

HISTÓRIA

EM
DEBATE

ANAIS DO XVI^º SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS
PROFESSORES DE HISTÓRIA - RIO DE JANEIRO, 22 A 26 DE JULHO DE 1991.

HISTÓRIA EM DEBATE

Problemas, Temas e Perspectivas

ANPUH: 30 anos

CNPq

InFour

A Permanência de José de Alencar.

Nelson Schapochnik

“Os clássicos são livros que exercem uma influência característica, tanto quando se recusam a ser erradicados da mente como quando se escondem nos meandros da memória, camuflando-se como o inconsciente individual ou coletivo.”

(Italo Calvino, “Por que ler os clássicos?”).

Este trabalho pretende ser uma reflexão sobre o lugar da obra de José de Alencar na historiografia literária brasileira, tomando como ponto de partida sua “permanência”, tanto na visada diacrônica ancorada num “nacionalismo antológico”⁽¹⁾ (acolhido pelas análises de Afrânio Coutinho e de Antonio Cândido), quando na releitura do passado em busca da fundação de uma nova tradição/antitradção ou “nacionalismo modal”, proposta por Haroldo de Campos.

Na verdade, quem tenha examinado mais de perto os modelos dominantes que informam o ensino universitário e os repertórios que compõem nossas histórias da literatura, não pode deixar de se deparar com uma evidência: a inserção canônica da obra de José de Alencar na historiografia literária.

As tentativas de compreensão da obra literária através do estudo biográfico do autor ou a partir das determinações contextuais parecem definitivamente ter mostrado seus limites e equívocos. Conforme indica Felix Vódicta, toda obra depois de publicada ou divulgada, torna-se propriedade do público que a lê com a sensibilidade artística e os paradigmas críticos da época⁽²⁾. Este descentramento proporciona uma nova alternativa para pensarmos a história literária e, por extensão, a permanência dos textos alencarianos: uma das maneiras de testar a qualidade literária de uma obra é examinar a capacidade dela desprender-se de seu autor e continuar contemporânea.

O jovem Machado de Assis publicou na coluna Semana Literária do **Diário do Rio de Janeiro** (09.01.1866) um artigo onde denunciava a “conspiração do silêncio” que envolvia a recepção da obra de Alencar entre a crítica e a audiência rarefeita. Sobre **Iracema**, Machado não poupa um vaticínio: “*como obra de futuro, há de viver, e temos fé de que será lida e apreciada, mesmo quando*

muitas das obras que estão hoje em voga, servirem apenas para a crônica bibliográfica de algum antiquário paciente"⁽³⁾.

O tom premonitório das palavras de Machado de Assis, parecem antecipar as colocações desenvolvidas um século depois por Wolfgang Iser⁽⁴⁾, na medida em que se descarta uma abordagem historicista sobre as obras literárias, identificando-as com um determinado período ("zeitgeist") e, ao mesmo tempo, aponta para a possibilidade da obra do passado ser percebida dentro do horizonte estético contemporâneo por efeito da leitura. Nesta perspectiva, seria interessante lembrar da dedicatória de Mário de Andrade, no manuscrito de *Macunaíma* ("*A José de Alencar, pai de vivo que brilha no vasto campo do céu*"), bem como, nas inversões paródicas que estabelecem um diálogo intertextual com *Iracema*.

I

Através do exame da trilogia *Introdução à Literatura no Brasil* (1959), *Conceito de Literatura Brasileira* (1960) e *A Tradição Afortunada* (1968) de Afrânio Coutinho, penso poder desvelar uma das vertentes daquele modelo de leitura da historiografia literária denominado "nacionalismo ontológico" e, em seguida, discutir o sentido da permanência alencariana.

Para Afrânio Coutinho, a superação da "tirania cronológica, sociológica e política"⁽⁵⁾ que caracterizava as diferentes histórias da literatura escritas até meados da década de 50, impunha a adoção de um critério diferencial por parte do autor da *Introdução*.

