua rica diversidade cultural e também suas paisagens

Este capítulo, portanto, preocupou-se em descrever o trajeto do gênero romance, desde os primórdios à chegada ao Brasil. O pequeno esboço não seria capaz de contar toda essa história, devido à sua amplitude. Mesmo assim, esta seção se deteve a falar da origem do romance, de sua repercussão, dos temas, de alguns autores (internacionais e brasileiros), dos leitores, de suas etapas e também consolidação, enquanto gênero.

O romance surgiu na Inglaterra, depois, ao começar pela travessia do Canal da Mancha, chegou à França e logo em seguida espalhou-se por todo o mundo, até chegar às terras brasileiras. No Brasil, por meios de traduções francesas, um público pequeno, mas significativo para a época, teve acesso a essas narrativas que, como destacou Vasconcelos (2002), viajaram o mundo por se tratar de um “produto” cultural muito apreciado por todos aqueles que tinham

a oportunidade de acessá-lo. A singularidade do gênero se dava, conforme destacou Bakhtin (2019), por não se acomodar a uma única forma e modelo, mas por agregar propriedades de diferentes gêneros e acrescentar às suas especificidades, o que fez do romance um gênero literário vivo e sempre atual.

Contudo, como relatado acima, na história do romance nem todo o tempo foi de glórias e reconhecimentos. Há a fase de duras críticas, principalmente ao seu conteúdo, em que uns defendiam a predominância da verdade no lugar de histórias de amor, traição, desonra e outros temas que ameaçam os bons princípios e valores; enquanto outros viam no romance a oportunidade de fugir um pouco da realidade severa à qual eram imersos, a chance de fantasiar e se entreter por “outros mundos” que somente uma boa história pode proporcionar.

No Brasil, por sua vez, os romancistas tiveram certa liberdade para não ficar tão presos ao modelo de romance europeu, mas mesmo assim se preocuparam sobre o que exatamente escrever, já que a narrativa de alegoria também reinou por aqui. Então, com o tempo, devido à exigência local de que as produções ficcionais tivessem aproximação com o viver cotidiano, muitos autores de romances e de outras produções literárias, como poemas, atenderam essa solicitação. Na poética, entre um dos seus maiores destaques temos Gonçalves Dias, que ficou famoso pelo uso em seus poemas da tradição literária chamada Indianismo. No romance, o nome em destaque neste capítulo é do brasileiro José de Alencar, cuja produção romanesca será estudada com mais precisão nos próximos capítulos, sobretudo no segundo, em que haverá a análise de quatro dos seus romances. José de Alencar permitiu aos seus leitores visões detalhadas e até poéticas da paisagem local e também da gente que aqui habitava, tanto na cidade, como também no campo e até mesmo nas florestas brasileiras.

2. DE O GUARANI A TIL: JOSÉ DE ALENCAR, O PRIMEIRO GRANDE ROMANCISTA BRASILEIRO

José de Alencar é considerado um dos mais renomados e importantes escritores brasileiros. É também o responsável por consolidar o gênero romance no Brasil por meio de sua produção literária voltada para personagens marcantes e corajosos. Por isso, a importância de trazê-lo nesta pesquisa, da mesma maneira que a leitura e a discussão de alguns de seus romances, como *O Guarani*, *A Pata da Gazela*, *Lucíola* e *Til*, que, segundo Candido (2009), denotam os 3 (três) perfis de José de Alencar: o Alencar dos rapazes, o Alencar das mocinhas e o Alencar dos adultos. Do mesmo modo, tais obras permitem ainda a compreensão de aspectos relevantes da obra alencariana e da literatura nacional, como o índio como herói, o romance da burguesia carioca, a mulher e o homem em um plano de igualdade e a descrição rural. Este capítulo, assim, analisará esses romances sob a ótica de Antonio Candido, que escreveu “Os três alencares”, um dos capítulos de *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2009). Em paralelo à crítica de Candido, neste capítulo, surgiu a necessidade de discorrer ainda sobre algumas considerações de Roberto Schwarz, que escreveu “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, segundo capítulo da sua obra *Ao vencedor as batatas* (2000) e de Alfredo Bosi, que discorreu sobre indianismo de Alencar, por meio do texto “Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar”, capítulo seis de *Dialética da Colonização* (1992), além de outros posicionamentos críticos de pesquisadores atuais. O capítulo tratará, ainda, na sua primeira seção, sobre motivações que levaram José de Alencar a escrever romances. Para isso, a discussão e análise de sua autobiografia intitulada *Como e por que sou romancista* (2020).

A relevância da obra de José Alencar dar-se-á pela necessidade de se fazer um retrato do Brasil. Por essa razão, a narrativa de ficção alencariana ganha ainda mais importância devido à diversidade contextual e ambiental da qual se constitui, ou seja, esse romancista não se prende a uma única proposta de enredo, tampouco limita-se quanto ao espaço, mas configura romances diversos, pois sua percepção, enquanto autor de narrativas ficcionais, o encaminhou para se firmar como um escritor romântico peculiar. Diante dessa pluralidade, Antonio Candido (2009) divide a obra de José de Alencar em três categorias, que ele chama de: o *Alencar dos rapazes*, o *Alencar das mocinhas* e o *Alencar dos adultos*. Por isso, na segunda seção conta a análise quatro romances alencarianos a partir dessa perspectiva de Candido, que, além de desses perfis, também elencou diversas outras características presentes nos romances de Alencar: o *índio* e a *floresta*, a *burguesia carioca*, a *descrição da vida rural*, a *escravidão*, entre outras temáticas e

espaços, que fazem do romance de Alencar elemento decisivo para a formação da literatura brasileira.

2.1 JOSÉ DE ALENCAR POR JOSÉ DE ALENCAR E OUTRAS CONSIDERAÇÕES

No prefácio da autobiografia literária de José de Alencar, Mário Alencar destaca a importância desse texto, porque vê esse conteúdo como de interesse público. E de fato é, pois, como o próprio título da obra diz, *Como e por que sou romancista*, esse texto explica como se deu a vocação desse importante escritor brasileiro para a produção de romances.

Logo nas primeiras páginas desse texto, José de Alencar escreveu que “[...] há na existência dos escritores comuns, do viver quotidiano, que todavia, exercem uma influência notável em seu futuro, e imprimem em suas obras o cunho individual.” (Alencar, 2020, p. 7). José de Alencar é o próprio exemplo disso: a visão teve, ainda criança, quando visitou sua terra natal, o Ceará, observou, ao passar pelo Norte, a beleza de suas matas, pano de fundo dos seus romances mais conhecidos, *O Guarani* e *Iracema*. Os romances *A Pata da Gazela* e *Lucíola* são ambientados no Rio Janeiro, em que há a que descrição de costumes da sociedade da época. O próprio José de Alencar morou no Rio Janeiro, onde atuou como jornalista, logo, compreende-se sua propriedade para escrever sobre as tradições e viveres da sociedade carioca.

Ao iniciar sua autobiografia, Alencar começa por um período marcante para todos aqueles que têm a oportunidade de vivê-lo: o colegial. Ele discorre sobre a importância do diretor do colégio, o professor Januário Mateus Ferreira, para sua vida, como um todo, mas especialmente como um apreciador da literatura:

Januário era talvez ríspido e severo em demasia; porém, nenhum professor o excedeu no zelo e entusiasmo com que desempenhava o seu árduo ministério. Identificava-se com o discípulo; transmitia-lhe suas emoções e tinha o dom de criar no coração infantil os mais nobres estímulos, educando o espírito com a emulação escolástica para os grandes certames da inteligência. Os modestos triunfos, que todos nós obremos na escola, e que não vêm ainda travados de fel como as mentidas ovações do mundo; essas primícias literárias tão puras, devo-as a ele, a meu respeitável mestre que talvez deixou em meu ânimo o germen dessa fértil ambição de correr após uma luz que nos foge; ilusão que felizmente já dissipou-se (Alencar, 2020, p. 10).

Conforme apontado no trecho acima, o professor Januário foi um verdadeiro mestre para José de Alencar, pois além dos ensinamentos transmitidos, ele também o apresentou às suas primícias literárias; bem como, por seu exemplo, instigou em Alencar o desejo de ser um leitor – função que passou a desempenhar com muito esmero em sua própria casa, ao ler para sua mãe, tia e amigos de seus pais –, posto que exerceu com bastante eloquência, pois sua leitura não emocionava somente a ele, mas também àqueles que a ouviam com tanta atenção e estima:

“Minha mãe e minha tia se ocupavam com 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.” (Alencar, 2020, p. 19). Em outro momento de sua autobiografia, Alencar (2020) escreve que muitas vezes era obrigado a repetir os períodos que causavam maior emoção à plateia, que manifestava sua indignação ou admiração por determinado personagem, além de chorar diante de alguns acontecimentos: “As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que lhes rompiam o seio.” (Alencar, 2020, p. 20). Mas será que foi esse cargo de leitor, bem como a repetição da leitura de trechos literários que despertaram em Alencar a predileção pelo gênero romance?

Nosso repertório romântico era pequeno; compunha-se de uma dúzia de obras entre as quais primavam a *Amanda e Oscar*, *Saint-Clair das Ilhas*, *Celestina* e outros de que já não me recordo.

Esta mesma escassez, e a necessidade de reler uma e muitas vezes o mesmo romance, quiçá contribuiu para mais gravar em meu espírito os moldes dessa estrutura literária, que mais tarde deviam servir aos informes esboços do novel escritor.

Mas não tivesse eu herdado de minha santa Mãe a imaginação de que o mundo apenas vê as flores, desbotadas embora, e de que eu somente sinto a chama incessante; que essa leitura de novelas mal teria feito de mim um mecânico literário, desses que escrevem presepes em vez de romances (Alencar, 2020, p. 21-22).

Conforme destaca a citação acima, essa função de leitor de sua família fez com que José de Alencar obtivesse certa propriedade sobre a estrutura do romance, para que mais tarde virasse escritor desse gênero literário. Entretanto, ele confirma que não só isso foi o suficiente, mas sua imaginação – herdada de sua mãe – para ver o lado bom do que está à sua volta, pois caso contrário sua escrita e criação seriam medíocres. Em outro trecho, José de Alencar escreve que “O dom de produzir a faculdade criadora, se a tenho, foi a charada que a desenvolveu em mim [...]” (Alencar, 2020, p. 23). Portanto, Alencar explica que sua capacidade de criar está relacionada à outra estrutura textual, a charada.

Outro momento importante vivido por Alencar e que tem influência sobre a sua vocação de escritor é o da academia: “A página acadêmica é para mim, como para os que a viveram, riquíssima de reminiscências, e nem poderia ser de outra forma, pois abrange a melhor monção da existência.” (Alencar, 2020, p. 26). Mais adiante, José de Alencar cita alguns momentos marcantes sobre esse período. Fala sobre os companheiros da república onde morou. Um deles era admirador do autor de *A moreninha* – Joaquim Manoel de Macedo. Esse admirador conduzia momentos marcantes sobre a literatura de Macedo, e tais momentos eram muito apreciados por Alencar.

Além do autor de *A moreninha*, outros escritores, nesse período, também se fizeram presentes na vida de José de Alencar. Ele cita Balzac, porém, relata a sua dificuldade para compreender os escritos desse autor, pois embora tivesse feito curso de francês, tais aprendizados não eram favoráveis para a compreensão do francês de Balzac.

Todavia achava eu um prazer singular em percorrer aquelas páginas, e por um outro fragmento de ideia que podia colher nas frases indecifráveis, imaginava os tesouros, que ali estavam defesos à minha ignorância.

Conto-lhe este pormenor para que veja quão descurado foi o meu ensino de francês, falta que se deu geral com toda a minha instrução secundária, a qual tive que fazer na máxima parte, depois de concluído o meu curso de direito, quando senti a necessidade de criar uma individualidade literária (Alencar, 2020, p. 29-30).

José de Alencar escreve sobre o seu prazer ao ler Balzac, mesmo sem compreender exatamente o que estava escrito nos textos desse autor francês. Essa carência em relação à compreensão dessa língua teve que ser suprida mais tarde, após concluir o seu curso de Direito, pois sentiu a necessidade de ter uma identidade literária. Nesse período, José de Alencar depositava profunda admiração no romance. Entretanto, embora tenha escrito algo que lembrasse essa estrutura textual, foi somente em 1848 que ressurgiu em Alencar a veia de romancista.

Acabava de passar dois meses em minha terra natal. Tinha me repassado das primeiras e tão fagueiras recordações de infância, ali nos mesmos sítios queridos onde nascera.

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

[...]

Cenas estas que eu havia contemplado com os olhos de menino dez anos antes, ao atravessar essas regiões em jornada do Ceará à Bahia; e que agora 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 de Guarany ou de Iracema, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época (Alencar, 2020, p. 35-36).

Como exposto logo no início desta seção, as experiências influenciam na criação das histórias dos escritores. Em uma viagem à sua terra natal, o Ceará, José de Alencar lembra -se de momentos de sua infância; une suas percepções dessa época às de então e, assim, dá fôlego à sua imaginação. Segundo o próprio Alencar, essa nostalgia deu origem aos seus romances *O Guarani* e *Iracema*, histórias em que há descrições minuciosas de aspectos da natureza, como rios e florestas.

Antes de se firmar como escritor de romances, José de Alencar desempenhou outras funções: foi jornalista, advogado, cronista, crítico e também político. Porém, se destacou como

jornalista e prosador do Romantismo. Mas antes de ser ovacionado pela sua obra, foi duramente criticado por tal ofício, tendo sua criação e seu estilo comparados a de escritores românticos internacionais. Fato esclarecido em sua autobiografia literária:

Disse alguém, e repete-se por aí de oitava que o *Guarany* é um romance ao gosto de Cooper. Se assim fosse, haveria coincidência, e nunca imitação; mas não é. Meus escritos se parecem tanto com os do ilustre romancista americano, como as várzeas do Ceará com as margens do Delaware.

A impressão profunda que em mim deixou Cooper foi, já lhe disse, como poeta do mar. Dos *Contrabandistas*, sim, poder-se-ia dizer, apesar da originalidade da concepção, que foram inspiradas pela leitura do *Piloto*, do *Corsário Vermelho*, do *Varredor do Mar* etc. Quanto à poesia americana, o modelo para mim ainda hoje é Chateaubriand; mas o mestre que eu tive, foi essa esplêndida 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 do *Guarany* e de *Iracema*, e outras muitas que uma vida não bastaria escrever. Daí e não das páginas de Chateaubriand, e menos das de Cooper, que não eram senão a cópia do original sublime, que eu havia lido com o coração (Alencar, 2020, p. 45-46).

José de Alencar explica que Cooper e Chateaubriand são referências, inspirações, pois leu suas obras e sabe da grandiloquência que as caracterizam. Ele é preciso ao dizer que não imitou o modelo desses autores, porém, se de alguma forma seus textos se aproximam dessas referências, isso se deve à semelhança de alguns aspectos, inclusive da estrutura local física brasileira e também aspectos voltados para a história: quando se fala em conquista territorial. Nos Estados Unidos, no Brasil e em muitos outros países da América, a raça dominadora invade a terra dos nativos, destruindo-os. Por outro lado, em relação à temática abordada, segundo o próprio José de Alencar (2020), a sua é fantasiosa e poética, enquanto que a do escritor americano, Chateaubriand, é o contrário disso, além de apresentar também uma narrativa mais uniforme e econômica, diferente da prosa alencariana, se diferencia pela sua descrição detalhada dos aspectos naturais. Já em relação a Cooper, que também é admirado por Alencar, a diferença, de acordo com o romancista brasileiro, se volta para o tratamento dado ao índio, já que o escritor americano foi totalmente social, realista ao escrever sobre os nativos; enquanto Alencar criou um perfil de índio ideal. Em *O Guarani*, há uma realidade inventada; enquanto no romance americano de Cooper, a realidade apresentada não foge do real. O nativo, no romance norte-americano, não ganha o prestígio e o respeito do índio herói de *O Guarani*, Peri, mas é retratado com grosseria, devido à aversão que sua raça causa ao povo dominador.

Em relação à imitação do modelo europeu, Renato Ortiz, ao publicar o artigo “O Guarani: mito da fundação da brasilidade”, publicado em 2023 na revista *O público e o privado*, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Estadual do Ceará, destaca que José de Alencar, ao contrário dos romancistas europeus, não permitiu com que o leitor brasileiro

se sentisse de fato próximo à sua história, uma vez que criou um índio ideal, parecido, inclusive, com um nobre cavaleiro, inteligente, educado, totalmente diferente das características naturais dos indígenas que pertenciam ao povo Aimoré, do qual pertencia Peri, o herói de *O Guarani*. Ortiz escreve que:

Os países europeus possuíam um passado histórico que servia de substrato para a imaginação romântica. Quando os irmãos Grimm retomam a canção dos *Niebelungen*, considerando-a a forma mais pura de poesia, eles recuperam um objeto histórico concreto, romantizando-o aos olhos do leitor. Mac Pherson faz o mesmo, ao descobrir os poemas de Ossian, buscando convencer-nos que os celtas foram os antepassados remotos dos escoceses (Ortiz, 2023, p. 24).

Ortiz, aqui, critica a tentativa de brasilidade no romance alencariano, pois mesmo diante de um cenário brasileiro, as floretas, e também a presença de figuras que estavam aqui no início da formação da sociedade brasileira, portugueses e nativos, o enredo dado para esta relação de dominador e conquistado é totalmente adverso do que realmente aconteceu. Ortiz finaliza ainda ao dizer que a romantização só se concretiza se o acontecimento apresentado for verdadeiro.

Ainda sobre o aspecto de imitação do romance europeu, no texto “A importação do romance e suas contradições em Alencar”, um dos capítulos da obra *Ao vencedor as batatas*, de Roberto Schwarz, tem-se a seguinte afirmação: “O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons ou ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura.” (Schwarz, 2000, p. 35). Este ponto de vista de Schwarz foi colocado no primeiro capítulo desta pesquisa. Entende-se, portanto, que o primeiro contato com a narrativa ficcional se deu pela leitura de romances europeus. Isso explica a presença de alguns aspectos desses romances nas obras de escritores brasileiros. Essa “imitação” do modelo europeu ocorreu de maneira espontânea, natural.

Schwarz (2020), mais adiante, ressalta ainda que a literatura dar-se-á, *a priori*, pela vida social, que se manifesta no contexto da obra literária. Se o contexto foi o de colonização, o enredo também se encaminhará para falar disso, pois a literatura, por sua vez, é um reflexo da sociedade. Contudo, há uma crítica de Schwarz a José Alencar devido à importância que este dá a certos assuntos, quando não seriam tão significativos para a sociedade da época. Quanto aos temas espalhafatosos abordados por Alencar, Schwarz escreve que ele não os trata com a malícia moderna que deveriam ter. E acrescenta que esta situação será “corrigida” por Machado de Assis.

Roberto Schwarz, ao citar Balzac:

Este desacordo não existe no modelo; para sentir a diferença, basta lembrar a importância que têm o adultério maduro, a política, as arrogâncias do poder, na cena mundana de Balzac. Alencar conserva-lhe o tom e vários procedimentos, porém deslocados pelo quadro local, imposto pela verossimilhança (Schwarz, 2020, p. 45).

Schwarz escreve sobre o que é preciso para se fazer um romance verdadeiro. Segundo ele, como o Brasil é um país dependente, para que um romance brasileiro se constitua com essa característica nacional, é preciso que a matéria também seja verdadeira. Ou seja, não é necessário apenas retratar a localidade, mas também a nossa posição de país colonizado e submisso aos costumes e valores europeus. Afinal, tais costumes e valores não deixaram de existir, pelo contrário, estão presentes por meio da burguesia, que faz questão de acentuar a sua posição de poder.

Roberto Schwarz também elogia José de Alencar: “Escritor refletido e cheio de recurso, Alencar deu respostas variadas e muitas vezes profundas a esta situação. A sua obra é uma das minas da literatura brasileira, até hoje, e embora não pareça, tem continuidades no Modernismo.” (Schwarz, 2020, p. 38). É imprescindível reconhecer as importantes contribuições de José de Alencar para a formação da literatura brasileira, pois como foi exposto nesta pesquisa, a variedade de obra apresenta importantes reflexões e cenários distintos do Brasil, que merecem destaque e respeito por sua qualidade e riqueza literária. Por essa razão, o seu romance é um de seus legados e se aproxima de uma perspectiva modernista, que se constitui por duras críticas às convenções sociais, algo que será mais expressivo em outros romances de Alencar, por exemplo, *Lucíola*.

Em sua autobiografia, José de Alencar discorre acerca da crítica pouco elogiar ou falar de *O Guarani*, mesmo que esse livro tenha sido um sucesso de vendas, à época, e sobre o escasso consumo de literatura do povo brasileiro:

Durante todo esse tempo e ainda muito depois, não vi na imprensa qualquer elogio, crítica ou simples notícia de romance, a não ser em uma folha do Rio Grande do Sul, como razão para a transcrição dos folhetins. Reclamei contra esse abuso que cessou; mas posteriormente soube que se aproveitou a composição já adiantada para uma tiragem avulsa. Com esta anda atualmente a obra na sexta edição (Alencar, 2020, p. 48).

Além desse descontentamento de Alencar, ele também registra sua indignação por não considerarem *O Guarani* uma obra nacionalista:

Não se compreende, porém, que uma folha brasileira, como era o Correio Mercantil, anunciando a publicação de *Calabar*, insistisse na ideia de ser essa obra uma primeira lição do romance nacional dada aos escritores brasileiros, e não advertisse que dois anos antes um compatriota e seu ex-redator se havia estreado nessa província literária (Alencar, 2020, p. 49).

Sobre essa situação, conforme mencionado acima, Roberto Ortiz (2023) foi bastante direto ao escrever que o aspecto fantasioso do romance *O Guarani* é o que o distancia de uma obra nacionalista. Para Ortiz, o nacionalismo se efetua diante da verdade, e não pela constituição de enredos fantasiosos, em que o índio é idealizado, algo que não ocorreu e que a

história confirma: o colonizador destruiu a raça indígena, não só por meio de conflitos, mas também pela tentativa de sobrepor sua religiosidade, por meio da catequese aos índios, e seus costumes sociais sobre a cultura dos nativos.

Já no final de sua autobiografia, José de Alencar escreve sobre *Lucíola*, de 1862, que teve a edição sigilosa feita pelo próprio Alencar. Esse seu outro romance foi comparado, de acordo com a crítica, a um romance francês. Porém, “apesar do desdém da crítica de barrete, *Lucíola* conquistou seu público, e não somente fez caminho como ganhou popularidade.” (Alencar, 2020, p. 51). Em um ano foram vendidos mil exemplares de *Lucíola*, fato que justificou seu grande prestígio enquanto obra literária.

Após *Lucíola*, outros romances foram escritos por Alencar, como *Divã* e *Iracema*. Mais tarde, esse escritor brasileiro se casou, contudo, segundo ele, o casamento não teve influência sobre a sua vida enquanto escritor de romances. Logo depois, de 1868 a 1870, este cearense se dedica exclusivamente à política. Entretanto, como o próprio escreve, muitos foram os momentos de nostalgia ao buscar seus borrões, o que desencadeou o seu retorno à escrita de narrativas ficcionais, fase que chamou de sua “velhice literária”, da qual usou o pseudônimo de *senio*. Segundo ele, muitos gostariam que esse período marcasse o fim de sua carreira enquanto escritor, mas o próprio Alencar não se deixou abater por isso e, ainda, desejou ser um escritor póstumo.

