

**JOSÉ DE ALENCAR, IDENTIDADE E IMAGEM**  
ANÁLISE SOBRE A ERA DA IMAGEM COMO ELEMENTO DE  
EXPANSÃO DO PROJETO IDENTITÁRIO DO AUTOR

**JOSÉ DE ALENCAR, IDENTITY AND IMAGE**  
ANALYSIS OF THE IMAGE AGE AS AN EXPANSION ELEMENT OF  
THE AUTHOR'S IDENTITY PROJECT

**ANDERSON ANTONANGELO\***  
andersonva83@gmail.com

O objetivo deste estudo é avaliar de que maneira o advento da televisão e do cinema, ao longo do século XX, serviu como elemento de consolidação do projeto identitário iniciado pelos românticos após a independência do Brasil, sobretudo na figura de José de Alencar. O estudo terá como guia a observação das particularidades sociopolíticas de alguns momentos centrais do século XX no Brasil em que a adaptação cinematográfica e televisiva de suas obras teve crescimento expressivo.

**Palavras-Chave:** José de Alencar; Brasil; identidade; romantismo; televisão; cinema.

The aim of this study is to evaluate how the advent of television and cinema, throughout the 20th century, served as element of consolidation of the identity project initiated by the romantics after Brazil's independence, especially in the figure of José de Alencar. The study will be guided by the observation of the socio-political particularities of some central moments of the twentieth century in Brazil when the cinematographic and television adaptation of his works had an expressive growth.

**Keywords:** José de Alencar; Brazil; identity; romanticism; television; movie theater.

Data de recepção: 2020-01-30

Data de aceitação: 2020-02-29

DOI: <https://doi.org/10.21814/2i.2510>

---

\* Investigador, Universidade do Minho, Instituto de Letras e Ciências Humanas, Braga, Portugal. ORCID: 0000-0002-6865-572X.

## 1. Introdução

Na história da literatura brasileira, observa-se que o movimento romântico, iniciado em meados do século XIX, tem fundamental importância na tentativa de formação de uma identidade nacional. Segundo Candido (1967, p. 74):

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a, a obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação humana, para configurar a realidade da literatura no tempo.

Diante das palavras do crítico brasileiro, podemos inferir a importância do ideário romântico não só como reflexo de uma certa gama de aspectos culturais que subjazia na então recém-formada nação brasileira, mas também como próprio reforço desse aspecto formativo. Dessa maneira, o romantismo brasileiro se alimentou dos elementos nacionalistas, por meio da pesquisa sociocultural, e buscou fortificá-los com um mecanismo cíclico de retroalimentação cultural.

Entre movimentos como a supervalorização da fauna e da flora brasileiras, ou mesmo da construção de um ideário de indivíduo moralmente superior, com características de personagens planejadas, comumente encarnadas pela imagem do índio, é notável a tentativa de consolidação da cultura nacional após a recente independência do Brasil. Ainda que tal identidade tenha sido construída de modo pouco relacionado à história nacional, e ainda com moldes eurocêntricos evidentes, esse momento representou uma busca pela independência cultural brasileira, além da política, recém-conquistada.

Dentro do panorama do romantismo brasileiro, um papel central na prosa é exercido por José de Alencar. O escritor cearense, por meio de um extenso trabalho de investigação dos diversos tipos nacionais e da valorização do papel do indígena como a metonímia da cultura brasileira, foi o principal articulador dessa tentativa de formação do ideário cultural nacionalista, principalmente por sua vasta produção de romances. Não por acaso, a obra de Alencar foi base para investigações dos modernistas, no século seguinte, em um novo intento de debate sobre a cultura nacional.