"Este livro representa uma tentativa de reação contra o sociologismo, o naturalismo e o positivismo, e contra o historicismo, em nome dos valores estéticos, em nome da crítica intrínseca ou estético-literária, ou poética..."⁽⁶⁾

Se por um lado, a postura do autor marca uma reação ao "absoluto monopólio da crítica extrínseca e histórica" em nome de "um método estético-literário, inspirado em teoria estético-literária"⁽⁷⁾, por outro lado, Afrânio Coutinho não parece explicitar o que vem a ser o papel da literatura como "gozo estético" ou "divertimento espiritual".

Amparado pelos critérios da "periodologia estilística", Afrânio Coutinho propõem acompanhar a individuação da literatura brasileira através "dos grandes estilos em que se corporificou: Barroquismo, Arcadismo, Romantismo, Realismo, Naturalismo, Parnasianismo, Simbolismo, Impressionismo e Modernismo"⁽⁸⁾.

A adoção deste princípio, segundo o autor, proporcionaria uma redução do corpus textual que habitualmente figurava nas histórias da literatura. Neste sentido, estariam alijadas desta perspectiva da história literária todas aquelas modalidades de textos que não se enquadrassem na tipologia dos “gêneros literários”, a saber: “literatura ensaística, literatura narrativa, (ficção e epopéia), literatura dramática (tragédia e comédia) e literatura lírica”⁽⁹⁾.

Fundamentado nas noções de “estilo individual” e “estilo de época”, Afrânio Coutinho concebe a história literária como um processo evolutivo-gradualista de ascensão e decadência de um sistema de normas e convenções, procurando identificar o ponto de exaustão dos artifícios e do início da aspiração por novos. Em ensaio recente, João Alexandre Barbosa afirma que, embora esta concepção tenha realizado acertos ao recuperar realizações importantes (por exemplo o Barroco) e derrubar preconceitos, Afrânio Coutinho, resolve a tensão entre forma e história de maneira hegeliana, através da prevalência concedida ao estético. Deste modo, “a história da literatura é história da arte literária”⁽¹⁰⁾. Como veremos a utilização da “periodologia estilística”, embora se apresentasse como um antídoto à concepção estritamente cronológica da história literária, não conseguiu romper com as aporias da evolução e do progresso, entendido como gênese e desenvolvimento do “ser nacional”.

Isto fica evidente em *A Tradição Afortunada*, onde o autor “procura valorizar a civilização brasileira, construída por ‘brasileiros’, isto é, a que se constituiu no solo americano, no território brasileiro, desde o momento em que aqui aportaram os colonizadores, diferenciando-se desde logo da metropolitana à custa de uma nova experiência histórica, de novos contatos, numa situação geográfica diferente, ‘obnubilando’ a sua condição de europeus”⁽¹¹⁾.

Embora tenha optado por uma via diferencial em relação aos modelos dominantes da historiografia literária de seu tempo, o autor ainda se move no território cediço da busca genealógica do “instinto de nacionalidade”. É com base nestes pressupostos que Afrânio Coutinho desenvolveu sua tese:

“A literatura brasileira ‘formou-se’ com o barroco. Com o arcadismo-romantismo, tornou-se autônoma. Com o modernismo atingiu a maioria”⁽¹²⁾

Ao tomar o “instinto de nacionalidade” como fio condutor a priori da história literária, o autor recorre à metáfora substancialista e animista (infância, juventude e maturidade) para explicar os sucessivos períodos que caracterizariam a literatura brasileira. Tal concepção, empenhada na fundação

de uma tradição supostamente “afortunada”, acaba por preservar uma profunda sintonia com as correntes biografizantes e sociológicas às quais o autor pensava ter superado. Na verdade, a carência de um princípio ordenador que respeitasse a historicidade da obra literária, como também a utilização de uma concepção veicular do texto, conduz A. Coutinho em busca da descoberta do segredo da “origem da formação”, para daí em diante delinear as etapas subseqüentes do desenvolvimento da literatura brasileira.

