

**OBSERVAÇÕES LITERÁRIAS DE TÁVORA A CASTILHO NA
QUESTÕES DO DIA ANTE A OBRA DE JOSÉ DE ALENCAR**
*LITERARY COMMENTS BY TÁVORA TO CASTILHO IN QUESTÕES
DO DIA TO THE WORK OF JOSÉ DE ALENCAR*

Valdeci Rezende BORGES¹

Resumo: Neste texto, busca-se abordar algumas cenas da recepção crítica à atuação do romancista José de Alencar e de sua prática literária, nas cartas enviadas do Recife por Franklin Távora, oculto pelo pseudônimo romano de Semprônio, dirigidas ao português José Feliciano de Castilho, que tinha por máscara o codinome de Cincinato. Tais epístolas, gênero comum na crítica veiculada na imprensa da época, foram publicadas na cidade do Rio de Janeiro, em 1871, nas páginas da revista *Questões do Dia*: observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lucio Quinto Cincinato, e, depois reunidas em livro homônimo, e se configuram numa peça de nosso patrimônio cultural, literário e de nosso pensamento. Ater-nos-emos àquelas que compõem o tomo I do livro, focando algumas mais significativas da série.

Palavras-chave: José de Alencar. Franklin Távora. *Questões do dia*.

Abstract: This paper aims to discuss some scenes from the critical reception to the work of the novelist José de Alencar and his literary practice in the letters sent from the city of Recife by Franklin Távora, under the pseudonym of Semprônio, addressed to the Portuguese José Feliciano de Castilho, this one hidden by the codename of Cincinato. These epistles, a common genre in critical conveyed in the press of the time, were published in the city of Rio de Janeiro in 1871 in the magazine *Questões do Dia*: observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lucio Quinto Cincinato and afterwards collected into a homonymous book. It is a part of our cultural and literary heritage, and also our thinking. The ones that will be analyzed here belongs to Volume I of the book focusing on some of the most significant of the series.

Key words: José de Alencar. Franklin Távora. *Questões do dia*.

¹ Doutor em História pela PUC/SP, professor do Departamento de História e Ciências Sociais da Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão. Bolsista produtividade CNPq. Trabalho realizado com apoio CNPq. Professor do Programa de Mestrado em Estudos da Linguagem, Departamento de Letras, Universidade Federal de Goiás, Campus Catalão.

As cidades e seus patrimônios materiais e simbólicos têm sido objeto de muitos estudos. Segundo Rama (1985, p.43,17), no centro de toda cidade, há uma cidade letrada diretamente associada às esferas do poder, composta por uma plêiade de múltiplos intelectuais que tratam das questões que emanam de tais âmbitos, das linguagens simbólicas ligadas a estes. Nessa cidade invisível, mas nem por isso irreal, uns justificam o poder, outros exercem a escrita como arma contra ele. A cidade das letras brasileira, no século XIX, focada na Corte, no Rio de Janeiro, foi lugar de combate e lutas acirradas para formar a nação e uma identidade nacional pautada em nossos patrimônios naturais, culturais e históricos, nos quais Alencar fora sujeito atuante e ainda objeto de discussões.

Nesse propósito, pensa-se identidade como construção histórica dada em processo de comparação; como constituída por características ou elementos que um Ser mantém de si próprio e que permite torná-lo semelhante entre alguns e diferente de outros, logo, sendo relacional, pois, para existir, depende de algo diferente e de fora. Entendem-se por patrimônio cultural as múltiplas propriedades de valor simbólico e natural de um lugar, a herança simbólica e ecológica de certa região que carece de ser preservada por se constituir em monumento de uma sociedade. Monumento considerado como tudo o que pode evocar o passado e recordá-lo, como os variados vestígios materiais ou não, dentre eles, os escritos, que figuram em lugares simbólicos de memórias por guardar do passado o vivido por grupos ou o que estes fizeram do passado (SILVA; SILVA, 2006, p. 202, 2004, p. 324, 326; LE GOFF, 1990, p. 472-473).

Alencar, em “Como e por que sou romancista”, de 1873, mencionou que, em 1870, ocorreu sua passagem para outra idade como escritor, a segunda; começara aí “outra idade de autor”, a qual chamou de “velhice literária”, e adotou “o pseudônimo de Sênio”, que, para alguns críticos, era fase “da decrepitude”. Nesse momento, escreveu três obras assinadas por Sênio: O gaúcho, A pata da gazela e O tronco do ipê. No prefácio da primeira, tratou do significado do codinome. Ponderou que “se tornou um anacronismo literário” e que a palavra indicava o começo de sua “velhice precoce”, aquela da alma que deixa as desilusões em terra sáfara, de corrupção, que ia “crestando todos os estímulos nobres” e fazia a alma envelhecer depressa (ALENCAR, 1965, v.1, p. 120-121; ALENCAR, 1965, v. 3, p. 21).

Tais posições e ressentimentos resultavam, sobretudo, de dois fatos oriundos da esfera política. Em janeiro de 1870, deixara a pasta de ministro da Justiça para se candidatar ao Senado, sendo eleito em primeiro lugar. Mas, em abril, D. Pedro II vetou sua indicação escolhendo o segundo e quinto colocados da lista sêxtupla como os novos representantes do Ceará no Senado, deixando-o transtornado. Ao voltar à

Câmara dos Deputados fez oposição cerrada ao Imperador. Nascia o “inimigo do rei”, era o retorno do terrível panfletista, que andava adormecido (NETO, 2006, p. 292, 296).

Em 1871, Alencar teve a Câmara como lugar para defender suas posições e buscar expurgar de sua memória seus ressentimentos. Fez, de forma tenaz, campanha contra o visconde de Rio Branco, que chefiava, no momento, o gabinete de 7 de março. Opôs-se a, praticamente, tudo o que ele propôs ou defendeu, combatendo a viagem do Imperador ao estrangeiro, sua substituição pela princesa Isabel, a subvenção à imprensa, o poder pessoal do Imperador e o projeto do ventre livre escravo. Nesse contexto, na fase mais aguda das discussões acerca da última questão, por volta de meados do ano, fora criada a revista semanal *Questões* do dia, coordenada por Cincinato ou Castilho, seu fundador. Inserida na fragmentada e hierarquizada cidade das letras, nela, cartas políticas em tom panfletário intentavam combater as ideias e os pensamentos de Alencar, discutindo seus pronunciamentos na imprensa e no parlamento. Mas não vieram à cena apenas as ideias e posições de Alencar no campo da política. Suas produções e concepções literárias foram debatidas com clara intenção de desqualificá-lo. As penas de Castilho, Távora e outras, constituindo um grupo de agentes intelectuais, investiram contra o lugar que ocupava no campo das letras a serviço do gabinete de Rio Branco (MAGALHAES JR, 1977, p. 274, 292; MENEZES, 1977, p. 298).