José de Alencar finaliza sua autobiografia ao escrever que ser um autor de romances no Brasil é muito difícil, pois não há lucros financeiros: “Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para quê? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência!” (Alencar, 2020, p. 56). O “autorretrato literário” de Alencar enfatiza a não valorização do conhecimento da sociedade brasileira aos intelectuais da época. Sua autobiografia foi escrita em maio de 1873.

Como e por que sou romancista relata as motivações e as fases de José de Alencar enquanto escritor de narrativas ficcionais. A autobiografia faz um paralelo entre sua vida pessoal e a vida de escritor. Por isso, cita as experiências de José de Alencar: leitor de sua família, leitor de romances e outras produções literárias de autores europeus e norte-americanos, aluno do curso de Direito, passagem pelo Norte do Brasil, morador do Rio Janeiro, entre outras vivências que foram refletidas em suas produções. José de Alencar também cita os períodos difíceis enquanto ficcionista, principalmente pelas duras críticas que recebeu sobre seus romances e também o não reconhecimento, mesmo diante do sucesso de público, de suas obras enquanto narrativas propriamente nacionais.

2.2 O ROMANCE DE JOSÉ DE ALENCAR

No segundo segmento deste capítulo, o enfoque apontará para a crítica de Antonio Candido sobre alguns romances de José de Alencar. São eles: *O Guarani*, *A pata da gazela*, *Lucíola* e *Til*. Algumas considerações de Roberto Schwarz também serão colocadas em evidência, bem como as concepções de outros críticos pesquisadores.

Os livros escolhidos explicam alguns aspectos da obra de Alencar identificados e muitos até denominados por Candido. Entre tais características temos “os três Alencares”, que Antonio Candido assim definiu dois desses: “[...] o Alencar dos rapazes, heroico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras quase trágico” (Candido, 2009, p. 537). E o Alencar dos adultos, que é “[...] menos potente que esses dois, mas constituindo não raro a força de um e outro” (Candido, 2009, p. 540). Para cada perfil desses, há um destaque: o “Alencar dos rapazes”, o mocinho da história receberá todos os aplausos por sua bravura, honestidade e amor sublime à mulher amada; o “Alencar das mocinhas”, por outro lado, o homem terá uma papel de submissão em relação à sua amada e o “Alencar dos adultos” irá mostrar os pontos fortes tanto da mocinha quanto do mocinho da história.

O Alencar das mocinhas destaca a mulher, a mocinha dos romances; os mocinhos, por sua vez, são sempre homens bons e pobres, e ascendem socialmente ao casarem com a mulher amada, pura e angelical. Roberto Schwarz, por sua vez, vê as meninas de Alencar como representação da mulher burguesa, bobas e até inconvenientes. O perfil dessas protagonistas não surpreendiam e também não se firmavam como um modelo fiel da mulher daquele época.

Os galãs desses romances são, ainda, sempre submissos, no sentido de colocar o amor pela amada acima de seus interesses pessoais. O que realmente vai importar é a felicidade dessa mulher, que é sempre retratada como perfeita, pura, cândida pelo narrador. Candido cita os seguintes romances, em que é possível ver este perfil de Alencar, bem como os temas retratados em cada uma dessas obras: “[...] tuberculose, em *Cinco minutos*; honra comercial, n’*A viuvinha*; orgulho, em *Diva*; erro sentimental, n’*A pata da gazela*; fidelidade ao passado, n’*O tronco do ipê*; respeito à palavra, em *Sonhos d’ouro*.” (Candido, 2009, p. 539). Candido escreve ainda que em todas essas obras, o pilar da narrativa é sempre a mulher, com exceção, apenas, do romance *O tronco do ipê*.

Nesta pesquisa, para o perfil “Alencar das mocinhas”, a abordagem dar-se-á sobre o romance *A pata da gazela*, publicado em 1870. Essa narrativa retrata a burguesia carioca.

Sobre o segundo perfil, o “Alencar dos rapazes”, a análise ocorrerá sobre a obra *O Guarani*, primeiro romance alencariano abordado neste capítulo.

O terceiro perfil de Alencar é “o Alencar dos adultos”. Este seria o mais humano de Alencar, em que os homens e mulheres mostram os seus dois lados, o do bem e do mal:

É o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heroicos e pouco elegantes, mas denotações dum senso artístico e humano que dá contorno aquilino a alguns dos seus perfis de homem e de mulher. Este Alencar, difuso pelos outros livros, se contém mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes daquele amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas. A Berta, de *Til*, tem algo dessa densidade humana, que encontramos também num esboço de grande personagem novelesco – o jesuíta Gusmão de Molina, d’As minas de prata. [...] (Candido, 2009, p. 540).

Os bonecos e as bonecas do Alencar dos adultos denotam um perfil em que não há um favoritismo para o homem e também não há para a mulher. Nesses romances, as trajetórias dos mocinhos e mocinhas ocorrem de maneira semelhante: é possível perceber uma mudança de postura, um amadurecimento de suas personalidades diante das vivências e experiências narradas. Para conhecer um pouco mais deste Alencar, a presente pesquisa abordará os romances *Lucíola*, publicado em 1862 e *Til*, publicado em 1872, mesmo que neste último esse aspecto (o Alencar dos adultos) não se mostre tão acentuadamente. Por outro lado, em *Til*, Alencar traz a descrição da vida rural, outro subtema de sua obra.

Para concluir a apresentação dos três alencares de Antonio Candido, é preciso elencar as características do primeiro Alencar, posto que a primeira obra de ficção em estudo será justamente *O Guarani*, que se constitui como um exemplo deste primeiro perfil: “o Alencar dos rapazes”, em que Candido (2009) observa a presença de heroísmo e galanteria nos romances, tais como Peri, Ubirajara, Estácio Correia (*As minas de Prata*), Manuel Canho (*O gaúcho*), Arnaldo Louredo (*O sertanejo*) [...]” (Candido, 2009, p. 537). Todos esses heróis seriam inteiramente justos e comprometidos em fazer somente o bem e o que é correto, por isso o destaque nas narrativas, em que há o Alencar dos rapazes, se volta para o mocinho da história.

Portanto, Candido ressalta que neste perfil – o Alencar dos rapazes – José de Alencar foge da realidade ao criar heróis “perfeitos”, sem desvios de conduta. Esses heróis constituiriam o sonho de uma sociedade ideal, por isso, diante dessa utopia, tais obras até hoje permanecem vivas na memória do público. Para que se possa compreender um pouco mais sobre este Alencar, esta pesquisa trará por primeiro a análise da obra *O Guarani*, publicada em 1857, que mostra como herói um nativo, Peri, um índio com muitas habilidades e de personalidade extremamente honesta.

2.2.1 O Guarani, de 1857

A obra *O Guarani* é um dos romances mais famosos de José de Alencar. A narrativa é uma metáfora dos princípios do Brasil Colônia, já que o enredo engloba acontecimentos entre portugueses e indígenas. O grande protagonista dessa narrativa é Peri, índio da tribo de Goitacá. Quem sabe, por isso, Candido tenha destacado que “*O Guarani* [...] é uma lufada de fantasia, que realiza talvez com maior eficiência a literatura *nacional*, americana [...]” (Candido, 2009, p. 536). Entretanto, essa obra não só destaca o embate entre o homem branco e indígenas, mas enfatiza a relação de respeito, lealdade e amizade que poderia ter existido, entre um português e um índio, representados, respectivamente, pelos personagens dom Antônio de Mariz e Peri.

Como afirmado anteriormente, Peri é o grande protagonista da história, o herói. Personagens como Peri “[...] brotam como respostas ao desejo ideal de heroísmo e pureza a que se apegava, a fim de poder acreditar e em si mesma, uma sociedade mal ajustada, agitada por lutas recentes de crescimento político.” (Candido, 2009, p. 537). Candido escreve sobre um posicionamento pessoal de José de Alencar, de acreditar em uma sociedade melhor, expresso em muitos de seus personagens; e n’*O Guarani*, na amistosa relação de dom Antônio de Mariz e Peri. Peri, o personagem principal, o indígena, é a grande representação do heroísmo, e Alencar fez com que todas as características de um herói fossem dadas a um nativo.

Mas como José de Alencar explica essa amistosa relação de um homem branco, fidalgo português, com um originário da terra, um selvagem, que sempre foi retratado como inimigo? Peri venera Cecília, filha de dom Antônio, e é por ela que esse herói se submete a várias situações de perigo, na sublime intenção de sempre salvá-la, conforme se exemplifica no trecho a seguir:

O fidalgo não sabia o que mais admirar, se a força do heroísmo com que ele salvara sua filha, se o milagre de agilidade com que se livraria a si próprio da morte.

Quanto ao seu sentimento que ditara esse proceder, dom Antônio não se admirava; conhecia o caráter de nossos selvagens, tão injustamente caluniados pelos historiadores; sabia que fora da guerra e da vingança eram generosos, capazes de uma ação grande, e de um estímulo nobre.

Por muito tempo reinou silêncio expressivo nesse grupo, que se acabava de transformar de modo tão imprevisto.

Dona Lauriana e Isabel de joelhos oravam a Deus, rendendo-lhes graças; Cecília ainda assustada apoiava-se ao peito de seu pai e beijava-lhe a mão com ternura; o índio humilde e submisso fitava um olhar profundo de admiração sobre a moça que tinha salvado.

Por fim dom Antônio passando o braço esquerdo pela cintura da filha, caminhou para o selvagem e estendeu-lhe a mão com gesto nobre e afável; o índio curvou-se e beijou a mão do fidalgo.

– De que nação és? – perguntou-lhe o cavalheiro em guarani.

– Goitacá – respondeu o selvagem erguendo a cabeça com altivez.

– Como te chamas?

- Peri, filho de Ararê, primeiro de sua tribo.
- Eu, sou um fidalgo português, um branco inimigo de tua raça, conquistador de tua terra; mas tu salvaste minha filha; ofereço-te minha amizade.
- Peri aceita; tu já eras amigo.
- Como assim? – perguntou dom Antônio admirado.
- Ouve (Alencar, 2019, p. 85).

O trecho acima narra o primeiro contato de Peri com a família de dom Antônio de Mariz. Esse diálogo ocorre após Peri salvar Cecília, ao segurar uma pedra que, se não fosse pela força e habilidade do índio, teria caído sobre a frágil e indefesa moça e a esmagado. A família de dom Antônio – o fidalgo, a esposa, sua filha Cecília e a, até então, sobrinha Isabel – encontrava-se reunida em retiro à margem do rio Paquequer, quando ouviram o grito: “Iara!”. Tratava-se de Peri que alertava sua senhora, pois “Iara” significa senhora na língua de Peri, sobre o perigo que ela correria. Cecília era para Peri sua dona, sua senhora, à qual ele devia total submissão. Muitos eram os motivos pelos quais Peri idolatrava Cecília; um desses é porque esse herói, anteriormente, via Cecília em seus sonhos e acreditava que ela teria descido do Céu.

Peri acreditava que Cecília era Nossa Senhora. Isso é confirmado mais adiante na narrativa, quando a mãe de Peri vai ao encontro do filho e pede que este retorne ao seu povo, porém, ele se recusa, pois, sua senhora, Cecília, deseja que o herói fique.

- Teu campo de espera!
 - Peri fica, mãe! – disse ele com a voz comovida.
 - Por quê?
 - A senhora mandou.
- A pobre mãe recebeu esta palavra com uma sentença irrevogável; sabia do império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília (Alencar, 2019, p. 97).

A adoração de Peri por Cecília é mais importante até mesmo do que suas raízes, do que sua mãe. O herói de *O Guarani* prefere ficar longe de seu povo, longe de sua mãe para zelar por sua senhora, para que esta esteja sempre contente e satisfeita com tudo que Peri pode fazer para e por ela.

Outro motivo que faz Peri ficar junto à família de dom Antônio é o fato de que, dias antes, este nobre fidalgo teria salvado a mãe do corajoso índio: " Compreenderam da história de Peri, que uma índia salva havia dois dias por dom Antônio das mãos dos aventureiros e a quem Cecília enchera de presentes de velórios azuis e escarlates, era a mãe do selvagem." (Alencar, 2019, p. 89). Por esses motivos, Peri não só aceita a amizade de dom Antônio como cede à prática de alguns costumes do fidalgo, que lhe oferece vinho e lhe explica que os brancos bebem por um amigo, “Eu bebo pelo filho de Ararê.” (Alencar, 2019, p. 89). “E Peri bebe por ti, porque és pai da senhora; bebe por ti, porque salvaste sua mãe; bebe por ti, porque és guerreiro.” (Alencar, 2019, p. 89). A partir desse primeiro encontro, o herói de *O Guarani* passa a conviver

com a família de dom Antônio, não dentro de sua casa, mas aos arredores, sempre vigilante à Cecília, ao zelar pela sua vida e ao realizar todos os seus desejos e caprichos. No primeiro momento, a mocinha deste romance mostra certa aversão a Peri, age assim influenciada pela sua mãe, dona Lauriana, que via Peri apenas como um selvagem. Mas com o tempo, Cecília estima afeição por esse amigo leal e fiel, que faz de tudo para vê-la feliz.

Essa narrativa integra, de acordo com Candido, os romances em que José de Alencar se mostra como o “Alencar dos rapazes”. Esse Alencar mostra o mocinho da história como um homem corajoso, que sempre salva e protege a mocinha de todo e qualquer perigo. Peri é a representação do heroísmo; é um dos rapazes de Alencar que traz consigo sua sabedoria, suas vivências, sua força e seu valor, sobretudo, de lealdade, conforme pode-se perceber no trecho abaixo:

[...] esta parte da obra de Alencar exprime sua vocação para a fuga do real. Nos romances heroicos – *O sertanejo*, *O gaúcho*, *Ubirajara*, *As minas de prata*, sobretudo *O Guarani* – a vida aparece subordinada à manifestação de personalidades inteiriças. [...] Mas a vida no romance heroico é aparada, aplainada, a fim de que o herói caminhe numa apoteose sem fim. Os monstros, os vilões, os perigos, são parte do jogo e apenas aparentemente o constroem; na verdade, a luta é combinada como em certos tabladados de boxe, e o herói não pode deixar de vencer; mesmo que o triunfo final não lhe pertença [...] (Candido, 2009, p. 538).

Antonio Candido escreve sobre as personalidades inteiriças, presentes em muitos romances, como os de José de Alencar, com destaque para a obra *O Guarani*. O termo “inteiriça” relaciona-se àquilo que é constituído por uma única peça, uma presença feita de um único elemento, sem variações. Peri é leal, amigo e defensor de sua senhora até o fim da narrativa. Ele não muda. É inteiramente assim. Todavia, os outros personagens desse romance também apresentam personalidades inteiriças, até mesmo Loredano, o grande antagonista da história.

Peri age como um herói. Sua lealdade, força, habilidade e inteligência fazem dele sempre vencedor dos combates e sobrevivente das situações de perigo que lhe são impostas. E como todo herói, sua glória é sempre citada no decorrer da narrativa. O mais interessante disso tudo é que Peri tem consciência de seu poder, mas isso não o torna soberbo, de sua parte, pelo contrário, usa suas aptidões ao seu favor, em seus planos, para defender sua senhora, porém, não busca a glória ao fazer isso; o que lhe satisfaz é saber se Cecília permanece bem e feliz.

Além de Peri, Cecília, dom Antônio de Mariz, há outros personagens também muito importantes para a narrativa, são eles: dona Lauriana, esposa de dom Antônio e mãe de Cecília; dom Diogo, filho de dom Antônio e dona Lauriana; Isabel, mestiça e filha bastarda de dom

Antônio, porém é tratada como sobrinha, e o grande vilão, Loredano, que é empregado da fazenda de dom Antônio. Esses são os personagens principais, mas há outros secundários.

Anteriormente já foram apresentadas, as principais informações relativas ao enredo desse romance, como o acontecimento inicial da história e os personagens. Por isso, para que se compreenda um pouco mais sobre o conflito dessa narrativa, é preciso que saibamos do seguintes fatos: dom Diogo, acidentalmente, mata uma índia da tribo dos aimorés. A tribo jura vingança à família de dom Antônio. Esse crime aparentemente culposos é o que descentraliza a história para os próximos acontecimentos. Peri é peça fundamental na proteção da família de dom Antônio de Mariz, e seu papel é o que marca o indianismo de José de Alencar, conforme escreve Alfredo Bosi: “[...] a inclusão do selvagem nessa esfera de nobreza, na qual cabem sentimento de devoção absoluta (de Peri a Ceci) e também de ódio sem margens (dos aimorés aos brancos do solar)” (Bosi, 1992, p. 189). O índio de Alencar é idealizado e com traços de personalidade que lembram um verdadeiro cavaleiro português. Do outro lado, temos a extremidade do oposto desse comportamento honroso nos irmãos de raça de Peri: os aimorés. O comportamento dos aimorés, conforme explica Bosi, seria o esperado, “no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde. Era, afinal, o nativo, por excelência em face do invasor; o *americano*, como se chamava, metonimicamente, *versus* o europeu” (Bosi, 1992, p. 177). A relação entre brancos e índios, conforme a história, não foi amistosa como a de Peri e dom Antônio, mas pelo contrário disso, é marcada por conflitos sangrentos e também de controle da raça dominante, o branco colonizador, sobre a raça dominada, o índio colonizado.

Sobre o indianismo de José de Alencar, faz-se necessário colocar em pauta que o seu índio idealizado somente é um ser “perfeito” porque se comporta como cavaleiro, em relação à cordialidade, à amizade, à lealdade, à coragem e outros aspectos, acrescidos ao seu perfil de servo. Peri, para a família de dom Antônio, não é bom simplesmente pelo seu caráter, mas também porque os venera, principalmente Peri a Cecília, os coloca como prioridade, até mesmo sobre os próprios irmãos de sua tribo.

Não é somente Peri que tem tais traços de submissão ao homem branco. Isso ocorre também em

Iracema, no belo poema em prosa que traz o seu nome, apaixona-se por Martim Soares Moreno, o colonizador do Ceará, por amor de quem rompe com a sua nação tabajara depois de violar o segredo da jurema.

Nas histórias de Peri e de Iracema a entrega do índio ao branco é incondicional, faz-se de corpo e alma, implicando sacrifício e abandono da sua pertença à tribo de origem. Um partida sem retorno (Bosi, 1992, p. 178-179).

Ao contrário de Peri e Iracema, na obra *O Guarani*, uma outra personagem chama atenção: Isabel, mestiça criada como sobrinha de dom Antônio de Mariz, mas que na verdade

é sua filha bastarda. Ela tem aversão a Peri, pois acredita que ele roubará o seu lugar na família de dom Antônio, apesar de saber que não é bem-vinda pela maioria das pessoas naquele espaço, Isabel foi criada como um deles e, por isso, é diferente de Peri e Iracema, pelo fato de não se curvar à branquitude. Sobre Isabel, Ortiz escreve:

Somente Isabel oscila entre os polos; ela “ama” Álvaro e “odeia” Peri, foi educada como uma branca, mas ressentida sua situação de estrangeira. Entre a distância de sua origem indígena, e a rejeição do mundo branco, ela é capaz do amor egoísta e do desprezo. Sua morte é singular. Isabel é a única personagem do romance, excetuando Peri e Ceci, que não é destruída pela selvageria dos aimorés. Ciente de sua individualidade, ela escolhe, o momento e a maneira de partir, suicidando-se ao lado do corpo inanimado do amante idealizado. Não é a barbárie dos índios que a fulmina, pois ela é somente meia-civilização, mas um ato de volição que destoa dos desejos do mito (Ortiz, 2023, p. 29).

Ortiz e Bosi, mesmo diante das décadas que os separam, defendem o mito de brasilidade existente em *O Guarani*. O principal motivo para isso ocorre devido à postura subserviente de Peri diante dos Mariz. Tal comportamento, disfarçado de gratidão e veneração, revela um índio que, na história de formação do Brasil enquanto nação independente, não existiu.

Além dessa posição de Isabel, a de mestiça sobrinha/filha bastarda de dom Antônio, ela também é apaixonada por Álvaro. Este, por sua vez, deposita seus sentimentos à Cecília, que até saber da afeição da prima/irmã pelo rapaz, também externa certo apreço a Álvaro.

Com o desenrolar da história, Cecília percebe que não ama Álvaro; e Álvaro, por sua vez, constata que ama Isabel, porém, tenta resistir a essa paixão devido ao fato de ter se comprometido com dom Antônio para cuidar de Cecília e também casar-se com ela.

Isabel também gostava de Cecília, embora sentisse ciúmes da prima/irmã por acreditar que Álvaro a amava e que, por isso, nunca olharia para ela, uma descendente de nativos. O desejo de ser irmã de Cecília, para Isabel, aumentaria a probabilidade de Álvaro a ver como companheira, futura esposa, pois ela não seria apenas a “sobrinha”, morando de favor naquela casa, mas também seria filha do dono.

Álvaro percebe com o tempo que também ama Isabel. Esta narrativa de Alencar constitui para esses personagens um final triste e surpreendente. Ver-se na narração a seguir:

Isabel, sentada à beira do leito, com as mãos do seu amante nas suas e com os olhos embebedos naquela imagem querida, balbuciava frases entrecortadas, confidências íntimas, sons inarticulados, que são a linguagem verdadeira do coração.

[...]

Louca, perdida, alucinada, ela ergueu-se, seu seio dilatou-se, e sua boca, entreabrindo-se, colou-se aos lábios frios e gelados de seu amante, era o seu primeiro e último beijo; o seu beijo de noiva.

Foi uma agonia lenta, um pesadelo horrível em que a dor lutava como gozo, em que as sensações tinham um requinte de prazer e de sofrimento ao mesmo tempo; em que a morte, torturando o corpo, vestia na alma eflúvios celestes.

De repente pareceu Isabel que os lábios de Álvaro se agitavam, que um tênue suspiro se exalava de seu peito, ainda há pouco insensível como o mármore.

Julgou que se iludia, mas não; Álvaro estava vivo, realmente vivo, suas mãos apertavam as dela convulsamente; seus olhos, brilhando com um fogo estranho, se tinham fitado no rosto da moça; um sopro reanimou seus lábios, que exalaram uma palavra quase imperceptível:

– Isabel!...

[...]

Isabel não tinha mais forças para resistir e realizar o seu heroico sacrifício; deixou cair a cabeça desfalecida, e seus lábios se uniram outra vez num longo beijo, em que essas duas almas irmãs, confundindo-se numa só, voaram ao céu, e foram abrigar-se no seio do Criador (Alencar, 2019, p. 243 - 244).

Isabel e Álvaro ficam juntos, mesmo que em outro plano. José de Alencar escreve uma cena linda, em que o amor está acima de tudo, mesmo que seja preciso matar e morrer para que este sentimento viva. Isabel tenta salvar seu amado, que é ferido em um dos combates, mas diante das circunstâncias isso se torna impossível e, assim, compreende que sua existência de nada valeria sem a presença de Álvaro ao seu lado. Os dois morrem e, enfim, ficam juntos.

Isabel é uma personagem importante para a compreensão de *O Guarani*, além da paixão por Álvaro e de se colocar como igual junto à família Mariz, ela também representa o retrato de uma típica mulher brasileira, conforme escreve Ortiz:

Minhas reflexões podem ser melhor trabalhadas quando se focaliza o papel feminino e a relação intersexos que permeiam o romance. A oposição entre Ceci e Isabel é neste aspecto reveladora. Ceci é loura, casta, diáfana, e em diversas passagens é sugerida sua identificação com a virgem Maria. Isabel é o “tipo brasileiro”, morena, e traduz cumplicidade entre “languidez e malícia, indolência e vivacidade” (Ortiz, 2023, p. 32).