A inserção de José de Alencar na história da literatura brasileira concebida como uma “tradição afortunada” se justificaria pela preocupação prospectiva do autor cearense em representar o “caráter nacional”. Portanto com Alencar,

“a literatura brasileira superaria o indianismo, transformando-o em direção do sertanismo e afinal à teoria ampla do regionalismo, permanente na literatura do Brasil, com vistas a uma síntese entre a cidade e o campo retrato da civilização brasileira.”⁽¹³⁾

De acordo com os pressupostos de Afrânio Coutinho, a obra alencariana tomada “in totum” seria a corporificação máxima do espírito nacional no período de autonomização da literatura brasileira frente à literatura portuguesa. A experimentação inaugural da série romanesca e a projeção na literatura dos vários aspectos da realidade brasileira, justificam o seguinte juízo:

“Alencar criou a ficção brasileira, lançando-a no rumo certo da busca da expressão nacional, preparando o terreno para os pósteros e, com isso, situando-se como o verdadeiro. Patriarca da literatura brasileira.”⁽¹⁴⁾

II

Conforme indicações de Flora Sussekind⁽¹⁵⁾, a emergência das obras de Antonio Cândido e de Afrânio Coutinho, marcam um momento de ruptura no horizonte da crítica literária brasileira. Esta ruptura também se caracterizou pela substituição da figura do “homem de letras”, do bacharel, cuja reflexão tinha como veículo privilegiado o jornal; por um outro modelo, ligado à “especialização acadêmica”, o crítico-universitário, cujas formas de expressão dominantes seriam o livro e a cátedra. Muito embora as obras de Afrânio Coutinho e de Antonio Cândido marquem a adoção de procedimentos críticos

divergentes, é possível traçar algumas afinidades entre a trajetória intelectual destes escritores, tais como a formação universitária de ambos, o fato de terem de início colaborado regularmente na imprensa diária (Cândido na *Folha da Manhã* e Afrânio no *Diário de Notícias*) e pelo fato de terem abraçado a carreira docente (o primeiro na USP, e o segundo na UFRJ).

A *Formação da Literatura Brasileira* (Momentos decisivos 1750-1880) foi preparada e redigida entre 1945 e 1951, sendo publicada em 1956-57. Esta obra de Antonio Cândido é, sem sombra de dúvidas, o mais lúcido e elegante ensaio de reconstrução historiográfica de nossa evolução literária.

A omissão do termo história no título da obra, parece ser em si um dado significativo da orientação adotada por Antonio Cândido. Todavia, a incidência de uma “perspectiva histórica” é evidente no capítulo introdutório da *Formação*:

“Em um livro de crítica, mas escrito do ponto de vista histórico, como este, as obras não podem aparecer em si, na autonomia que manifestam, quando abstraímos as circunstâncias enumeradas, aparecem; por força da perspectiva escolhida, integrando em dado momento um sistema articulado e, ao influir sobre a elaboração de outras, formando, no tempo, uma tradição.”⁽¹⁶⁾

Antonio Cândido utiliza-se de um duplo aparato crítico fornecido tanto pelos estudos antropológicos de traço funcionalista, articulados pela leitura sociológica de herança marxista, quanto pela apropriação da teoria da obra literária como estrutura estética oriunda do *New Criticism* e da estilística. A assimilação destas correntes críticas parece ter sido fundamental para o debuxar analítico do processo constitutivo da literatura brasileira compreendida como um “sistema literário” (e dentro dele, os gêneros, obras principais e estilos dos autores). A distinção entre “manifestações literárias”, por um lado, e “sistema literário”, por outro lado, pode ser apreendida na longa passagem supracitada:

