
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

JOSÉ DE ALENCAR E A CRÍTICA REALISTA

Marcelo Peloggio (UFC)
peloggio@hotmail.com

RESUMO: O presente artigo aborda a posição realista da fortuna crítica de José de Alencar para, em seguida, compará-la com outras formas de análise e interpretação dos textos ficcionais e não-ficcionais do escritor cearense; neste caso, aqueles que apresentem uma leitura renovadora (revitalizadora) de sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: José de Alencar; tradição literária; crítica realista; inovação crítica.

A obra estética, crítica e política de José de Alencar sempre nos despertou grande interesse, e isso não apenas pelo fato de ser ampla e vária, mas em razão, sobretudo, do tratamento dispensado por sua fortuna crítica: em geral repetitivo, superficial e equivocado.

Notamos que, em tempos de vida de Alencar, como após sua morte, os juízos críticos se alternaram, no mais das vezes, entre os elogios de ocasião e as censuras injustas, algumas até maldosas e levianas. E de tal modo foi que o próprio Alencar chegou a queixar-se da ausência de uma crítica superior para as suas obras (Araripe Júnior 1958: 245).

Daí a necessidade de se coligir autores que apresentem uma nova postura crítica em relação à obra geral alencarina, fazendo, desse modo, a contraposição necessária àquelas surgidas até aproximadamente os anos 80 do século XX, as quais se pautam ainda, em boa parte, pelos mesmos equívocos e distorções. Assim, pois, é de fundamental importância cotejar a fortuna crítica recente com a que ajudou a formar todo um quadro teórico sobre o pensamento geral do criador de *O guarani*.

Isso não significa dizer que se dê preferência irrestrita ao “novo” patamar crítico, de modo a silenciar outro, que seria então “antiquado” e “ultrapassado”; pelo contrário, foi com o parecer mesmo de alguns comentadores dos anos 50 e 60, por exemplo, que se dilataram outros pontos de vista, apoiados em novidades trazidas

pelo estudo do subconsciente, pela ecologia e até pela teoria da história (sua dimensão escatológica e metafísica).

Com efeito, esse problema de abordagem não deve ser encarado apenas como o produto de uma geração ou período específico; autores os mais recentes incorrem também em juízos que, se não são equivocados, em geral, mostram-se cediços. O contrário pode ser observado no fato de um ou outro crítico indicar, ou permitir entrever, idéias que aparecem como subsídios fundamentais à revitalização tanto da fortuna crítica quanto da visão artística, política e filosófica alencarina. Neste último caso – o que trata da incursão de Alencar pelo campo da filosofia (posição sempre tão ignorada) –, bem vale ressaltar o estudo fundamental de Alceu Amoroso Lima, a enfatizar a perspectiva global das concepções estéticas e humanas do autor de *O tronco do ipê*:

Seu brasileiro não é apenas nacionalista. Se o fosse seria muito mais limitado e estreito do que de fato é. Representa o humanismo brasileiro no que tem de mais amplo e mais profundo, ao mesmo tempo nacional e universal, ou antes nacional *porque* universal e *naturista porque sobrenaturalista*. (1965: 42, grifos do autor)

Essa análise, francamente hegeliana, a indicar, na obra indiana de José de Alencar, “a primazia do Espírito” a partir de “uma visão cósmica e profética da realidade total” (Lima 1965: 44), isto é, em um movimento “*do universal ao nacional*” (Lima 1965: 60, grifos do autor), guardará sua importância pelas possibilidades que abre; acompanhará, portanto, a flexibilidade e originalidade de outros comentadores, sejam atuais ou de gerações mais antigas.

Mas essa perspectiva não mereceu a compreensão devida. À luz da crítica, seu nacionalismo anuviará a real abrangência com que situa o romance brasileiro na mais elevada esfera da literatura mundial. Por conseguinte, sua coerência estética será tanto mais empobrecida quanto mais ao encargo da literatura pátria, em termos de forma e argumento, estiver seu universalismo, que é desvencilhado assim dos problemas humanos.