Por sua relevância, não só como referência do cânone literário brasileiro, mas também como articulador dessa construção identitária do país, José de Alencar foi o escritor quantitativamente mais adaptado para a linguagem televisiva no Brasil, com a chegada de novas tecnologias ao país em meados do século XX. Entre seus diversos romances, houve adaptações para cinema e televisão. O seguinte artigo tem por objetivo demonstrar que essa alta quantidade de adaptações de José de Alencar para a linguagem imagética do cinema e, principalmente, da televisão, acaba potencializando o projeto de construção identitária do romântico, levando em conta dois principais fatores: o maior alcance que a imagem pode trazer ao consumidor cultural brasileiro, em comparação com a histórica baixa valorização da leitura; e a conveniência de um contexto nacionalista e ufanista em períodos em que o momento sociopolítico brasileiro era altamente conturbado.

## 2. O histórico das adaptações para a televisão

Para que possamos avaliar de que maneira as adaptações de José de Alencar para o cinema e para a televisão representam contextos históricos de afirmação identitária no Brasil, é necessário avaliarmos quais de suas obras, e em que momento, foram adaptadas a essas novas linguagens.

Em seu total, há vinte e duas adaptações das obras de Alencar para cinema e televisão, considerando as que tiveram produção mais profissionalizada (visto que também há releituras em âmbito amador, além das paródias), segundo levantamento feito no *Almanaque da Telenovela Brasileira* (2013) e na *Nova História do Cinema Brasileiro* (2018). Quinze dessas vinte e duas foram aos cinemas, e as sete restantes fazem parte de adaptações para telenovelas.

As obras de José de Alencar começaram a ser adaptadas para o cinema mais de três décadas antes da chegada da televisão ao Brasil. Quatro delas são adaptadas para o cinema mudo na década de dez do século XX: *Lucíola*, em 1916; *A Viuvinha*, também em 1916 (apesar de hoje ser considerado um filme perdido, pois não há mais registros de sua gravação); *O Guarani* e *Iracema*, em 1917. Em 1926, Vittorio Capellaro volta a filmar *O Guarani*, devido ao sucesso do filme de 1917. Em 1933, ocorre a primeira adaptação para o cinema falado, por meio do filme *Onde a Terra Acaba*, baseado no romance *Senhora*.

No fim da década de 40, temos a primeira versão para o cinema falado de *Iracema* (1949). Na década de 50, há a gravação de *Senhora* (1955), do romance homônimo, e *Paixão de Gaúcho* (1957), que é baseado no romance *O Gaúcho*. Na década de 70, ocorre a maior quantidade de adaptações para o cinema das obras de Alencar: em 1975, foram filmados *A Lenda de Ubirajara* (baseado no romance *Ubirajara*) e *Lucíola, o Anjo Pecador* (baseado em *Lucíola*). Em 1976, mais uma versão de *Senhora*. Já em 1979, foram lançados *O Guarani*, baseado na obra homônima, e *Iracema, a Virgem dos Lábios de Mel*, baseado em *Iracema*. Após isso, há apenas mais uma versão de *O Guarani*, de 1996.

Entre as adaptações para a televisão, seis telenovelas e uma minissérie foram gravadas baseadas em obras do escritor cearense. Em 1966, foi iniciada a transmissão de *As Minas de Prata*, baseada no romance homônimo; *O Preço de um Homem*, de 1976, baseada em *Senhora*; *Senhora*, de 1975; *O Tronco do Ipê*, de 1982, baseada no romance homônimo; em 2001, a telenovela *A Padroeira*, baseada em *As Minas de Prata*; e por fim, *Essas Mulheres*, de 2005, baseada em três romances: *Senhora*, *Lucíola* e *Diva*. Ainda somada à lista, temos a minissérie *O Guarani*, baseada no romance homônimo, lançada pela extinta TV Manchete, em 1991.

Assim, é perceptível que há uma predominância das narrativas que têm como índios seus principais personagens (como *Iracema*, *O Guarani* e *Ubirajara*) ou a exploração de outros estereótipos nacionais (como *O Gaúcho*, *As Minas de Prata* e *O Tronco do Ipê*). Dessa maneira, o intento de construção de um determinado ideário nacional, por José de Alencar, acaba se potencializando quando comparado à época em que os romances foram escritos, porque o barateamento do acesso à televisão e a propagação dos cinemas ao longo do século XX tornaram-se convidativos a uma população que pouco desenvolveu o hábito de leitura em sua curta história: a propagação da imagem deu maior solidez a essa busca.