Cecília é o perfil cândido desse romance, dotada de princípios e sentimentos puros: admiração e respeito pelos pais, amor fraternal por Diogo, seu irmão, e Isabel, afeto por Álvaro e amizade e gratidão por Peri. Ela, na narrativa, é a personificação da Virgem Maria. Cecília, diferente de Isabel, não tem em si a malícia e o comportamento provocador, externado por um sorriso provocador e sedução, elementos que conseguem despertar a paixão de Álvaro. Um último aspecto, ainda, ao comparar Cecília e Isabel, é a questão racial. José de Alencar, é enfático quando cita características de “branquitude” de Cecília: “ele descreve sua ‘tez alva e pura’, seu ‘vestido branco’, seus cabelos ‘louros’, seus sonhos com uma ‘nuvem branca’”. A visão de Maria, que conquista Peri e o transforma em seu escravo, acentua a mesma tendência” (Ortiz, 2023, p. 35). Toda essa descrição alva de Cecília é refletida até mesmo na personagem Isabel, que confessa seu desejo em ser igual a ela, na cor e nos direitos, para que assim pudesse viver seu amor com Álvaro, já que, até então, ela acredita que ele nunca a olharia por ser mestiça.

Como Isabel, quem também sofre de paixão é Loredano, outro inimigo de dom Antônio, que, até então, acredita que os seus únicos desafetos são os aimorés. Loredano é um traidor, um homem altamente ambicioso e sem caráter. O antagonista da história planeja destruir a família

de dom Antônio, com exceção de Cecília, pois ele a deseja loucamente, conforme explica a narração a seguir:

Quando Loredano viu-se obrigado pela ameaça de Álvaro a partir para o Rio de Janeiro, ficou sucumbido; mas depois de alguns momentos, um sorriso diabólico tinha enrugado os seus lábios.

Este sorriso era uma ideia infame que luzira no seu espírito como a flama desses fogos perdidos que brilham no seio das trevas em noites de grande calma.

O italiano lembrou-se que no momento em que todos o supunham em viagem, podia preparar a execução do seu plano que ele realizaria naquela mesma noite. Na conversa que tivera com Rui Soeiro transmitiu-lhe as suas instruções, breves, simples e concisas; consistiam em livrarem-se dos homens que podiam pôr embaraçados à sua empresa.

Para isso os seus cúmplices receberam ordem de quando se recolhessem para dormir, colocarem-se ao lado de cada um dos homens da banda fiéis a dom Antônio de Mariz.

[...]

Rui Soeiro tinha, conforme as instruções de Loredano, arranjado as coisas de tal modo que naquele momento cada um dos aventureiros dedicados a dom Antônio de Mariz tinha a seu lado um homem que parecia adormecido, e que só esperava ouvir pronunciar a senha convencionada para enterrar o seu punhal na garganta do seu companheiro (Alencar, 2019, p. 165).

Além dessa desgraça que planejava sobre a família do fidalgo português, Loredano também pretendia tomar posse de certo tesouro que ali se encontrava. Entretanto, Peri, mais uma vez, salva sua amada e sua família do inimigo. O herói da história escuta o plano de Loredano e seus aliados – incendiar a casa de dom Antônio –, mas, Peri consegue impedi-los e alerta dom Antônio sobre Loredano, que é capturado e queimado na fogueira. Antes disso, dom Antônio dá uma lição de moral a alguns dos homens aliados a esse seu inimigo; os perdoa, mas também lhes pede que encontrem o italiano traidor e o destrua.

Antonio Candido escreve sobre o personagem Loredano ao dizer que seu caráter, sua personalidade têm relação com o passado.

No *Guarani*, quase todo o elemento romanesco repousa sobre Loredano, que é, por assim dizer, o amarelo das meadas; ora, Loredano é um desses escravos da vida anterior, que povoam a ficção romântica de tenebrosas possibilidades de crime e de mistério (Candido, 2009, p. 543).

Loredano é o grande vilão da história. Ele é um homem ambicioso, finge ter outra identidade, pois antes de ser um dos homens de confiança dom Antônio de Mariz, era um religioso. Não tem escrúpulos, porque faz de tudo, inclusive trair, para ter o que quer. Trata-se de um personagem inteiriço, uma vez que é uma pessoa maldosa e todos os sentimentos que deposita ou externa são mal-intencionados.

Além desses acontecimentos, a condenação de Loredano e a morte de Isabel e Álvaro, há os momentos decisivos do livro, que são: o ataque dos aimorés à casa de dom Antônio de Mariz e a fuga de Peri e Cecília, que somente ocorre depois que o fidalgo português, dom

Antônio, convence Peri a se converter ao Cristianismo. Assim o índio herói faz e sai da casa do fidalgo carregando Cecília adormecida, na intenção de salvá-la do ataque aimoré. De longe, Peri escuta a explosão e compreende que dom Antônio e os que ficaram consigo não sobrevivem ao último confronto.

Peri promete ao amigo português que cuidaria de sua filha e a levaria para um local seguro. Mas, quando Cecília acorda e compreende o que ocorreu, diz a Peri que não quer sair dali, quer viver na mata com o amigo. Peri, de imediato, tenta explicar à Cecília que isso não seria possível, pois sua senhora não nasceu para viver na mata; não teria as habilidades de Peri para conseguir sobreviver neste local. Contudo, Cecília permanece irredutível na sua decisão.

Antes de dom Antônio confiar sua filha a Peri, ele pede ao índio que se converta ao Cristianismo; e assim Peri faz, pois entende que isso é necessário para salvar sua senhora. Renato Ortiz (2023), sobre isso, destaca que Peri, diferente dos aimorés, desde o início da narrativa apresenta certa relação com a postura/visão de um cristão, pois vê em Cecília a personificação de Nossa Senhora e também aceita o pedido de dom Antônio para a converção. Sob tais circunstâncias, ele se entrega de vez ao mundo dos brancos, já que “a religião desempenha a função transcendental de soldar os universos antagônicos, o selvagem e o civilizado” (Ortiz, 2023, p. 30-31). Peri, embora tenha a estima de Cecília e dom Antônio, é um selvagem, contudo, diante da submissão e devoção pretadas à família Mariz, ele esquece de si, de suas origens e ultrapassa seu universo para introduzir-se ao espaço do homem civilizado.

Uma forte tempestade faz as águas dos rios subirem bastante. Peri improvisa uma canoa de palmeira. A narrativa termina com Peri e Cecília desaparecendo no horizonte:

A cúpula da palmeira, embalançando-se graciosamente, resvalou pela flor da água um ninho ou alguma ilha, formada pelas vegetações aquáticas.

Peri estava de novo sentado junto de sua senhora quase inanimada; e, tomando-a nos braços, disse-lhe com um acento de ventura suprema:

– Tu viverás!...

Cecília abriu os olhos, e vendo seu amigo junto dela, ouvindo ainda suas palavras, sentiu o enlevo que deve ser o gozo da vida eterna.

– Sim? ... – murmurou ela. – Viveremos!... Lá no céu, no seio de Deus, junto daqueles que amamos!...

O anjo espanjava-se para remontar o berço.

– Sobre aquele azul que tu vês – continuou ela – Deus mora no seu trono, rodeado dos que o adoram. Nós iremos lá, Peri! Tu viverás com tua irmã, sempre...!

Ela embebeu os olhos nos olhos de seu amigo, e lânguida reclinou a loura fronte. O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face.

Fez-se no semblante da virgem um ninho de castos rubores e límpidos sorrisos: os lábios abriram como as asas purpúreas de um beijo soltando o voo.

A palmeira arrastada pela torrente impetuosa fugia...

E sumiu-se no horizonte (Alencar, 2019, p. 273).

Conforme exposto anteriormente, *O Guarani* é um dos romances em que seu autor se mostra como o “Alencar dos rapazes”. E, nesses romances, como explica Antonio Candido, não há um final feliz: “Deve-se notar que nos romances de que os homens são o foco – os romances do sertão – Alencar não apela para o desfecho da união feliz. A palmeira d’*O guarani* desaparece sem deixar vestígios [...]” (Candido, 2009, p. 539). Pela narrativa dos momentos finais desse romance, percebemos que Peri e Cecília também morreram; assim como Loredano, dom Antônio de Mariz, sua esposa e os homens de sua confiança que permaneceram ao seu lado; Isabel e Álvaro e até os aimorés, pois com a explosão da casa de dom Antônio muitos deles também foram mortos.

A cena final de *O Guarani* é uma releitura do dilúvio, enquanto mito, que explica como surgiu algo, porém, sob novas perspectivas: a água, por exemplo, representa a limpeza de Cecília e Peri, que agora não serão mais escravo e senhora, mas, mesmo que em outro plano, unir-se-ão em uma só “raça”, o que lembra, em parte, a formação da nação brasileira. Em relação ao romance, Bosi assegura que, com essa narração, a união nas águas de Cecília e Peri, nas águas, remete para o perfil arcaico do gênero: a lenda, pois “o homem e a natureza e, entre ambos, a natureza mais humana, a humanidade mais natural, a mulher. O homem deve livrar a mulher da morte pela mediação da natureza protetora.” (Bosi, 1992, p. 192). Há um diálogo, mesmo que não tão direto, entre Cecília e Peri que caminha para a relação homem-mulher. O sentimento, ainda confuso para ambos, mas é exposto de modo muito respeitoso e poético por esses personagens. A descrição desse final, então, ressalta o perfil poético de Alencar e a sua linha do romance, que opta pela narrativa de fantasia e de detalhamento, e não simplesmente pela história.

Diante do exposto acima, ressalta-se que esse romance permanece bastante elogiado pela crítica e se destaca por inúmeros aspectos, mas, principalmente, pelo fato de que trouxe à imaginação brasileira um nativo como herói, de acordo com a explicação de Candido:

Assim como Walter Scott fascinou a imaginação da Europa com seus castelos e cavaleiros, Alencar fixou um dos mais caros modelos da sensibilidade brasileira: o do índio ideal, elaborado por Gonçalves Dias, mas lançado por ele na própria vida cotidiana. As Iracemas, Jacis, Ubiratãs, Ubirajaras, Aracis, Peris, que todos os anos, há quase um século, vão semeando em batistérios e registros civis a “mentirada gentil” do Indianismo, traduzem a vontade profunda do brasileiro de perpetuar a convenção, que dá a um país de mestiços o alibi duma raça heroica, e a uma nação de história curta a profundidade do tempo lendário (Candido, 2009, p. 538).

Como explica Antonio Candido, Alencar deu ao nativo um papel de destaque na literatura brasileira. Porém, como se viu em Peri, muitas de suas habilidades são comparadas às do homem branco europeu. Mas essa representação do índio ideal para a sociedade brasileira

somente existe na arte, pois a história mostra a realidade como de fato tudo ocorreu. Peri é um dos rapazes de Alencar, o herói de caráter, íntegro, leal, que protege e salva a mulher amada do perigo; ele tem brio, é respeitado e admirado.

Além da crítica de Antonio Candido, as contribuições de Bosi e Ortiz, neste corte da pesquisa, revelam o lado mítico do indianismo de José de Alencar. Peri, Iracema e outros personagens de representação nativa foram enaltecidos por esse romancista. No caso de Peri, em específico, pela mãos de seu criador, Alencar, ganhou atributos lisongeiros, mas como a própria narrativa descreve, dignos de um verdadeiro cavalheiro português. O herói nativo de Alencar é o indianismo de Gonçalves Dias – consagrado poeta brasileiro, que se destacou principalmente pela valorização do índio em sua obras –, porém tranposto no romance. José de Alencar e Gonçalves Dias colocam o índio como herói, forte e corajoso, na tentativa de romper com as tradições do romance europeu, ao traçar um perfil brasileiro, em que a fantasia recria a história e enaltece o ser nativo.

2.2.2 A Pata da Gazela, de 1870

O romance *A Pata da Gazela* é citado por Antonio Candido (2009) como uma das narrativas em que José de Alencar se mostra como o “Alencar das mocinhas”:

[...] criador de mulheres cândidas e de moços impecavelmente bons, que dançam aos olhos do leitor uma branda quadrilha, ao compasso do dever e da consciência, mais fortes que a paixão. As regras desse jogo bem conduzido exigem inicialmente um obstáculo, que ameace a união dos namorados, sem contudo destruí-la [...] (Candido, 2009, p. 539).

Neste romance, a representação da mulher inocente e imaculada é vista na personagem Amélia; e o mocinho generoso se mostra no personagem Leopoldo. Além desses personagens, temos também Horácio e Laura. O romance *A Pata da Gazela* narra a história do triângulo amoroso entre Horácio, Amélia e Leopoldo e o comportamento da sociedade carioca no século XIX.

Os acontecimentos dessa história têm, como pano de fundo, os costumes da burguesia carioca do século XIX, principalmente na imagem do personagem Horácio, definido como um jovem sedutor, interesseiro, ocioso e que vive de passeios e encontros com amigos, em que o riso se faz constantemente presente, sem se preocupar em ter um ofício, um trabalho que ocupe seu tempo, mas pelo contrário, sua maior inquietação se dá diante do que vestir, frequentar, quem cortejar e outros caprichos de um tipo burguês carioca da época. Ver-se no trecho narrado a seguir:

Os sucessivos encontros da rua do Ouvidor; a conversa no Bernado; a visita indispensável ao alfaiate; as anedotas do Alcazar na noite antecedente; a crônica anacreônica do Rio de Janeiro, chistosamente comentada; algumas rajadas de maledicência, que é a pimenta social; todas essas ocupações importantes, que absorvem a vida do leão, distraíram Horácio a ponto de se esquecer ele do projeto guardado no bolso do paletó.

Como admitir que um príncipe da moda não aproveitasse a aventura do carro, para sobre ela abordar um romance de rua, com que excitasse a curiosidade dos amigos? Realmente é admirável; e seria incompreensível se não fosse a circunstância de ter poucos passos adiante encontrado uma das mais ricas herdeiras do Brasil, a quem o nosso leão arrastava... ia dizer a asa, mas isso seria anacronismo; dizia-se no tempo em que os leões se chamavam galos; hoje deve dizer-se *arrastar a juba*; é mais bonito e indica mais submissão. Arrastar a asa é enfunar-se; arrastar a juba é prostrar-se (Alencar, 2012, p. 19, destaque do autor).

Horácio representa o empecilho que ameaça o amor de Amélia e Leopoldo, pois é movido a interesses e caprichos individuais, além de ter um comportamento de um tipo burguês: rico e sem preocupações, que apenas goza das benesses dadas pela sua posição social e econômica. Mas por que o personagem Horácio é visto como o elemento ameaçador ao amor dos mocinhos? Isso se deve ao fato de que, ao encontrar uma botina, passa a fazer uma busca incessante para saber de quem seria aquele calçado, pois na sua visão a dona teria lindos pés devido à formosura do adereço encontrado. Durante praticamente toda a narrativa, Horácio busca encontrar a dona da botina para poder ver, finalmente, os seus pés, ação vista como um capricho desse jovem sedutor. Inicialmente, Horácio pensa que a dona da botina seria Amélia e, por isso, começa a cortejá-la com intuito de ver os seus pés e confirmar sua hipótese. Amélia, a princípio, corresponde à corte de Horácio.

Do outro lado, há o personagem Leopoldo, um jovem de bom coração que se apaixona pelo sorriso de Amélia. Leopoldo acredita que Amélia tem pés defeituosos, porém, isso não é impedimento para amá-la. Leopoldo venera Amélia. Trata-se de um rapaz “simples no traje, e pouco favorecido a respeito de beleza [...]” (Alencar, 2012, p. 16). Mas possui dotes naturais que chamam atenção, como “[...] grandes olhos pardos, cheios de brilho profundo e fosforescente que naquele momento derramavam pelo semblante de Amélia.” (Alencar, 2012, p. 16). Sua posição social confirma uma das características citadas por Candido (2009) em relação à obra de Alencar: o mocinho da história ser de classe social inferior à da mocinha.

Esta diferença de condições sociais é uma das molas de ficção de Alencar, correspondendo-lhe, no terreno psicológico, uma diferença de disposições e comportamentos, que é a essência do seu processo narrativo. Pelo fato de serem pobres ou socialmente menos bem postos, os seus galãs nunca enfrentam as heroínas no mesmo terreno: ou se acachapam de algum modo ante elas, como o Augusto Amaral de *Diva* e o Leopoldo d’*A pata da gazela* [...] (Candido, 2009, p. 542).

Embora diante de uma percepção antagônica, Horácio também é visto nessa narrativa como um galã, porém, não é um galã comum da obra alencariana, pois, conforme escreve Candido (2009), “trata as heroínas com certa naturalidade superior [...]” (Candido, 2009, p. 542). Ele não venera Amélia por Amélia, mas porque deseja ver de perto seus pés e confirmar que são belos como dita sua imaginação, além disso, Horácio é rico e sua ociosidade só não é completa porque o que faz é desfrutar dos privilégios que sua posição social e econômica permite. Horário, mais especificamente, é o que representa a hiprosia da sociedade fluminense do século XIX. A classe elegante, bem vestida, estudada, mas que ri dos mais pobres, dos trabalhadores, daqueles que precisam lutar todos os dias para sobreviver nesse lugar injusto, em que uns têm por demais e outros muito menos que o básico.

Horácio se apega à botina encontrada e isso acentua a sua valorização ao material, bem como seu fetichismo sexual, pois ele passa a viver em função daquele adereço. Torna-se seu único objetivo de vida, sua busca, seu prazer. Tudo para Horácio, a partir de então, passar a vigorar em torno desse acessório feminino.

A botina mencionada anteriormente é perdida por Amélia quando esta, juntamente com sua prima Laura, aguarda o laçoi que havia ido buscar suas encomendas. Quando ele se aproxima, um incidente que muda toda a narrativa acontece: ele deixa cair uma bela botina, que até então o leitor não sabe à qual das primas pertence. Esse pé de botina é encontrado por Horácio que, depois disso, busca constantemente encontrar a dona do calçado, pois, como dito anteriormente, esse objeto o permitia ter uma pequena noção dos contornos dos pés desconhecidos. Devido a esse fato, *A Pata da Gazela* lembra o famoso conto de fadas *Cinderela*, porém, mesmo que a inspiração seja desse famoso conto, conforme explica Valdeci Rezende Borges, em seu texto “A visão romântica em ‘A pata da Gazela’, de José de Alencar” (2003), ao autor não é isso que interessa: compensar a “gata borralheira” por todo seu sacrifício ao trabalhar para sua madrasta e irmãs, pois sua atenção volta-se para o que é valorizado naquela sociedade: a ascensão da metrópole e as transformações dos homens diante desse novo cenário.

José de Alencar, portanto, retrata, em *A Pata da Gazela*, a super-valorização dada ao objeto, ao luxo, à metrópole, aos eventos da elite social, tudo isso resume a expressão “materialismo”. Sobre isso Roberto Schwartz acrescenta:

De fato, materialismo e fixações proibidas confrontam-se com o amor das belezas morais – a propósito do pé. Se este é bonito, a Horácio não importa a dama; já Leopoldo, se esta lhe fala à alma, casa com ela ainda que ainda que o seu pé seja um “aleijão”, uma “pata de elefante”, “cheio de bossas como um tubérculo”, “uma posta de carne, um cepo!”. Entretanto, aos poucos a componente perversa e cruel é desarmada, deixando o campo ao contraste bem comportado, de seguro desenlace, entre o moço frívolo e o moço sincero. Insensivelmente, e nem tanto, o assunto passa a ser outro. A insolência do

conflito ideológico é com uma viga falsa, que prende a leitura, mas não sustenta, em última análise, a narrativa (Schwartz, 2000, p. 66).

De acordo com Schwartz, o enredo que fala sobre o valor dado a bens materiais *versus* o verdadeiro amor, pautado em princípios morais, é algo atrativo para o leitor. Quem representa esses interesses, no romance *A Pata da Gazela*, são, respectivamente, os personagens Horácio e Leopoldo.

Com o tempo, Horácio acredita que a botina pertence à Amélia e passa a cortejá-la, pois apaixonou-se perdidamente pela ideia de que Amélia possui belos pés. Seu único interesse é encontrar a dona do formoso sapato que encontrou. Candido (2009) classifica essa paixão de Horácio por belos pés como mórbida. Portanto, temos Leopoldo e Horácio encantados pela mesma mulher, sem ambos saberem que ali no carro também estava a prima de Amélia, a bela e jovem Laura.

Abre-se um parênteses, agora, para falar sobre esta personagem: Laura. Acerca da mediocridade da sociedade fluminense da época, muito foi citado acima, principalmente quando se expõe a valorização dos bens materiais e das ocupações ligeiras que não trazem grandes resultados, e sim dão volume à ociosidade. Por outro lado, embora, talvez, não tenha sido a intenção de José de Alencar trazer à tona essa reflexão, esse romance, *A Pata da Gazela*, é o retrato de como a sociedade via a pessoa com deficiência no século XIX.

A narrativa alencariana faz todo um suspense sobre a quem realmente pertenceria a botina encontrada por Horácio. Este, a princípio, tem certeza que é de Amélia, por isso todo o seu interesse em conquistá-la. Já Leopoldo pensa o contrário: ele acredita que sua amada possui pés deformados. E, logo de início, apresenta certa aversão a essa possibilidade: “Leopoldo ficara na calçada imóvel e estático de surpresa. Os pés que seus olhos descobriam era uma enorme enormidade, um monstro, um aleijão” (Alencar, 2012, p. 44). O narrador reitera constantemente que esse “defeito” ora atribuído à Amélia causa horror às pessoas, sobretudo, ainda, quando esse “defeito” é do pé de uma moça.

Contudo, mesmo diante desse momento de decepção e tristeza para Leopoldo, em seguida a narrativa de Alencar mostrará que, para o mocinho da história, o importante é a grandeza da alma de sua mulher amada; um possível defeito no pé não apagaria o seu brio e muito menos o amor que ele sente esta mulher.

Com o desenrolar dos fatos, o leitor confirma que a dona da botina realmente é Amélia. Sua prima Laura, apesar de linda, possui pés defeituosos. Amélia e Laura são muito amigas e ambas escondem os pés, pelos seguintes motivos: a primeira por serem pequenos demais; enquanto a segunda possui o mesmo defeito por esta parte do corpo, porém, o motivo é outro:

seus pés são aleijados. Laura é uma pessoa com deficiência e, por isso, não basta ser bonita, bem sucedida, educada, pois qualquer outra característica ficará abaixo daquilo que a envergonha profundamente: os seus pés aleijados. A vergonha de Laura não se dá pelo seu caráter, por sua personalidade, mas, unicamente, por ter uma imperfeição física que é rejeitada por aquela sociedade, que a faz se sentir inibida e, por essa razão, usa vestidos muito longos e sapatos largos para cobrir seus pés.

Importante frisar que, além de sua prima Amélia, as únicas pessoas que conhecem sobre a deficiência de Laura são os membros de sua família. Esses, principalmente sua mãe, são os primeiros a querer que essa situação fique oculta para a sociedade. Laura é conscientizada desde cedo a esconder a deformação de seus pés. Mesmo que Laura seja uma pessoa da sociedade, uma jovem esbelta e bonita, como a própria narrativa a descreve, a sua deficiência se sobressai. Seus pais viam isso até mesmo como um castigo divino, pois o horrível agrega-se à beleza angélica de Laura.