Na polêmica, não estava em discussão apenas a literatura, mas as visões sobre o Brasil ou “a legitimidade das representações que se oferecia do Brasil em nossa produção literária no período formativo inicial” (KAVISKI, 2011, p. 1). Era um modo de questionar as formas pelas quais o romance oferecia uma imagem do país, constituindo-se em monumento da nação por abarcar um vasto patrimônio natural, cultural e histórico. À medida que o romancista tornara-se referência nacional, centro da cidade letrada, as críticas e as tentativas de diminuir o seu poder sucederam-se, especialmente, quando ele ingressou na política e passou a ter duas frentes para apresentação de suas ideias e censuras sobre o que o desgostava. Assim, essas cartas expressam a busca de demarcar um domínio subjetivo em oposição a um “outro” determinado; a luta por definir que objetos materiais e simbólicos seriam reunidos e retidos nas páginas de nossa literatura, formando e preservando um patrimônio da nação, aquilo que nos seria próprio, de nossa propriedade (GONÇALVES, 2003, p. 21-23).

A presença de Távora na peleja deu-se, ao que parece, por um caso pessoal. Mandara a Alencar o manuscrito de *Índios do Jaguaribe*, forjado na esteira de *O guarani*, e como o parecer demorava e começara a correr o comentário de que o “mestre” havia dito que “esses índios precisam de ser descasacados”, sentiu-se

magoado filiando-se nas hostes inimigas, passando de admirador à atacante ou “detrator” (RODRIGUES, 2001, p.136-137).

A *Questões do dia* fora publicada em 1871 e 1872. Ainda em 71, a casa Tipografia e Litografia Imparcial reuniu em volume os 20 primeiros fascículos num tomo, referentes aos meses de agosto a 10 de novembro. De início, foram publicadas 4 cartas de Castilho, “Cartas políticas dirigidas pelo roceiro Cincinato ao cidadão Fabrício”, as quais, conforme Martins (2011, p. 11), já haviam saído no *Jornal do Comércio* em 9 de abril, 26 de julho, 8 e 15 de agosto e foram reunidas no primeiro fascículo da revista.

Alencar, hostil ao Imperador desde que fora preterido para o Senado, era oposição nos debates da nova lei e se manifestara com ironia contra o parecer da comissão encarregada de avaliar o projeto. Parecer que, ele e outros, acreditavam, teria sido elaborado por Castilho que, por sua vez, julgando que “o nobre disputante, luminar da imprensa [...] decidiu esmagar-me em pleno parlamento”, reforçava fogo contra o romancista e político reunindo as cartas que vinha publicando na imprensa da cidade e iniciasse a revista (MARTINS, 2011, p. 10; CINCINATO, 1871, p. 31).

De acordo com Alencar, no Parlamento, em 05 de agosto, o Ministério buscava eliminar sua atuação política ao suscitar “penas mercenárias”, uma “corte de escritores anônimos”, incumbidos não de refutar suas ideias, mas de atacar a sua pessoa, lançando-lhe injúrias e insultos, afrontando a nacionalidade brasileira ao chamar “em seu auxílio uma pena estrangeira para coadjuv-lo nos seus trabalhos parlamentares, para discutir os negócios políticos do País”, a qual lançava contra seus adversários invectivas “bafejadas do alto” (ALENCAR, 1977, p. 629-32, 640, 643).

A LITERATURA ALENCARIANA NAS CARTAS DE SEMPRÔNIO A UM AMIGO

Para Martins (2011, p. 13-14), Távora concebia o trabalho de crítica literária como sendo uma espécie de caçada ou colheita de erros semeados na obra, e seu procedimento básico pautava-se em citar ou parafrasear os romances analisados, inserindo comentários que visavam ressaltar suas deficiências ou inverossimilhanças, confrontando a obra com outros textos ou dados observados na realidade.

Na primeira carta, de 14 de setembro, Távora expôs sua compreensão acerca da figura do gaúcho como tipo próprio do lugar, da região trabalhada, e remeteu ao livro *O Guarany*, do historiador francês Gustave Aimard, no qual, segundo ele, pode-se estudar o gaúcho com proveito. Ali encontrava “o tipo exato e não a fábula raquítica”, pois o autor “estudou em pessoa os costume da vida nômade do pampa. Escreveu como

quem viu, e não como quem ideia.” Logo, “os personagens, nessa verídica história, são de uma vitalidade eloquente; têm toda a eflorescência da vida; e não são pálidas visões, criaturas disformes, descoradas, confusas e em contraposição à verdade natural e etnográfica” (SEMPRÔNIO, 1871, p. 1-2).

A partir dessa concepção de literatura pautada na observação e no verossímil, tanto a concepção do cavalo do pampa, suas características e seus nomes, quanto aquela de homem do lugar, este “apresentado como realizando o ideal do gaúcho”, foram questionadas por afastar do patrimônio cultural observado, pois considerados como “ideados por *Sênio*” e por quererem levar a um “ludibrio”. Para ele, o romancista, “para se chegar a *humanizar a sociedade* eqüina, não se hesita em *cavalisar a sociedade dos homens*” (SEMPRÔNIO, 1871, p. 2-3).

De acordo com Távora, as descrições dos cavalos inteligentes, sensíveis e que entendiam a linguagem de Canho, eram da esfera da fantasia e não dos costumes. Para clarear as ideias, reduzia a questão a um dilema que só teria solução na última carta: “ou *Gaúcho* pretende as honras de romance de *costumes*, ou satisfaz-se com o ser de mera *fantasia*”, isto é, ou atem-se ao patrimônio cultural e natural do lugar ou era corrupção deste. Ponderando sobre a questão, afirmou:

No primeiro caso, protesto. Longe disso, o Gaúcho é desnaturado, falsíssimo, apócrifo. [...] Tal qual foi concebido e executado, importa a mais pungente palinodia contra a gentileza, a masculinidade, a fama das ilustres façanhas e legendárias tradições do campeão das savanas austrais. [...] No segundo, há de permitir-nos *Sênio* a franqueza de lhe declararmos que sua fantasia é das mais tristes, porque importa uma corrupção do sentimento natural e racional, o rebaixamento vivo e indecoroso da espécie (SEMPRÔNIO, 1871, p. 3).

Já na carta seguinte, de 17 de setembro, apresentou o eixo central de sua leitura, que reverberou em todo o conjunto, “a ideia de Alencar ser um escritor de gabinete, que, por não ter observado as regiões e os tipos humanos representados em seus romances, abusou da imaginação e incorreu em diversos erros e impropriedades” (MARTINS, 2011, p. 14).