O resultado de tudo isso é o forte encurtamento da vida psicológica dos caracteres: em função dele, não podem ultrapassar o grau da pura forma estética, à qual “daríamos vida”, pondo-a a “desempenhar papéis”. A conclusão é evidente: a condição humana dos tipos alencarinos, se não representa um ataque franco à verossimilhança, expressará o concurso da inabilidade artística para dotar de músculo e ossatura os entes que põe em movimento. Com *Lucíola*, Araripe Júnior resumirá a deficiência em fórmula naturalista: “A dualidade de Lúcia, pois, no campo dos atos conscientes da alma normal, é inadmissível” (1958: 185). Mais tarde, para o geral da crítica, a repreensão tornar-se útil porque encorpada: pois o autor de *Encarnação* “não arrastava pela profundidade das idéias” (Araripe Júnior 1958: 178). É amante então “das longas travessias pelas regiões azuis” (Araripe Júnior 1958: 150, grifos do autor), onde tudo

seria talhado por uma luminosidade insólita, ora cândida e esmaecida, ora de um colorido forte e vibrante – fossem pessoas ou objetos.

Tudo seria, aí e então, plasma de uma faculdade enfermiça, a qual faz erguer um mundo demasiado extravagante mediante as ferramentas da arte; quer dizer, à medida que afloram à mente sugestões de todo gênero (estéticas, lúdicas, morais), uma forte idealidade vai se apossando do meio à volta até operar-se uma troca de lugares entre a fantasia e a realidade.

A esse passo, a análise crítica fixaria o seu lugar-comum: as abordagens e elogios gastos ou o juízo belicoso e injusto.

Assim, uma das preeminências de José de Alencar foi, sem dúvida alguma, o estilo – qualidade que serviu também de munição aos críticos de orientação realista, firmemente contrários à sua dicção poética.

No mais, lhe é sempre destacada a escrita “sonora”, produto de uma “rica pintura de sílabas”, a encher então de ânimo os seres e as florestas que romanceou. A prosa lírica alencarina vai comunicar, por conseguinte, uma atmosfera que seria “multicolorida”, ou ainda “sensória”, como o cenário de *Iracema*, “envolvido em perfumes e aromas agrestes, no qual a brisa e o terral trazem sons e frescura” (Scalambrin, 1995: 842); estilo “que se faz notar mediante um ritmo melódico demasiadamente envolvente ou com particularidades vocabulares ou fraseológicas que denunciem a preocupação ornamental” (Gomes 1958: 30).

O próprio Alencar definiu o estilo como “arte plástica”, como esboça no “Pós-escrito” à *Iracema* (1951: 190): “poucos darão mais, se não tanta importância à forma do que eu; pois entendo que o estilo é também uma arte plástica”; e talvez embalada pela sentença de Araripe Júnior (1958: 178) – que resumiu a obra ficcional do autor do *Til* como “forma, tão-somente forma” –, a crítica resolveu também considerar-lhe as realizações estéticas pelo mesmo ponto de vista. Daí que Alencar é tido como “o primeiro dos nossos romancistas [...] a escrever com elegância” (Veríssimo 1916: 267), e de um modo todo próprio, visto que teria em mente a “emancipação espiritual da língua falada no Brasil” (Gomes 1958: 12).

Dessa maneira, é o denodo lingüístico, bem como a forma original e “brasileira” de escrever o português, que leva o autor cearense a conquistar posição de destaque; claro está que o seu grande poder na fabulação e o seu forte domínio narrativo atuam também para assegurar-lhe o posto de maior autor de nossa ficção romântica, levando a tomá-lo, de modo efetivo, por grande esteta – ou o “paisagista soberbo”, conforme Augusto Meyer (1958: 409).

Mas, por outro lado, tanto o estilo quanto as operações lingüísticas tentadas por Alencar tornam-se motivos de críticas duras, que influirão também, de certa maneira, nos que lhe fazem a defesa ou do estilo ou de sua imaginação criadora: sem mais, “o estilo insinua-se com algo de personagem principal” (Gomes 1958: 28), o que equivale dizer que a forma de expressão é o que importa.

