



José de Alencar, um escritor-crítico no limiar da modernidade

José de Alencar, a writer and a critic on the threshold of modernity

CHARLES KIEFER

PUCRS – Porto Alegre – Rio Grande do Sul – Brasil



Resumo: Este estudo trata de duas polêmicas: uma, do passado; outra, do presente. A do presente polemiza a questão da metrificacão das produções acadêmicas na atualidade; a do passado relembra a diatribe de José de Alencar contra Gonçalves de Magalhães. O autor deste ensaio demonstra a “cientificidade” da análise de José de Alencar quanto ao poema épico “A confederação dos Tamoios”.

Palavras-chave: Polêmica; Epistolografia; História da literatura; Literatura clássica; Literatura romântica; Nacionalidade

Abstract: This essay addresses two controversies: one from the past, another hta belongs to the present. The first one deals with the criticism of José de Alencar against Gonçalves de Magalhães, the second one is about the versification of academic productions today, the second one reminds text by José de Alencar against Gonçalves de Magalhães. The author of this essay demonstrates the “scientific” analysis of José de Alencar on the epic poem “The confederation Tamoios”.

Keywords: Controversy; Epistolography; History of literature; Classical literature; Romantic Literature; Nationality

Temos a tendência de supor que os escritores-críticos, autores capazes de fazer uma profunda e qualificada reflexão sobre a arte literária, sejam fenômenos da modernidade ou da pós-modernidade, como se os escritores do passado fossem neófitos ou ingênuos. Às vezes, chegamos a esquecer que os homens e mulheres que se dedicavam à literatura naqueles tempos eram tão ou mais qualificados que os autores que frequentam, hoje, os cursos acadêmicos. Quando percorremos a história da literatura e a história das formas estéticas, o que se descobre é que esses *centauros*, aqui chamados de escritores-críticos, na ausência de um termo melhor, são bem mais frequentes do que imaginamos. A rigor, a luz projetada sobre a sua produção ficcional ou lírica obscurece o seu trabalho crítico. E como o sistema literário funciona na base da recorrência, da redundância e da citação reiterada das produções que se tornaram canônicas, esse trabalho de base, e como tal subterrâneo e quase invisível, produzido pelos escritores-críticos é ignorado completamente, quando não deliberadamente esquecido. Em alguns casos, esses autores encarregam-se eles mesmos de produzir essa ocultação. Ironicamente, poetas e escritores de ficção desprezam a produção

acadêmica, dita científica, e não valorizam seu próprio trabalho crítico, enquanto os professores acadêmicos não-escritores, do alto de sua suposta cientificidade, desprezam a obra literária, porque supõe, equivocadamente, que a produção ficcional careça de uma verdadeira metodologia de observação, de problematização, de formulação de hipóteses e de experimentação, metodologia que caracteriza os processos daquilo que chamamos de *ciência*. Com isso, chega-se ao paradoxo patético de a escrita de um ensaio como este aqui apresentado valer mais, do ponto de vista da metrificacão acadêmica, do que a escrita de um romance. Talvez o que necessitemos, nesse instante da história brasileira, seja de um novo José Alencar capaz de enfrentar o *Imperador*.

José de Alencar, canonizado pelo sistema literário brasileiro como grande representante da escola do romance romântico, e modernamente quase desprezado pelas novas gerações, foi um competente e perspicaz crítico literário. Em seu livro *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*, por exemplo, publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, quanto tinha apenas 27 anos, elabora uma sólida teoria dos gêneros literários, além de fazer uma arrasadora avaliação da obra poética de Gonçalves de Magalhães.

Alencar fundamenta sua poética nos princípios estéticos da tradição ocidental, que, como sabemos, tem sua gênese em Aristóteles, mas lentamente afasta-se dessa poética clássica, pagando o seu próprio tributo ao romantismo, sob a égide do qual escreveu os seus romances. O que se percebe no jovem autor, muito antes de executar seu próprio projeto ficcional, é uma objetiva e bem determinada compreensão das semelhanças e diferenças entre o classicismo, do qual iria se afastar, e o romantismo, ao qual se agregaria como militante apaixonado. E entre uma escola e outra, havia uma pedra no meio do caminho, ou um poema épico mal-construído, produzido por Gonçalves Guimarães e apadrinhado, sob a forma de mecenato estatal, por ninguém menos que Dom Pedro II.