Pensando a “arena das letras”, a cidade letrada, como lugar de lutas, a literatura como sacerdócio e o literato como um sacerdote que serve a uma das diversas ordens de legionários, apresentou-se como defensor do patrimônio das letras pátrias, possuindo um caráter educativo, disciplinador ou missão pedagógica ante os produtores literários, os projetos executados e ao público leitor:

Se deslizam do verdadeiro trilho, é dever imperioso argui-lhes as faltas, para que não suceda aos sectários inexperientes seguirem o mau exemplo, na persuasão de se estarem edificando. Há práticas, que sendo aparentemente sãs, não deixam de ser no fundo heterodoxas (SEMPRÔNIO, 1871, p. 5-6).

Imbuído da missão de agir sobre o aperfeiçoamento do romancista e engrandecer o da pátria, considerando Alencar um sacerdote herético, oposto aos princípios ortodoxos, ponderou sobre os males que poderia causar no campo literário devido à autoridade que era e pela idolatria que recebia.

Não ponho em dúvida os créditos e a autoridade, de que Sênio goza neste gênero de labor intelectual. [...] E justamente por estar cômico de sua autoridade e dos seus conceitos, é que estremeço pelas letras pátrias, que vejo ameaçadas de um transtorno inevitável, si fizerem escola as fátuas fantasias de uma pena falaciosa, que abusa das suas faculdades procriadoras, vestindo o centauro com as roupagens da bela Juno, envolvendo na crosta cor de rosa do confeito perfumado a briônia ou o tártaro. [...] Tanto mais me receio dos males que da aberração possam porvir, quanto é inegável a espécie de idolatria, que existe em certo circulo para com as obras oriundas da pena de Sênio (SEMPRÔNIO, 1871, p. 6).

Questionando a existência na “república das letras” de “oráculos indiscutíveis, autoridades dogmáticas”, conformando à ideia de uma cidade letrada marcada por disputas e jogos de poder, Távora teceu considerações acerca do romance nacionalista e das figuras de Walter Scott, na Europa, e de Cooper, na América do Norte. Afirmou que “o romance de nacionalidade ainda por ninguém foi melhor entendido e executado do que por Cooper”, ponderou: “Walter Scott, de quem a Europa tão legitimamente se vangloria, ainda assim a certos respeito é menos recomendável do que o soberbo escritor norte-americano”, pois:

Por exemplo: antes de Walter Scott haver empreendido a construção do agigantado edifício da história da Escócia, já outros o haviam precedido neste mister, colhendo e recolhendo muitos costumes, muitas superstições nacionais, como observa um profundo crítico. Walter Scott não é no todo original. Mistress Grant, Burns, Allan-Ramsay, Buchanan, Macpherson e outros tinham já explorado as virgens fontes, para onde Walter Scott não fez mais que acentuar com sua pena arrojada vastos caminhos, descobrindo com amplitude perspectivas belíssimas, apenas entrevistas e semi-ocultas. Walter Scott achou veredas para seguir no Dédalo; não podia perder-se nele (SEMPRÔNIO, 1871, p. 7).

Já no que se referia a Cooper, sua avaliação o sobrepõe a Scott, destacando suas características, como aquela sua capacidade de observação da terra americana e suas propriedades:

Antes de Cooper, porém, que observação literária havia já perustrado as seculares solidões do Ohio, do Mississipi, do Illinois? Que pena rasgara a célula virgem e imensa de uma natureza acima de todos os voos, de todas as preocupações das mais arrojadas fantasias, e fizera jorrar dali a veia caudal da poesia americana, para inundar mares e continentes? Quem já havia criado e dado um certo molde para exemplo? (SEMPRÔNIO, 1871, p. 7).

A observação da realidade tratada na obra, como princípio básico do processo de criação literária e de construção de uma identidade para a nação, fora apresentada como elemento superior, a ser seguido em oposição ao idear, imaginar e fantasiar, do mesmo modo que a perspectiva fotográfica (daguerreotípica) elogiada como mecanismo de reprodução do real. Focando Cooper, continuou a mostrar a originalidade e singularidades desse autor, sua modernidade, sua relação com o patrimônio simbólico, a história americana e a natureza.

Cooper não tem predecessor; veredas ainda não batidas se lhe apresentam de todos os lados. Uma inesgotável variedade de materiais; cenas que exigiam um teatro; painéis que demandavam um quadro; pontos de vista, que solicitavam um pintor; por toda a parte novidade, **bizarria**, maravilhas; um interesse todo moderno; um povo, apenas saído de suas faixas e já poderoso; uma história, cujas primeiras páginas brilham de civilização e falam de conquista; a singularidade de um heroísmo tranqüilo, piedoso e perseverante; os nomes de Washington, de Penn, de Franklin; para o fundo do quadro as florestas seculares; para atores, os apóstolos do Novo Mundo, entretendo-se com os filhos do **wigwam** e do **calumet**; os progressos da arte europeia no meio dessas solidões sem dono; os combates de oprimidos e de opressores, uns reclamando, outros querendo abafar a liberdade e a tolerância; _ que digo? Talvez nova era social, fechada para o mundo, e prestes a emanar de Filadélfia! (SEMPRÔNIO, 1871, p. 7-8).

Finalizando a apreciação sobre Cooper e sua literatura, chamou a atenção para a faculdade de observação e capacidade de transmitir com exatidão fotográfica os bens da nação vistos, ainda que possuísse defeito que não o diminuía:

O grande merecimento de Cooper consiste em ser verdadeiro; porque não teve a quem imitar senão à natureza; é um paisagista completo e fidelíssimo. [...] Não escreveria um livro sequer, talvez, fechado em seu gabinete. Vê primeiro, observa, apanha todos os matizes da natureza, estudo as sensações do eu e do não eu, o estremecimento da folhagem, o ruído das águas, o colorido do todo; e tudo transmite com uma exatidão daguerreotípica. [...] Apontam-lhe o defeito de serem seus quadros um pouco secos, em consequência dessa minuciosa fidelidade de pormenores. Mas embora; não deixa de ocupar o primeiro lugar, a nosso ver, nessa galeria de vultos gigantes (SEMPRÔNIO, 1871, p. 8).

Pensando a arte literária como imitação, como reprodução mecânica (daguerreotípica) do observado ou estudado ou já conhecido, avançou no seu procedimento, que tinha um sentido, uma lógica; lançar a base de um processo comparativo entre Sênio e Cooper, para censurar o brasileiro e sua desconsideração do patrimônio natural e cultural, apontar-lhe os defeitos, as incorreções e o motivo de sua decadência literária, a busca da novidade, de ser original.