Por causa desse paroxismo formalista, tudo em José de Alencar não passaria de luz, cor e som; por conseguinte, seus caracteres e paisagens não integrarão um processo interpretativo da vida humana em geral, já que não haverá uma abordagem direta da realidade objetiva. De modo que a urdidura da intriga “encolhe” ante o gigantismo de um “desmedido idealismo” (Veríssimo, 1916: 273), o qual, nas peças indianas, sobretudo, desponta avassalador, aliando “as mais disparatadas imaginações com as mais fragrantemente inverossimilhanças etnológicas, históricas e morais” (Veríssimo 1916: 275). Em outras palavras,

seu conceito de poesia, armado sobre expedientes formais emprestados da música e da pintura, acomoda-se ao fim almejado. “Visão do Paraíso” [...] envolta em halos de vaguidade poética, como se a mente da criança balbuciasse, no desordenado de suas impressões, o assombro perante uma natureza pródiga e sugeridora de ser habitada por duendes e fadas. Tudo em Alencar converge para tal espanto: dir-se-ia que, nele, a criança persistiu até o fim, recusando-se a amadurecer e a reconhecer o inverso da realidade pintada, dotado que era duma imaginação geradora de mitos. (Moisés, 1984: 101)

Esse foi pois o juízo corrente, alargando a opinião de que o criador de *Iracema* era pela fantasia desenfreada, então resultado de seu esteticismo de índole tropical; mas também a expressão de uma personalidade arreada e sonhadora; de um “eu” que se contempla a si próprio nas imagens que idealiza e projeta. Os críticos de tendência realista lhe censurariam, portanto, a exuberância e o colorido do texto, o qual desprezaria os problemas humanos em nome de uma “descrição pela descrição”: ou o embelezamento pleno dos seres e das coisas. Sendo assim, sua ficção ver-se-ia habitada, invariavelmente, por criaturas que não teriam

calor, quando expostas aos olhos de todos, na rua barulhenta ou no salão festivo. Perdidas, porém, nas selvas, entre o rumor das cachoeiras e dos córregos, à sombra das árvores silenciosas, ganham um aspecto de legenda, crescem de repente, tornam-se míticas, iguais às forças elementares de onde surgem como por milagre. (Carvalho 1968: 251)

Logo, a densidade humana das personagens tende a desaparecer por força de um “idealismo absoluto” (Araripe Júnior 1958: 196), a refletir uma preocupação de ornamentar pela imaginação do que de observar a realidade à volta. O mundo que José de Alencar articulou no papel não teria então o lastro do vivido, mas tão-somente o do imaginado, daquilo que adornou sem meias-tintas. Eugênio Gomes (1958: 32), à luz do psicologismo, também qualificou esse estado de ânimo de infantil; e conforme Olívio Montenegro:

É fácil explicar o irrealismo quase infantil da concepção de muitos dos seus romances – e também a forma descomunal das suas figuras, descomunal menos pelo excesso do que pela divergência das suas proporções. Figuras desiguais, fluidas, infixáveis, dando a lembrar reflexos de uma luz batida de muito vento.

[...]

[Alencar] procurou criar o homem não à sua própria semelhança, mas à semelhança da sua paisagem, disforme como a natureza que ele inventa. [Suas personagens dão] mais a idéia de figuras de retórica do que de figuras de gente: são [...] puramente decorativas. (Montenegro 1938: 42 e 43)

No ver dos críticos, como “figuras de retórica” a serviço da pura ornamentação exterior, as personagens alencarinas não teriam a vida interior penetrada ou traduzida, impossibilitando-lhes assim a análise psicológica, mesmo nos romances urbanos, de inclinação realista. É que, em se tentando algo nessa direção, José de Alencar

raramente apresentava os personagens com a justa proporção do mundo real. O seu temperamento lírico deturpava o debuxo das figuras, exaltando-lhes qualidades e feições.

As paixões dos heróis e heroínas de seus romances eram amplificadas ao sabor de sua estesia. As vibrações da alma das personagens eram reguladas à descrição do seu temperamento de artista, desde o isocronismo monótono às crispações nervosas de extrema variabilidade.