Ademais, há alta profusão também de obras que colocam a mulher no papel de heroína da narrativa, como *Lucíola*, *Senhora*, *Diva* e *A Viuvinha*, o que representa um ideário que, apesar de não ser uma tônica social do século XIX, se conecta a direitos que a mulher do século XX perseguirá. A partir dessa breve exposição sobre o histórico de adaptação das obras de Alencar para as linguagens do cinema e da televisão, procuremos entender como,

dentro de seus contextos históricos, representaram uma ideia de reforço do identitário nacional.

### 3. O Romantismo no século XIX

A independência do Brasil aconteceu sem participação popular, e por isso não houve no Brasil guerra de independência ou algum conflito que marcasse a passagem entre o período colonial e o independente (a não ser por acordos burocráticos entre metrópole e colônia); pouco se podia dizer sobre a formação de um “ideário brasileiro”. A população, de maneira prática, pouco mudou após o 7 de setembro de 1831.

O esforço para a construção de um ideário nacional acabou sendo assimilado pelos escritores românticos. Apesar do reconhecimento a Gonçalves Dias, autor de *Canção do Exílio* e do poema épico *I-Juca-Pirama*, pelo pioneirismo na temática nacionalista durante o romantismo, é na extensa obra de José de Alencar que a expressão do indianismo identitário acaba ganhando mais solidez, pela vasta pesquisa acerca dos tipos nacionais e pela também vasta produção literária no período. Para Silveira (2009, p. 111):

o esforço de compreender de que forma é estruturada a poética da nacionalidade de Alencar implica, nesse momento, analisar a plataforma intelectual à qual ele se filia, qual o conjunto de ideias sobre cultura e nação com o qual ele dialoga. Isso exige tentar apresentar algumas das linhas de força do historicismo e das filosofias da história de cariz romântico, fontes nas quais Alencar bebeu, dedicando um cuidado especial à reflexão a respeito da diferença cultural, debate que impregnava o pensamento de fins do século XVIII e das primeiras décadas do século XIX.

A tentativa de expansão da imagem do índio ou dos tipos brasileiros como elemento da construção identitária nacional, promovida por Alencar, esbarrava na dificuldade de recepção dessa produção por parte de um público leitor: a população brasileira era, então, em sua maioria, analfabeta, e, mesmo entre os alfabetizados, o rebuscamento de seus textos era um dificultador de sua compreensão. Até por isso, no início do século XX (logo após a Proclamação da República, no Brasil), o movimento modernista tenta se aproximar do mesmo objetivo de José de Alencar, porém trazendo uma proposta de simplificação da linguagem, aproximação das línguas escrita e falada, comunicação mais informal, para que, dessa maneira, a cultura pudesse se aproximar do universo das pessoas que supostamente eram representadas por ela, como no poema *Evocação do Recife*, de Manuel Bandeira (1986, p. 213):

(...) A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
 Língua certa do povo  
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
 Ao passo que nós  
 O que fazemos  
 É macaquear  
 A sintaxe lusíada (...)

No entanto, mesmo com a simplificação da linguagem, o Modernismo terminou por esbarrar no mesmo problema que o Romantismo: o distanciamento que o brasileiro mantinha do hábito da leitura, ainda que ela estivesse “simplificada”.

Mesmo as obras de Alencar que retratavam heroínas românticas, apesar de serem leitura feita centralmente por mulheres que era, normalmente, opostas às suas personagens (por viverem num contexto patriarcalista, em que eram privadas de direitos e, via de regra, eram obrigadas a se portar como responsáveis pelos cuidados da casa),

acabavam por influenciar a expansão da literatura de Alencar de maneira também restrita, visto que desafiavam um modelo de sociedade e família que era então muito sólido. Por isso, tinham a recepção de literatura de entretenimento, mais leve, literatura para distrair a leitora. Segundo Candido (2000, p. 222):

Basta com efeito atentar para 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, heroico, altissonante; o Alencar das mocinhas, gracioso, às vezes pelintra, outras, quase trágico.