Cooper é americano, **Sênio** também o é – eis aí um ponto de analogia, que os aproxima. [...] Ao passo porém que Cooper daguerreotipa a natureza, **Sênio**, à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho de sua caprichosa imaginação; despreza a fonte, onde muita gente tem bebido, mas que é inesgotável, e onde há muito licor intacto. Para **Sênio**, a verdade, dita por muitos, perde o encanto. Ele não há de escrever pelo ramerrão; fora rebaixar-se. É preciso dar cousa nova, e eis surge o monstro repugnante e desprezível (SEMPRÔNIO, 1871, p. 8).

Assim, o daguerreótipo foi usado como metáfora para mostrar a possibilidade de alcançar a mais perfeita cópia da natureza pelo romancista americano, a quem Alencar teria apenas imitado servilmente. Estabelecia o confronto entre verdade objetiva, com a intenção de se aproximar ao máximo do real, das propriedades culturais, naturais e históricas, e falsidade da imaginação pura, estéril e incoerente, para, em seguida, mostrar que o romantismo de Alencar era repleto de erros e dados inverossímeis, no que refere ao tempo, ao espaço e bens materiais e simbólicos tratados. Portanto, era obra inadequada àquela época pela ausência de sentido documentário, de estar permeada de fatos verídicos submetidos a dados irreais (SILVA, 2009, p. 82-83).

Semprônio avaliou o entendimento de Alencar a respeito de poesia, ao tratar de poesia americana, de linguagem e de epopeia.

Sênio não compreende a poesia americana, como em geral tem sido concebida por bons talentos que o hão precedido, e vem dar-nos o ideal da “poesia verdadeiramente brasileira, haurida na língua dos selvagens” na sua efeminada *Iracema*, onde os guerreiros falam uma linguagem débil, esmorecida e flácida, que não podiam de modo algum usar em sua braveza.[...] Isto importa um característico: a pena de **Sênio** não foi talhada para construir a epopeia; faltam-lhe asas para elevar-se nos assuntos heroicos, que demandam voos excelsos do pensamento, fraseologia máscula, jogo de paixões veementes e arrebatadoras. A linguagem de **Sênio** é dolente e languida. No dizer de um crítico português, sua pena pode ter bom sucesso “na poesia dengue e **coquete**, poesia arrebicada, doentia, rasteirinha, poesia de alcovas e salões, complacente, piegas, cousa de **toilette**, feminina... como o pó de arroz, os vinagres aromáticos, os espíritos de **petites dames** e de **petits crêvés**, o *l'langylang*, o **bouquet** Manilha, e o cosmético Miranda” (SEMPRÔNIO, 1871, p. 8-9).

Távora, que vinha dando destaque a observação dos bens materiais ou simbólicos na criação literária, contrapôs esse expediente a imaginação, a seu ver, fonte de inexatidões, quando o princípio a ser considerado seria a reprodução fotográfica daquilo que foi visto e retido na memória.

Nesse prurido de querer passar por original “seus esforços de imaginação são vôos de uma inteligência, que quer criar, e que em sua impotência cria quimeras” na frase de um crítico, apreciando Brockden Brown. Exemplo: **Diva, Pata da Gazela, Gaúcho**. [...] Além do mais, **Sênio** tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas), sem dar um só passo fora do seu gabinete. Isso o faz cair em frequentes inexatidões, quer se proponha a reproduzir, que a divagar na tela (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9).

Pautando-se no critério da observação direta como fonte de criação e de renovação da economia literária, iniciou sua avaliação de *O gaúcho* indicando as possíveis falhas alencarianas por não ter observado e atido aos objetos reais próprios.

Porque não foi ao Rio Grande do Sul, antes de haver escrito o seu **Gaúcho**? A literatura é uma religião, e tem direito de merecer tais sacrifícios de seus sinceros cultores. Não nos teria então talvez dado esses esboços de fisionomia fria, de cútis contraditória, concepções híbridas, a título de figuras esculturais e legendárias da campanha. Muita razão tinha Balzac: não fundava ação nenhuma em lugar que não conhecesse. [...] Convençamo-nos: a imaginação, até a mais viril e opima, se esgota, cansa e desfalece. [...] A renovação faz-se pela observação. A natureza oferece cada dia um encanto novo, que a imaginação sadia recolhe para dar-lhe mil feições graciosas, ainda não conhecidas. O fluído propriamente original e imaginoso é apenas aplicado a dar o tom, o equilíbrio, o reflexo estético às criações reais. Com tão comedido emprego e uso, nunca poderá dar a **bancarrota** (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9).

A interferência literária deveria ocorrer no sentido de salientar as menores minúcias do patrimônio natural, para se explorar ao máximo o que ele contém de belo. O critério da observação detalhada constitui-se como uma maneira de mensurar cientificamente a beleza literária, conformando um modelo para a crítica literária. A experiência literária deveria impregnar-se da natureza observada e caberia ao literato se embrenhar pelos lugares que transcreveria no papel. O contado direto com a terra era a forma para aumentar a descrição minuciosa e precisar o retrato literário (SILVA, 2009, p. 83).

No ataque ao lugar que a imaginação teria ocupado nos procedimentos do escritor, levando-o a afastar da realidade, dos bens que requeriam serem observados com exatidão, continuou:

A imaginação atrofiada nas cidades só pode procriar a mentira, a falsidade, quando quer estampar ações e figuras da vida florestal ou do deserto. Não é a leitura isolada, embora dos mais escolhidos modelos, que dará a expressão fiel da natureza. É preciso contemplá-la, receber impressões face a face com o desconhecido, experimentar verdadeiramente todas as sensações da inspiração, não fictícia, mas real (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9).

Voltando a dar ênfase ao modelo de literatura implementado pelos literatos norte-americanos como paradigma de romancista nacionalista, problematizou:

O que foi que contribuiu para ter cedo a América do Norte uma literatura original e grandiosa, graças ao trabalho de poucos obreiros? Foi o não fazerem outra coisa senão copiarem fielmente as grandes cenas, as magníficas perspectivas dessas regiões virgens, onde tudo oferecia um cunho de originalidade tão graciososa, que não só dispensava, porém mesmo excluía o uso da criação *fantasiosa*, por somenos aos majestosos painéis (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9-10).