Possuía o dom de representar o físico, segundo as pompas do estilo descritivo; mas exagerava os contornos dos esboços psicológicos, intervindo sempre com a sua imaginação de artista, com a sua alma de poeta (Motta 1921: 258).

Todavia, em 1931, em trabalho francamente impressionista, a sustentar parecer ousado mas original, escreveria Américo Valério (94 e 189):

Alencar é, antes de tudo, genuíno psicólogo freudiano [...] não só devassou, em alto coeficiente psicológico freudiano [...] os caprichos, tiques, segredos e pecados da consciência e espírito femininos, como esquadrinhou os temperamentos humanos, em vários de seus trabalhos. Erram os que encaram, em sua obra definitiva, a imaginação apenas luxuriante.

Até porque não passariam de títeres, verdadeiras sombras de si próprias: pois que só existiriam para o coroamento do cenário, das peças de decoração, ou se se preferir, da “maquinaria”, da “carpintaria de bastidor” (Grieco s/d: 113). Daí que, no criador de *Lucíola*, o estilo seria tudo; o homem, nada: suas criaturas são “como duendes que só vivem na nossa imaginação. O que está estuante de vida, o que nos arrebatava nas suas páginas é a prosa”, diz José Lins do Rego (1951: 12). Enfim, para grande parte da crítica, “Alencar movia-se [...] na esfera do onírico e do fantasioso” (Moisés 1984: 98), embalado que era por um “egotismo radical” (Bosi 1994: 137).

A conseqüência mais ampla dessa abordagem acabou situando-lhe o pensamento dentro de uma visão de mundo estrita, ou antes, em um nacionalismo limitado, e até mesmo “xenófobo” (Moisés 1984: 95) – o que, em função dos embates de Alencar com os portugueses em torno de nossa nacionalidade literária e de problemas lingüísticos, levou a acreditar-se que o movia um “sentimento antilusitano” (Castello 1961: 37).

Assim, pois, reduziu-se sua obra ficcional, crítica e política a um nativismo extremo, o que é afastado pelo próprio Alencar no prefácio de *Sonhos d'ouro* (1872):

Palheta, onde o pintor deita laivos de cores diferentes, que juntas e mescladas entre si, dão uma nova tinta de tons mais delicados, tal é a nossa sociedade atualmente. Notam-se aí, através do gênio brasileiro, umas vezes embebendo-se nele, outras invadindo-o, traços de várias nacionalidades adventícias; é a inglesa, a italiana, a espanhola, a americana, porém especialmente a portuguesa e francesa, que todas flutuam, e a pouco e pouco vão diluindo-se para infundir-se n'alma da pátria adotiva, e formar a nova e grande nacionalidade brasileira. (Alencar 1953: 35)

Entendemos que, desse modo, a crítica contribuiu para criar a imagem de um autor votado única e exclusivamente às coisas brasileiras nas bases de um esteticismo febril, o qual ajudaria mais a deformar do que a traduzir a “cor local”, diretamente, em todo o seu conjunto.

Em função dessa técnica de apreensão da realidade, não haveria, segundo Augusto Meyer (1964), romance histórico em Alencar: é que a imaginação doaria ao mundo um “sentido fabuloso”; com efeito, a escrita da história seria algo impossível, de vez que a fábula turvaria, de pleno direito, a objetividade do fato, reduzindo a *Weltanschauung* alencarina a um rasgo juvenil. Isso implica dizer que esta não defenderia um princípio geral, uma tese, como no caso do romance histórico *As minas de prata*, que teria “um fim em si mesmo” (Lousada 1951: 17), ou seja, revelaria mais forma que conteúdo, não admitindo, portanto, qualquer valor universal.

Assim, a questão de se colocar em primeiro plano as paixões humanas nas páginas alencarinas, isto é, de se trazer de volta o homem para o centro do debate, não é tanto a de silenciar o Alencar esteta apagando-lhe o colorido da prosa; mas sim a de deter-se nas opiniões da crítica, a de ontem e a de hoje, para confrontá-las entre si na busca de novas possibilidades de análise à luz deste objetivo central.