“Para se compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes dominadores são, além das características internas, (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto

de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns a outros. O conjunto de três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece, sob este ângulo, como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade.”⁽¹⁷⁾

O eixo que norteia a obra de Antonio Cândido não é a sucessão temporal das diferentes “manifestações literárias”. Trata-se, em especial, de destacar o momento em que a literatura brasileira passaria a se constituir em “sistema literário”, articulando os três elementos: obra, público e escritor. Um argumento de cunho sociológico (a inexistência de produção impressa e de público até meados do século XVIII) justificaria o procedimento estruturador da *Formação*, implicando, por sua vez, na seleção do arcadismo pré-romântico como o “momento formativo” da literatura brasileira. Este despertar autoral da literatura brasileira corresponderia à adoção de princípios de transmissão de mensagens referenciais temático-nativistas.

Construída de forma extremamente coerente, a *Formação* pode ser lida como um símbolo do “tema da ordem”⁽¹⁸⁾ que, na investigação histórico-literária promovida pelo autor, se faz sentir através da presença sub-reptícia das noções de “continuidade” e de “tradição”. Entretanto, ao explicar o “processo retilíneo de abasileiramento”, temos a reiteração da formação da nacionalidade na literatura como o princípio organizador da historiografia literária e, portanto, a vigência do paradigma do “nacionalismo-ontológico”. Nas palavras do autor:

“O leitor perceberá que me coloquei deliberadamente no ângulo dos nossos primeiros românticos e dos críticos estrangeiros, que, antes deles, localizaram na fase arcádica o início da nossa verdadeira literatura, graças a manifestação de temas, notadamente o indianismo, que dominarão a produção oitocentista... Sob este aspecto, poder-se-ia dizer que o presente livro constitui (adaptando o título do conhecido estudo de Benda) uma ‘história dos brasileiros no seu desejo de ter uma literatura’”⁽¹⁹⁾.

Diante de tais pressupostos, seria importante perceber como Antonio Cândido desvenda o conjunto da obra alencariana, lembrando que para o autor “a literatura é um conjunto de obras, não de fatores nem de autores”⁽²⁰⁾. É no capítulo “Os três Alencares” que podemos encontrar referências precisas à obra do escritor cearense.

Já nos primeiros parágrafos, o crítico oferece um juízo revelador de sua fineza analítica, após percorrer o conjunto da produção alencariana.

“Desses vinte e um romances, nenhum é péssimo, todos merecem leitura e, na maioria, permanecem vivos, apesar da mudança dos padrões de gosto a partir do Naturalismo. Dentre eles, três podem ser relidos à vontade e o seu valor tenderá a crescer para o leitor, a medida que a crítica souber assinalar sua força criadora: Lucíola, Iracema e Senhora. Há outros que constituem uma boa segunda linha, como O Guarani. Mais do que isto é difícil de dizer, porque a variedade da obra de Alencar é de natureza a dificultar a comparação dos livros uns com os outros. Basta com efeito atentar para a sua glória junto aos leitores - certamente a mais sólida de nossa literatura - para nos certificarmos de que há, pelo menos dois Alencares em que se desdobrou nesses noventa anos de admiração: o Alencar dos rapazes, heróico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico.”⁽²¹⁾

Antes, porém, de tentar esmiuçar a operação redutora do corpus alencariana promovida por Antonio Cândido, cujo resultado é a retenção de *Lucíola*, *Iracema*, *Senhora* e *O Guarani*, seria importante frisar outros dois aspectos apontados pelo crítico: a plenitude das obras de Alencar junto ao público, bem como, a existência de dois Alencares. O primeiro aspecto é confirmado pelas inúmeras edições dos romances alencarianos que ainda são objeto de análise e consumo em todos os níveis da escola. Já, o segundo elemento, pode ser vislumbrado, por um lado, no advento do herói “onde a vida, artisticamente recortada pelo romancista, sujeita-se docilmente a um padrão ideal e absoluto de grandeza épica” (o Alencar dos rapazes, representado pela série *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *Ubirajara*, *As Minas de Prata* e *O Guarani*) e, por outro lado, na construção de tramas que “exigem inicialmente um obstáculo, que ameaça a união dos namorados, sem contudo destruí-los”⁽²²⁾ (o Alencar das mocinhas, representado pela série *Cinco Minutos*, *A Viuvinha*, *Diva*, *A Pata da Gazela*, *O Tronco do Ipê* e *Sonhos d’Ouro*).