Semprônio remeteu-se ao naturalista norte-americano Audubon como mais um exemplo de escritor aferrado ao procedimento da observação, para firmar esse caminho como trilha a ser seguido, contrapondo-o à Alencar. Segundo ele, Audubon

estudava os pássaros, suas cores, paixões e metamorfoses, “pura e simplesmente à sombra das florestas do Mississipi”. E, portanto, questionou:

‘Audubon não somente compreendeu essas harmonias, no meio das quais viveu e que repercutiram no fundo de sua alma, porém reproduziu-as em estilo admirável de simplicidade e de sobriedade.’ [...] Ao passo que esses ilustres construtores vão pedir à natureza os traços harmoniosos, os painéis corretos, as cores vivas com que devem erigir e adornar o panteão das glórias pátrias, e de sua própria imortalidade, entende **Sênio** que conseguirá idênticos resultados, desprezando o inexaurível manancial; e, cego pela vaidade, não vê sua veia aparecer em seus últimos livres deprimida e exangue? Lamentamos do coração o engano d’alma (SEMPRÔNIO, 1871, p. 10).

Para o crítico, Alencar desprezava o “manancial”, os bens naturais e culturais, e padecia ainda da “monomania de querer passar por *criador* ou melhor por *dizedor de novidades*”, tendo “a pachorra de asseverar em sua *Diva* ao público [...] que os termos *núbil, pubescência, olímpio, frondes, aflar* e outros (já de muito consignados nos dicionários da língua) são *inovações suas!* e demora-se em justificá-las”. Mas, “todos estes vocábulos se acham em Moraes e Constâncio, e especialmente em Fonseca”, inseridos já no patrimônio linguístico. O censor insurgiu também contra o uso de notas explicativas de algumas palavras pouco usadas e particularidades históricas, apontando ainda o expediente de aportuguesar vocábulos estrangeiros:

Sênio tem a mania das notas. Não há volume seu, dentre os últimos que assinalam a sua precoce decadência literária, que não seja acompanhado de alguns desses enxertos, que, em sua maioria, só servem para desabonar o autor. Na **Pata da Gazela** escreve **tilbure**, **champanhe**, porque entende que devemos imprimir certo cunho português nas palavras estrangeiras adotadas pelo uso. Não te parece uma extravagância? (SEMPRÔNIO, 1871, p. 10-11).

Tratando, especificamente, de *O gaúcho*, indicou que alguns vocábulos que Sênio usou, “com certos ares de novidade”, poderiam ser encontrados em alguns dicionários e outros, que dizia figurar em certos dicionários, não podiam ser encontrados. Portanto, ponderou:

Notável singularidade! Parece que **Sênio** faz timbre de lançar a confusão nos escritos. Quando ele diz que inventou tal verbo, encontra-se o verbo nos dicionários mais vulgares; quando diz que em tal dicionário vem tal termo, justamente este termo deixa de vir no dicionário referido. [...] Não é uma mania de querer a todo o transe passar por filólogo? (SEMPRÔNIO, 1871, p. 11).

Finalizando sua leitura, teceu comentários acerca de termos dos bens linguísticos usados em *O gaúcho*, como pampa e o estrangeiro *far-west*, questionando o sentido que Alencar atribuiu a estes. No que refere ao vocábulo “pampa”, afirmou que Sênio dissera que “é uma palavra originária da língua quíchua, que significa simplesmente o plano”. Mas, para Semprônio, a questão é: “Porque não declarou de onde houve esta notícia sobre a língua quíchua, tão pouco conhecida entre nós, e que não se aprende nas academias?”. Para indicar a fonte a que Alencar recorreu e ocultou, afirmou: “A tal respeito lê-se no *Guarany*, de G. Aimard, pag. 41, capítulo intitulado – O rancho – em seguida ao que se intitula – *O Gaúcho*: [...] ‘Le mot *pampa* appartient à langue Quichúa (langue des Incas); il signifie textuellement place, terrain plat, savane ou grande plaine” (SEMPRÔNIO, 1871, p. 12).

Almeida (1999, p.83) considera essa segunda carta, sob o ponto de vista da reflexão estética, a mais importante do conjunto das oito missivas. Nela, sob o pretexto de indicar e destacar as supostas falhas de Alencar, Távora, de modo bastante evidente, expôs seus próprios valores e o conflito entre gerações que conduzia a ficção brasileira do Romantismo, em decadência, ao Realismo e Naturalismo, marcantes na década seguinte. A presença do novo ideário na cidade das letras se mostra no embate, nas contradições e, às vezes, na superficialidade das análises das cartas.

Semprônio queixava-se das inverossimilhanças em relação ao patrimônio cultural e natural, das descrições dos fenômenos naturais, do enaltecimento do animal e rebaixamento do homem, que, num “romance de nacionalidade”, deve ser um tipo representativo. A representação do gaúcho, o clamor pela observação, pela verdade e a busca de uma realidade ideal estava justificada pela tentativa de estabelecer na literatura uma identidade nacional, e Távora propõe um veto ao ficcional (KAVISKI, 2011, p. 10).

O crítico considerou, das cartas de número três até a oitava, o livro como um romance de costumes e, julgando como inaceitável a mistura de gêneros narrativos, como a inclusão de elementos fantásticos numa narrativa de costumes, sendo a classificação quanto ao gênero crucial para sua avaliação correta (MARTINS, 2011, p. 25-26).

Iniciou a oitava e última carta da série, presente no fascículo 14, de 15 de outubro, afirmando que *O gaúcho* “não pode pretender as honras de romance de

costumes, fim que aliás visa, mérito de que faz alarde.” A seu ver, no processo comparativo, *Sênio* não se parecia com nenhum autor da primeira escola literária dos Estados- Unidos, reconhecidos por seus atributos estéticos como John Crevecoeur, autor de *Agricultor*, em que “tudo é essencialmente americano”, desde a paisagem, costumes, linguagem, sentimentos, objetos, sensações e as ideias “de um país recente”; ou Washington Irving, que “penetrou nas tribos bravias, explorou e estudou as florestas, os campos, os rios” que foram expostos em *A planície*; ou Cooper, do *Último dos moicanos*; ou Audubon com sua variação, colorido e pureza (SEMPRÔNIO, 1871, p. 6).

Por outro lado, não se parecia também com os grandes nomes do romance europeu como Walter Scott, com sua minuciosa exatidão das crônicas históricas e seu “pincel verdadeiro que traça um retrato fiel”, que se impregna das particularidades dos séculos e países; como Chateaubriand, em *Atala*; como Bernardin de Saint Pierre, com *Paulo e Virginia*, que trouxe a pureza e opulência da língua e um estilo forte e metálico; ou como Balzac, que tudo esquadrinhou e dissecou, cavando e sondando o homem. Na perspectiva relacional do estabelecimento das identidades, restava a pergunta: “Com quem se parece, pois, *Sênio* no seu *Gaúcho* – porventura arremedo remoto, caricato e ilógico do *Homo e do Ursus*, do *Homem que ri*?” Para ele, “o *Gaúcho* não passa de uma produção caquética, de que a literatura brasileira pouco se deverá lisonjear”, visto que “o sentimento é frouxo e frio, a ideia descorada e infeliz; e por isso que o estilo nem deslumbra, nem arrasta” (SEMPRÔNIO, 1871, p. 7).