Os termos utilizados para se referir à deficiência de Laura são bastante pejorativos. Nos dias de hoje, tais expressões seriam consideradas tirar discriminatórias. Contudo, é preciso destacar que “no período em que o livro foi escrito, tais adjetivações eram consideradas normais, portanto o autor ‘apenas’ reproduz os conceitos de sua época” (Santana, 2019, p. 12). Meirilane José de Santana faz esta e outras considerações elencadas no seu trabalho de conclusão de curso intitulado “A compreensão de deficiência no romance *A Pata da Gazela*, de José de Alencar: a sociedade no final do século XIX”, publicado em 2019.

Outro ponto destacado por Santana (2019) é a compensação, no final dessa história, de que os pés deficientes retratados não são de Amélia, a heroína do romance, mas de Laura. É como se a protagonista desse romance não pudesse ser uma pessoa com deficiência, porque isso não agradaria o leitor:

Um dos questionamentos que fazemos aqui, em relação ao livro de José de Alencar, com base nessa noção de final feliz, é: o autor procurou desviar a deficiência da personagem como forma de agradar ao público leitor, que considera a deficiência algo grotesco e inapropriado para uma personagem principal? A imagem ‘imaculada’ que a personagem principal (sobretudo por ser mulher) deve passar, em especial no século XIX, não admitiria uma personagem protagonista com deficiência física que, foge do “ideal” estético e representa uma anormalidade para a sociedade machista e excludente (Santana, 2019, p. 7).

Quem representa nitidamente essa sociedade machista e excludente é Horácio que, ao pensar que o pá de calçado encontrado é de Amélia, a seduz. Amélia, *a priori*, corresponde às investidas de Horácio, entretanto, também possui certa afeição por Leopoldo. Este que, por sua

vez, percebe a aproximação de Amélia e Horácio. O mocinho mesmo ao ficar extremamente incomodado, nada faz para impedir, comportamento típico do herói romântico.

Em um belo dia, a heroína desse romance escuta uma conversa de Leopoldo e Horácio, este conta àquele que Amélia nunca chamou sua atenção, que a galanteia e a pediu em casamento porque acredita que ela seria a dona da bela botina que ele encontrou, para que assim pudesse ver seus lindos pés. Depois disso, Amélia convida Horácio para um jantar. Na ocasião, usa calçados grandes, para pés aleijados e deixa que Horácio perceba isso. Horácio quando percebe foge desesperado e passa a cortejar Laura, pois acredita que ela, então, seria a dona da botina que encontrou. Amélia confirmou “O que Horácio amava nela, não era mais do que uma forma, um capricho, um sonho de sua imaginação enferma.” (Alencar, 2012, p. 129). A mocinha de *A pata da gazela* compreende que o leão era um homem que não sabia amar, contudo, constituía-se de prazeres e caprichos.

No final da narrativa, Horácio confirma que a botina é realmente de Amélia e a procura outra vez, porém, ela está agora com Leopoldo e eles se casam. Contudo, é somente na lua de mel que seu amado vê os pés de Amélia e descobre que não há defeitos. Antes do casamento, a mocinha da história reflete sobre as diferentes posturas de Horácio e Leopoldo. Ver-se:

Foi na sua alcova, durante a insônia, que ela recordou-se da história de Leopoldo, e comparou seu amor ao de Horácio. Repassando na mente as palavras comovidas do primeiro, pensando naquele afeto tão desprendido das misérias humanas, tão d’alma, Amélia sentia-se como purificada dos desejos do sedutor.

Esse amor puro e imaterial era um batismo para o seu coração virgem.

A moça conheceu que o engano de Leopoldo provinha de uma ilusão da vista, no momento de entrar no carro com Laura; ilusão confirmada pela presença do laçao na loja do sapateiro. Chegou a estimar esse incidente que pôs em relevo a alma nobre e generosa do mancebo.

Acudiu-lhe à lembrança sua primeira conversa em casa de D. Clementina. As palavras que então lhe pareceram inteligíveis, tinham agora um sentido. Compreendia toda a sublimidade do coração que dizia com uma profunda convicção:

“Sinto-me capaz de amar o horrível, sinto-me capaz de nutrir uma dessas paixões mártires, de amar o anjo ainda mesmo encarnado no aleijão”.

– Esse me ama realmente, a mim, e não à sua fantasia! – murmurou a moça com tristeza. (Alencar, 2012, p. 130).

A discussão expressa acima deste romance denotam alguns dos aspectos mencionados por Candido: *a candura de Amélia* – protagonista dessa história –, moça rica e angelical, que se encanta pelo amor verdadeiro e sem interesses mesquinhos. Tudo isso remete às características do “Alencar das mocinhas”; o fato de Leopoldo ser um rapaz simples, de classe social e econômica abaixo de Amélia, mostrando *os desníveis dos protagonistas da narrativa*, característica marcante da obra de Alencar e o caráter imutável do mocinho da história, que permanece fiel às suas convicções e valores, sempre salvo pela intervenção do romancista.

Leopoldo é um rapaz pobre, porém, o que a narrativa enfatiza é a sua paixão e veneração por Amélia, que se sobressai mesmo diante da possibilidade de ela possuir pés deficientes. Amélia é rica, de classe social alta, mas em nenhum momento é isso que importa a Leopoldo. O herói da história prefere Deus a Mamom – dinheiro e posses –, diferentemente de Horácio, que é rico e o seu interesse se volta para o belo, e nada mais.

Já a crítica de Roberto Schwartz volta-se para o enredo que, conforme ele, não tem credibilidade, pois não sustenta a narrativa, já que a história se prende ao interesse imutável do personagem Horácio por uma botina e tudo que está relacionado a esse objeto, como idas ao alfaiate. Um aspecto voltado para a moda, pois a rotina das personagens Amélia e Laura, de ir ao sapateiro, por exemplo, descreve um costume sem grande importância para caracterizar a sociedade brasileira da época; assim, o elemento local não ganha consistência nesse romance.

Já para Borges (2003) e Santana (2019), o enredo de *A Pata da Gazela*, retrata, respectivamente, a devoção ao materialismo e o fetichismo sexual e a visão da sociedade do Rio Janeiro sobre a pessoa com deficiência. Sobre o primeiro, materialismo e fetichismo sexual, Borges vê o símbolo disso no personagem Horácio, que ama uma botina porque suas características indicam que esse objeto calça um belo pé, e isso faz com que o leão da história crie fantasias sobre a possível dona desse calçado. Santana, por sua vez, traz o conflito da personagem Laura, que, na época da publicação do romance, jamais teria essa atenção, afinal a sociedade da época pouco saberia sobre inclusão e respeito às diferenças. Santana vê Laura como a protagonista dessa história, pois tudo se volta para a sua condição enquanto pessoa com deficiência.

Borges (2003) destaca o fato de muitos críticos considerarem esse romance fraco, sem grande importância, mas para ele, *A Pata da Gazela* não é uma brincadeira de José de Alencar, muito pelo contrário, trata-se de um rico enredo que coloca muitas questões: valorização do materialismo, fetichismo sexual e o trato à pessoa com deficiência, destacado por Santana. Portanto, mesmo que Schwartz considere os costumes enfatizados por Borges indignos de atenção e notoriedade, a crítica mais atual vê em *A Pata da Gazela* o retrato fiel da sociedade carioca do Rio de Janeiro no século XIX, principalmente da classe burguesa, que não tinha muito com o que se preocupar, mas simplesmente manter as aparências para permanecer como parte daquelas relações sociais que colocavam o belo, o dinheiro e *status* acima de tudo.

O romance tem como tema principal o amor idealizado, cultivado pelos românticos, visto principalmente no personagem Leopoldo, entretanto, as questões citadas acima são o que fazem de *A Pata da Gazela* um romance atemporal.

2.2.3 *Lucíola*, de 1862

Lucíola conta a história de Lúcia, uma jovem cortesã que sacrificou sua pureza e seus princípios para poder salvar sua família. O romance é ambientado no Rio de Janeiro, em uma época em que a cidade carioca tem grande ascensão urbana e industrial.

Esse romance, assim como *A Pata da Gazela*, também faz um retrato do comportamento da sociedade carioca burguesa do século XIX. Entre os muitos aspectos apontados, esta seção da pesquisa se voltará para as vestimentas da personagem Lúcia, protagonista, por meio das contribuições de Javer Wilson Volpini, que escreveu “Diálogos entre moda e literatura: uma análise sobre caracterização de personagem em *Lucíola*, de José de Alencar”, publicado na revista *d'Obras*, no ano de 2020. Mas por que recorrer ao traje como elemento caracterizador daquela sociedade? Volpini explica que a razão disso se deve à verossimilhança que a descrição minuciosa do vestuário pode dar à narrativa e acrescenta:

Nesse texto literário, observamos que o uso de uma linguagem de caráter descritivo expressa um desejo do autor em criar uma ambientação, demarcar o tempo, construir um espaço e, ainda, caracterizar suas personagens. Esse referencial descritivo oferece um conjunto de informações importantes e necessárias à leitura do romance a fim de que haja uma contextualização da narrativa, tornando-o uma obra datada (Volpini, 2020, p. 98).

A história de Lúcia é muito elogiada pela crítica. Antonio Candido (2009), por exemplo, a destacou como um dos livros excelentes escritos por José de Alencar: “Dentre eles, três podem ser relidos à vontade e o seu valor tenderá certamente a crescer para o leitor, à medida que a crítica souber a sua força criadora: *Lucíola*, *Iracema* e *Senhora*.” (Candido, 2009, p. 537). *Lucíola* é um dos romances em que, conforme escreve Candido, José de Alencar mostra o seu terceiro perfil, o “Alencar dos adultos”, já que traz a exposição de temas profundos. E ainda, em *Lucíola*, assim como também em *Senhora*, conforme escreve Candido (2009), a sensibilidade humana é colocada à mostra; é possível ver os dois lados do homem e da mulher – o bem e o mal – e qual desses se sobressai e os motivos para isso. Como o próprio perfil diz, trata-se de uma narrativa mais madura.

Os principais acontecimentos dessa história ocorrem no Rio de Janeiro, no século XIX. Muitos dos costumes da época são retratados na obra, como as idas ao teatro e às reuniões organizadas por representantes da elite carioca. A obra também retrata a valorização exacerbada da aparência e dos bons costumes. Sobre esse primeiro item, Volpini explica:

Na literatura romântica do século XIX, em geral, encontramos uma forte relação entre as personagens e os seus trajes. Isto infere em um grande acervo descritivo de modas, modos e demais aspectos do cotidiano da sociedade abastada do Brasil Imperial. “A indumentária ocupa um lugar de destaque na literatura brasileira, se valendo da marca psicológica ou social trazida pela

roupa” (DUARTE, s/d, p. 1.063). De forma mais específica, na obra de José de Alencar, podemos nos valer da descrição dos trajes para esboçar um quadro da vestimenta da época (Volpini, 2020, p. 99).

Essa narrativa de José de Alencar, *Lucíola*, é um texto em que a descrição minuciosa dos detalhes se manifesta acentuadamente. Lúcia, a heroína desse romance, vive oscilante entre suas fases Maria da Glória, moça ingênua, simples e pura e Lúcia, a mais famosa e desejada cortesã do Rio de Janeiro. Para cada manifestação dessas fases, o traje usado é um fator decisivo para a compreender como psicologicamente essa personagem se comporta. O vestir permite, ainda, “criar um imaginário de identificação da personagem com o leitor e situá-lo dentro do contexto histórico e do enredo da obra” (Volpini, 2020, p. 101). Em *Lucíola*, de acordo com o seu contexto histórico, percebemos a presença da moda francesa como mais um aspecto que influencia a classe burguesa, que mesmo diante do calor exacerbado do Rio de Janeiro, opta por se vestir à europeia:

As referências em todos os setores, principalmente os culturais, vinham diretamente da Europa e com a moda não foi diferente. Ela entra na lista das preocupações da corte para a sua exibição na intensa vida social – os passeios pelas ruas, os cafés nas confeitarias, os saraus, os bailes, os teatros e demais acontecimentos –, usando o que havia de mais parecido com as novidades da moda europeia (Volpini, 2020, p. 102).

O romance *Lucíola* acontece no Segundo Reinado na corte do Rio de Janeiro, de 1840 até 1889, sob a regência de Dom Pedro II. A história de Lúcia tem início no ano de 1855, quando Paulo chega ao Rio de Janeiro, aos 25 anos de idade. Nesse período, a burguesia carioca copia as vestimentas do Segundo Império em França, mesmo diante de um clima tropical. As pessoas, consideradas do “poder” seguiam este padrão, para que, assim, se firmassem enquanto classe social dominadora. As esposas tinham que ter um bom guarda-roupa, pois disso também dependia a carreira profissional de seus maridos; do mesmo modo, as cortesãs, pois era preciso que todos soubessem da ostentação de seus amantes.

Nesse contexto, o leitor de *Lucíola* vê surgir a paixão arrebatadora de Lúcia e Paulo. Lúcia, que na verdade se chama Maria da Glória, pois trocou sua identidade após a morte de uma amiga com o nome de “Lúcia”, para que sua família pensasse que ela teria morrido, e não essa amiga, teve que se prostituir muito cedo, para conseguir dinheiro e remédios para ajudar sua família que adoeceu de febre amarela. O pai de Maria da Glória, ao descobrir o que a filha fez, a expulsou de casa. Todos esses acontecimentos do passado irão influenciar a vida da protagonista Lúcia. Sobre isso, Antonio Candido escreve que

Em *Lucíola*, a situação é mais complexa, superando este jogo fácil de cordéis. A pureza da infância; o sacrifício da honra à saúde do pai; a brutalidade fria com que é violada condicionam toda a vida de Lúcia. A lembrança de uma inocência perdida é não apenas possibilidade permanente duma pureza futura

(que desabrocha ao toque do amor), mas a própria razão do seu asco à prostituição. (Candido, 2009, p. 543).

Em *Lucíola*, como mencionado anteriormente, é possível perceber a influência do passado em relação à personalidade de Lúcia, principalmente ao falar do tratamento dos seus amantes. Lúcia age friamente com todos eles e se considera indigna de viver um grande e verdadeiro amor. Por isso, ao conhecer Paulo, o deixa confuso com o seu comportamento inconstante e desalinhado.

Paulo é um jovem simples que sai de Pernambuco para o Rio de Janeiro a fim de melhorar de vida. Logo se apaixona por Lúcia, mas depois descobre que a moça meiga e gentil que ele viu em uma praça se trata de uma cortesã. Paulo fica inquieto, pois não sabe como agir: entregar-se a essa paixão ou ignorá-la para ser aceito e bem visto pela sociedade.

Além da mocinha e do mocinho dessa narrativa, há outros personagens também importantes que dão contorno a essa história. São eles: Ana, a irmã caçula de Lúcia; Couto, o primeiro homem que se aproveitou de Lúcia; Sá e Cunha, ex-amantes de Lúcia. Sá é amigo de Paulo. É ele que faz alguns esclarecimentos ao jovem pernambucano acerca do perfil de Lúcia enquanto mulher e cortesã.

Paulo é o narrador da história. Ele narra por meio de cartas que escreve a uma senhora:

A senhora estranhou, na última vez que estivemos juntos, a minha excessiva indulgência pelas criaturas infelizes, que escandalizam a sociedade com a ostentação do seu luxo e extravagâncias.

Quis responder-lhe imediatamente, tanto é o apreço em que tenho o tato sutil e esquisito da mulher superior para julgar de uma questão de sentimento. Não o fiz, por que vi sentada no sofá, do outro lado do salão, sua neta, gentil menina de dezesseis anos, flor cândida e suave, que mal desabrocha à sombra materna. Embora não pudesse ouvir-nos, a minha história seria uma profanação na atmosfera que ela purificava com os perfumes da sua inocência; de seu pudor se arrufasse unicamente com os palpites de emoções que iam acordar em minha alma.

Receei também que a palavra viva, rápida e impressionável não pudesse, como a pena calma e refletida, perscrutar os mistérios que desejava desvendar-lhe, sem romper alguns fios da tênue gaza com que a fina educação envolve certas ideias, como envolve a moda em rendas e tecidos diáfanos ou mais sedutores encantos da mulher. Vê-se tudo; mas furta-se aos olhos a indecente nudez (Alencar, 2012, p. 5).

Portanto, nesse trecho Paulo justifica à destinatária da carta os motivos por que não lhe contou tais acontecimentos pessoalmente. Um desses é o respeito pela neta dessa senhora a quem Paulo escreve, porque ele acredita que tais narrativas ofenderiam à inocência da jovem menina. O outro motivo é o fato de que a fala talvez não mostrasse todo o encanto que a tinta e a pena poderiam externar por meio da cuidadosa escrita. O fato de Paulo escrever cartas, como citado no primeiro capítulo desta pesquisa, faz com que haja proximidade em relação ao aspecto verossímil da narrativa, algo semelhante ocorre no romance *Pamela*, do autor inglês Samuel

Richardson, cujo narrador é o editor de um jornal, posições que se aproximam da realidades sociais existentes de cada romance, mesmo que sejam obras fictícias.

Depois dessas justificativas, Paulo, enfim, começa a contar a história de seu envolvimento com Lúcia. Tudo começa em 1855, quando ele chega ao Rio de Janeiro. Ele vê Lúcia no dia de sua chegada e, alguns dias depois, a vê novamente. Porém, embora tenha a impressão que já viu aquela bela mulher, ele demora para lembrar que se trata da mesma moça que encontrou quando chegou à cidade carioca. O segundo encontro com Lúcia proporciona a Paulo impressões distintas acerca da heroína desse romance. Na primeira vez, Paulo descreve que “havia nessa atitude cheia de abandono muita graça; mas graça simples, correta e harmoniosa; não desgarrado com ares altivos, decididos, que afetam certas mulheres à moda.” (Alencar, 2012, p. 14). De modo bastante sutil, Paulo faz uma crítica às mulheres que denotam poder por meio de seus ricos e nobres trajes.

O narrador de *Lucíola* observa os perfis diferentes da protagonista dessa história e atribui isso à indumentária em diferentes ocasiões. Na primeira vez que Paulo viu a Lúcia, ela vestia-se assim: “O vestido que o moldava, era cinzento com orlas de veludo castanho [...]” (Alencar, 2012, p. 8-10). Tal maneira emitia a elegância e os modos de uma senhora da sociedade fluminense, sem exageros, sem cores chamativas, mas tons claros que elucidavam a graça da personalidade retraída de Lúcia. É tanto que, ao questionar ao amigo de quem seria aquela senhora, Paulo logo é repreendido de que não se trata de uma senhora, mas de uma “moça bonita” (Alencar, 2012, p. 10). A resposta de Sá fez com que Paulo compreendesse que Lúcia seria uma cortesã. A postura oscilante de Lúcia, aspecto mencionado no início desta seção, e a vestimenta usada em diferentes ocasiões denotam os perfis de Maria da Glória e Lúcia, que, durante muitos momentos da narrativa, travarão um grande conflito para saber qual deles irá se sobressair. Sobre o que a vestimenta pode designar, Volpini escreve:

Podemos visualizar, no romance, que o uso das roupas, como o conhecemos historicamente, oferece um marcador de correlações indicativas de posição social, quando “a boa sociedade fluminense manifestava, por meio do vestuário, o quanto se distinguia dos outros estratos da sociedade” (RAINHO, 2002, p. 15). Por meio das roupas, podemos ainda identificar perfeitamente uma senhora de família, uma mocinha da sociedade e, também, uma cortesã. Embora quem esteja usando cada roupa possa não desempenhar os papéis elucidativos de seus trajes (Volpini, 2012, p. 104-105).

Depois de manifestar sua opinião sobre a condição triste de Lúcia, Paulo toma conhecimento do comportamento e personalidade dessa protagonista, principalmente em relação ao tratamento que ela dá aos seus amantes. Sobre isso, Antonio Candido escreve que

[...] A vigorosa luxúria com que subjugava os amantes é um recurso de ajustamento por assim dizer profissional, que consegue desenvolver; uma espécie de auto-atordoamento; quase de imposição, a si mesma, duma

personalidade de circunstância que se amoldasse à lei da prostituição, preservando intacta a pureza que hibernava sob o estardalhaço da mundana. Por outras palavras, a sua sensualidade desenfreada nos aparece como técnica masoquista de reforço do sentimento de culpa, renovando incessantemente as oportunidades de autopunição. Este processo psíquico, admiravelmente tocado por Alencar no mais profundo de seus livros, reduz-se – em termos da presente análise – a uma dialética do passado e do presente, cujo desfecho é a redenção final. (Candido, 2009, p. 543 - 544).

A personagem Lúcia é uma mulher generosa, forte, inteligente e perspicaz. Os desafios que precisou enfrentar ao longo de sua vida fizeram-na uma pessoa experiente. Conforme a análise de Candido, Lúcia sabia que sua sensualidade dominava inteiramente seus amantes. Eles todos se comportavam como vassalos, prontos para atendê-la em tudo que pedisse. Por outro lado, isso também torturava a heroína de *Lucíola*, uma vez que aquilo tudo a envergonhava, fazia-lhe sentir desonrada e também pequena, indigna, inclusive, de viver um grande amor. De um lado, Lúcia tem todo o controle da situação, por meio de sua libertinagem; mas, por outro, sua pureza permanece intacta. Lúcia sabia que tais ações não eram corretas e que agir assim, com lascividade, era uma forma de se punir, para amenizar a sua culpa. Lúcia em nenhum momento se mostra sentimental em relação aos seus amantes, pelo contrário, suas ações expressam racionalidade diante da condição à qual foi submetida, conforme se verifica no trecho abaixo:

– Dignidade de quem se despreza a si mesma!... O que é este corpo que lhes mostrei há pouco, e que lhes tenho mostrado tantas vezes! O que vale para mim? O mesmo, menos ainda, do que o vestido que despi; este é de seda e custou o que não custa uma de minhas noites!... Oh! creia, mais nua do que há pouco me sinto eu agora, coberta como estou aqui e onde a sombra nem lhe deixa ver meu rosto!... Porém sua alma vê o que fui e o que sou, tenho vergonha! (Alencar, 2012, p. 66).

O trecho acima corresponde a uma conversa que Lúcia teve com Paulo após se despir completamente perante todos que se encontravam numa reunião na casa de Sá. Na ocasião, estavam presentes homens e mulheres, também cortesãs. Os homens se divertiam com a atitude de Lúcia; enquanto as mulheres, mesmo diante da posição social que se encontravam, desaprovavam cada gesto emitido pela heroína de *Lucíola*. Paulo ficou sem saber o que fazer e pensar, pois dias antes amava essa mulher, que se mostrava tão angelical, sublime e apaixonada. Agora via “a depravação com que Lúcia se estimula e castiga ao mesmo tempo, e cujo momento culminante é a orgia promovida por Sá” (Candido, 2009, p. 545). Abaixo, a narração dessa cena estrelada e dirigida por Lúcia:

Lúcia saltava sobre a mesa. Arrancando uma palma de um dos jarros de flores, trançou-a nos cabelos, coroando-se de verbena, como as virgens gregas. Depois, agitando as longas tranças negras, que se enroscaram quais serpes vivas, retraiu os rins num requebro sensual, arqueou os braços e começou a imitar uma a uma as lascivas pinturas; mas a imitar com a posição, com o gesto,

com a sensação do gozo voluptuoso que lhe estremecia o corpo, com a voz que expirava no flébil suspiro e no beijo soluçante, com a palavra trêmula que borbulhava dos lábios no delíquio do êxtase amoroso. (Alencar, 2012, p. 62).

Depois disso, em outro momento, Lúcia é direta ao dizer que precisava pagar a conta para estar naquela festa. Mas o motivo era outro: ela encontrava nessas atitudes impulsivas uma maneira de se autopunir, pois se via como um ser insignificante, indigno de respeito, apreço e admiração.