Por sua vez, o título faz menção a um terceiro Alencar. Qual seria a peculiaridade deste? Segundo Antonio Cândido, “é o Alencar que se poderia chamar dos adultos, formado por uma série de elementos pouco heróicos e pouco elegantes, mas denotadores de um 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 concentra mais visivelmente em *Senhora* e, sobretudo, em *Lucíola*, únicos livros em que a mulher e o homem se defrontam num plano de igualdade, dotados de peso específico e capazes de amadurecimento interior inexistente nos outros bonecos e bonecas”⁽²³⁾.

Até aqui, os três Alencares. Mas certamente, a operação redutora ou, a retenção no presente da crítica de *Senhora, Iracema, Lucíola e O Guarani* (ainda que, numa “boa segunda linha”), é que constitui a chave para a avaliação da permanência de José de Alencar (antes as obras, do que o autor) na *Formação da Literatura Brasileira*. Esta operação não parece fortuita, nem tampouco, se justifica por aquela “tipologia dos gêneros literários” empregada por Afrânio Coutinho. Neste caso, a redução apresenta uma similaridade com a sugestão benjaminiana: *“A fonte da juventude da história é alimentada pelo Letes. Nada é mais renovador do que o esquecimento”*⁽²⁴⁾. Isto significa que, embora todos os vinte e um romances “merecem leitura”, aqueles sublinhados pelo crítico “permanecem vivos”, são ou devem se constituir em objeto de releitura, tendo em vista “sua força criadora”.

Integrado ao “momento formativo” da leitura brasileira, José de Alencar se nos afigura como um marco inaugural de novas experiências literárias, em meio a um “sistema literário pobre e acanhado”. Ressaltando, sobretudo, o processo depurativo na série romanesca que lhe permitiu trilhar pelas veredas do indianismo, do regionalismo, da sociologia da vida urbana e da análise psicológica. Daí, o remate final:

“A sua arte literária é, portanto, mais consciente e bem armada do que suporíamos à primeira vista. Parecendo um escritor de conjuntos, de largos traços atirados com desordem, a leitura mais discriminada de sua obra revela, pelo contrário, que a desenvoltura aparente encobre um trabalho esclarecido dos detalhes, e a inspiração, longe de confirmar-se soberana, é contrabalançada por boa reflexão crítica. Tanto assim, poderíamos dizer, que na verdade não escreveu mais do que dois ou três romances, ou melhor, nada mais fez, nos vinte e um publicados, do que retomar alguns temas básicos, que experimentou e enriqueceu, com admirável consciência estética, a partir do compromisso com a fama, assumido n’O Guarani.”⁽²⁵⁾

III

“A partir dos anos setenta”, explica João Alexandre Barbosa, “a crítica brasileira passou a ser representada por dois agrupamentos, nem sempre antagônicos; uma crítica feita nas universidades e que se divulga através de revistas especializadas e livros, e aquela desenvolvida por alguns poetas-críticos de vanguarda, seja em forma de reflexão propriamente crítica e ensaística, seja através do trabalho de tradução que busca recriar o texto original e, por isso, afirma-se como leitura crítica do texto”⁽²⁶⁾.

Poética de invenção, ensaísmo crítico e transcrição são as marcas da intervenção de Haroldo de Campos no cenário intelectual mais recente.