É possível falarmos em um projeto expresso de identidade nacional, por parte de Alencar, também a partir da sua escrita como crítico literário. Por exemplo, em *A polêmica sobre “A Confederação dos Tamoios”*, Alencar (1953, pp. 5–6) expressa sua preocupação com a crescente chegada da modernização, que poderia deixar esquecidos os referenciais básicos da construção da literatura brasileira: “o wagon do progresso fumeja e vai precipitar-se sobre essa tãa imensa de trilhos de ferro que em pouco cortarão as tuas florestas virgens”, em que “os turbilhões de fumaça e de vapor começarão a enovelar-se, e breve obscurecerão a limpidez d’essa atmosfera diaphana e pura”.

Com o desenvolvimento da tecnologia de imagem para o cinema e, posteriormente, para a televisão, o alcance das narrativas de Alencar foi potencializado e, então, pode atingir de maneira mais efetiva o imaginário nacional pretendido.

#### 4. O Romantismo no século XX

Com a expansão do cinema, no começo do século XX, e da televisão, em meados do mesmo século, houve um crescente consumo das narrativas da ficção. Em um país em que a leitura se tornou um hábito social pouco difundido, foi a imagem que acabou por tomar esse lugar de disseminação cultural. Segundo o *Mapa do Analfabetismo no Brasil*, estudo conduzido pelo INEP, em 1900, na virada do século XIX para o século XX, a taxa de analfabetismo na população com mais de 15 anos, no Brasil, era de 65,3% (Helene, 2002, p. 6).

Por mais que a tecnologia televisiva não fosse tão acessível quando foi concebida, o seu barateamento acabou por a tornar muito popular, principalmente dado ao impulsionamento da massificação cultural que havia sido trazido pelo cinema e pela rádio. Como exemplo, basta considerarmos o poder de alcance das telenovelas brasileiras, que são produzidas às dezenas todos os anos, e exportadas para diversos outros países, inclusive para Portugal.

O advento do cinema no Brasil, no final do século XIX, trouxe grande movimentação ao cenário cultural brasileiro. Segundo Vianny (1993, p. 22), no ano de 1897, houve o chamado *boom* do cinema mudo brasileiro entre os espectadores, com “o apreciável total de 52.000 pessoas, no curto prazo de dois meses”, e que nas duas décadas que se seguiram, houve o que ficou conhecida como a era de ouro do cinema mudo brasileiro. E essa agitação cultural acabou por influenciar a elaboração de outros produtos culturais.

A telenovela, no Brasil, tem sua tradição vinculada às radionovelas, que tiveram um poder de inserção social muito amplo e acabaram por fundamentar o fértil terreno para as telenovelas. Não iremos aqui centralizar a atenção nas radionovelas, mas elas são um importante ponto de partida para analisarmos sua influência na consolidação das telenovelas. De acordo com Federico (1982, p. 75), de 1943 a 1955, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro, sozinha, transmitiu 11.756 horas de radionovelas. E em 1956 havia 14 telenovelas sendo transmitidas diariamente, sendo responsáveis por 50% das horas de

programação. O poder de disseminação das radionovelas e telenovelas acabava por ser muito maior do que os da literatura, pelo seu caráter narrativo mais acessível ao grande público.

É nesse cenário de disseminação que a narrativa identitária de José de Alencar encontrou terreno fértil, ainda mais ao considerarmos os momentos históricos em que ocorreram. É perceptível que a maior parte das releituras para cinema e televisão foram feitas na década de 50 e, principalmente, na década de 70. No contexto sociocultural das décadas em questão, havia o fortalecimento de um ideal nacional, devido ao modelo político concentrador de poder: a propaganda política de amor ao país circulava. Foi nesse contexto que essas adaptações acabaram ganhando ainda mais força.