Como diríamos hoje, uma polêmica e tanto, registrada nos jornais da época e tornada livro na obra acima citada, de 1856. De um lado, as forças politicamente conservadoras, representadas pelo Imperador e seu protegido; de outro, um jovem e ousado (o que não é nunca um oxímoro) escritor liberal.

Examinaremos, como objeto deste estudo, a epistolografia da famosa polêmica, especialmente as três primeiras cartas do conjunto, onde a questão em epígrafe aparece em seus aspectos gerais. Nas demais, a crítica de José de Alencar se particulariza, descendo a minúcias linguísticas que não nos interessam neste ensaio.

Centremos, pois, nossas atenções nas concepções do jovem autor sobre o gênero da epopeia, que ele expressa nas epístolas dos dias 10, 11 e 28 de junho de 1856. Concepções que revelam, no limite, uma *poética da epopeia*, e que desvelam, pelo avesso, uma visão abrangente e entusiasmada do movimento literário romântico brasileiro pelas mãos de um de seus futuros mestres.

Mais que a estrutura do gênero, interessa, inicialmente, ao jovem polemista o *assunto* ou o *tema* do poema épico. Segundo Alencar, em princípio, a grandeza de uma raça infeliz como a desses indígenas em confronto com as cenas da natureza esplêndida das terras do Brasil deveria resultar numa *divina epopeia*, “se Magalhães fosse Dante”. A desproporção do modelo, figura central da epopeia medieval, aumenta, paradoxalmente, a insignificância do autor local. Não se pode dizer, nem o próprio Alencar o diz, que o poeta brasileiro não tenha escolhido um *tema adequado à epopeia*. Contudo, em que pese a ironia pouco sutil do comentário, a simples citação do vate italiano, e a inevitável comparação, apontam para o *tipo* de concepção poética que ele, Alencar, *gostaria de ter encontrado na Confederação dos Tamoios*.

Assim, depois de ter atacado a *base* da composição, lançando sobre ela a suspeita da incompetência já que mesmo que quisesse Magalhães jamais seria um Dante,

José de Alencar passa, minuciosamente, à decomposição das partes: “O Sr. Magalhães tratou este assumpto em dez cantos, e ligou à acção principal, à acção da epopeia, um pequeno drama de amor, que fórma um ligeiro episodio”.¹

Ao analisar a primeira parte da Invocação do poema de Magalhães, José de Alencar critica-lhe a frieza, a falta de entusiasmo e de *poesia*, sem definir melhor esses conceitos. Seus critérios são notadamente subjetivos e desvelam pelo que *não* dizem sua dívida para com a estética romântica. Calor, entusiasmo e *poesia*, no contexto em que os coloca, não são, a rigor, elementos constitutivos de uma *arte poética*. Contraditoriamente, ao debruçar-se sobre a segunda parte da mesma Invocação, e ao encontrar nela uma *doce melancolia*, irá elogiá-la, traindo, mais uma vez, a sua visão de mundo romântica. Doce melancolia, por exemplo, que José de Alencar também não encontraria em Dante, o modelo que havia servido de parâmetro inicial e de azougue contra seu companheiro de ofício.

Vejamos como Alencar prossegue na decomposição de seu objeto de estudo: “Depois da Invocação segue a descrição do Brasil: há n’essa descrição muitas bellezas de pensamento, mas a poesia, tenho medo de dizê-lo, não está na altura do assumpto. Se me perguntassem o que falta, de certo não saberei responder; falta um quer que seja, essa riqueza de imagens, esse luxo da fantasia que forma na pintura, como na poesia, o colorido do pensamento, os raios e as sombras, os claros e escuros do quadro”.

Seu critério de análise é mais uma vez subjetivo, já que não define o que entende por *belleza de pensamento*, tampouco sabe o que gostaria de encontrar no poema. No entanto, na sequência mesma da reflexão, seu torneio retórico se desmascara e ele passa a definir o que falta: *riqueza de imagens e luxo da fantasia*.

José de Alencar buscou no poema de Magalhães figuras de linguagem e exuberância descritiva e não as encontrou. A pobreza linguística e imagética do poema é que o leva a afirmar que “a poesia não está na altura do assumpto”. A natureza brasileira, tão rica, tão variada, tão exuberante, ele o diz nas entrelinhas do não-dito, à contraluz, contém tudo isso e o poeta não soube *pintá-la*. Daí porque Virgílio, Byron, Chateaubriand e Camões encontrariam aqui um *novo raio*, uma *centelha divina*, uma *natureza virgem cheia de poesia*. A citação desses autores clássicos da literatura europeia desvela, novamente, a intenção irônica e ferina de desmoralizar o poeta em análise pela opulência dos modelos.