Personagem representativo do desdobramento do “crítico-scholar” em “crítico teórico”, a reflexão de Haroldo de Campos proporciona novas vistas sobre o problema da permanência alencariana na historiografia literária brasileira. Mas, antes de centrarmos neste aspecto, seria imprescindível acompanharmos o percurso crítico que informa a releitura da tradição.

Num ensaio clássico de T. S. Elliot, *Tradição e Talento Individual*, encontramos uma passagem iluminadora que pode contribuir para a compreensão desta sugestiva leitura crítica oferecida por Haroldo de Campos. A passagem é a seguinte:

“Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a ‘tradição’ deve ser positivamente desestimulada... A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico... e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento em que toda a literatura européia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país tem uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Este sentido histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mas agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade.”⁽²⁷⁾

O longo excerto de T. S. Elliot conduz nossa reflexão sobre a tradição na história literária para a “ordem do simultâneo”. Isto é, para uma compreensão do sentido histórico subjacente à tradição como algo objetivamente relacional e subjetivamente seletivo. Algo não meramente aditivo, mas construtivo, não linearmente contínuo nem circularmente cíclico, mas essencialmente descontínuo.

Ao se recusar a participar do postulado historicista, fundado no desdobramento temporal entre o passado, presente e o futuro de maneira unívoca e homogênea, T. S. Elliot se contrapõe à idéia de que o passado pode ser apresentado “tal como efetivamente sucedeu” (“*as wie eigentlich gewesen*”, na célebre fórmula rankeana), o que corresponderia no campo da história literária a um tratamento reverencial das obras literárias como portadoras de um sentido único e eterno.

A “ordem do simultâneo” implica numa relação dialógica entre passado e presente, de maneira que o primeiro é sempre transformado e renovado pela consciência presente desse passado, só assim a tradição pode romper as tentativas de apresentá-la como cristalizações e, ao mesmo tempo, ampliar suas possibilidades significativas.

A releitura da história literária ou a fundação de uma nova tradição/antitradição por Haroldo de Campos parece se orientar por esta vertigem de um tempo findado na “simultaneidade”. Servindo-se de um aparato crítico bastante amplo que passa pelo formalismo russo, estruturalismo tcheco e francês, pós-estruturalismo e estética da recepção, Haroldo de Campos sugere um outro paradigma para pensar na história literária. Esta reflexão sobre a história literária, e é importante sublinhar, não se realizou sobre a forma de um tratado ou compêndio, mas aparece de forma ensaística.

Embora reconheça o importante trabalho de levantamento e demarcação do terreno promovido pelos historiadores da literatura, o crítico chama a atenção para um outro princípio de organização fundado naquilo que R. Jakobson denominou de “poética sincrônica”. É deste ponto de vista, que ele afirma:

“Não se sentindo solicitado por um sistema de valores estéticos que se haveria de pôr, necessariamente, no eixo do que lhe é coetâneo (sincrônico); não se aventurando a intervenções assim motivadas sobre a ordem dos fatos que identifica ao correr do eixo de sucessão (histórico), o crítico diacrônico aceita a ‘média’ evolutiva da tradição, o gráfico já historizado que esta lhe subministra quanto à posição relativa dos escritores nos vários períodos.”⁽²⁸⁾

A aplicação deste critério possibilita uma leitura radicalmente diversa de seu passado literário, produzindo um “efeito desobstrutivo e dessacralizador: de um lado, o prontuário das obras a serem consideradas (antes obras que autores) fica inevitavelmente reduzido, com a remoção do entulho despiciendo; de outro, perfilam-se com nitidez antes impossível de obter aqueles autores (textos) que realmente contam numa perspectiva radical, inclusive de validade internacional; finalmente dentro da bagagem de um autor dado, o eixo de interesse deixará muitas vezes de se ancorar no lado entorpecido das peças ditas ‘antológicas’, para se firmar em composições menos celebradas, mas muito mais realizadas esteticamente”⁽²⁹⁾.