Na busca de estudar a obra, buscou conformá-la a um gênero de escrita, refletindo sobre sua relação com romance histórico para negar-lhe essa característica por não ater-se devidamente aos fatos históricos e bens simbólicos do lugar.

Se estudamos o *Gaúcho* em seu caráter histórico, tanto pior; é tudo vago, indeciso, máxime insignificante. Lendo-o, não se fica tendo uma ideia da revolução rio-grandense. Não há um traço vigoroso que se deixe demorar no ânimo do leitor. A revolução aparece, em uma atitude fugaz, fungível como a sombra do quadro – a luz pertence aos cavalos, ou aos arroubos da imaginação delirante (SEMPRÔNIO, 1871, p. 8).

Para o censor, *Sênio* havia entendido que apenas citando alguns nomes, que figuraram no movimento, e remetendo a caminhos e localidades, “tinha preenchido e satisfeito a parte histórica da obra”, incorrendo num “Erro ou ilusão!” uma vez que “o espírito do tempo, o cunho varonil e incisivo do acontecimento, sua ação moral ou política, tudo” fora deixado “adiado para daqui a um século talvez...”, devido os personagens estarem ainda ligados ao presente. Questionou a justificativa de Alencar, sobre o necessário distanciamento, opondo a postura do escritor profundo,

consciencioso, crítico justo e severo a algumas espécies de interesses que deveriam ser transgidos para “atingir o alvo excelso da verdade histórica”, que deveria ser “escrupulosamente tratada”, estudando a época, os costumes, as tendências, as ambições, os homens (SEMPRÔNIO, 1871, p. 8).

Fez acaso outro tanto **Sênio** no seu Gaúcho, para pretender com razão um lugar na ordem dos romancistas históricos? Si acaso se não acha ainda inaugurada no país a escola, na há de ser de certo a obra de **Sênio** que servirá de modelo, tão certo é faltar-lhe a possança e a firmeza de ação e de crítica imprescindíveis em trabalhos tais de iniciativa no gênero (SEMPRÔNIO, 1871, p. 8).

Outro ponto analisado negativamente refere-se à questão estética, das regras formais da produção, como a linguagem e sua relação com a língua, como categorias de nosso patrimônio intangível, de nossa consciência, que dirige nossos julgamentos e raciocínios (GONÇALVES, 2003, p. 24).

Si conchegamos o **Gaúcho** às fórmulas da plástica, aos preceitos da arte e do belo, ao purismo da linguagem castiça, não se ressentir ele de menos deslizes com feições de defeitos que dificilmente se poderão escusar. [...] A neologismomania pulula e palpita a cada página, enfastia. A título de enriquecer a língua, já de si tão opulenta, inventam-se vocábulos por mero arbítrio. A prevalecer o abuso, quem se entenderá daqui a pouco? O direito, a autoridade que tem **Sênio** para introduzir na língua vernácula termos novos ex **auctoritate qua scribit**, muitos também têm; e onde iremos parar, si todos esses deixarem dominar pelo mesmo erro e vaidade de inventarem por conta própria? (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9).

Buscando historiar essa questão na produção de Alencar, ponderou sobre sua decadência como escritor atrelando-a a tais inovações, à busca de introduzir novos vocábulos na língua portuguesa desvirtuando no patrimônio lingüístico recebido e comum com os portugueses.

A contar da Diva para cá, justamente a obra que assinala o principal período de decadência de **Sênio**, não há trabalho seu que se possa ler, de recheado, que vem, de quanta inovação lhe ocorre fazer, como si isso denunciasse grande merecimento intelectual, e demandasse alto esforço e superioridade no escritor! De um verbo deriva **Sênio** um substantivo; de um substantivo deriva um verbo - e eis a que se reduz a grandiosa procriação filológica de **Sênio**. Quem é que não poderia fazer outro tanto, sem, de mais a mais, supor ter descoberto a pólvora, ou se julgar por isso com jus ao respeito e à admiração de presentes e pósteros? (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9).

Indagando sobre o processo de inovações na língua portuguesa, levantou questões problematizando as iniciativas de Alencar e tachou-as de anomalias por se afastarem de nosso patrimônio simbólico herdado.

E que razão de necessidade poderia determinar tais inovações? Por ventura **Sênio** cria ideias tão sublimemente originais, que não encontre na inesgotável riqueza da língua nacional termos, que lhe correspondam e que as exprimam? Serão essas ideias crianças de sete braços para quem seja mister talhar camisas de sete mangas? Não será difícil na verdade deparar em nossas últimas letras com aleijões de tal ordem (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9).

Com ironia, defendeu a criação de uma nova língua para realizar a expressão e comunicação entre as ideias e sentimentos dos animais e os humanos, sem violentar a língua portuguesa.

Em um caso irremissivelmente seria preciso inventar uma língua própria: no querer fazer o homem entendido em seus mais recônditos fenômenos psicológicos pelos cavalos, e de entendê-los ele igualmente; mas então inventem uma língua nova, e não queiram aviltar na ínfima função a ilustre e heróica língua dos Barros e dos Vieiras (SEMPRÔNIO, 1871, p. 9).

Távora emitiu mais um parecer parcial e negativo sobre *O gaúcho*, considerando-o sob os pontos de vista dos patrimônios culturais, antropológico, plástico e linguístico: “Segundo vês, meu amigo, seja encarado o *Gaúcho* sob o aspecto etnográfico ou seja sob o estético, ou filológico, urge que os que sinceramente se interessam pelo lustre das pátrias letras façam cruzada para que ele não consiga abrir escola.” (SEMPRÔNIO, 1871, p. 10).

O próximo ponto que foi discutido diz respeito a considerar o livro como “romance de *fantasia*”, visto que seu caráter histórico lhe fora negado. Reiterou que não condenava “este gênero da literatura romântica”, levantou textos de tal caráter avaliando-os como: “horripelmente belo”, “sublime”, “interessante”; mencionando que “muitos outros” faziam “as delícias dos *dilettanti* da literatura do impossível e do sonho ou da fábula”, não reprovando, pois, “romance de fantasia.” Expressou uma visão

tradicional do romance ao considerar que o gênero possuía fim edificante, cabendo ao escritor educar e moralizar o público (MARTINS, 2011, p. 23):

Parecendo-me, porém, que o romance tem influência civilizadora: que moraliza, educa, forma o sentimento pelas lições e pelas advertências; que até certo ponto acompanha o teatro em suas vistas de conquista do ideal social – prefiro o romance **íntimo histórico**, de **costumes**, e até o **realista**, ainda que este me não pareça característico dos tempos que correm. [...] Em uma palavra prefiro o romance **verossímil**, **possível**, quero ‘o homem junto das coisas’ definição da arte de Bacon (SEMPRÔNIO, 1871, p. 10).