A década de 50 assistiu ao retorno de Getúlio Vargas ao governo brasileiro, após sua extensa estada entre 1930 e 1945. Desde a década de 30, sabemos que havia controle da produção cultural. Segundo Jambeiro (2001, p. 41):

Vargas criou o DIP-Departamento de Imprensa e Propaganda, em 1937, vinculou-o diretamente ao seu gabinete, a partir de 1939, e através desse órgão estabeleceu controle oficial e censura sobre a comunicação de massa, a cultura e as artes. O modelo de funcionamento do rádio foi então estabelecido ao estilo brasileiro: severo controle do conteúdo, particularmente notícias; implantação de algumas emissoras sob direto domínio e operação estatal (Rádio Nacional, por exemplo); e estímulo ao desenvolvimento das emissoras comerciais como base do modelo adotado.

Apesar de apresentar uma política por vezes contraditória, Getúlio era considerado o “pai dos pobres”, pela proposição de medidas assistencialistas que tendiam a mitigar o problema, ou ao menos a disfarçá-lo. A volta de Getúlio em 1951 e sua morte em 1954 trazem um contexto de busca pelo ideário de um salvador do país. Esse é um contexto favorável para a consolidação de obras que reafirmam os elementos identitários do país, pelo contexto cultural nacionalista em que se vivia.

Na década de 70, a presença das obras de afirmação identitária tem ainda maior campo de consolidação. Após o início da ditadura militar brasileira, em 1964, não só havia o incentivo a um posicionamento de valorização ufanista em relação ao Brasil (por exemplo, com a propaganda política “Brasil: ame-o ou deixe-o”), mas pelo próprio controle absoluto, por parte do Estado, em relação à produção nacional. Na época, os órgãos de censura estavam ativos, e sabia-se dos riscos que corriam aqueles que desafiavam a ideologia do Estado. Assim, evidentemente, o encaminhamento para que as produções de José de Alencar de cunho nacionalista fossem amplamente adaptadas para a linguagem televisiva se confirmou, sendo essa a década com a maior quantidade de versões – e também a década em que o regime militar foi mais duro em termos de perseguição ideológica e tortura. Segundo Jambeiro (2001, p. 14):

(...) os militares viam a indústria da TV como um importante meio para a divulgação da doutrina da Escola Superior de Guerra, e para a integração cultural, política e econômica do país. Eles enxergaram nela também um instrumento para a criação e sedimentação de um mercado de consumo nacional, que desse suporte ao desenvolvimento industrial do país. Para impulsionar a indústria da TV incluíram-na como um dos objetivos da construção do sistema nacional de telecomunicações, que possibilitou a formação de redes nacionais estruturadas como indústrias de entretenimento, formadoras de opinião favorável à ditadura, e “vendedoras” (via publicidade, merchandising e comportamento manifesto) de produtos.

Essa alta profusão de adaptações, juntamente à tendência a que a cultura no Brasil fosse mais popularizada por meio da imagem do que por meio do texto, fez com que, com um século de diferença, o plano de disseminação de uma cultura nacional iniciado por José de Alencar, de uma certa “mitologia” de formação do Brasil, fosse enfim disseminado de maneira ampla em terras brasileiras. As personagens de José de Alencar



são altamente conhecidas no âmbito nacional, mesmo pela parte da população que não tem o hábito da leitura.

Além disso, o alto índice de suas adaptações acabou por encontrar no século XX solo fértil para os romances que envolviam uma heroína feminina, os romances do “Alencar das mocinhas”. Com o crescimento da representatividade do feminismo e a conquista pelas mulheres do mercado de trabalho, com sua garantia enfim alcançada de direito ao voto, sua emancipação sexual e sua busca ainda atual pela igualdade de direitos, as adaptações que envolviam os romances de protagonistas femininas acabaram por potencializar ainda mais o poder de expansão de eventuais releituras que estivessem sob o nome do autor José de Alencar. Dessa maneira, não só houve a reafirmação identitária nacional que Alencar buscava, como também um posterior reforço à construção identitária da mulher do século XX, que aos poucos se liberta dos modelos patriarcais que tendem a limitá-la.