Neste sentido, a invenção de um novo *corpus* textual contemplado por um olhar atento ao trabalho com os significantes (“literaridade”) se constitui num novo capítulo de nossa “tradição da ruptura”. O projeto de Haroldo de Campos se distingue assim dos outros dois modelos de leitura da

tradição propostos pela historiografia literária brasileira, pelo afastamento tanto da “tradição afortunada” forjada por Afrânio Coutinho, quanto do “processo retilíneo de abasileiramento” sugerido por Antonio Cândido.

Esta oposição se consubstancia na formulação de um “nacionalismo modal”, ou, nas palavras do crítico:

“O nacionalismo como movimento dialógico da diferença (e não a unção platônica da origem e rasoura acomodática do mesmo): o des-caráter, ao invés do caráter; a ruptura, em lugar do traçado linear; a historiografia como gráfico sísmico da fragmentação eversiva, antes do que como homologação tautológica do homogêneo. Uma recusa da metáfora substancialista da evolução natural, gradualista, harmoniosa. Uma nova idéia de tradição (antitradição), a operar com contrarrevolução, como contracorrente oposta ao cânone prestigiado e glorioso.”⁽³⁰⁾

As profundas transformações do plano de uma história literária ancorada no “nacionalismo modal” aparecem numa pequena nota de pé-de-página⁽³¹⁾. Tendo em vista o conteúdo informativo e os componentes inventivos dos textos, Haroldo de Campos oferece o seguinte recorte da série romanesca na literatura brasileira do século dezenove: **Memórias de um Sargento de Milícias** (1854-55), de Manoel Antonio de Almeida; **Iracema** (1865), de José de Alencar; **O Ateneu** (1888), de Raul Pompéia, encerrando com a trilogia machadiana composta por **Memórias Póstumas de Brás Cubas** (1881), **Quincas Borba** (1891) e **Dom Casmurro** (1899).

Note-se bem que mesmo na “antitradição”, delineada por Haroldo de Campos, temos a permanência de José de Alencar. E mais, o único texto que resiste e se afirma como uma opção frente ao fatalismo linear-evolutivo (“nacionalismo ontológico”) vem a ser **Iracema**. Os predicados que justificam esta seleção são apresentados num ensaio intitulado **Iracema: uma arqueografia de vanguarda**⁽³²⁾. Resumidamente, o que se retém deste texto vem a ser a função poética na prosa, bem como, a experimentação de ruptura dos gêneros e a estruturação rítmico-semântica da matéria narrada.

Pelo impulso de formar uma língua literária nacional transgressora do português canônico (inclusive através da tupinização do português), pela recusa a forma epigonal da épica (seja a versão de Gonçalves Magalhães ou a de Gonçalves Dias) em nome de uma “experiência poética em prosa” e, também, pela “defesa da escritura assindética” caracterizadora de um estilo de “períodos destacados” é que **Iracema** de José de Alencar permanece no firmamento estético contemporâneo. Sendo assim, conclui Haroldo de Campos:

“O maior poeta indianista (o único plenamente legível hoje, se não pensarmos no indianismo às avessas de Sousândrade) foi um prosador: José de Alencar. Não é novidade. Augusto Meyer (num ensaio pioneiro, em que se rebela contra a leitura empobrecedora de Alencar pelo padrão estrito do realismo) já havia observado: ‘Bastaria Iracema para consagrá-lo o maior criador da prosa romântica, na língua portuguesa, e o maior poeta indianista’.”⁽³³⁾