Couto também está nessa reunião promovida por Sá. Esse personagem provoca profunda aversão à Lúcia. No decorrer da leitura de *Lucíola*, descobre-se que ele é o responsável por abusar de Maria da Glória quando ela não sabia mais o que fazer para ajudar sua família. A princípio, Lúcia não compreende a gravidade de tal situação e a imprudência realizada por Couto. Com o tempo e à medida que sua relação com Paulo se firma, Lúcia conta para o grande amor de sua vida o motivo de desprezar tanto Couto. Este senhor aproveitou-se não só de sua vulnerabilidade, mas de sua ingenuidade e inocência, para abusar sexualmente dela, quando era ainda uma menina. Sobre isso, Candido escreve: “Em *Lucíola*, a luxúria do velho Couto, e mais tarde a prática do vício, torcem a personalidade de Lúcia. ” (Candido, 2009, p. 544). Desse modo, embora Lúcia seja uma mulher que emite características nobres, pela sua generosidade, sacrifícios e renúncias, ela, por outro lado, também se mostra impetuosa. Sua presença é marcada pela oscilação de suas emoções.

É por esse motivo, então, que Paulo ora acredita nessa mulher angelical que está diante de seus olhos, e que deseja dar-lhe seu carinho, sua companhia e seu amor; ora desacredita que essa mulher de fato exista. Mas quando, enfim, essa relação ganha estabilidade, Lúcia apresenta para Paulo sua irmã, Ana – a única sobrevivente de sua família. Esta esteve sob a proteção da protagonsita por muitos anos, que a colocou em um colégio e, durante esse período, custeou todas as despesas para que a irmã pudesse ali ficar.

Lúcia chega à sua redenção. Da vida luxuosa que levava como prostituta, passa a morar numa casa bem modesta; veste-se de maneira simples e vive tranquila, mesmo que seja por um curto espaço de tempo, junto a Paulo e Ana. Lúcia pede a Paulo que a chame de Maria, em referência ao seu nome de batismo – Maria da Glória –, pois busca a inocência que um dia lhe foi arrancada e, por essa razão, passa a recusar gradativamente as investidas de Paulo para carícias mais salientes.

Sobre as vestimentas de Lúcia, no momento em que vive sua redenção, quando se torna novamente Maria da Glória, o narrador também descreve essa fase da protagonista com muitos

detalhes, para que o leitor compreenda e veja como é a personalidade de Maria da Glória. Sobre os novos adereços dessa protagonista de Alencar, Volpini escreve:

As roupas de Lúcia vão fazendo marcadamente a transição do corpo ao espírito no resgate da moça pura. Poderia ter sido outro atributo, outra característica a fazer essa marcação. No entanto, Alencar vale-se da descrição dos trajes e reforça, em *Lucíola*, o poder de comunicação que eles possibilitam do eu com o mundo externo. Dessa forma – antes um signo da moda do período –, as roupas claras, fluidas, ornadas de rendas e de flores e a delicadeza geral do traje que compunham a toailete das moças da boa sociedade, transformam-se em códigos utilizados pelo escritor para reforçar características psicológicas da sua protagonista, quando essas mesmas descrições dos trajes, no romance, demonstram como esse resgate de personalidade aparecia aos olhos do narrador (Volpini, 2020, p. 111).

Em uma das cenas narradas por Paulo, nessa nova fase vivida pela protagonista de *Lucíola*, Lúcia veste-se tirar ora de modo bastante discreto, ora de modo severo. Os novos trajes indicam a transição da cortesã, a Lúcia, para a moça casta e pura, a Maria da Glória: tudo era em tons mais claros e poucos acessórios ou vestidos mais escuros, de mangas longas. Contudo, conforme declara Volpini, o aspecto austero das novas vestimentas de Lúcia é necessário, pois “simbolizava que sua alcova estava vedada, por meio do invólucro material da alma, representado pelas roupas da personagem” (Volpini, 2020, p. 112). Enquanto cortesã, a nudez se fazia presente, mesmo que muitas vezes velada. A nova aparência de Lúcia representa, ainda, a discrição de uma senhora, esposa, do século XIX, que se mantém coberta e elegante em sua casa, sem exageros de cores, decotes e outras particularidades na vestimenta de uma mulher que pretende atrair a atenção dos homens para si.

Nesse período de redenção de Lúcia, ela engravida e sofre um aborto. Recusa-se a tomar remédio para expelir o feto, prefere morrer. Antes de seu falecimento, confessa a Paulo que o amou desde a primeira vez que o viu. Pede ao amado que proteja Ana e se case com a sua irmã. O protagonista promete à amada que cuidará de Ana como a uma filha, e não como a uma esposa, pois o amor que ele tem e poderia ter por uma mulher somente pertence à ela. A protagonista da história compreende as razões de Paulo: “– Perdes uma irmã, Ana; fica-te um pai. Ama-o por ele, por ti e por mim.” (Alencar, 2012, p. 198). Lúcia morre de infecção:

– Tu me purificasse unguindo-me com os teus lábios. Tu me santificasse com teu primeiro olhar! Nesse momento Deus sorriu e o consórcio de nossas almas se fez no seio do Criador. Fui tua esposa no céu! E, contudo, essa palavra divina do amor, minha boca não devia profanar, enquanto viva. Ela será um último suspiro.

Lúcia pediu-me que abrisse a janela: era noite já; do leito víamos uma zona na qual brilhava límpida e serena a estrela da tarde. Um sorriso pálido, desfolhou-se ainda nos lábios sem cores: sublime êxtase iluminou a suave transparência de seu rosto. A beleza imaterial dos anjos deve ter aquela divina limpidez. Terminei ontem este manuscrito, que lhe envio ainda úmido de minhas lágrimas (Alencar, 2012, p. 200-201).

O narrador de *Lucíola*, Paulo, termina a carta que escreve a uma senhora, à qual conta como foi o melhor período de sua vida, ao lado daquele anjo de mulher, que o deixou há seis anos. Paulo relata que somente foi feliz ao lado de Lúcia; que almas como a dela são únicas e raras. O narrador conta também que cumpriu o desejo da amada em relação à sua irmã, Ana, pois esta casou-se e vive feliz e ele é para ela como um pai. Confessa, ainda, que toda essa intimidade relatada em carta foi confiada somente a essa senhora. E que ele tem certeza que a destinatária amará Lúcia, uma criatura angelical.

Há outras considerações de Antonio Candido, além das expostas anteriormente, sobre o romance *Lucíola: personagens simultâneos* – [...] aqueles em que o bem e o mal perdem, praticamente, a conotação simples com que aparecem nos demais, cedendo lugar à humaníssima complexidade com que agem: Lúcia e Paulo (*Lucíola*) [...]” (Candido, 2009, p. 546). Lúcia e Paulo, portanto, não apresentam uma personalidade única, mas são expostos como humanos, que ora praticam o bem, porém, também sentem ciúmes, mágoa, raiva etc.; *a não acentuação de sentimentos óbvios* “–[...] mães, pais, irmãos, são amados com uma veemência que anula as penumbras da afetividade, como se o romancista quisesse pagar tributo à instituição da família pela hipertrofia das suas relações básicas.” (Candido, 2009, p. 546). Ao explicar essa característica em *Lucíola*, ressalta que “[...] a paixão é descrita pelo mesmo processo, de tal forma que, respiramos aliviados quando Paulo Silva ofende e tortura Lúcia, desrespeitando-a com egoísmo masculino [...]” (Candido, 2009, p. 547). Ou seja, Candido critica a maneira exagerada de José de Alencar ao descrever os sentimentos externados por seus personagens, que muitas vezes são óbvios, não precisariam de todo um detalhamento e nem de tanta veneração para algo que é comum. No caso de *Lucíola*, quando Paulo Silva deixa prevalecer seu lado humano ao desmerecer Lúcia por sentir ciúmes e também por se achar indigno daquela mulher, pois não tem a mesma condição financeira de outros amantes de Lúcia, a narrativa ganha um aspecto diferente do que o leitor está acostumado, fica até mesmo mais atrativa: “Em nenhum outro, porém, aparece melhor o trabalho de visualização artística, compondo uma atmosfera de cores, formas e brilhos para celebrar a poesia da vida americana.” (Candido, 2009, p. 547). Alencar em suas obras opta pela descrição detalhada do que acontece nas suas histórias e dos aspectos que a constituem, desde os lugares à intimidade de seus personagens. Em *Lucíola*, as impressões do autor são ainda mais detalhistas, o que permite ao leitor ter impressões reais acerca daquele contexto.

Um outro aspecto citado, que corresponde à visão de Javer Wilston Volpini, é a revelação do interior por meio da vestimenta feminina: “os vestidos de Lúcia, por exemplo

desde do discreto, de sarja gris, com que aparece na festa da Glória, até a chama de sedas vermelhas com que se envolve num momento de desesperada resolução, são tratados com expressivo discernimento.” (Candido, 2009, p. 548). Portanto, Alencar dá ao figurino feminino elementos que descrevem a atual situação da personagem, como vive e se sente naquele momento também, detalhes expressos por meio de seu traje e pela visão dada diante da vestimenta de Lúcia. Isso, por cima, permite compreender o comportamento da sociedade burguesa da época, a sua imitação da moda europeia, constituída por trajes luxuosos e longos, para estar no frio, diferente dos brasileiros, que vivem em um país de clima tropical, mas que mesmo assim optam por seguir tal modelo, pois, naquela época, era o que predominava no Brasil.

Lucíola, como escreveu Antonio Candido (2009), é um dos romances de José de Alencar que aflora no leitor o interesse por uma releitura, para que este possa viver novamente as emoções que essa história desperta. Em *Lucíola*, a presença do terceiro Alencar – o “Alencar dos rapazes” – se constitui pela conflituosa relação entre Lúcia e Paulo, pois os mocinhos da história, mesmo ao viver um paixão e um amor recíprocos, por muitas vezes se afastam e se afrontam, a fim de chamar a atenção do outro e também mostrar sua fragilidade humana.

Além desse perfil retratado por Antonio Candido (2009) e da densidade humana mostrada por meio dos personagens Paulo e Lúcia, que deixam transparecer seus valores, mas também suas fraquezas, há nesse romance ainda a qualidade dos detalhes. Candido destaca a capacidade de José de Alencar de descrever minuciosamente aspectos como a vestimenta feminina e também a habilidade de narrar os pormenores dos costumes da sociedade da época, o comportamento dessa sociedade e as situações vividas pelos personagens, principalmente suas percepções diante de cada acontecimento. Isso permite ao leitor compreender todo o contexto elucidado nesse romance.

2.3.4 *Til*, de 1872

Em *Til* podemos perceber a profundidade de Alencar em retratar temáticas sociais. Nesse romance é mostrado com bastante nitidez o preconceito escancarado por alguns dos personagens em relação à classe social, à cor e a distúrbios mentais (situação vivida pelos personagens Brás e Zana). Também há a narração de um estupro e outras questões que escancaram os privilégios e comportamentos mesquinhos da burguesia, que age por impulso e não é punida por isso.

A história é ambientada na Fazenda das Palmas, localizada em Campinas – SP, tem início no ano de 1826. Há nessa narrativa a presença do escravo e do homem livre e pobre, que herda a condição de servil gerada pelo sistema escravocrata, pois não tem outro meio para sobreviver. O cenário de pessoas escravas é acentuada nesse espaço, fazenda, pois é possível perceber com mais profundidade o confronto entre duas classes sociais: a elite *versus* o restante da sociedade, que em sua maioria será composta por negros e mestiços.

Sobre esse romance de José de Alencar, há as seguintes observações: trata-se de uma de suas obras que compõe a narrativa regionalista ou, como o próprio autor nomeou, o romance fazendeiro. Sobre as características dessa classificação e contexto social retratado na obra, este sub-capítulo, além das contribuições de Antonio Candido, também abordará o ponto de vista crítico de Paula Maciel Barbosa, que escreveu “A fazenda assombrada: figurações da escravidão no romance *Til*, de José de Alencar”. Nesse texto, Barbosa destaca a presença dos escravos que, embora a sua maioria tenha papel secundário na obra, sua “pequena” presença retrata a posição dessas pessoas que vivem excluídas da sociedade, onde sua voz é silenciada e seus valores ignorados. Sobre essa posição figurante, Barbosa escreve:

O *Til* trata da perversidade da escravidão e da situação vulnerável dos homens pobres e livres em um mundo onde os escravos são a base da produção. Os escravos são descritos como coadjuvantes do mundo da fazenda. Alguns são nomeados: a escrava do eito Florência, o pajem Faustino, a mucama Rosa, o preto velho, Pai Quicé, o escravo africano Monjolo, o mulato Amâncio, as velhas escravas, Fausta e Zana. Faustino e Monjolo participam do atentado à vida do fazendeiro na noite de São João; Rosa e Florência se engalfinham na mesma noite. Em vez de serem mostrados como vítimas da violência, os escravos jovens são descritos em cenas que ressaltam a sua própria violência. Em grupo, aparecem em quatro cenas, duas no eito e duas festejando. Das cenas do eito, uma se passa na hora do almoço e a outra mostra os escravos trabalhando sob a supervisão de um feitor, cantando uma música que o satiriza. O narrador chama a atenção tanto para a agressão verbal dissimulada dos escravos quanto para a tolerância bonachona do feitor. Se a violência contra os escravos não é descrita diretamente, vemos a atmosfera sombria e descontrolada do romance vincular-se à violência e às contradições da escravidão, se seguimos as pistas deixadas pelo autor e deciframos os enigmas e charadas do enredo (Barbosa, 2015, p. 71).

Além dos personagens secundários citados no trecho acima, há a personagem Zana, que devido ser peça fundamental dessa obra, terá mais adiante uma abordagem específica.

Durante o período da história contada em *Til* foi promulgada a Lei do Ventre Livre. Sobre isso, conforme mencionado no primeiro capítulo desta pesquisa, muitos foram os autores românticos que se preocuparam em abordar essa temática nas suas obras, voltada para a condição social do negro. Um deles foi Castro Alves, considerado o “poeta dos escravos”. Mas, além dele, também tivemos autores de romances, entre eles José de Alencar, que assentou esse tema em produções teatrais, porém, *Til* é exemplo autêntico de romance alencarinano, em que

negros e brancos são colocados em polos extremos de uma mesma sociedade. Acerca disso, Barbosa escreve:

Em outro ponto de contato, ambos os livros tratam da dificuldade vivida pelos proprietários de grandes fazendas de café para se fixar em uma consciência encobridora da realidade, pelo fato de o ambiente da fazenda deixar mais à mostra as contradições sociais. Além disso, tratam com agudeza da dependência a que estão sujeitos os homens livres e pobres no regime escravista de produção (Barbosa, 2015, p. 57).

A protagonista da obra é Berta, também chamada de “Til” e “Inhá”. O apelido “Til” foi dado por Brás, um jovem com dificuldades de aprendizagem e que tem epilepsia. Ele morava com a família de Luís Galvão, “[...] desmanchando a elegância burguesa dos almoços da família Galvão com a sua ruidosa porcaria.” (Candido, 2009, p. 545). Para tentar amenizar a ignorância de Brás, bem como controlar sua impulsividade, Berta ensina o abecedário e também as rezas. O único sinal que ele consegue compreender é o “til”. Brás adquire certa afeição por esse sinal gráfico e o personifica em Berta. Brás era muito maltratado pela família de Luís Galvão, principalmente por sua esposa.

A heroína da história, Berta, é corajosa, tem o coração generoso e se sacrifica por aqueles que precisam de sua ajuda. Por ter todos esses atributos, desperta paixões, como a de Miguel:

Tal era Miguel ante aquele esboço da mulher que sonhava e, já alguma vez, entrevira em realidade, mas como uma luz efêmera, quase que instantânea, bruxuleando entre as cismas de seus passeios solitários pelos campos. Os mesmos ímpetos do artista, cotados pelo desânimo, tinha-os ele nos momentos em que via, como agora, transforma-se de repente a fada gentil de seus sonhos em um capetinha de mil pecados (Alencar, 2019, p. 14).

Miguel, rapaz humilde, mas de bom caráter, é apaixonado por Berta. É filho de nhá Tudinha, mãe de criação de Berta. Miguel adora Inhá, como carinhosamente chama essa heroína, a vê como mulher, porém também enxerga a nobreza de sua alma e de seu grande coração, por isso demora para confessar seus sentimentos à sua irmã de criação.

O romance *Til* é considerado regionalista. Antonio Candido (2009), por sua vez, escreve que esse romance e o *Tronco do ipê* inauguram o romance fazendeiro, com destaque para a vida no campo, porém, ainda marcada por influências urbanas. Os principais acontecimentos deste romance ocorrem no ambiente rural, que coloca em evidência alguns aspectos do cotidiano fazendeiro. Verifica-se em:

Entraram em seguida na roça, onde o feijão estava em flor e o milho espigava, agitando os seus louros pendões. Logo adiante ficavam os vastos cafezais, recentemente carpados e já frondosos para mais tarde se cobrirem de bagas escarlates, como fios de corais, entrelaçados pela folhagem de brilhante esmeralda (Alencar, 2019, p. 43).

Há ainda na fazenda, Afonso e Linda, filhos de Luis Galvão e D. Ermelinda. Os irmãos Galvão, mesmo contra a vontade de sua mãe, são amigos de Berta e Miguel. A mãe não aprova essa amizade devido ao fato de Berta e Miguel serem pobres. Sobre essas questões sociais, Candido escreve que:

Mais importantes, todavia, do que os ambientes, são as relações humanas que estuda em função deles. Como em quase todo romancista de certa envergadura, há em Alencar um sociólogo implícito. Na maioria dos seus livros, o movimento narrativo ganha forças graças aos problemas de desnivelamento nas posições sociais, que vão afetar a própria afetividade dos personagens. As posições sociais, por sua vez, estão ligadas ao nível econômico, que constitui preocupação central nos seus romances da cidade e da fazenda. [...] A sociedade brasileira lhe parece como campo de concorrência pela felicidade e o bem-estar, onde a segurança, a solidez, se encarnam em dois tipos: o comerciante e o fazendeiro. [...] (Candido, 2009, p. 540-541).

Muitos dos personagens de *Til* são ignorados devido à sua situação social econômica. A esposa de Luís Galvão, dona Ermelinda, tem aversão à ideia de sua filha, Linda, unir-se a Miguel, isso porque ele é um rapaz simples, sem dinheiro e sem o mesmo prestígio social de sua rica família.

Um dos temas abordados nesse romance está relacionado ao discurso sobre classe social. A história tem o seguinte enredo: no passado, a mãe de Berta – Besita – era a moça mais bonita da região. Luís Galvão e João – órfão que foi criado pela família de Luís Galvão – eram encantados por Besita, que correspondia aos interesses de Luís Galvão, porém ele nunca quis firmar compromisso com Besita simplesmente por ela ser de família sem grande prestígio social-econômico.

Besita, ao perceber que Luís Galvão não a queria e também influenciada por seu pai, casa-se com Ribeiro que, no dia seguinte ao casamento, viaja e demora muitos anos para voltar. Durante a ausência de Ribeiro, Luís Galvão procura Besita, que o confunde com o seu marido, e desse encontro, nasce Berta.

Diante de todos esses acontecimentos, verifica-se em *Til* o que Candido (2009) chamou de “mancha do passado”, pois o comportamento de Luís Galvão interferiu no destino de muitos personagens, João, Besita e Berta, principalmente, e também na personagem Zana – escrava que ajudava Besita. Ela enlouqueceu após presenciar o assassinato de sua senhora por Ribeiro. Zana é mais um dos personagens excluídos que são acolhidos por Berta. A protagonista dessa história sempre visita Zana e, nesses encontros, canta com ela uma música de ninar, a mesma canção que a escrava cantava quando Berta ainda era um bebê. Zana e João são os únicos personagens da história, além de Ribeiro, que sabem da tragédia ocorrida sobre Besita, mãe de Berta. Contudo, Zana traumatizou-se depois desse acontecido. Ela tentou evitar, ainda pintou a menina

Berta toda de carvão, para que Ribeiro não suspeitasse de que era filha de Besita com outro homem. Mesmo assim, o assassinato de Besita foi inevitável. Zana carrega consigo toda a história: o estupro de Besita por Luís Galvão, o mal-entendido de Ribeiro, que cogitou uma traição de Besita, sem procurar compreender que, na verdade, ela foi vítima de Luís. Tudo isso acompanha e atormenta a pobre escrava, que também foi vítima dessa violência, conforme explica Barbosa:

A atualização do enredo da pantomima no presente da narrativa faz de Zana uma guardiã legítima de um dado essencial daquela realidade. Essa dimensão do romance – espaço, personagem e cena – diferencia-se por sua característica pictórica com forte repercussão simbólica na economia do livro: quadro estático, que se repete sempre o mesmo, miniatura do passado, a pantomima de Zana exige decifração. Assim como Berta, o leitor também é posto na situação de desvendador de um enigma, enquanto o autor vai dando pistas que remetem à escravidão, embora, em um primeiro nível de significação, o enredo da pantomima aponte para um caso particular (Barbosa, 2015, p. 71).

Zana ficou louca após presenciar o assassinato de Besita. Berta, em certo ponto da narrativa, procura desvendar esse passado. É por meio de Zana que a protagonista decifra esse enigma. Zana, mesmo fora do seu estado de lucidez, por meio de seus gestos e seu canto, expressa toda essa cena que aterroriza sua vida desde então. A velha escrava é mais uma vítima da violência de Ribeiro. Isso mostra, embora que não seja de maneira tão direta, as consequências da escravidão: Zana cuidava de Berta bebê e de sua senhora, Besita, que foi abandonada por Ribeiro, abusada por Luís Galvão. Tudo isso foi presenciado por uma pessoa na condição de servil, e que nada pôde fazer para evitar tamanha tragédia. O romance *Til* retrata, embora de modo abstrato, as mazelas sociais vividas por escravos, ex-escravos, mestiços, descendentes de escravos, pobres, que lutam todos os dias para sobreviver em um mundo egoísta e dominado pela elite.

Como mencionado anteriormente, a narrativa *Til* tem como fundo uma fazenda de produção de café, onde há a casa grande e também, nos arredores, os espaços dos escravos e homens livres dependentes do trabalho braçal. Diante da descrição detalhada desses espaços, é possível perceber a desigualdade existente entre esses dois polos sociais, onde um, a casa grande da fazenda, tem todo um aparato de conforto e luxo e outro, a casa em ruínas de Zana, por exemplo, sem nada, nem o básico. “Orlando Patterson constata a posição liminar dos escravos que, não sendo párias, pois participam ativamente da produção social, não têm direitos: ‘o escravo permanecia na sociedade como uma parte dela, mas fora dela’” (Barbosa, 2015, p. 73). O Brasil herdou, dessa posição escravocrata, as desigualdades sociais que assolam este país até os dias de hoje:

Esse limbo social aproxima os dependentes brasileiros dos escravos, e no *Til* essa constatação se formaliza, seja, no nível do enredo, na convivência dos

camaradas, capangas, escravos e feitores nas cenas de terreiro (como essa do samba), seja em uma dimensão alegórica, na aproximação entre Berta e a escravidão, pois ela canta o acalanto dos escravos, o mesmo que a ninara (Barbosa, 2015, p. 73).

Há, portanto, em *Til* a descrição da realidade local, em um país, onde escravos e homens pobres livres são silenciados, submetidos à violência social gerada pelo peso de sua cor e de uma herança escravocrata.