## 5. Considerações finais

Quando o romantismo brasileiro procurou estabelecer as diretrizes de uma mitologia da cultura brasileira em comum, o plano acabou ficando apenas restrito a um pequeno círculo de pessoas, visto que a maioria da população não tinha acesso à leitura e não era alfabetizada, alijada do contexto sociocultural do país.

O projeto do cearense José de Alencar, de pesquisa extensiva acerca da cultura nacional e divulgação por meio da literatura, que depois foi apropriado pelos modernistas, acabou por não se estender da maneira esperada. Não, ao menos, antes do *boom* da imagem em fins do século XIX e ao longo do século XX, em que as versões televisivas e cinematográficas de suas obras acabaram por ampliar o seu alcance e puderam, dessa maneira, chegar às casas dos brasileiros e, enfim, reforçar o ideário de identidade nacional, ainda que beneficiadas por conta dos momentos políticos autoritários vividos em dados contextos.

Esse processo de releitura de suas obras, saindo da linguagem literária e alcançando a linguagem televisiva, teria o poder de, retroativamente, alimentar o interesse do telespectador pelos livros de maneira significativa? É perceptível que, quando há novas telenovelas e filmes baseados em obras literárias, o mercado editorial busca essa parcela de consumo para que as vendas sejam impulsionadas. Poderia esse movimento modificar de maneira notável a relação do brasileiro com a leitura, ou seriam esses momentos esporádicos?

Com o desenvolvimento da tecnologia, teremos muitas possibilidades a mais para observar como se dá a relação entre a literatura que originou a narrativa e a nova versão. Seriam elas retroalimentáveis? O formato literário tende a perder força?

Muito há a ser observado, mas podemos dizer com segurança que, no caso das narrativas de José de Alencar, a transposição para o meio imagético potencializou o alcance de suas narrativas, popularizou suas personagens, e reforçou ainda mais o autor como elemento central no cânone literário nacional e como formador de uma determinada identidade brasileira.

## REFERÊNCIAS

- Alencar, J. de. (1953). Cartas sobre a Confederação dos Tamoyos. In "A polêmica sobre 'A confederação dos Tamoios'", José Aderaldo Castello (Org.). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras / USP.

- \_\_\_\_ (1964). *As minas de prata*. São Paulo: Melhoramentos.
- \_\_\_\_ (1990). *O guarani*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_ (1991). *Iracema*. São Paulo: Ática.
- \_\_\_\_ (1994). *Ubirajara*. São Paulo: FTD.
- \_\_\_\_ (1998). *O gaúcho*. São Paulo: Ática
- \_\_\_\_ (2006). *Lucíola*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda.
- \_\_\_\_ (2006). *O tronco do Ipê*. São Paulo: Martin Claret.
- \_\_\_\_ (2006). *Senhora*. São Paulo: Ciranda Cultural Editora e Distribuidora Ltda.
- \_\_\_\_ (2009). *Diva*. São Paulo: Globus Editora.
- \_\_\_\_ (2011). *Cinco minutos / A viuvinha*. São Paulo: FTD.
- Bandeira, M. (1986). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
- Candido, A. (1967). *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional.
- \_\_\_\_ (2000). *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia.
- Federico, M. E. B. (1982). *História da comunicação: Rádio e TV no Brasil*. São Paulo: Ed.Vozes.
- Helene, O. A. M. (Ed.). (2002). *Mapa do analfabetismo no Brasil*. Brasília: INPE.
- Jambeiro, O. (2001). *A TV no Brasil do século XX*. Salvador: EDUFBA.
- Ramos, F. P. e Schwartsman, F. (Eds.). (2018). *Nova história do cinema brasileiro* (volumes I–II). São Paulo: Edições Sesc.
- Silveira, E. (2009). *Tupi or not tupi: Nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade*. Porto Alegre: EdiPUCRS.
- Viany, A. (1993). *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Revan.
- Xavier, N. (2013). *Almanaque da telenovela brasileira*. São Paulo: Panda Books.