NOTAS

- (1) A conceituação “nacionalismo ontológico” e “nacionalismo modal” foi cunhada originalmente por Haroldo de Campos. *Da Razão Antropofágica: a Europa sob o signo da devoração*, em *Colóquio Letras*, nº 62, julho de 1981 (Lisboa: Gulbenkian), pp. 10-25. A “fortuna crítica” de José de Alencar pode ser encontrada em Fabio Frexeiro. *Alencar. Os bastidores e a posteridade*. R. Janeiro, Museu Histórico Nacional, 1977.
- (2) VODICKA, F. *A História da Repercussão das Obras Literárias*, em *Estruturalismo e Semiologia*. P. Alegre, Globo, 1978, pp. 299-309.
- (3) ASSIS, M. de. *Propósito*, Obra Completa vol. III. R. Janeiro, Aguilar, 1986, p. 842.
- (4) ISER, W. *A Interação do Texto com o Leitor*, em Luis Costa Lima (org.). *A Literatura e o Leitor*. R. Janeiro, Paz e Terra, 1979, pp. 83-132.
- (5) COUTINHO, A. *Introdução à Literatura no Brasil*. R. Janeiro, Livraria São José, 1959, pp. 34-35.
- (6) Idem, *ibidem*, p. 64.
- (7) Idem, *ibidem*, p. 63.

- (8) **Idem, Explicação Preliminar**, em ob. cit., s/p.
- (9) **Idem, ibidem**, p. 69.
- (10) **BARBOSA, J. A. *Forma e história na crítica brasileira de 1870-1950***, em **A Leitura do Intervalo**. S. Paulo, Iluminuras, 1990, p. 71.
- (11) **COUTINHO, A. *A Tradição Afortunada***. R. Janeiro, José Olympio, 1968, p. XII.
- (12) **Idem, *Conceito de Literatura Brasileira***. R. Janeiro, Livraria Acadêmica, 1964, p. 64.
- (13) **Idem, *A Tradição Afortunada***, p. 102.
- (14) **Idem, ibidem**, p. 99.
- (15) **SUSSEKIND, F. *Rodapés, Tratados e Ensaíos***, em **Folha de São Paulo (Folhetim)**. 12.12.1986, pp. 7-12.
- (16) **CÂNDIDO, A. *Introdução***, em **Formação da Literatura Brasileira**. vol. I. S. Paulo, Martins, 1957, p. 18.
- (17) **Idem, ibidem**, p. 17 (grifos do autor).
- (18) **LAFER, C. *Antonio Cândido***, em **Esboço de Figura**. S. Paulo, Duas Cidades, 1979, pp. 73-88.
- (19) **CÂNDIDO, A. Ob. citada**, p. 19 (grifo do autor).
- (20) **Idem, ibidem**, p. 27.
- (21) **Idem, *Formação da Literatura Brasileira***, vol. IV, p. 221.

- (22) Idem, *ibidem*, pp. 223-24.
- (23) Idem, *ibidem*, p. 224.
- (24) BENJAMIN, W. *Histoire littéraire et science de la littérature*, em **Poésie et Revolution 2**. Paris, Denoel, 1971, pp. 11-12.
- (25) CÂNDIDO, A. Ob. citada vol. IV, p. 233.
- (26) BARBOSA, J. A. ob. citada, p. 73.
- (27) ELLIOT, T. S. *Tradição e Talento Individual*, em **Ensaaios**. S. Paulo, Art Editora, 1989, pp. 38-39.
- (28) CAMPOS, H. de. *Poética Sincrônica*, em **A arte no horizonte do provável**. 4ª ed. S. Paulo, Perspectiva, 1977, p. 206.
- (29) Idem, *Texto e História*, em **A Operação do Texto**. S. Paulo, Perspectiva, 1976, p. 15.
- (30) Idem, *Dá Razão Antropofágica: a Europa sob o signo da devoração*, em **Colóquio Letras**. nº 62, julho/1981 (Lisboa: Gulbenkian), p. 13.
- (31) Idem, *Texto e História*, em ob. citada. Nota nº 5, p. 18.
- (32) idem. *Iracema: uma arqueografia de vanguarda*, em **Revista USP**. nº 5, mar. abr. mai./1990 (S. Paulo: USP), pp. 67-74.
- (33) Idem, *ibidem*, p. 74.