Outra vítima dessa herança do passado, citada por Antonio Candido, devido à apatia de Luís Galvão, é Jão que é levado para o banditismo:

Essa presença do passado, na interpretação da conduta e na técnica narrativa, representa de certo modo, no romance de Alencar, a lei dos acontecimentos, a causação dos atos e das peripécias, que os naturalistas pesquisarão mais tarde no condicionamento biológico. Para o Romantismo, tanto os indivíduos quanto os povos são feitos da substância do que aconteceu antes; e a frase de Comte, que os mortos governam os vivos, exprime esse profundo desejo de ancorar o destino do homem na fuga do tempo (Candido, 2009, p. 544).

Como explicado anteriormente, são as atitudes de Luís Galvão que nortearão a vida dos outros principais personagens. Luís rejeita Besita por ser pobre. Besita casa-se com Ribeiro para ter um apoio e também esquecer a decepção que Luís Galvão lhe causou. Ribeiro abandona a esposa. Luiz Galvão se aproveita disso e abusa de Besita, para satisfazer um desejo antigo. Desse ato, nasce Berta, que é vista como o fruto da suposta traição de sua mãe. Esse mal-entendido revolta Ribeiro, que mata Besita. Ao presenciar essa tragédia, a escrava Zana enlouquece. Jão revolta-se por ter perdido a mulher amada para sempre e adquire como ofício assassinar pessoas por encomenda.

Por outro lado, é importante destacar que Jão muda sua personalidade ao longo da narrativa. Jão é um dos exemplos de personagens “[...] rotativos, ou seja, os que passam do bem para o mal, ou do mal para o bem. Exemplos típicos: Jão Fera, de *Til*, que passa de bom a vilão com a desgraça de Besita; depois, de vilão a bom, graças à bondade evangélica de Berta [...]” (Candido, 2009, p. 545). A personagem Berta, a heroína da história, é a responsável não só por mudar a vida de Brás, Jão, mas também de outros personagens que têm sua vida transformada devido aos sacrifícios dessa mocinha.

Berta trata bem todos que estão à sua volta. Visita Zana, para servir-lhe de companhia e dar-lhe um pouco de sua atenção; acolhe Brás, mesmo com todas as limitações de aprendizagem do jovem; faz Jão refletir sobre o fato de matar Luís Galvão; é grata à nhá Tudinha por ter lhe criado e acolhido; é amiga de Linda e Afonso; sabe dos sentimentos de Miguel por ela, que são recíprocos de sua parte, porém, opta por fingir que não os percebe, pois compreende que o melhor para todos é que Miguel fique junto de Linda; rejeita a paternidade de Luís Galvão,

porque prefere abdicar dos benefícios da burguesia para ficar ao lado daqueles que sempre estiveram ao seu lado e que necessitam de sua presença, de seu serviço, de seu amor e de sua intercessão.

Linda e Miguel têm um final feliz, pois ele, mesmo gostando de Berta, também depositava certa afeição à Linda, entretanto, via esse romance como algo impossível devido à diferença de classe social: Linda, a menina filha do grande fazendeiro da região; Miguel, rapaz simples e sem estudos. Sobre essa união do rapaz pobre e da moça rica, Candido escreve:

Como bom romântico, procura sempre preservar a altivez e a pureza dos heróis; levando-os ao casamento rico por meio dum jogo hábil de amor, constância e inocência, que tornariam inoperante a acusação de interesse. Com efeito, no casamento de Augusto Amaral com Diva (*Diva*), no de Mário com Alice (*O tronco do ipê*), no de Miguel com Linda (*Til*), no de Leopoldo com Adelaide (*A pata da gazela*) – quem ousaria falar noutra coisa senão “o mais verdadeiro, o mais santo amor”? O Certo, entretanto, é que os rapazes são todos pobres e as amadas muito ricas, filhas de grandes comerciantes e fazendeiros (Candido, 2009, p. 542).

É importante destacar que Miguel e Linda não são os protagonistas de *Til*, pois esse destaque é da personagem Berta, que, como uma boa heroína de história, apresenta traços de honestidade e de um bom-caráter. Miguel, *a priori*, gosta de Berta, que é sua irmã de criação, e embora tenha certa afeição por Linda, a narrativa não deixa claro que se trata de uma grande paixão. Mas, por outro lado, Miguel é um bom homem, é honesto, tem princípios e somente firma compromisso com Linda após Berta o fazer acreditar que Linda e ele foram feitos um para o outro e também por ver que Berta não o quer como homem, e que prefere abdicar de seus sentimentos para vê-lo feliz ao lado de sua grande amiga e também irmã, Linda. Berta pede a Luís Galvão, seu pai, que ceda o seu lugar (de filha) a Miguel, para que este estude e depois case-se com Linda. Luís Galvão assim faz, pois de certa forma vê nesse pedido uma forma de compensar todo o mal que fez a Besita e, conseqüentemente, à Berta. Assim, tem-se também em *Til* o casamento de um moço pobre, porém, honesto e de princípios, com a moça rica, neste caso, filha do maior fazendeiro da região.

Berta, como dito anteriormente, ficou ao lado daqueles que nunca a abandonaram. A heroína de *Til* tem um “final feliz” ao lado de seus protegidos. Na última cena retratada nesse romance, Berta faz uma carícia em Brás; brinca com João mandando trabalhar; consola sua mãe de criação que sofre devido à partida de seu filho Miguel. Til compreende que seu lugar é ali, que ela é luz para aqueles que são discriminados e esquecidos pelos olhos dos que não se importam com o seu semelhante, mas apenas com *status*, poder e dinheiro.

A narrativa *Til* também se enquadra, embora de maneira não tão acentuada, nos romances em que se há o “Alencar dos adultos”. Esse Alencar vê a mulher e o homem em um

mesmo plano de igualdade. Isso ocorre porque Berta, uma mulher, órfã, bonita e de grande personalidade, é a protagonista, a heroína dessa história. Berta, além disso tudo, também é honesta, temente a Deus e se sacrifica pelos outros, pois sabe ser grata àqueles que sempre estiveram ao seu lado. Berta confronta João, Luiz Galvão e Miguel. Sobre o primeiro, o critica por querer matar o homem que um dia lhe deu abrigo e por presenciar um assassinato realizado por João, em que este agiu de maneira muito cruel; sobre o segundo, seu pai, Berta rejeita os benefícios que ele pode lhe proporcionar e não o considera como pai, pois sabe que a desgraça da vida de sua mãe e as consequências disso se devem às atitudes de Luís Galvão no passado; já o terceiro, Miguel, Berta o convence de que eles (Berta e Miguel) são como irmãos e que ele deve estudar e se casar com Linda.

Por outro lado, esse romance mostra também a posição esquecida de escravos e homens pobres livres. A menção de personagens que representam a condição dessas pessoas, embora de modo muito singelo, não deixa de transparecer que essa parcela da sociedade brasileira do Segundo Reinado existe, porém, a representação de sua existência é quase que nula, pois nesse universo diegético, criado por José de Alencar, são silenciados, desprezados, ignorados e posicionados nos papéis socialmente desprezíveis. Há em *Til* o registro de uma época em que se vê a grande diferença de vidas das pessoas que ocupam polos sociais diferentes, o rico, representado pelo dono da fazenda produtora de café, maior economia do país na época, e o pobre, representado por muitos que ainda eram escravos e outros livres, mas na mesma condição de servil, pois sua liberdade não foi acompanhada por melhores possibilidades de sobrevivência.

Neste capítulo, portanto, foram analisados quatro romances de José de Alencar. Para isso, se considerou os apontamentos de Antonio Candido e também de Roberto Schwarz e Alfredo Bosi, esses últimos de modo mais simples, além do registro crítico de outros pesquisadores. As visões desses críticos levam à leitura de aprofundamento, a fim de compreender a importância de Alencar na construção de uma literatura legitimamente brasileira. A crítica de Antonio Candido engloba o todo, pois suas contribuições abordam diferentes romances de José de Alencar, que têm como pano de fundo distintos cenários brasileiros: urbano, rural e florestas. Há também, por meio de Candido, o olhar para as várias temáticas retratadas nas obras alencarianas: relação do nativo com o homem branco; costumes da burguesia carioca; prostituição; racismo e preconceito, entre outros.

O enfoque à localidade, portanto, que José de Alencar apresenta é a principal característica de sua obra romanesca, pois, a literatura, enquanto brasileira, somente ganha força a partir do momento, final do século XVIII, que começa a nos distinguir. A contextualização

sobre a sociedade da época e os aspectos físicos e naturais do Brasil são o grande destaque da nossa literatura.

As obras alencarianas são constituídas por essas referências. Em *O Guarani*, há a retratação da terra, da floresta, dos rios e também a idealização do índio. N' *A Pata da Gazela*, é possível perceber a valorização do materialismo e alguns costumes da classe burguesa carioca do século XIX, além do tratamento de exclusão dado a pessoas com deficiência. Na narrativa *Lucíola*, por sua vez, o enredo também se constitui pela caracterização da sociedade fluminense, principalmente pela descrição dos trajes da protagonista, Lúcia, no entanto, outros pontos são acrescentados, como a prostituição, abuso sexual, luxúria e redenção.

O último dos romances abordados é *Til*, que apresenta um “Brasil” que se molda pela produção e comercialização do café, dada pelo trabalho escravo; a relação burguesia e periferia enfatizada pela desigualdade entre esses dois polos sociais é o que dá contorno a essa história. Assim, verifica-se, então, o índio (idealizado), o burguês e o negro e suas condições e contradições retratadas nos romances de Alencar.

3. A IDEIA DE UMA LITERATURA NACIONAL NO BRASIL: UM CONFRONTO HISTORIOGRÁFICO

Neste terceiro capítulo, além da crítica de Antonio Candido apresentada no texto *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos* (2009), as contribuições de Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira* (2017), e de Luiz Roncari, *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos* (2014), também serão abordadas, por meio de um diálogo paralelo, a fim de compreender como se deu a formação da literatura brasileira, a importância do gênero romance para isso, mais especificamente o de José de Alencar.

Para compreender como se deu a legitimação de uma literatura nacional é preciso, também, recorrer a momentos históricos importantes do nosso país. O que antecedeu a Independência brasileira foi a Colônia, marcada, aqui no Brasil, pela ocupação da terra e pela exploração de matérias-primas, como o pau-brasil, que assim como o ouro e a cana-de-açúcar foram exportados para alimentar os interesses da nação colonizadora e aliados. “A colônia só deixa de o ser quando passa a sujeito da sua história. Mas essa passagem fez-se no Brasil por um lento processo de aculturação do português e do negro à terra e às raças nativas; e fez-se com naturais crises e desequilíbrios” (Bosi, 2017, p. 12). A expressão “sujeito da sua história” é sinônimo de independência. Porém, para chegarmos a essa fase, à Independência do Brasil, muitos conflitos foram gerados, principalmente em relação à posição do negro, do europeu e também do nativo, o índio. Sobre isso, Bosi escreve:

Nos primeiros séculos, os ciclos de ocupação e de exploração formaram ilhas sociais (Bahia, Pernambuco, Minas, Rio de Janeiro, São Paulo), que deram à Colônia a fisionomia de um arquipélago cultural. E não só no *facies* geográfico: as ilhas devem ser vistas também na dimensão temporal, momentos sucessivos que foram do nosso passado desde o século XVI até a Independência.

Assim, de um lado houve a dispersão do país em subsistemas regionais, até hoje relevantes para a história literária; de outro, a sequência de influxos da Europa, responsável pelo paralelo que se estabeleceu entre os momentos de além-Atlântico e as esparsas manifestações literárias e artísticas do Brasil-Colônia: Barroco, Arcádia, Ilustração, Pré-Romantismo... (Bosi, 2017, p. 12).

Bosi explica a complexidade da formação cultural e literária do Brasil devido aos acontecimentos históricos e o lugar de “colônia” do país. Dois aspectos são decisivos à formação de nação: o regional e o intelectual. O primeiro ganha força na questão física, como eram as terras brasileiras, principalmente as do “arquipélago cultural” citado no trecho acima; o outro corresponde à influência europeia sobre, até então, a Colônia. Acerca desse último, a situação ainda é mais lenta porque as grandes ideias e a modernização demoraram para chegar ao Brasil colonial, o que vinha para cá era algo simplório, sem grande inovação, principalmente

depois que Portugal, o colonizador, ganhou ares de periferia europeia, quando perdeu autonomia política, entre os séculos XVII e XVIII. A literatura portuguesa, logo após o clímax da época quinhentista, vigorou em torno de outras correntes e culturas literárias: “Espanha do Barroco, a Itália da Arcádia, a França do Iluminismo. A situação afetou em cheio as incipientes letras coloniais que, já no limiar do século XVII, refletiriam correntes de gosto recebidas ‘de segunda mão’” (Bosi, 2017, p. 12-13). Havia, portanto, no Brasil, a formação de uma cultura literária híbrida, concebida pela Europa, Portugal e Brasil, nos primeiros séculos de colonização.

Ainda no começo do século XIX, há outro hibridismo que ganha destaque, conforme escreve Bosi:

Com o nosso hibridismo ilustrado-religioso do começo do século XIX, é o poema sacro, moralizante ou patriótico que vai substituir as tiradas em prol das luzes do século anterior. Legíveis, nesse espírito, são as traduções dos *Salmos* e as *Poesias Sacras e Profanas* do Padre Sousa Caldas (Rio, 1762-1814), autor de uma significativa “Ode ao Homem Selvagem”; e as paráfrases dos Provérbios e do *Livro de Jó de Elói Ottoni* (1764-1851). Sousa Caldas, sem dúvida superior a Ottoni, pela fluência e correção da linguagem, molda os versículos em estrofes neoclássicas dando a medida do sincretismo literário da época. Ilegível, o poema sacro *A Assunção*, de Fr. Francisco de S. Carlos, “uma das mais insulsas e aborridas produções da nossa poesia”, no dizer severo de José Veríssimo (Bosi, 2017, p. 69).

Esse hibridismo constituiu-se pelas ilustrações que denotam a novidade e pela religiosidade expressa nos poemas. O novo representa a razão e a ciência. Por outro lado, a poesia produzida nesse período apresentava aspectos moralizantes. O composto se constituía pela verdade, pela utilidade, pelo pedagógico, pelo ensinar, expressos no poema, somados ao aspecto agradável da ilustração.

Para que existisse uma literatura legitimamente brasileira, muitas pessoas realizaram ações que contribuíssem para que isso ocorresse. Entre elas, temos Domingos Borges de Barros e frei Francisco de Monte Alverne, referências quando o assunto é falar do pré-Romantismo brasileiro. Sobre essas pessoas, Candido (2009) escreve que, o primeiro apresenta o gosto pela indefinição do que se sente, pois mesmo que haja a presença de algum sentimento expresso em sua obra, sua identificação é quase imperceptível. Borges de Barros “[...] foi um escritor envergonhado” (Candido, 2009, p. 296). Foi poeta e o precursor ao falar de saudade na poesia brasileira.

Ainda sobre Domingos Borges de Barros, Bosi escreve sobre esse autor e cita Antonio Candido para confirmar o caráter irregular desse poeta:

O único nome que, ao lado de Sousa Caldas e José Bonifácio, pode aspirar ao título de *representativo*, é o de Domingos Borges de Barros (1779-1855), aristocrata baiano e doutor em Coimbra que, depois de ter viajado pela Europa

e conhecido na França os últimos árcades, Delille e Legouvé, voltou ao Brasil onde serviu à política de Pedro I, que o fez Visconde da Pedra Branca. Publicou em Paris as *Poesias Oferecidas às Senhoras Brasileiras por um Baiano* (1825) e, muito mais tarde, a elegia *Os Túmulos* prateando a morte de um seu filho ainda menino. Segundo a fina análise de Antonio Candido (65), há nos melhores poemas de Borges de Barros aquelas cadências de difusa sentimentalidade que se afastam da Arcádia galante para tocar motivos pré-românticos: o “vago d’alma”, a melancolia, a saudade, a mágoa, a solidão. Sendo, porém, um poeta irregular, de fáceis descaídas para o banal e o medíocre, não foi capaz de passar de uma ou outra intuição para o amadurecimento de um estilo que teria feito dele, pelo menos, o que foi Gonçalves de Magalhães dez anos mais tarde: o introdutor do Romantismo em nossa literatura (Bosi, 2017, p. 70).

Apesar da forte sensibilidade de Borges de Barros, sua produção não teve grande destaque, por não ter consistência e também por não apresentar uma personalidade escritora, um estilo que ganhasse notoriedade. Entretanto, conforme destaca Bosi, é preciso reconhecer sua representatividade enquanto poeta e pré-romântico brasileiro.

Frei Francisco do Monte Alverne, por sua vez, destacou-se por sua brilhante oratória, dotada de adjetivos e um discurso direto, que mais tarde influenciaria a maneira como a prosa romântica se apresentaria. Monte Alverne também é lembrado por dar destaque ao tema religião: “[...] o culto da religião com estado de alma, modo da sensibilidade.” (Candido, 2009, p. 303). Monte Alverne, em seus sermões, foi além da questão de crença, pois viu que no culto religioso o homem poderia também transparecer seus sentimentos, suas paixões, sua dependência, sua necessidade, seu eu. Assim, “[...] não espanta que a religião lhe haja aparecido como experiência, como emoção e modo de sentir.” (Candido, 2009, p. 304). Monte Alverne percebeu que o culto religioso atendia às necessidades da alma, que era sinônimo de vivência, uma vez que cada indivíduo buscava viver emoções em sua plenitude.

Além disso, é necessário frisar que Monte Alverne teve “[...] a marcada influência de Chateaubriand no espírito, nos temas, na forma dos seus sermões.” (Candido, 2009, p. 304). Monte Alverne se inspirou no escritor francês Chateaubriand, por isso seus sermões têm características semelhantes às deste escritor, que trata os sentimentos como virtude, e não como algo vergonhoso, desse modo

Esta prova de Deus pelo sentimento interior se junta, noutros sermões, à noção de harmonia entre religião e natureza, para chegar a um dos argumentos centrais de Chateaubriand, que passaria obsessivamente aos românticos: o divino revelado pelas coisas e sentimentos.

Encontram-se ainda os dois autores na concepção da literatura e das artes como servidoras da religião, dela recebendo vigor e beleza (1º SERMÃO DO ESPÍRITO SANTO); ou na função civilizadora da Igreja através da sabedoria dos doutores, das ordens monacais e, muito, caracteristicamente, das ordens de cavalaria (PANEGÍRICO DO S.S. CORAÇÃO DE JESUS; PANEGÍRICO DE SÃO GONÇALO GARCIA; PRIMEIRO PANEGÍRICO DE SÃO PEDRO DE ALCÂNTARA) (Candido, 2009, p. 305).

Isto significa que, tanto Chateaubriand como frei Monte Alverne, defendem que o divino pode ser encontrado neste mundo externo e que há uma conexão entre o espírito e a natureza, pois elementos como, as montanhas, as árvores, as estrelas são dignos de contemplação e dão a certeza de que são obras de um Criador. Outrossim, a capacidade do ser humano de expressar suas emoções, na concepção desses escritores, denotam redenção por parte de cada indivíduo, ou seja, a religiosidade está relacionada à capacidade de sentir, reconhecer, pedir perdão. Tudo isso, mais adiante, será presença marcante nas obras dos românticos, que verão a natureza e os sentimentos como inspiração.

Domingos Borges de Barros e frei Francisco do Monte Alverne são o destaque – conforme já explicado acima – do que antecipou o Romantismo brasileiro. O primeiro, poeta, como já dito, não recebeu tanta glória, porém é marcado por introduzir o tema saudade numa produção literária brasileira; o segundo, marcado por seus sermões, no que lhe concerne, vê na religiosidade a capacidade do ser humano expressar seus sentimentos de modo mais desmedido, aprofundado. Tais aspectos como, sentimentalismo e sentimento religioso farão parte, mais adiante, do Romantismo propriamente dito brasileiro. Como exemplificação disso, Antonio Candido escreve sobre Gonçalves de Magalhães, religioso que “[...] nos *Suspiros poéticos*, deixa de lado prados e blandícias para atirar-se aos grandes valores: a Infância, a Religião, a Poesia, e sobretudo Deus, a cuja esfera tenta ascender, pois a solidão da terra deve ser compensada.” (Candido, 345, p. 345). Em outros termos, sentimentalismo e religiosidade se apresentam no Romantismo da seguinte maneira: liberdade de expressão dos sentimentos e super valorização de Deus, como ser capaz de consolar o homem pelos transtornos vividos no mundo real.

Sobre Gonçalves de Magalhães, Alfredo Bosi (2017) escreve que este autor romântico pertence ao grupo de escritores responsáveis por introduzir o Romantismo como um programa literário nacional. A sua obra, *Saudades*, de 1836, representa o “livro e data que a história fixou para a introdução do movimento entre nós”. (Bosi, 2017, p. 82). A importância histórica de Magalhães dar-se-á

no fato de Magalhães não ter operado sozinho como imitador de Lamartine e Manzoni, mas ter produzido junto a um grupo, visando a uma reforma da literatura brasileira. Fundando em Paris e *Niterói*, revista brasiliense (1836) com seus amigos Porto Alegre, Sales Torres Homem e Pereira da Silva, o autor de *Suspiros Poéticos*, promoveu de modo sistemático os seus ideais românticos (nacionalismo mais religiosidade) e o repúdio aos padrões clássicos externos, no caso, ao emprego da mitologia pagã (Bosi, 2017, p. 82).

Magalhães destacou-se, sobretudo, na poesia. Porém, também engrenou por outros gêneros literários. Ao fazer isso, fez questão de compô-los pelos assuntos de que a

literatura brasileira necessitava para se firmar como tal. Isso tudo fez de Magalhães, ao lado de Pereira Silva, precursores do nacionalismo literário.

Ainda sobre a revista de *Niterói*, Candido acrescenta:

Passo decisivo foi a revista publicada em Paris no ano de 1836, graças à munificência de um patricio, Manuel Moreira Neves, e cujos dois únicos números contém o essencial da nova teoria literária: *Niterói, Revista Brasiliense de Ciências, Letras e Artes*, que trazia como epígrafe: “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil” (Candido, 2009, p. 331).

Esses jovens escreveram sobre diferentes temas como, música, química, economia, direito e astronomia, tudo relacionado ao Brasil. Graças ao grupo de *Niterói*, marco do nacionalismo literário, firmou-se uma literatura romântica adequada ao interesse da época. Isso porque a exploração de temas nacionais, que valorizassem a natureza e também o contexto social do Brasil, eram a necessidade, de se fazer uma literatura própria, independente, que falasse do Brasil, de temas provenientes da, então, jovem nação. A Independência do Brasil é assimilada ao Romantismo; assim como o Classicismo se assimilou à Colônia. O referido grupo

afirmou-se graças ao interesse de Pedro II de consolidar a cultura nacional de que ele se desejava o mecenas. Dando todo o apoio ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, criado nos fins da Regência (1838), o jovem monarca ajudou quanto pôde as pesquisas sobre o nosso passado, que se coloriram de um nacionalismo oratório, não sem ranços conservadores, como era de esperar de um grêmio nascido sob tal patronato (Bosi, 2017, p. 84).

O grito de Independência foi proclamado por Dom Pedro I, pai de Dom Pedro II. No entanto, o último monarca de nosso país se destacou por ser um homem que muito valorizava o Brasil e seu povo. Era um mecenas, pessoa rica que estima, patrocina e protege os artistas e os homens das ciências e das letras. Dom Pedro II, segundo Bosi (2017), ajudou muito os intelectuais da época para que pesquisassem sobre o passado brasileiro.