¹ Todas as citações do presente ensaio referem-se à edição fotocopiada de 1883, chamada *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*. Em 1953, José Aderaldo Castello publicou *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCL/USP.

E assim José de Alencar prossegue, implacavelmente: “Parece-me que o gênio de um poeta em luta com a inspiração, devia arrancar do seio d’alma algum canto celeste, alguma harmonia original, nunca sonhada pela velha litteratura de um velho mundo”.

Mais que propor a composição de uma *nova epopeia*, a citação indica toda uma visão de mundo, toda uma *nova poética*, nova em terras brasileiras, mas já madura no velho mundo. O romantismo recuperou da Grécia antiga a concepção de *vate*, o poeta enquanto gênio inspirado pelas musas, tomado pelas musas, o poeta visionário, profeta de uma nova era. A busca dessa *harmonia original* é platônica, quase a “busca das esferas”, que Platão, literalmente, aprendeu com os velhos cabalistas da Mesopotâmia e seu sistema de *Sefirot*, e esse *canto celeste*, buscado por Alencar, não passa de sinônimo de sublimidade poética. José de Alencar parece não perceber que o tributo pago por Gonçalves de Magalhães ao classicismo é que o torna um poeta menor, já que, depois de Homero, Virgílio, Dante e Camões, seria muito difícil escrever uma epopeia digna de atenção. Além disso, José de Alencar não percebe, e também não poderia, que as condições econômicas, políticas, sociais e históricas que permitiram o advento do gênero épico já haviam desaparecido desde a Idade Média. Se Magalhães tivesse esquecido o cânone clássico, entregando-se ao gênio em luta com a inspiração, teria feito uma ode romântica e não um poema épico, cuja produção, a esta altura do desenvolvimento literário, já era um anacronismo até mesmo no ainda anacrônico Brasil. Mas é exatamente no espaço dessa fissura que José de Alencar pôde imaginar o que faria no lugar do outro: “Digo-o por mim: se algum dia fosse poeta, e quizesse cantar a minha terra e as suas bellezas, se quizesse compor um poema nacional, pediria a Deus que me fizesse esquecer por um momento as minhas ideias de homem civilizado. Filho da natureza embrenhar-me-ia por essas matas seculares; contemplaria as maravilhas de Deus, veria o sol erguer-se no seu mar de ouro, a lua deslizar-se no azul do Céu; ouviria o murmurio das ondas e o écho profundo e solemne das florestas. E se tudo isso não me inspirasse uma poesia nova, se não desse ao meu pensamento outros vãos que não esses desejos de uma musa clássica e romântica quebraria a minha penna com desespero, mas não a mancharia n’uma poesia menos digna de meu bello e nobre paiz”.

O que vemos aqui é que José de Alencar, no bojo de suas concepções sobre a epopeia, começa a elaborar a sua *outra* poética, que mais tarde viria a realizar no campo ficcional, notadamente no romance. Novidade, religiosidade, culto à natureza, genialidade, inspiração e harmonia original são conceitos de extração romântica que virão a encontrar expressão nacional nas futuras obras *indianistas* do próprio jovem polemista. No entanto, antes

mesmo de lançar-se à execução desse trabalho literário, que o tornaria um dos principais escritores do século XIX, já tem *pré-formadas* as concepções do que ele considera um verdadeiro poema épico brasileiro. Se fosse poeta, ele nos diz, esqueceria suas ideias civilizadas – leia-se, esqueceria o cânone clássico que conforma a poética de Magalhães –, e iria meter-se nas matas seculares para contemplar, como um místico em êxtase, as maravilhas de Deus, iria extasiar-se diante do sol e da lua, das ondas do mar e do eco das florestas. Se, diante de tudo disso, diante *dessa natureza exuberante*, não fosse realmente tocado pela musa, quebraria a pena. Tais afirmações, retumbantes e categóricas, quase coléricas, sintetizam uma visão romântica de mundo, nascida com os passeios do jovem Werther pelas florestas milenares da Alemanha. Sob este prisma, um grande poema não nasce da competência técnica de um poeta, nem é fruto de seu labor, mas da inspiração que a natureza nele produz. O *vate* é apenas um vaso sobre o qual se derramaria a inspiração. O pecado de Magalhães, nessa concepção, foi o de ter voltado suas costas à força da natureza brasileira, de não ter sabido cantá-la. Quando o poema é exuberante e caudaloso, quando o poema faz juz ao modelo pré-concebido por Alencar, como, por exemplo, na descrição do rio Amazonas, ou na passagem da morte do filho de Pindobuçu, é digno de elogios. José de Alencar não vê nenhuma beleza na *pintura* que Magalhães faz dos índios. O que o jovem polemista não encontra nos índios de Magalhães é a “poesia da liberdade selvagem”. Essa poesia da liberdade selvagem nada mais é que o ideal rousseaniano do *bom selvagem*, que Alencar, com grande dose de ingenuidade, pintará mais tarde em sua obra em prosa.