Desse modo, revitaliza-se o pensamento crítico acerca da obra geral de José de Alencar: por um lado, a partir da renovação de postura dos novos comentadores, e, por outro, através da releitura daqueles que, como dissemos, contribuíram para a formação de um painel teórico acerca do juízo estético, político e filosófico do criador de *As minas de prata*. Sob essa orientação, colher-se-á elementos que passaram despercebidos, ou mesmo o texto inteiro, como o ensaio de cunho filosófico de Alceu Amoroso Lima, ignorado por grande parte da fortuna crítica alencarina.

Cotejando alguns desses trabalhos, verificamos avanços em torno da idéia de se reconhecer nos textos de José de Alencar a força do interesse humano, com seus desdobramentos e conseqüências. Afastando-se portanto de sua prosa todo o colorido semeado pela visão crítica, chegou-se, por exemplo, a uma revitalização dos caracteres femininos, que, antes de constituírem simples “bonecas de pano”, hão de revelar “a possibilidade da densidade dos sentimentos, a potencial complexidade das relações humanas” (De Marco 1990: 83).

Sendo assim, não haveria a ausência de um “dom de humanidade” (Carvalho, 1921: 322-31) – posto que, para alguns, o autor de *Lucíola* “não foi escritor do Homem” (Chaves de Melo 1953: 45). Em verdade, Alencar deu vida a personagens que seriam “reais, quentes de naturalidade, falando, comendo, suspirando, pecando, humanamente” (Cascardo 1955: 8) – bastando recordar a densidade humana de Berta, do *Til* (1872), e os conflitos interiores de Emília, em *Diva* (1864), ambos muito bem destacados por Antonio Candido (1981: 225 e 230). E em outra perspectiva, a sociocultural, Lucia Helena (2006) leva-nos a uma compreensão globalizadora do traço nacional e também humano dos escritos alencarinos; numa palavra, situa-os ante uma realidade que exhibe, por um lado, as ingerências da modernidade em um Brasil de ambições progressistas e, por outro, as formas brutais de um autoritarismo herdado dos tempos da colonização, e presentes até hoje.

Para terminar, o ensaio de Pedro Lyra mostrará a vida mental de Aurélia e Seixas, os protagonistas de *Senhora* (1875), como “o campo de um conflito psicológico profundo” (1982: 38), que é tomado, em toda a sua extensão, por sentimentos como o orgulho desvairado, a ambição e o egoísmo; e situará *Lucíola* (1862), igualmente, na categoria de obra de observação (1982: 39). Conforme ainda Oscar Mendes:

A partir de *Lucíola*, e nos demais “perfis de mulher”, [...] a heroína ideal, Angélica, simples, de caráter uno e típico, dá lugar à mulher-contradição, à mulher de caráter algo sutil e complicado, revelando as suas contradições, os seus complexos, os seus desencontros psicológicos, os recessos escondidos da alma. *Diva*, por exemplo, tido até hoje como mero romance para mocinhas, singelo e muito “água de flor de laranja” é, na realidade, a apresentação de um caso que os escritores abeberados em freudismo tratariam hoje com extremos de sondagens audaciosas no subconsciente da personagem, acentuando com excessos de realismo, de naturalismo e até mesmo de crueldades fisiológicas os embates entre o *ego*, o *id* e o *super-ego*. (1977: 116)

Entendemos, porém, que essa sugestão de abordagem não tem qualquer valor analítico sem que se localize a obra geral de José de Alencar, antes do mais, no domínio amplo das paixões. No que diz respeito ao texto ficcional, por exemplo, pode-se salientar a cupidez (*O guarani*), a vingança (*O gaúcho*), a avareza (*Sonhos d’ouro*), o ressentimento (*Ubirajara*), o amor repassado de ódio (*Senhora*), etc. De sorte que a condição humana seja uma força constante, partindo sempre do universo alencarino para a crítica, quer dizer, revitalizando esta ao redimensionar aquele, que é, por contrapartida, revitalizado.