Luiz Roncari, por sua vez, ao falar do Romantismo do Brasil, cita dois grandes acontecimentos como os marcos desse movimento literário, são esses: o lançamento da revista de *Niterói*, ocorrido em 1836, e a morte de Castro Alves, em 1871. Segundo Roncari, o período é o mais importante

de tomada de consciência na nossa particularidade, ou seja, de que não podíamos mais continuar considerando-nos “europeus” ou portugueses, tal qual faziam colonos no tempo do domínio português. Não éramos e já não queríamos ser “reinóis” ou “filhos de Portugal”, mas também não poderíamos no considerar indígenas. Tanto nos costumes como na cultura tínhamos absorvido os elementos básicos da civilização europeia, e tudo o que os nossos ascendentes pretendiam era participar dela (Roncari, 2014, p. 288).

Diante dessa necessidade de independência, muitos questionamentos surgiram, voltados para a identidade de um povo e sua condição de ex-colônia. Assim, se fazia necessário repensar valores, crenças e também rotas. A era romântica no Brasil valorizava as particularidades

brasileiras, o Nacionalismo, sem, entretanto, deixar de acentuar outra realidade que se formava nas grandes metrópoles, sobretudo no Rio de Janeiro, de uma elite que ainda se deixava envolver pelos costumes europeus.

Além do mais, outro aspecto, que deu forças ao Nacionalismo literário, foi a inserção do índio nas produções literárias, bem como as florestas, a natureza física brasileira que foram atrelados aos costumes do nativo. A literatura brasileira trata o índio como herói, além de ambientar “as suas narrativas no seio das florestas ou nas grandes extensões do sertão, onde a aventura era mais possível do que nos espaços urbanos, povoados de comerciantes e meirinhos” (Roncari, 2014, p. 191). São essas inquietações que marcam o surgimento e firmamento de uma literatura nacional.

Um dos participantes do grupo de *Niterói* é Francisco Adolfo de Varnhagen, que “deu o mais cabal exemplo de quanto era possível fundir um pensamento retrógrado com o indianismo sentimental” (Bosi, 2017, p.84). Varnhagen era brasileiro, natural de Sorocaba, São Paulo. Recebeu educação portuguesa. Suas contribuições documentais ficaram marcadas pela valorização do excesso ao passado. Ainda sobre essa característica conservadora, Bosi escreve:

O nosso indianismo, de Varnhagen a Alencar, pendeu para o extremo conservador, como todo o contexto social e político do Brasil dos fins da Regência à década de 60. A primeira metade do reinado de Pedro II representou a estabilidade do governo central, escorado pelo regime agrário-escravista e capaz de subjugar os levantes de grupos locais à margem do sistema: os farrapos no Sul, os liberais em S. Paulo e Minas, os balaios no Maranhão, os praieiros em Pernambuco. Ora, foi esse o período de introdução oficial do Romantismo na cultura brasileira. E o que poderia ter sido um alargamento da oratória nativista dos anos da Independência (Fr. Caneca, Natividade Saldanha, Evaristo) compôs-se com traços passadistas a ponto de o nosso primeiro historiador de vulto exaltar ao mesmo tempo o índio e o luso, de o nosso primeiro grande poeta cantar a beleza do nativo no mais castiço vernáculo; enfim, de o nosso primeiro romancista de pulso – que tinha fama de antiportuguês – inclinar-se reverente à sobrançeria do colonizador. A América já livre, e repisando o tema da liberdade, continuava a pensar como uma invenção da Europa (Bosi, 2017, p. 84-85).

No trecho acima há claramente uma crítica de Bosi sobre a tendência conservadora do Indianismo. Isso ocorreu porque, ao invés de valorizar os aspectos culturais do índio sobre os do europeu, valorizou também as contribuições deste, isso devido ao contexto político da época. Mesmo que as produções literárias exaltassem o nativo e o lugar onde ele vive, essas obras, também, não escondiam a condição brasileira de nação ainda influenciável pela cultura europeia. Havia, então, na literatura uma volta ao passado, à condição de colônia, que, mesmo independente, se sujeitava ainda a aspectos da cultura da Europa.

Francisco Adolfo de Varnhagen, como destacou Luiz Roncari (2014), é o pai da historiografia brasileira e destaque quando se fala sobre a história do Romantismo. A pesquisa

de Varnhagen dar-se-á também sobre a poesia romântica, sobretudo a poesia indianista, pois a viu “como um refúgio para as frustrações e os conflitos vividos na política” (Roncari, 2014, p. 307). Ao buscar esse abrigo, Varnhagen fez críticas à produção poética da época, pois ele acreditava que os poetas deveriam ser mais criativos, espontâneos e não copiar o que liam. “Perseguindo a originalidade, os poetas deveriam ser antes de tudo ‘americanos’” (Roncari, 2014, p. 307). Entretanto, tal americanismo estava longe da qualidade indianista de Gonçalves Dias, afinal, para Varnhagen, os nativos nunca passariam de seres incultos e ferozes. Roncari, ainda, acrescenta:

O que seria então para Varnhagen originalidade e americanismo? Ele deixou apenas uma afirmação vaga, a de que a América “deve ter uma poesia, principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem”. Lendo outros escritos seus, parece que no cerne de suas considerações está o temor de que a poesia indianista, reconsiderando o indígena e criando dele uma nova visão, o elevasse à altura de um ser cultural e capaz de sentimentos tão ou mais nobres que os do branco. O que implicaria não só a revisão de todo o passado colonial, como uma nova política com relação aos índios e à ocupação de suas terras (Roncari, 2014, p. 308).

A camada social imponente da época temia a valorização do índio em produções literárias. Havia um grande conflito entre as pessoas daquele período que representavam o poder: tentavam se equilibrar entre o novo (civilizadores), as ideias românticas e o velho (colonizadores), o tradicional. A principal crítica de Varnhagen permanece no fato de que não poderia ir contra a história, “que não respeitavam a raça dos antepassados, os colonizadores brancos e sua memória” (Roncari, 2014, p. 308). Para Varnhagen, o belo, o tradicional, características da poesia clássica, não deveria deixar de existir, mesmo que o Indianismo se fizesse presente. Para esse historiador, a poesia da América, isso inclui o Brasil, deveria destinar-se somente à descrição da natureza, sem elevar o índio, principalmente se sua ascensão histórica e social se sobressaísse ao homem branco, porque isso anularia o passado, a história verdadeira de como se deu o processo de colonização.

A literatura nacional considera os aspectos histórico, cultural e social como elementos indispensáveis de sua constituição. Falar da literatura legitimamente brasileira é também falar da história de formação do Brasil, que começa desde o período de colonização, e tem o seu apogeu no processo de Independência.

O Romantismo no Brasil, diferente do restante do mundo, constituiu-se pelo o seu processo de independência, ao agregar à sua forma, contextos sociais e de sua realidade local. Mas, “enquanto visão de mundo, foi uma reação aos valores éticos e intelectuais e clássicos, assim como aos fatos históricos mais marcantes da virada do século XVII para o XIX: a Revolução Francesa, a Revolução Industrial e a política napoleônica” (Roncari, 2014, p. 297).

Esses dois acontecimentos históricos marcaram significadamente o movimento literário romântico no mundo, uma vez que, muitas inversões e negações também dadas após essas revoluções serviram de contexto e de ideias, políticas e históricas, à produção literária do Romantismo no mundo.

No Brasil, esses aspectos também se fizeram presentes. Mas, conforme explica Roncari:

No Romantismo, o tempo adquiriu uma feição histórica, tornando-se agente das mudanças que ocorriam em todos os planos da vida; nada escapava a seus efeitos nem se colocava fora de seu raio de ação. Por isso, o tempo concreto, o tempo que traz mudanças, fosse no modo de falar, fosse no de vestir o amor, foi tão importante para o romancista e poeta quanto o espaço concreto, a cidade ou o campo, sede da fazenda tradicional ou os salões da burguesia urbana, os sertões e as selvas ou *basfond* e as tavernas de marinheiros e bandidos (Roncari, 2014, p. 295/destaques do autor).

No Brasil, o Romantismo ficou marcado pelo escrever sobre as coisas locais, sobre toda a gente daqui, desde os mais simples, os que são ignorados na maioria das vezes (*basfond*) à elite burguesa da época, enfim, a maioria dos românticos da época colocaram em suas produções o ambiente brasileiro e todo o seu contexto social como pano de fundo e tema de suas obras.

Roncari conceitua o Romantismo como histórico e que, por isso, esse movimento se deu de maneira diferente em cada lugar do mundo, pois cada lugar tem a sua história, os seus aspectos culturais, logo, cada país terá sobre si uma visão diferente, “no caso da primeira metade do século XIX, representar e interpretar o próprio homem e o mundo a partir dos conhecimentos e valores da época” (Roncari, 2014, p. 296). Por meio dessa concepção, compreende-se também que a literatura romântica se deu por valorizar o conhecimento, as questões sociais, as históricas e as políticas de cada lugar.

Ao saber dessa particularidade literária de cada lugar, qual o significado do Romantismo para o Brasil? Roncari responde que:

Para nós, o fato político mais candente foi a Independência, que mobilizou os homens livres e fez todos se sentirem empenhados na organização da nova nação. Ela isolou os portugueses estabelecidos no Brasil no comércio e na burocracia do Estado, chamados de “restaurantes” e “absolutistas”. Ao mesmo tempo, uniu os que passaram a se considerar “brasileiros” e dispostos a organizar a nação “livre” e “autônoma” [...]. O Romantismo, na medida em que se rejeitava o mundo urbano-burguês e, pela imaginação, idealizava o mundo da natureza e do indígena, deu aos brasileiros os elementos com os quais podiam identificar-se e que era lícito transformar em símbolos da nacionalidade: as matas, os índios, a fauna e a flora. Quem éramos nós senão aqueles que tinham também sangue indígena, que cresceram acostumados às matas e florestas, que se temperaram ouvindo sabiás e as jandaias, à sombra das mangueiras e palmeiras. Éramos, portanto, muito distintos dos portugueses, até na língua, pois o português falado no Brasil e por brasileiros sofria modificações e não podia ser igual ao que se falava em Portugal (Roncari, 2014, p. 300).

A Independência, certamente, é o que se tem de movimento político social mais importante da história brasileira. Há, neste período, certa rejeição ao estrangeiro, pois a unificação entre os brasileiros livres foi algo que se firmou e ganhou forças. O Romantismo, por sua vez, apropria-se desse desejo de liberdade para o firmamento de uma literatura, assim como a jovem nação que se formava, legitimamente brasileira. E, embora o contexto social burguês também seja retratado nas produções literárias românticas da época, o tema que ganha força é justamente a miscigenação de culturas e povos, portugueses, africanos e índios, juntamente com os ideais estabelecidos, que sustentarão o Romantismo, a corrente literária nacional que surgia e se firmava. Em suma, o Romantismo, aqui no Brasil, foi diferente da Europa, pois lá o processo se encaminhou para ajustes e adaptações; já aqui, fez-se como uma nova proposta, para contar a importância de nação independente. A visão romântica que se tinha volta-se exclusivamente para as particularidades culturais e locais do Brasil. “Era isso que permitia aos autores nacionais transformarem aquilo que era mais característico e pitoresco da terra brasileira em símbolos e forças” (Roncari, 2014, p. 300). O contato dos brasileiros com esses elementos fazia deles seres únicos. Ao considerar tais elementos, o contexto de afirmação, enquanto nação literária, se acentuou muito mais pela valorização dos aspectos naturais do que pela crítica à sociedade burguesa, embora ambos os temas tenham sido, aqui no Brasil, expostos nas produções românticas do século XIX. Essa situação, portanto, exigiu de cada nação uma poesia própria, “que correspondesse à sua terra, à sua cultura e ao seu povo” (Roncari, 2014, p. 303). Os países da América tiveram a oportunidade de trazer o novo para a sua produção literária, em especial, o Brasil, que ganhou muita vantagem sobre isso.

No Brasil, além disso tudo, como exposto anteriormente nesta pesquisa, o movimento literário Romantismo está diretamente ligado ao processo de Independência, mas antes disso, temos o pré-Romantismo franco-brasileiro. Ao observar o adjetivo pátrio franco-brasileiro, logo é possível perceber que se trata do início de um pré-movimento literário em que foram estabelecidas relações entre franceses e brasileiros. Mas quais foram essas relações? O Romantismo, de acordo com Antonio Candido (2009), é associado a um subjetivismo que se estendeu. A emoção tem grande peso devido à sua singularidade, pois cada escritor terá um percepção específica acerca do que ele escreve, cria. Portanto, a relação franco-brasileira relaciona-se com a impressão dos franceses sobre os aspectos naturais do Brasil, a emoção, o deslumbramento por eles (os estrangeiros) diante da natureza: “Mas o certo é que se pode ao menos perceber neles, em face da nossa paisagem, uma emoção que tem muito da ternura e exaltado deslumbramento dos naturalistas do século XVIII, que passou aos românticos” (Candido, 2009, p. 290). Esse encantamento de escritores franceses pelo nosso país manifestou-

se entre 1820 e 1830 por meio de seus escritos que falavam sobre a sua admiração pelas belas paisagens naturais do Brasil. Toda essa descrição glamurosa sobre os aspectos naturais, mais tarde, foram exploradas no Indianismo, o exemplo de *O Guarani* e *Iracema*, de José de Alencar, romances em que há o índio como herói e uma descrição minuciosa sobre as florestas, rios e outros elementos naturais característicos de nossa terra.

É importante considerar também que: “Até 1826 ninguém havia percebido traços peculiares nos escritos de autores nascidos aqui, tácita e justamente dissolvidos no patrimônio português pelos bibliófilos e eruditos, como Barbosa Machado” (Candido, 2009, p. 313). Nesse mesmo ano, Almeida Garrett e Ferdinand Denis, sugerem que escrevam sobre a realidade local, substituindo a temática mitologia pelo que se tem e ocorre na sociedade brasileira da época. Denis, por meio de seu texto *Résumé de l’Histoire Littéraire du Brésil*, fez uma descrição das contribuições de muitos autores brasileiros, como Bento Teixeira Pinto e Borges de Barros.

O Romantismo, no Brasil, consolida-se com Gonçalves Dias:

Gonçalves Dias se destaca no medíocre panorama da primeira fase romântica pelas qualidades superiores de inspiração e consciência artística. Contribuiu ao lado de José de Alencar para dar à literatura, no Brasil, uma categoria perdida desde os árcades maiores e, ao modo Cláudio Manuel, forneceu aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo (Candido, 2009, p. 401).

Ao falar de Gonçalves Dias, logo é possível lembrar do Indianismo, um dos temas principais do Nacionalismo literário. O Indianismo de Gonçalves Dias, conforme destaca Candido (2009), se sobressaiu devido à exaltação da pátria com descrição precisa, lírica e carregada de aspectos heróicos. Enquanto poeta, esse romântico da primeira fase, apresentou uma visão generalizada do índio, ao ressaltar seus costumes do modo como esses realmente são, somados a um caráter poético: “O tamoio da CAÑÇÃO, ou o prisioneiro do I-JUCA PIRAMA, são vazios de personalidade – mas ricos de sentido simbólico” (Candido, 2009, p. 404). Esses poemas permitem ao leitor a visão de como o índio é na sua tribo, e a honra dessa realidade, característica mais importante para os românticos: incrementar a realidade nas suas obras literárias.

Sobre a poesia indianista, embora a grande evidência seja Gonçalves Dias, talvez o mais lembrado também, há outros de peso quando se fala em Romantismo brasileiro. São eles Álvares de Azevedo e Castro Alves. Sobre cada um deles, inclusive Gonçalves Dias, Roncari ressaltou suas diferenças e importâncias para a literatura romântica. E, ainda, escreveu o que seria um poeta romântico:

Desse modo, o poeta romântico é antes de tudo um incofomista, alguém que lamenta não apenas os limites da natureza humana e a falta de contato com o Absoluto, como também o mundo histórico em que vive, isto é, o mundo

burguês, onde tudo é medido pelo que vale em moeda: os tecidos, os legumes, o trabalho, as ideias, os afetos, o amor (Roncari, 2014, p. 3013).

Portanto, para Roncari, o poeta deve ser questionador e não se conformar com as condições à sua volta, se essas o incomodarem, pois tais condições dão valor ao poder monetário e se esquecem do divino. O poeta romântico rejeita a mediocridade do mundo onde vive, pois a sua natureza valoriza outro mundo, o da sensibilidade humana.

Sobre a obra de Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Castro Alves, Roncari, respectivamente, escreve:

No autor de Canção do *Exílio*, encontramos plenamente realizadas duas das principais características da poesia romântica: a expressão lírica do *eu* e o canto da terra e dos indígenas brasileiros, que a história literária convencionou chamar de “poesia indianista” ou simplesmente “indianismo” (Roncari, 2014, p. 316/destaques do autor).

Embora tenha morrido muito moço, pouco mais de vinte anos (1831-1852), a poesia de Álvares de Azevedo tem um significado importante para a literatura brasileira. Entre outras coisas, pelo modo como sentiu e revelou a insuficiência da expressão lírica elevada, procurando uma contrapartida com a representação realista do baixo (Roncari, 2014, p. 432).

Poucos têm tido uma avaliação tão controvertida quanto Castro Alves. Ela vai da admiração exaltada à total rejeição, de “príncipe dos poetas, como era aclamado no seu tempo, capaz de lotar auditórios de teatro e despertar entusiasmos, até, mais modernamente, ser citado como exemplo da poesia, sem dizer, muitas vezes, do abuso dos efeitos sentimentais, suscitou contra ele uma atitude de forte rejeição. De tal modo, que justamente o que lhe granjeava popularmente passou a ser identificado como sinal de fragilidade e baixa qualidade poética (Roncari, 2014, p. 480).

A visão de Roncari sobre esses três poetas volta-se para a produção literária de cada um deles: a obra de Gonçalves Dias não ganha consistência simplesmente pela valorização do índio, mas também pela presença da vida que esse poeta levou, de acordo com José Veríssimo, citado por Roncari como um dos biógrafos desse poeta indianista; Álvares de Azevedo, por sua vez, destaca o cotidiano em sua obra, carregada de realismo, pois a poesia idealizada, na sua concepção, não atendia a necessidade do que ele queria expressar por meio de sua produção. Azevedo faz uso do trivial e da experiência adquirida no dia a dia para expressar o que há de mais real e verdadeiro dessa realidade; o último poeta citado por Roncari é Castro Alves, que, diferente dos dois primeiros, tem sua produção criticada por esse crítico, fato justificado pelo exagero sentimental presente nas suas obras, o que nem sempre foi assim, pois “o poeta dos escravos”, como ficou conhecido, teve seu momento de glória, mas, conforme explica Roncari (2014), além do exagero sentimentalista de sua obra, temas que suscitavam discussões, como escravidão, progresso, liberdade, tirania, que dava à poesia um caráter político, fez com que

esse poeta sofresse duras críticas. Sobre o período de ascensão de Castro Alves, historicamente, Roncari escreve:

A década de 60 do século XIX, no Brasil, onde se insere o período fértil de Castro Alves (1847-1871), foi importante para a mudança das nossas concepções e visões do mundo e do homem. Sérgio Buarque de Holanda, referindo-se à emergência de novas forças econômicas e à mobilidade social decorrentes dos capitais liberados internamente com a extinção do tráfico de escravos da África para o Brasil, diz o seguinte: “Eram dois mundos distintos que se hostilizavam com rancor crescente, duas mentalidades que se opunham como ao racional se opõe o tradicional, ao abstrato o corpóreo e sensível, o citadino e cosmopolita ao regional ou paroquial” (Roncari, 2014, p. 483).

A descrição da rivalidade desses dois mundos, o branco e o negro, socialmente em condições distintas, em que o primeiro tem lugar de destaque e privilégio, enquanto que o segundo, mesmo que agora “ex-escravo”, suportava as consequências de uma liberdade sem oportunidades, herança de um sistema opressor, responsável por enriquecer o homem europeu. Castro Alves trouxe isso à sua produção poética, o que, de certa forma, afrontava quem não gostaria de ter sua concepção daquela nova realidade, o preconceito, as diferenças de classes, à amostra.

Dos três, portanto, o mais ovacionado até os dias de hoje, quando se fala de poesia romântica foi Gonçalves Dias, responsável, enquanto poeta, pela idealização do índio. Sob essa mesma perspectiva indianista, quem ganha destaque é José de Alencar, que ao tratar como personagem o nativo, o aproxima da sensibilidade do leitor. Isso faz de Gonçalves Dias – poeta – e José de Alencar – romancista – os responsáveis por introduzir o índio na sua produção literária, mas essa introdução se dá sob o aspecto de valorização desse brasileiro nato, algo que foi criticado, a princípio, por muitos, inclusive por Varnhagen, um dos maiores historiadores brasileiros, de acordo com Roncari. Ao falar especificamente do romance, Antonio Candido escreve que “o gênero só brilhou realmente no Brasil romântico nas mãos de Alencar, em *O Guarani* e *As minas de prata*, misturando-se ao Indianismo” (Candido, 2009, p. 441). O romance brasileiro, por sua vez, é de origem moderna, pois surgiu diante da necessidade de novas formas de expressão para apresentar uma visão do indivíduo e da sociedade. A narrativa de ficção, no século XIX, apresenta um realidade mais expressiva e adequada às necessidades e exigências desse período.

O Indianismo não é o único tema de grande amplitude retratado no romance, conforme explica Antonio Candido:

Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma de realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no

romance: um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz.

No Brasil o romance romântico, nas suas produções mais características (em Macedo, Alencar, Bernardo Guimarães, Franklin Távora, Taunay), elaborou a realidade graças ao ponto de vista, à posição intelectual e efetiva que norteou todo o nosso Romantismo, a saber, o Nacionalismo literário (Candido, 2009, p. 431).

A maior característica do Romantismo, o Nacionalismo, constituiu-se, na literatura brasileira, por escrever sobre coisas locais. Esses aspectos retratados, principalmente na narrativa de ficção, eram o falar da gente daqui, os costumes da sociedade brasileira, da paisagem local. No Indianismo, o escrever nacionalista se deu pela descrição dos costumes e os diferentes falares indígenas.

José de Alencar, como já exposto anteriormente, destacou-se por sua versalidade, ao trazer todas essas temáticas em sua obra literária,

Assim, pois, três graus na matéria romanesca, determinados pelo espaço em que se desenvolve a narrativa: cidade, campo, selva; ou, por outra, vida urbana, vida rural, vida primitiva. A figura dominante do período, José de Alencar, passou pelos três e nos três deixou boas obras: *Lucíola*, *O sertanejo*, *Iracema*. E é esse caráter de exploração e levantamento – não apenas em sua obra, mas nas dos outros – que dá à ficção romântica importância capital como tomada de consciência da realidade brasileira no plano da arte: verdadeira consecução do ideal de Nacionalismo literário, proclamado pela *Niterói* (Candido, 2009, p. 433).

Segundo Bosi (2017), a obra de José de Alencar faz uma retrospectiva de toda a vida brasileira e que o importante, para esse romancista, é trazer os pares passado e presente, cidade e campo, litoral e sertão, na sua obra, pois este “escritor que idealizara heróis míticos no coração da floresta é o mesmo que sabe recortar as figuras gentis de donzelas e mancebos nos salões da Corte e nos passeios da Tijuca” (Bosi, 2017, p. 111). As fontes temáticas desse escritor é o regionalismo, que também foi explorado por outros romancistas: Bernardo Guimarães, Alfredo D’Escagnolle Taunay e Franklin Távora. Sobre isso, Bosi escreve:

As várias formas de sertanismo (romântico, naturalista, acadêmico e, até, modernista) que têm sulcado as nossas letras desde os meados do século passado, nasceram do contato de uma cultura citadina e letrada com a matéria bruta do Brasil rural, provinciano e arcaico. Como o escritor não pode fazer folclore puro, limita-se a projetar os próprios interesses ou frustrações na sua viagem literária à roda do campo. Do enxerto resulta quase sempre uma prosa híbrida onde não alcançam o ponto de fusão artístico o espelhamento da vida agreste e os modelos ideológicos e estéticos do prosador (Bosi, 2017, p. 112).