Alencar prossegue, elaborando uma teoria da poesia épica, que, segundo ele, deve iniciar-se com a descrição de um *quadro majestoso*. A cena inicial de um poema épico há que ser digna do assunto elevado de seu tema. Assim, critica a *causa* da *Confederação dos Tamoios*, o *princípio* motivador de sua ação. A morte de um simples guerreiro índio não é um *assunto* interessante para uma epopeia. No seu implacável projeto de desmonte do outro, recorda mais uma vez modelos que acentuam, por oposição, a já enorme desproporção: Milton, Virgílio, Homero, Tasso e Camões. Alencar recorda que a *causa* das epopeias criadas por esses autores é a questão da nacionalidade, da religião, dos descobrimentos e não vinganças triviais. Diante disso, e tendo um projeto literário nacional em mente, Alencar pode preconizar outro começo para a epopeia de Magalhães: o *sentimento de nacionalidade* do Conselho dos chefes tamoios, a questão da liberdade e do cativo indígena. A rigor, uma metáfora do próprio Brasil em relação a Portugal. Incomoda a Alencar, um liberal na política, a pouca preocupação de Magalhães com a questão da nacionalidade. Nesse sentido, para

Alencar, a literatura tem um compromisso político e social bem determinado: criar a base simbólica para a constituição de uma autêntica *consciência nacional*.

Depois de ter criticado acidamente questões estruturais, questões de cunho mais geral, José de Alencar debruça-se sobre questões particulares, de extrato linguístico-formal. Para ele, o estudo da poesia estrangeira – o desejo de universalidade – feito por Magalhães é que explicaria o seu descuido formal. Ao esmiuçar a epopeia, constata o que considera um abuso de hiatos, desalinho da frase, despreocupação com a eufonia e com a natural doçura da língua portuguesa, defeitos de estilo e de dicção, repetições de elipses, excessos de advérbios, pouca sonoridade e pouca cadência. Perdoa tais defeitos em Dante e nos poetas portugueses, mas não num *brasileiro*, cuja língua é tão rica. Seu critério é, para dizer o mínimo, capcioso, além de trair um *nacionalismo linguístico* que beira o ufanismo.

Por fim, o caráter judicativo de toda a carta dá lugar a impressões e comentários pessoais. Justifica o seu próprio *tom familiar*, incitando o destinatário a publicá-la e, de quebra, aponta ainda para uma breve poética do gênero epistolar: não tão grave nem tão erudita quanto a crítica de imprensa. O efeito retórico é hilário, já que a “carta” era um pretexto, pois seria publicada de igual forma, quisesse Magalhães publicá-la ou não. Esse “fingimento”, cuja face voltava-se tão somente para os leitores do jornal, daria um estudo psicanalítico interessante, que não sei se já foi feito pela crítica literária brasileira. José de Alencar expõe como vive, segundo ele em contato com natureza, contrapondo tudo isso com a vida na cidade. Justifica a *agudeza* de seu ouvido (que encontrou tantas dissonâncias no poema de Magalhães) pelo hábito de ouvir as *harmonias* da natureza. A mistificação é gritante e o argumento completamente falacioso. A “agudeza de seu ouvido” depende exclusivamente da agudeza de seu espírito e foi criada não pela natureza, mas pelo estudo paciente e metucioso das formas literárias. Se assim não fosse, camponeses seriam exegetas, e pescadores, críticos de arte. Enfim, também nos comentários paralelos e secundários desvela-se a essência de seu pensamento romântico: culto à natureza, bucolismo filosófico, imaginação exacerbada, admiração pelas épocas remotas e desconhecidas, desprezo pela civilização e pelo progresso, *spleen* e valorização da paisagem, que se antropomorfa.