Távora empregou novamente o termo **verossímil**, como definidor do romance, de maneira direta e incisiva, atrelando-o ao vocábulo *possível*. Se o romance não era histórico e nem de costume, como exposto nas avaliações presentes nas cartas anteriores, asseverou, por afastar das propriedades de nossa história e cultura:

Mas o **Gaúcho** não é um romance de fantasia, nem pensa em tal, desde que localiza sua ação num teatro verdadeiro, e nela pretende oferecer a fotografia dos costumes de uma sociedade conhecida e contemporânea, dando às pessoas e às coisas seus próprios nomes. [...] O **Gaúcho** pretendia ser de costumes, mas depravou-se na aberração (SEMPRÔNIO, 1871, p. 10-11).

Para Távora, as descrições alencarianas, especialmente aquelas dos cavalos, que apontavam sua inteligência, sensibilidade e capacidade de compreensão da linguagem humana, de Canho, representavam elementos fantásticos que quebravam o decoro necessário ao romance de costumes (MARTINS, 2011, p. 26).

Refletindo sobre o motivo de tal indeterminação de gênero, recorreu às ideias de Philarète Chasles, que é uma das principais matrizes teóricas de Távora (MARTINS, 2011, p. 17). Para ele, o germe do problema era a busca exagerada da novidade:

‘A pretensão de excessiva novidade não pode dar em resultado senão uma triste mistura de **comédia grotesca** e de **grandeza fantástica**, que se não encontra em livro algum’ diz Philarète, apreciando as Viagens de Herman Melville. Dir-se-ia que o profundo crítico francês talhou nestas palavras a carapuça de Sênio (SEMPRÔNIO, 1871, p. 11).

Na parte final desta carta, a última da série, expressou outra vez como quem possuía missão disciplinar, continuando a pensar as razões que levaram Alencar àquela situação decadente, como o via e o lugar que ocupava nas letras brasileiras. Se, antes, atacou a busca de novidade, agora o faz com a ideia de “gênio”, marco do pensamento romântico. “É preciso dizer abertamente a Sênio que poucos podem ser Dumas ou

Voltaire. A fertilidade proveitosa só é partilha dos gênios. *Non omnia possumus omnes*; e a Corinto não vai que quer” (SEMPRÔNIO, 1871, p. 11).

Historiando o percurso de Alencar como escritor e compondo um contexto no qual se deu a elaboração de sua obra, considerou o adensamento das atividades e as múltiplas frentes de ação por aquele empreendidas como fatores preponderantes de tal “mal”.

Os graves encargos de conselheiro do Estado, de político, de advogado, de parlamentar, de oposicionista, e de muitas coisas mais, não permitem aos talentos literários produzir senão abortos, se querem das crianças em menos de nove meses. [...] Quando **Sênio** era simples advogado, e não queria campar de filólogo abalizado, político profundo, nem concebera ainda a vaidade de passar espichas nos clássicos e de arvorar-se em mestre de escola, tudo ia bem. [...] Chegando-lhe o tempo para aplicar-se às letras amenas, compor seus trabalhos com vagar, corrigi-los, à luz do gosto e do bom senso, até onde este lhe chegava. A prova temo-la nós no **Guarani, na Viuvinha, e no Demônio Familiar. O tempora!** (SEMPRÔNIO, 1871, p. 11).

Mas, se tais trechos, por um lado, indicaram as condições objetivas em que se dava a produção literária alencariana, apontando a crescente complexidade e multiplicidade de ações e interesses desse produtor, por outro, mostraram aquilo que tanto incomodava seus adversários no campo político e literário: “Oposicionista” de muitas coisas, suposto “filólogo abalizado”, examinador e revisor dos clássicos e elevador de si a condição de “mestre de escola” literária. Tudo isso para quem possuía apenas algum mérito em produções “amenas”, “produçõezinhas”, trabalhos de pouco fôlego. Portanto, esses eram os grandes erros de Alencar que traziam perdas às nossas letras.

Hoje, porém, como tudo está mudado”! Os elogios imoderados apodreceram cedo o talento útil, fazendo-o enfunar-se da presunção de ser gênio. Prejuízo para a literatura natal! porque em vez de recolher mais duas ou três produçõezinhas, dos quilates da **Viuvinha** ou do **Guarany**, temos uma bagagem de volumes, que não valem nem o arroubo dos - **Cinco minutos** (SEMPRÔNIO, 1871, p. 11).

Como convém a um educador, levantados os problemas, realizadas as indicações dos motivos que os produziram e apontadas as formas para saná-los, emitii o recado final, preocupado com o patrimônio usado para simbolizar, representar, comunicar e construir as pessoas (GONÇALVES, 2003, p. 27):

Meta a mão em sua consciência, e diga **Sênio** se não temos razão. [...] Mas nada de desacoroçoar. É ainda ocasião de recuperar o tempo gasto em pura perda, e reparar o mal que tem feito ao seu nome e às letras brasileiras. [...] Tenho concluído, meu amigo. Pede por mim desculpa ao público, e a **Sênio** que me não queira mal (SEMPRÔNIO, 1871, p. 11-2).

Desta forma, Távora encerrou sua análise de *O gaúcho* numa crítica contundente. Criticou a falta de fidelidade à vida do pampa, o abuso de situações pouco naturais, a idealização dos tipos, preconizando no romance a mistura da verdade, entendida como fidelidade à natureza observada, e o ideal, pensado como roupagem da observação pelo belo inventado (CANDIDO, 1969, p. 366).

ALGUMAS PALAVRAS FINAIS

Esse debate abalou a cidade letrada situada na Corte. Alencar, conhecido como polemista inveterado, talvez em decorrência dos trabalhos e debates no parlamento, não refutou de imediato tais críticas, manifestando-se, somente em 1872, em “Benção Paterna”, prefácio de *Sonhos d’ouro*, ao responder às censuras de Castilho e Távora (MARTINS, 2011, p. 13). Era “uma resposta a estes ataques, que objetivavam cobrir de ridículo, tanto o político como o literato”, configurando como a benção do escritor a “seu livrinho”, com conselhos para que esse pudesse se defender dos ataques inevitáveis (GARMES, 2011, p. 4)

A polêmica marcou nossa cidade das letras oitocentista e entrou para a história da literatura brasileira ainda no século XIX. Para Sívio Romero, em texto publicado em 1888,

As cartas de Semprônio (Távora) têm valor literário; mas fora um erro da parte do romancista d’O **matuto** o haver se juntado ao intrigante português, que, no debate, era movido por empreitada política dos desafetos de Alencar, de um lado, e de outro por patriotada lusa, desejosa de deprimir a primeira figura literária brasileira do tempo. Mas a boa fé de F. Távora era completa; ele residia então no Recife, donde enviava as suas cartas, e não estava bem a par das tramóias de José Feliciano (ROMERO, 1980, p. 1486).