Em Bernardo Guimarães, há um regionalismo constituído pelas narrativas orais, expostas nos “causos” e nas “estórias” de Minas e Goiás, somado à idealização, além de apresentar em sua crista uma linguagem composta por adjetivos e costumeira do agreste. Visconde de Taunay, por sua vez, foi um homem de “pouca fantasia, muito senso de observação, formado no hábito

de pesar com a inteligência as suas relações coma a paisagem e o meio [...]” (Bosi, 2017, p. 115). O romance *Inocência* (1872), de Tonay, instituiu-se por um cenário sertanejo, pautado na verdade. Sua capacidade de idealização existe, mas de modo parcial, “porque o seu interesse real é de ordem pictórica: a cor da paisagem, os costumes, os modismos, que ele observa e flui como *típico*” (Bosi, 2017, p. 115/destaques do autor). Por outro lado, Franklin Távora, cearense, aposta em um regionalismo que abarca a reivindicação e também maior rigor em relação à verossimilhança exposta na narrativa. Sobre essa característica de Távora, Bosi acrescenta:

Os manifestos e os prólogos de Távora podem ser lidos como sinal avançado dos riscos que o provincianismo traz para a literatura; ou, num plano histórico, como sintoma dos fundos desequilíbrios que já no século XIX sofria o Brasil como nação desintegrada, incapaz de resolver os contrastes regionais e à deriva de uma política de preferências econômicas fatalmente injusta. O regionalismo então servia, como tem servido, de documento e protesto (Bosi, 2017, p. 116).

Portanto, o Nacionalismo, manifestado pela exposição temática das realidades do Brasil, foi o que edificou a literatura brasileira, pois, por meio das obras literárias, o sentimento de pertencimento e admiração ao nosso país se consolidou. A narrativa de ficção, o romance, acentuou mais ainda este aspecto, porque é um gênero em que a descrição dos costumes se firmou de maneira predominante. Toda essa propriedade romanesca nacional foi algo previsto pelos jovens do grupo de *Niterói*.

Roncari (2014) escreve sobre o contexto social e histórico do romance ao relacioná-lo com as mudanças ocorridas na Europa, que se deram devido às revoluções burguesa e industrial. Dentro desse contexto, uma nova concepção laica é constituída, mas diferente e antes, não vê como criação divina, e sim de si mesma. Paralelo a essa abertura para a mudança, a sociedade europeia, também, presenciava e vivia o surgimento do mundo mercantilizado, que via no capital uma forma de domínio sobre as demais. Roncari acrescenta:

Essa sociedade aparecia como um mundo estranho e ainda desconhecido, surgia com um desafio para as diferentes artes (a pintura e a escultura) e para os gêneros literários clássicos (a epopeia, a tragédia e a poesia). Isso se dava à medida que ela pedia para a sua representação uma amplitude e flexibilidade que as limitações naturais e as convenções de cada gênero tolham (Roncari, 2014, p. 492).

Havia, portanto, uma extrema necessidade de se conhecer e reconhecer no mais profundo de sua intimidade, ao avaliar todos os aspectos da vida. É essa necessidade, portanto, que os escritores literários do século XIX sentem de expressar nas suas produções. “O desafio colocado e o que se pedia aos artistas era representação do todo social no seu movimento e processo de mudança” (Roncari, 2014, p. 492). O novo mundo apresentado e a nova sociedade que surgira a partir deve novo cenário movimentavam-se ao mesmo tempo. Por isso,

Cabia agora à literatura criar uma nova imagem do mundo social, que tanto refletisse essas mudanças como incorporasse também as novas teorias e os novos conhecimentos produzidos sobre ele. Isso colocava para a literatura algumas novas exigências que não eram fáceis de resolver (Roncari, 2014, p. 492).

A primeira dessas exigências seria observar o momento presente da época e todas as suas relações e mudanças, ao mesmo tempo, buscar superar a sensibilidade adquerida diante desse novo universo. Quando à segunda, havia a necessidade de adequação à nova sociedade e ao mundo que ser formavam, isso, inclusive, na literatura, ao expressar, por meio da escrita, as mudanças sociais ocorridas. Isso, de certo modo, dava ao escritor europeu autonomia ao escrever sobre essas mudanças que,

No Brasil, entretanto, não foi bem esse caso. Dada a mesquinhez do nosso “mercado” ou círculo de leitores, os escritores não podiam sequer sonhar com essa autonomia. O que aconteceu aqui, após a Independência, foi a transferência da dependência da proteção do Estado Imperial, sem a qual o escritor perdia a condição de continuar criando. Faz parte da biografia de nossos principais escritores do século XIX (para não dizer também do seguinte) a luta para conseguir cargos e posições junto ao Estado e, com isso, viver à sombra de sua proteção (Roncari, 2014, p. 493).

Mesmo diante de tais dilemas, muitos escritores brasileiros ousaram e não limitaram diante de tais exigências. O grande destaque, porém, está nos romancistas, que, por meio da narrativa de ficção trouxeram para os seus romances a realidade, mesmo que fictícia, da vida social das ilhas culturais do século XIX. Entretanto, tal performance romanesca não se deu, desse modo, de imediato. É preciso considerar que, diante da expansão mercantilista da Europa, o brasileiro da época teve a tendência de seguir o padrão europeu, isso incluía as vestimentas, bem como o consumo de sua produção literária, mesmo que de maneira escassa, pois o que chegava aqui eram sobras. Acerca dessa importação cultural, Roncari escreve:

Essas observações são de máxima importância para começarmos a compreender a ambiguidade da formação histórica brasileira: desde o início da colonização, essa formação combina o que há de mais avançado no contexto mundial (a inserção do país no sistema colonial mercantil e, depois da Independência, no comércio capitalista internacional) com que há de mais atrasado na vida social do Ocidente, a escravidão. O que nos permite compreender por que o romance, apesar de referir-se a um tipo de vida e a problemas distantes daqueles que vivíamos, não nos deveria parecer de todo estranho (Roncari, 2014, p. 499).

Em meio a todo esse contexto situacional, surge os romancistas brasileiros que, em sua maioria, relataram a influência dos romances ingleses e franceses sobre suas vidas e, conseqüentemente, sobre sua identidade escritora, procuram atender às necessidades para a constituição de uma literatura legitimamente brasileira. Entre eles, está José de Alencar. Sobre sua mais conhecida obra, *O Guarani*, Roncari escreve: “Nesse romance de aparência

aventuresca e personagens idealizadas, tínhamos a pergunta mais crucial feita à sociedade brasileira da época” (Roncari, 2014, p. 609). O questionamento apontado em *O Guarani* é se a sociedade da época aceitaria a miscigenação, se a mulher poderia escolher entre um homem branco e um índio, indicar com qual gostaria de se relacionar, se essas duas figuras do povo brasileiro poderiam ter a mesma voz. Essa obra de Alencar ficou muito conhecida pela presença constante do Indianismo e posição idealizada do nativo e pela descrição minuciosa das florestas. Mas, se de fato, o índio tivesse, na história da formação do povo brasileiro, a glória que José de Alencar deu a Peri? A elite burguesa, ainda com ares de poder colonizador, aceitaria tal condição? São essas e outras reflexões que Luiz Roncari aponta em sua crítica a *O Guarani*.

Este capítulo, portanto, retratou o percurso histórico do surgimento do Romantismo e do gênero romance no Brasil. O esboço, por meio das contribuições de Antonio Candido, Alfredo Bosi e Luiz Roncari, apresentou informações históricas e citou nomes de grandes representações do Romantismo brasileiro, desde a influência dos romances inglês e francês; dos pré-românticos à vasta produção romântica de José de Alencar, entre outros. Diante dessa exposição histórica do surgimento do romance no Brasil, chega-se à conclusão de que o Nacionalismo é a maior característica do que foi o nosso Romantismo. Isso porque vivíamos o processo de Independência. Logo, interessava à comunidade leitora se enxergar na produção literária aqui produzida, mesmo que muitas vezes, tais produções apresentassem também uma composição idealizadora da realidade existente.

CONCLUSÃO

Ao considerar toda a discussão abordada ao longo desta dissertação, conclui-se que o romance é o principal contribuinte para a consolidação da literatura brasileira, que se constituiu pela valorização aos aspectos locais, característica que se deu, primeiramente, na poesia, mas se destacou na narrativa romanesca. Para isso, *a priori*, teve-se a influência da narrativa de ficção inglesa, que traduzida pelos franceses, foram os primeiros romances de leitura nacional. Como acontece com tudo que é novo, a pequena sociedade leitora da época teve que se adaptar a essa novidade. É importante destacar a importância das mulheres nessa fixação do romance ao meio brasileiro, pois, enquanto leitoras, eram vistas como um público que deveria ser respeitado. Logo, as narrativas deveriam atender às suas expectativas. Mas as mulheres também escreviam, porém, tal papel não era motivo de orgulho e, por essa razão, muitas escritoras inglesas usavam pseudônimos. Outro público leitor da época eram os jovens. Diante desses públicos, surgiu também a preocupação da escolha dos temas que deveriam ser retratados nos romances ingleses, pois nada deveria corromper a moral e a ética desses grupos. Portanto, os primeiros romances chegados ao Brasil vieram sob essas primícias: atender à necessidade do público leitor e não o desviar dos princípios moralizantes.

Sobre isso, Antonio Candido destaca a ficção alegórica, fase inicial do romance que prioriza a imitação da realidade, sem espaço para a fantasia. Esse momento não teve muito sucesso, uma vez que as narrativas constituídas foram classificadas como fastiosas. Mas, para a alegria dos leitores brasileiros, tal comprometimento não foi seguido à risca, pois autores como Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861) e Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) buscaram um meio termo entre a moral e a verossimilhança, sem se prenderem tanto ao modelo europeu.

Ainda sobre Macedo, esta pesquisa destacou a importância do primeiro romance sob uma perspectiva moderna criado pelo autor, *A Moreninha* (1844), um marco para a literatura nacional. Além desse romancista, outros nomes também ganham destaque para a formação de uma literatura legitimamente brasileira, são eles: Gonçalves Dias (1823-1864), responsável pela introdução do tema indianista, Manuel Antônio de Almeida (1831-1861), que obteve um sucesso inesperado pela publicação de *Memórias de um sargento de milícias* (1853), retratando o cotidiano da sociedade do Rio de Janeiro, e José de Alencar, que foi além de seus antecessores ou contemporâneos, pelo fato de retratar diferentes cenários dos “Brasis” que se delineavam na época, necessidade – a de tratar de várias temáticas na literatura brasileira – pressuposta por Odorico Mendes. Outros nomes também de destaque para este primeiro momento da literatura

brasileira são os de Castro Alves (1847-1871) e Bernardo de Guimarães (1825-1884). O primeiro por retratar a temática abolicionista; enquanto o segundo, devido ao aumento do interesse pelo romance regionalista. Esses temas brasileiros contribuíram, de acordo com Candido, para consolidar a literatura nacional, ao trazer a realidade local para o texto literário.

Após o percurso realizado neste trabalho, torna-se inevitável reconhecer a relevância de José de Alencar para a consolidação do romance no Brasil. O segundo capítulo desta pesquisa tratou, em específico, do romance do autor cearense. O próprio Alencar, por meio de sua autobiografia, reflete como se deu seu interesse pelo gênero e assume a relação amistosa que teve com as narrativas de ficção europeias, afinal foram as primeiras às quais ele teve acesso, mas não deixa de destacar a singularidade e a abordagem distintas de sua própria obra romanesca.

Por outro lado, há também aqueles que reconhecem a importância do romance de José de Alencar para a consolidação de uma literatura nacional, porém, não deixam de ressaltar alguns aspectos que merecem atenção, como a falta de verossimilhança em suas narrativas, conforme observou Schwarz; além da idealização exacerbada do *índio* em *O Guarani* (1857), que foge da realidade histórica brasileira, crítica apontada por Ortiz.

Mesmo assim, conforme dito várias vezes ao longo deste trabalho, José de Alencar contribuiu de maneira significativa para conformação de uma identidade nacional a partir da literatura brasileira. Os romances abordados nesta pesquisa confirmam a diversidade e qualidade de sua obra. Essas obras, conforme ordem de análise, denotam os três perfis de Alencar: *O Guarani*, *A Pata da Gazela*, *Lucíola* e *Til*, que, respectivamente, confirmam a presença desses diferentes “Alencares”, o dos rapazes, o das mocinhas e os dois últimos, o dos adultos. Perfis identificados e nomeados, como dissemos, pelo crítico literário brasileiro Antonio Candido.

A análise sobre o romance *O Guarani* confirmou a percepção de Candido, quando ele afirma que essa narrativa se enquadra no perfil “o Alencar dos rapazes”, uma vez que o protagonista Peri, índio da tribo de Goitacá, é o grande herói da história, mas não é qualquer herói, suas qualidades vão muito além da proteção e cuidado de sua amada. Peri é um “rapaz” de virtudes e coragem.

O texto destaca, ainda, o papel de Peri enquanto um índio herói brasileiro, algo idealizado por José de Alencar, que viu a necessidade de dar um passado para o Brasil, mesmo que esse passado fosse um retrato de uma sociedade em harmonia, representada nessa narrativa pela amizade de Peri e de dom Antônio de Mariz, fidalgo português que, na história, é pai de Cecília, a protegida de Peri, e amigo desse índio herói. Tem-se o colonizador e colonizado,

entretanto, sob uma perspectiva de união, de lealdade e de amizade. Mesmo assim, é possível ver nesta narrativa de ficção a presença do indianismo que, na poética, ganhou forças pelas mãos de Gonçalves Dias; enquanto no romance, a glória dessa característica romântica coube a José de Alencar. O indianismo constituiu-se pela valorização das florestas e do índio, ao destacar sua bravura, sua coragem, seu modo de vida, sua pureza, em contraposição aos ideais europeus.

O romance *A Pata da Gazela*, por seu turno, retrata a sociedade carioca do século XIX, em especial os costumes da burguesia, mais em específico a mediocridade dessa classe social. Além desse contexto, este trabalho também elencou o preconceito sobre a pessoa com deficiência, ao trazer o drama da personagem Laura, que durante toda a narrativa esconde o fato de ter um pé deficiente.

Além desse contexto, essa narrativa é um dos romances que, de acordo com o Antonio Candido, tem um “Alencar das mocinhas”, porquanto que há um amor idealizado do mocinho da história, Leopoldo, rapaz simples e humilde, que não tem muitos pertences, mas ama incondicionalmente a heroína da história, moça angelical e rica, a personagem Amélia. Leopoldo é submisso à Amélia. Coloca o seu amor sobre ela acima de qualquer coisa. No final da história, Amélia e Leopoldo se casam, algo que comprova o que Antonio Candido chamou de “desníveis sociais” entre os protagonistas da história, pois o rapaz pobre e sem glória social casa-se com a moça rica da trama, como forma de recompensa por ter um caráter incorruptível e íntegro, o que Candido elencou como uma das características das narrativas de ficção alencarianas.

O grande vilão da história, Horácio, representa outros temas sociais também retratados na obra, o fetichismo sexual e o materialismo, já que ele, durante toda a narrativa, vive a saga de encontrar um par de botinas, tudo isso porque esse adereço é bonito, elegante, e faz com que esse antagonista idealize um pé “perfeito”, seu desejo, que busca insistentemente encontrar, para realizar a fantasia de vê-lo.

Toda essa trama faz de *A Pata da Gazela* um romance atemporal. José de Alencar, talvez, nem imaginou que essa história se tornaria um enredo tão contemporâneo, pois as pessoas com deficiência ainda hoje sofrem pela sua condição, dois séculos depois do tempo em que se passou essa história; a valorização ao materialismo e o fetichismo sexual são até hoje situações recorrentes na sociedade brasileira.

Lucíola é outro romance de José de Alencar no qual ele faz um retrato da sociedade carioca do século XIX. Além de retratar os costumes fluminenses, também escreve sobre a vida de uma cortesã, Lúcia, a protagonista da história. Nesta obra, é possível perceber o caráter

detalhista de Alencar, pois ele faz uma descrição minuciosa dos lugares e também das vestimentas, principalmente as usadas pela protagonista, bem como os seus gestos, semblante e comportamento em geral.

Esse romance é bastante elogiado pela crítica porque apresenta uma escrita madura ao abordar temas profundos, como a dualidade humana, as virtudes, e também fraquezas dos personagens. Ao ler essa história, tem-se a comprovação de que o enredo é constituído pelo “Alencar dos adultos”, perfil que Candido nomeou como aquele em que é possível ver o homem e a mulher confrontarem-se de igual para igual, mesmo que haja sentimentos arrebatadores entre eles. Esse confronto existe entre Lúcia e Paulo, o narrador protagonista da história.

Outra característica, também identificada por Candido, presente em *Lucíola* é a influência do passado. A protagonista oscila constantemente entre a menina pura e inocente que foi um dia, Maria da Glória, e a cortesã que é atualmente, Lúcia. Paulo, por sua vez, ora idealiza essa mulher e toda a grandeza de sua alma, ora se vê desiludido pela mesma mulher, cujo passado a torna instigante, mas também complexa.

O último romance estudado nesta pesquisa, *Til*, conforme também exemplificou Candido, é uma obra regionalista, ambientado numa fazenda, que escancara temas sociais, tais como, preconceito de classe, cor e distúrbios mentais, além de mostrar os privilégios e a violência da burguesia, que viola a lei, sem ser, na maioria das vezes, punida por isso. As diferenças entre as classes sociais, nessa ficção, ocorrem em relação à elite, ao negro e ao mestiço. Todos convivem em um mesmo ambiente, porém, aqueles que detêm o poder, os fazendeiros, diante do novo cenário para o qual a sociedade se encaminha, como a Lei do Ventre Livre, apresentam profunda dificuldade em enfrentar essa contradição social. A escravidão, nesse romance, não é o foco principal, mesmo assim, a narrativa não deixa de evidenciar a condição marginalizada do negro.

Os eventos do passado também são um dos aspectos retratados nesse romance. O grande fazendeiro da região, devido à sua atitude criminosa de estuprar a mãe da protagonista Berta, afeta a vida dos principais personagens.

Berta, por sua vez, representa a força de uma heroína mulher, que confronta, se sacrifica por aqueles que são esquecidos pela elite social brasileira da época. Isso inclui mestiços, escravos, deficientes, pobres, representados por diferentes personagens dessa história de ficção. Por isso, embora de maneira mais tímida, *Til* também é um dos exemplos de romance em que José de Alencar mostra o seu perfil “dos adultos”, pois Berta, a protagonista da história, se coloca de frente, aponta seu ponto de vista e convence os que estão à sua volta, como seu pai, seu protetor, seu irmão de criação, seu grande amor, a tomarem outras rotas, para que, de algum

modo, a justiça seja feita, mesmo que, para isso, ela tenha que se sacrificar, renunciar a um grande amor. Toda a grandeza de um herói é dada a uma mulher.

Por fim, conclui-se que a formação do Romantismo brasileiro se deu pela representação dos aspectos locais e pela valorização do nacionalismo. Logo, o principal gênero literário responsável por essa proeza é o romance, que surgiu diante da necessidade de retratar as mudanças sociais da época, no caso o processo de Independência, que era o que determinava a sociedade de então e o desencadeamento da formação do Brasil e dos “Brasis”, pois, embora tivéssemos uma concentração da burguesia na cidade do Rio de Janeiro, outros contextos se encaminhavam por essa nação recém-nascida: as florestas, os fazendeiros, os negros, os mestiços, os índios, que aqui já habitavam, tudo isso representava a nação brasileira.

Além de todo esse retrato específico, havia também a luta por não se deixar mais influenciar pelos costumes e cultura europeus. Por outro lado, os escritores brasileiros, diante dessa necessidade levantada, criaram uma literatura autêntica, que refletia esse e outros os dilemas sociais do país que se formava.

Alfredo Bosi destaca a cultura literária híbrida, pois faz um manual transversal dos momentos literários, com destaque para a influência europeia sobre a literatura brasileira. Roncari faz uma historiografia da literatura brasileira, ao relacionar a Independência à identidade e à literatura nacional. Antonio Candido faz um recorte de tudo isso. E é nesse contexto que José de Alencar aparece. A habilidade de verificar a necessidade de um passado literário para o Brasil é vista nas obras de muitos autores brasileiros, mas com amplitude e diversidade, ao se encaminhar para o retrato de diferentes contextos, somente José de Alencar o faz. Antonio Candido foi promissor ao analisar com detalhes a obra alencariana, que evidencia os aspectos sociais e locais e faz refletir sobre a realidade e os valores da época. Por isso, a literatura romântica, sobretudo a do romance, se torna a expressão da identidade brasileira, pois destaca a natureza, o índio, símbolos do nacionalismo, e os costumes da sociedade em formação.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE JOSÉ DE ALENCAR

- ALENCAR, José de. *Como e por que sou romancista*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- _____. *O Guarani*. 3. ed. - Jandira, SP: Principis, 2019.
- _____. *Til*. 3. ed. - Jandira, SP: Principis, 2019.
- _____. *A Pata da Gazela*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- _____. *Lucíola*. 1. ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2012.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- BAKHTIN, Mikhail. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BARBOSA, Paula Maciel. *A fazenda assombrada: figurações da escravidão no romance Til, de José de Alencar*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, Brasil, n. 60, p. 55-76, abr. 2015. doi: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/WN8b3fz9jG3Y4ytZtLxjD5g/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em fev. de 2024.
- BORGES, Valdeci Rezende . A visão de mundo romântica em "A Pata da Gazela" de José de Alencar. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, n. XXII. 2003, João Pessoa. 6 p.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 44. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.
- _____. *Dialética da Colonização*. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. cap. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar, p. 176-193.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos*. 12. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: FAPESP/Ouro sobre Azul, 2009.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH, 2002.
- _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. v. 1, cap. A timidez do romance, p. 82-100.
- ORTIZ, Renato. O Guarani: mito de fundação de brasilidade. *O Público e o privado*, Fortaleza-CE, v. 21, n. 44. 38 p, 10 jul. 2023.
- RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014.
- SANTANA, Meirilane José de. *A compreensão de deficiência no romance A Pata da Gazela, de José de Alencar: a sociedade no final do século XIX*, 2019. 20 p. Trabalho de Conclusão de

Curso (Curso de Licenciatura Plena em Letras) - Universidade Estadual da Paraíba - *Campus I*, Campina Grande - PB, 2019.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. 1 ed. São Paulo: Cortez, 2013.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance brasileiro*. Site Memória de Leitura Unicamp, 2002.

Disponível em:

https://scholar.google.com.br/citations?view_op=view_citation&hl=en&user=56uf7h0AAAAJ&citation_for_view=56uf7h0AAAAJ:IjCSPb-OG4C. Acesso em fev. de 2024.

VOLPINI, Javer Wilson. Diálogos entre moda e literatura: uma análise sobre caracterização de personagem em *Lucíola*, de José de Alencar. *dObras*, [s. l.], v. 13, n. 28, p. 97-115, 2020. DOI <https://doi.org/10.26563/dobras.v13i28.1059>.

Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras>. Acesso em: 15 jan. 2024.