Na segunda carta, depois de confessar a sua decepção por não encontrar no poema de Magalhães a “poesia soberba” que ali supunha, José de Alencar se vale de uma estratégia desgastada: encontra, em casa, por “acaso”, o *Natchez*, de Chateaubriand. E dá-lhe comparação. Afirma: “Com efeito, meu amigo, quem leu essa poesia simples e graciosa, inspirada pela natureza virgem da America; quem admirou essa imaginação vigorosa, e sentiu essa inspiração ingênua e natural como a alma dos

filhos primitivos de nossas florestas, não pôde deixar de entristecer-se lendo o nosso poema nacional”.

A epopeia ideal, para o autor de *Iracema*, deveria conter elementos de uma *poesia simples e graciosa*, seria *inspirada pela natureza virgem*, seria escrita com *imaginação vigorosa*, sob os eflúvios de uma *inspiração ingênua e natural*. Todos esses aspectos, encontrados por Alencar no *Natchez*, fazem parte do ideário romântico, que Chateaubriand também professava. Torna a criticar, no poema de Magalhães, a ausência de uma cena grandiosa, de quadros majestosos, compostos com *coragem e heroísmo* e realçados por uma *poesia primitiva e natural*. Imagina ele que o leitor de epopeias busque encontrar nelas *combates ilíacos, dramas terríveis, lutas gigantescas*. E o que a epopeia do “nosso poeta nacional” apresenta? Uma confederação inteira de nações indígenas para “acabar com os ataques reiterados dos lusos”. E tudo isso resumido a dois magros versos.

Ao mesmo tempo em que prossegue com seu propósito de desmontar o poema de Magalhães e de estabelecer a sua própria poética, José de Alencar enuncia um novo tópico: o poeta deveria ser autor e ator. Como autor, prepararia a cena, ordenando a decoração, tirando partido da ilusão teatral; como ator, acrescentaria o *tom elevado* as suas palavras. Não satisfeito, anuncia o que o poeta Magalhães *deveria* ter feito: pintar o aspecto selvagem do campo, descrever a beleza dos guerreiros e solenizar a reunião do Conselho Tribal. Em síntese, o que ele mesmo viria a fazer mais tarde, mas que já então, em silêncio, elaborava, conforme se pode perceber por suas palavras: “O autor não aproveitou a ideia mais bela da pintura; o esboço histórico dessas raças extintas, a origem desses povos desconhecidos, as tradições primitivas dos indígenas, davam por si só matéria a um grande poema, que talvez um dia alguém apresente sem ruído, sem aparato, como modesto fruto de suas vigílias”.

Caberia indagar, maldosamente, onde ficaria, pois, a *poesia ingênua e natural*, base de sua concepção estética? José de Alencar, fiel aos artificios do movimento romântico, não poderia perceber as suas próprias contradições. Na continuação de seu argumento, retoma a estética clássica para criticar Magalhães, esquecido de seu próprio ideário romântico: “Mas deixando de parte esse tema dos *Niebelungen* brasileiros, que não estava no pensamento do seu poema, devia o autor ao menos tirar dele todo o recurso de um poeta épico, que procura elevar a grandeza e a majestade de seus heróis. Se bem me lembro, em todas as epopeias que conheço, o autor não se descuidava desse ornamento; todos dão uma origem divina, ou ao menos heróica, ao povo que pretendem cantar; assim fizeram Homero, Virgílio e Camões”.

Para Alencar, Magalhães não atinge a “verdadeira e sublime poesia”, já que ao invés de pintar *quadros* ou

painéis, apenas os *esboça*. Se comparado com modelos estrangeiros clássicos nosso poeta nacional já se tornava diminuto, a comparação com modelos nacionais acaba por reduzi-lo ainda mais. Basílio da Gama, diz Alencar, é quem faz o *verdadeiro retrato do herói nacional*. Comparado, por exemplo, com os versos *vigorosos* de Alvarenga, Magalhães executa uma *pintura frouxa*. Por ser mais natural, mais expressivo e mais forte Basílio da Gama teria compreendido melhor a *originalidade da vida nacional*. No entanto, Alencar não o reconhece também como o *verdadeiro* poeta nacional, embora ele supere Magalhães por ter tido alguns *raios de inspiração*, alguns *bafejos das auras* da terra brasileira. É compreensível que Alencar não possa reconhecer Basílio da Gama como *poeta nacional*, já que naquele tempo o país ainda era uma colônia de Portugal. Examinada em perspectiva, a história da literatura brasileira comprova que José de Alencar não deixava de ter razão: o período árcade planta, realmente, as bases da poesia indianista, embora, para alguns estudiosos, não possa ser considerado completamente *brasileira*.