Já para José Veríssimo, em 1908, a atitude de Távora fora má, era insubordinação dos jovens ante os consagrados e uma “macaqueação” das rebeliões literárias europeias.

Acaso mais por espírito de insubordinação dos escritores novéis contra os consagrados, que por justificadas razões, foi dos que insurgiram contra a hegemonia literária de Alencar. [...] tal insurreição, como outras quejandas, e tanta cousa da nossa vida literária, era apenas uma macaqueação de idênticas rebeliões nos centros literários europeus. [...] Ainda banido da literatura e da vida, como devem ser, quaisquer estreitas prevenções nacionais, de todo impertinentes na ordem intelectual, essa obra de Franklin Távora, aliás apreciável como crítica e como estilo, era uma má ação. Fossem quais fossem os defeitos de Alencar, não eram tais que o desclassificassem do posto que ocupava nas nossas letras (VERÍSSIMO, 1954, p. 268-269).

Já no século XX, Candido, de outro ponto e cidade letrada, buscando afastar a poeira e os resíduos da polêmica, para fixar seu conteúdo crítico, teceu a seguinte reflexão:

[...] os motivos principais de Távora eram a tomada de posição contra um certo tipo de literatura – e nisto reside hoje o seu interesse. Elas representam o início da fase final do Romantismo, quando já se ia aspirando a um incremento da observação e a superação do estilo poético na ficção. [...] As suas considerações constituem o primeiro sinal, no Brasil, de apelo ao sentido documentário das obras que versam a realidade presente. A sua atitude (ressalvadas deformações ocasionais devidas ao interesse polêmico) é coerente e compressiva (CANDIDO, 1969, p. 366).

Assim, Távora censurou a ausência de fidelidade alencariana à vida humana e natural do pampa, a falta de naturalidade de situações e personagens, a idealização dos tipos representativos do lugar. O romance deveria ser originário da observação e não da imaginação, sendo um retrato fiel da realidade, não podendo afastar-se daquilo que era verossímil, possível, e fosse lógico, para não ser caricatura. Caberia ao autor nacional, na missão de tratar da especificidade brasileira, sair de seu gabinete e colher a rica matéria que a realidade natural, social e histórica oferecia, enfim os bens simbólicos e ecológicos que nos eram próprios e ofereciam certo sentimento de pertencimento a algo comum e próprio.

Tais cartas, expressão da cidade das letras, figuram como lugares de memórias das batalhas simbólicas oitocentistas no Brasil, aí ancoradas, acerca de nosso patrimônio cultural e das formas de representar a nação independente e de construir uma identidade nacional pautada em nossos bens culturais, naturais e históricos. Missivas forjadas em comparação e confronto entre autores e obras que, em outras partes da América e do mundo, tiveram papel político primordial na configuração do romance nacionalista e no processo de descolonização cultural de áreas antes dominadas pelas metrópoles europeias ao expor e explicitar aquilo que lhes era

próprio e as diferenciava de outras localidades e culturas. Edificar uma identidade nacional equivale a construir uma dada imagem da nação que seja consensual e, nesse processo, as lutas por formas de representá-la ocorrem considerando o respeito ou não às tradições, aos valores, aos acontecimentos, aos locais, às personalidades, aos monumentos simbólicos e naturais que fazem parte do repertório social no qual possuem significados.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. Como e por que sou romancista. In: _____. **Ficção completa e outros escritos**. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965. v. I. p.101-121.

_____. O gaúcho. In: _____. _____. Rio de Janeiro: Companhia Aguilar, 1965. v. III. p.21-191.

_____. **Discursos parlamentares de José de Alencar**. Brasília: Câmara dos Deputados, 1977.

ALMEIDA, José Maurício Gomes de. **A tradição regionalista no romance brasileiro**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 3 ed. São Paulo: Martins, 1969.

CINCINATO, Lucio Quinto [pseud.]; CASTILHO, J. F. **Questões do dia: observações políticas e literárias escritas por vários e coordenadas por Lucio Q. Cincinato**. Rio de Janeiro: Tipografia e litografia Imparcial, 1871. t. I.

GARMES, Kátia M. A influência da atividade política de José de Alencar na recepção crítica de seus romances. In: CONGRESSO DE HISTÓRIA DO LIVRO, 14., 2003, Campinas. **Anais...** Campinas: ALB, 2003. Disponível em:
<http://alb.com.br/arquivomorto/edicoes_anteriores/anais14/Hsemi.html>. Acesso em: 19 fev. 2011.

GONÇALVES, José R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R; CHAGAS, M. **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 21-29.

KAVISKI, Ewerton de Sá. Prosa de ficção (1843-1881): algumas considerações. In: COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS, 1., 2010, Maringá. **Anais eletrônicos...** Maringá: UEM, 2010. Disponível em:
<<http://www.cielli.com.br/downloads/121pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2011.

LE GOFF, J. **História e memória**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

MAGALHÃES JR, Raimundo. **José de Alencar e sua época**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

MARTINS, Eduardo Vieira. Apresentação. In: TÁVORA, Franklin. **Cartas a Cincinato**: estudos críticos por Semprônio. Campinas: Ed. Unicamp, 2011. p. 9-37.

MENEZES, Raimundo de. **José de Alencar**: literato e político. Rio de Janeiro: LTC, 1977.

NETO, Lira. **O inimigo do rei**: uma biografia de José de Alencar... São Paulo: Globo, 2006.

RAMA, Angel. **A cidade das letras**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. **José de Alencar**: o poeta armado do século XIX. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980. v. 5.

SEMPRÔNIO (pseud.) TÁVORA, Franklin. Obras de Sênio. O gaúcho: cartas a um amigo. In: CINCINATO, L. Q. [pseud.] CASTILHO, J. F. **Questões do dia**: observações políticas e literárias... Rio de Janeiro: Tipografia e litografia Imparcial, 1871. t. I.

SILVA, Kalina V.; SILVA, Maciel H. **Dicionário de conceitos históricos**. São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, Daniel Pinha. Moderno contra o antigo: José de Alencar e o debate letrado de 1870. **Saeculum**. Revista de História, João Pessoa, n. 20, p. 80-92, 2009.

VERÍSSIMO, José. **História da literatura brasileira**. 3. ed., Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1954.