Mas é preciso lembrar, para o caso, fora do campo ficcional, da posição alencarina demasiado polêmica – todavia, profunda e surpreendentemente extemporânea – ante o problema colocado do fim do cativo. Conforme a opinião de Luiz Fernando Valente:

O próprio discurso no qual Alencar ataca a Lei do Ventre Livre evidencia uma compreensão tão profunda quanto profética dos problemas sociais

e econômicos que teriam que ser enfrentados após a abolição. De fato, o pessimismo alencariano quanto ao destino dos ex-escravos abandonados à sua própria sorte seria, infelizmente, confirmado pelo crescimento dos cortiços ou favelas no Rio de Janeiro a partir do final do século XIX, pelo aumento da pobreza urbana durante o século XX, e pela discriminação sócio-econômica sob a qual a maioria da população afro-brasileira vive ainda em nossos dias. (1997-1998: 106-107)

Cabe salientar, por outro lado, que posições críticas inovadoras, no campo formal, devem ser levadas em consideração, como as dos debates de caráter estrutural: destacando-se, no caso, as opiniões de Araripe Júnior – para quem *Iracema* não seria um canto aborígine nem europeu, e sim “um produto inteiramente crioulo” (1958: 200) – e Braga Montenegro, segundo o qual a obra indiana revelaria “uma composição ambígua de romanesco e inspiração poética” (1965: 43), impedindo uma “definição genérica precisa” (1965: 41) – o que vem mostrar-lhe a originalidade de forma e rebater o juízo dos que enxergam em Alencar o reflexo tropical de Chateaubriand e Walter Scott (Bosi, 1994: 137), a exemplo de Franklin Távora, que, nas *Cartas a Cincinnati* (1871), com a intenção clara de diminuir o estro de José de Alencar, confronta a obra romanesca deste com passagens de Cooper, Audubon e Aimard.

Essas formulações, a exemplo de tantas outras, têm, de maneira inegável, o valor imorredouro do reconhecimento: nelas ganharão destaque o engenho, o estro, a imaginação, a sensibilidade lírica, enfim, o brilho, a grandeza estética de José de Alencar. O que pretendemos dizer é que a dimensão humana, nos conflitos que esta reúne e exhibe, apareceu, com alguma exceção, reduzida a quase nada; daí ser preciso assinalar que não buscou o autor de *O guarani*, através da “misantropia artística”, comunicar-se apenas consigo próprio, em lance egotista, plasmado em notas lúdicas e irracionais; ou, fora do campo particular, na esfera propriamente nacional, travando luta nativista, de sentimento antilusitano entranhado, refutando, por extensão, o empréstimo cultural de outros povos e lugares. Seu universalismo estético veio mostrar o contrário: Alencar encetou antes o diálogo; deu a sua obra um fim pedagógico, integrando o *homem* à atmosfera artística que criou – o que refuta a tese maior do psicologismo: que teria escrito romances para se projetar em seus heróis, e que por isso mesmo seriam ou infantis ou poderosamente épicos, nada mais, nada menos do que isso. A contrapartida a essa concepção se manifesta, pois, na tentativa alencarina de percorrer literariamente todo o Brasil; de não mostrar desconhecer-lhe o que tem de humano, ou antes, de não lhe sintetizar os tipos mediante um jogo de palavras meramente sonoro e plangente. É preciso que se conclua com Alceu Amoroso Lima (1965: 60): “Alencar representa muito mais do que isso”.

OBRAS CITADAS

ALENCAR, J. Benção paterna. *Sonhos d'ouro*. Romance brasileiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953 [1872]. p. 31-38. v. XII

_____. Pós-escrito. *Iracema*. Lenda do Ceará. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951 [1870]. p. 183-205. v. VIII

ARARIPE JÚNIOR, T. A. José de Alencar: perfil literário. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958 [1882]. v. I

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 37ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994 [1970].