Os únicos versos de Magalhães dignos de nota, para Alencar, são aqueles repassados da *poesia misteriosa das lendas e dos mitos*. Também nesse aspecto, coaduna-se com o pensamento romântico europeu, responsável pela revalorização do passado arcaico.

Ao final dessa carta, afirma que não escreveria um poema épico, como que percebendo já o anacronismo dessa estrutura, mas sim um *verdadeiro poema nacional*, onde tudo fosse novo: pensamento, forma, imagem e verso. A rigor, *Iracema* virá a ser esse grande poema da nacionalidade, embora escrito em prosa poética.

O princípio da terceira carta assume um calculado tom bucólico, em que aparecem românticas descrições da tarde em que a carta estava sendo escrita, do sol, das sombras e da lua, como se o autor pretendesse tornar práxis o que era teoria. Imputa essa súbita inspiração à leitura do poema de Magalhães, mas é uma inspiração negativa. Só por não ter encontrado esse ideário romântico nos Cantos IV e V da *Confederação dos Tamoios* é que se recorda dessas *cousas*, como diz. Reconhece que seu *gênio* é assim: porque o poema não tem *ideias poéticas* é que elas lhe vêm à memória. Condena o outro por dedicar apenas três versos à luz brasileira, quando *gastou* tantos com *pirilampos e fogueiras!* O *romantismo* de José de Alencar concebe a lua como o *astro das doces contemplações*, a *virgem do silêncio e da noite*, sem perceber que a questão é apenas de perspectiva: *pirilampos e fogueiras* também podem ser românticos. A passagem aponta, na verdade, e por isso ela vem citada aqui, para o *penumbrismo* e o *lunarismo* característicos do movimento romântico europeu. No seu percurso esquemático – do geral para o particular –, José de Alencar exige de Magalhães a criação de uma heroína que ombreasse, mais uma vez, com

modelos clássicos, como Eva, Haydeia, Malvina, Atala, Cora, Vênus, Astarteia. Seu argumento é silogístico: se Magalhães pode dar à poesia brasileira um novo deus (Tupã) e criar simbolicamente um Novo Mundo (Brasil), era obrigado a conceber também uma *Eva indígena*; se criou o *novo mito* de uma *nova religião*, devia ter criado também uma *nova deusa*.

Para arrematar as suas críticas, condena no épico nacional o seu caráter excessivamente prosaico e a falta de *cor local* de sua figura feminina. Justifica as suas exigências pela importância social do poeta Magalhães e pelo anúncio, feito pelos jornais da época, de que havia escrito um poema que cantava um “assunto nacional”. O fato de o Imperador haver *encomendado* esse poema, com o objetivo explícito de reforçar o instinto de nacionalidade nascente, parece irritar José de Alencar. O ingresso depois do próprio Imperador na polêmica confirma essa tese².

O exame das três primeiras cartas da *Polêmica da Confederação dos Tamoios* permitiu-nos a constatação de um duplo movimento no interior das concepções estéticas de José de Alencar: por um lado, o jovem polemista estabelece critérios de composição de uma epopeia, visivelmente calcados ainda na tradição clássica, de que não se desvencilhou; e, por outro, desvela a configuração de ideias *novas* a respeito de estética, ideias de extrato romântico. Da síntese dessas duas tensões, resultarão mais tarde seus romances de estrutura clássica, é certo, mas compostos de temas *marcadamente nacionais* e atravessados por uma revolucionária visão de mundo romântica, como são *Iracema*, *As Minas de Prata*, *Senhora* etc.

Se José de Alencar, além de escritor, fosse também professor de literatura de uma instituição universitária brasileira da atualidade poderia publicar o conteúdo das cartas da *Polêmica* sobre a *Confederação dos Tamoios* numa revista metrificada pelo Qualis e teria pontuação no Currículo Lattes por esse trabalho, mas seus romances, que são a cristalização de todo seu pensamento científico, não receberiam Indicador 1, sendo jogados para um espaço de menor importância, por tratar-se de “produção artística”.

Referência

CASTELLO, José Aderaldo. *Cartas sobre A confederação dos Tamoios*. São Paulo: FFCL/USP, 1953.

Recebido: 15 de abril de 2013
Aprovado: 04 de maio de 2013
Contato: charles.kiefer@puccs.br

² Caberia um estudo sobre a habilidade de José de Alencar em mascarar questões políticas e sociais, que eram o vezo principal de sua diátribe contra Magalhães, através da questão “estética”. Poucas vezes, na história das polêmicas brasileiras, o ideológico se viu tão acobertado pelo literário!