CÂMARA CASCUDO, L. O folclore na obra de José de Alencar. In: ALENCAR, J. *Til*. Romance brasileiro. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955 [1951]. p. 3-10. v. XI

CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981 [1959]. v. 2

CARVALHO, R. O romance no Brasil. *Revista do Brasil*, São Paulo, nº 67, p. 322-31, julho de 1921.

_____. *Pequena história da literatura brasileira*. 13ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1968 [1919].

CASTELLO, J. A. *Aspectos do romance brasileiro*. Rio de Janeiro: MEC, Serviço de documentação, 1961.

CHAVES DE MELO, G. Alencar e a 'língua brasileira'. In: ALENCAR, J. *Senhora*. Perfil de mulher. 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953 [1951]. p. 17-88. v. XV

DE MARCO, V. As mulheres fundadoras de Alencar. In: ALMEIDA GAZOLLA, A. L. (org.). *A mulher na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, v. I, 1990. p. 80-85.

GOMES, E. *Aspectos do romance brasileiro*. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1958.

GRIECO, A. *Poetas e prosadores do Brasil*. Lisboa: Edição LBL, s/d.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical*. O Brasil de Alencar e da modernidade. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

LIMA, A. A. José de Alencar, esse desconhecido? In: ALENCAR, J. *Iracema*. Lenda do Ceará. Edição do centenário. Rio de Janeiro: MEC/Instituto Nacional do Livro, 1965. p. 35-72.

LINS DO REGO, J. José de Alencar e a língua portuguesa. In: ALENCAR, J. *Cinco minutos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 11-14. v. III

LOUSADA, W. Alencar e 'As Minas de Prata'. In: ALENCAR, J. *As minas de prata*. Romance brasileiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951. p. 11-18. v. V

LYRA, P. Antecipações realistas em Alencar. *Convivência*, Rio de Janeiro, PEN Clube do Brasil, nº 6, p. 33-43, dezembro de 1982 [1979].

MENDES, O. José de Alencar – romances urbanos. In: *Alencar 100 anos depois*. Fortaleza: Academia Cearense de Letras, 1977. p. 110-122.

MEYER, A. Alencar e a tenuidade brasileira. In: ALENCAR, J. *Obras completas*. Romance Histórico. Rio de Janeiro: Aguilar, 1964. p. 11-24. v. 2

_____. Nota preliminar. In: ALENCAR, J. *Obra completa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 409-418. v. 3

MOISÉS, M. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix/EdUSP, 1984. v. 2

MONTENEGRO, B. *Iracema – um século*. In: ALENCAR, J. *Iracema*. Lenda do Ceará. Edição comemorativa do centenário. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1965. p. 17-43.

MONTENEGRO, O. *O romance brasileiro*. As suas origens e tendências. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.

MOTTA, A. *José de Alencar (o escritor e o político)*. Sua vida e sua obra. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1921.

SCALAMBRIN, L. Personagens e ambientes em dois romances indianistas de José de Alencar (*Iracema/O guarani*). In: *Atas do 4º Congresso da Associação Internacional de Lusofonistas*. Lisboa: Lidel, 1995. p. 841-847.

VALENTE, L. F. A construção da nação no discurso político de José de Alencar. *Letteratura d'America*. Revista trimestrale, Roma, Bulzoni Editore, anos XVII-XVIII, ns. 73-74, p. 103-124, 1997-1998.

VALÉRIO, A. *José de Alencar (freudiano)*. Rio de Janeiro: Tipografia Aurora – H. Santiago, 1931.

VERÍSSIMO, J. *História da literatura brasileira*. De Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & Cia; Paris: Livraria Aillaud; Lisboa: Livraria Bertrand, 1916.

JOSÉ DE ALENCAR AND THE REALISTIC CRITICISM

ABSTRACT: This article discusses the realistic position in José de Alencar's critical material in order to compare it to other analytical approaches and the interpretation of fictionalized or non fictionalized texts by the Brazilian writer; especially those that represent a revigorating reading of his work.

KEYWORDS: José de Alencar; literary tradition; realistic criticism; critical innovation.

Recebido em 13 de março de 2009; aprovado em 30 de setembro de 2009.