

DE ERASMO A SÊNIO: PERSPECTIVAS DE UMA TRAMA AUTORAL NAS *CARTAS DE ERASMO*

FROM ERASMO TO SÊNIO: PERSPECTIVES OF AN AUTHORIAL PLOT IN *CARTAS DE ERASMO*

Paula Caldas Frattini*
pcfattini@usp.com

Alguns textos, às vezes, ficam à deriva em relação ao conjunto da obra de um autor. Esse parecer ser o caso de *Cartas de Erasmo* que figuram, tradicionalmente, como escritos políticos na obra de José de Alencar. É minha intenção, neste artigo, propor uma releitura desses escritos ao aproximá-los da obra ficcional do autor pela análise de seu gênero literário, a saber, o gênero epistolar. A partir do exame da construção do gênero epistolar em *Cartas de Erasmo*, depreende-se uma nova camada de sentido vinculada à produção de uma imagem autoral que, desarticulada de um modelo de leitura subordinado a estruturas hierárquicas, ecoa em outros escritos de Alencar, possibilitando, dessa forma, o desenho de uma trama autoral encenada pelo autor de *Iracema*.

Palavras-chave: José de Alencar. Gênero epistolar. Cenografias autorais.

Some texts, occasionally, remain adrift in relation to the body of work of an author. This seems to be the case of *Cartas de Erasmo*, traditionally contemplated as political writings in the work of José de Alencar. It is my intention, in this article, to propose a rereading of these writings by bringing them closer to the author's fictional work through the analysis of its literary genre, namely, the epistolary. From the examination of the construction of the epistolary genre in *Cartas de Erasmo*, a new layer of meaning linked to the production of an authorial image is inferred, which, disarticulated from a reading model subordinated to hierarchical structures, echoes in other writings of Alencar, thus enabling the drawing of an authorial plot staged by the author of *Iracema*.

Keywords: José de Alencar. Epistolary genre. Authorial scenographies.

•

1. Introdução

Que possíveis lugares as *Cartas de Erasmo* ocupam na obra literária de José de Alencar? Escritos políticos, discurso panfletário, discurso jornalístico, exercício retórico? Todas essas designações, sem dúvida, aplicam-se às *Cartas*. E os estudos que daí se desdobram

* Departamento de Letras Modernas, Área de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, Brasil. ORCID: 0000-0002-1756-6057

encontram rico manancial, interpondo-se em diversas frentes de análise, seja no campo da historiografia, da sociologia, da análise do discurso e da literatura. Dá-se tal fato pelo caráter fronteiro desses escritos ditos políticos.

O que situa as *Cartas de Erasmo*, a meu ver, na margem entre o texto literário e o político é, sobretudo, o gênero epistolar. Mas, antes de prosseguir com algumas reflexões acerca do aspecto fronteiro nessa produção alencariana, consequente da utilização do gênero epistolar, é oportuno destacar que tais escritos políticos têm ocupado um lugar, senão esquecido, um tanto recorrente em sua fortuna crítica, capturados em uma espécie de austeridade e isolamento temáticos. É minha intenção fazer com que esses escritos possam errar em outras paragens e que se deixem ler em uma chave menos apática e mais dinâmica. Nesse sentido, gostaria de propor uma outra dimensão para a análise desses textos, os quais, como acabei de mencionar, possibilitam um cruzamento de leituras. Em rápidas pinceladas, convém igualmente frisar as circunstâncias em que essas referidas cartas foram produzidas na história literária brasileira.

José de Alencar é um dos principais autores do Romantismo brasileiro e suas obras envolvem o teatro, a crônica e sobretudo o romance, gênero pelo qual Alencar distinguiu-se com maestria. A prosa alencariana é hoje extensamente estudada pela crítica e historiografia brasileira. O autor das *Cartas de Erasmo* despontou efetivamente na cena literária ao publicar, em 1857, seu primeiro romance, *O Guarani*, que obteve grande repercussão. Escritor de romances de temática variada – cuja poética é, muitas vezes, estudada em relação ao seu projeto de construção de uma literatura nacional – foi também grande polemista e importante ator da cena literária brasileira entre os anos de 1855 e 1877. Como polemista, Alencar agitou a vida literária promovendo, de certa forma, o deslocamento da discussão sobre a literatura de um grupo literato circunscrito para o espaço nacional ao publicar suas primeiras cartas. Refiro-me às *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios* publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, em 1856, espetacularizando o fazer literário. A imprensa foi, dessa feita, o lugar privilegiado por Alencar na produção de sua cenografia autoral como polemista na publicação de tais cartas abertas.¹

Na polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*, o conteúdo das cartas limitava-se ao campo literário e já denunciava a falência de um fazer literário arcaico e, embora nelas não estivesse indicado o nome de D. Pedro II, o imperador envolveu-se diretamente na polêmica, uma vez que Alencar denunciava o arcaísmo daquele que era incentivado pelo mecenato do regente brasileiro, a saber Gonçalves de Magalhães. No entanto, a estratégia das *Cartas de Erasmo* não ocorreu da mesma maneira, fato que nos dá indício de outro procedimento autoral. O autor de *O Guarani*, dessa feita, publicou suas cartas na forma de folhetos semanais em lugar de publicá-las na imprensa. A este respeito, José Murilo Carvalho aduz que as “cartas eram vendidas em livrarias e nas ruas. Quem as quisesse receber em casa, deveria deixar o nome em alguma livraria” (Carvalho, 2009, p. XI). O destinatário principal das *Cartas de Erasmo* era o Imperador D. Pedro II, em duas séries e, em outra, o povo brasileiro. Há ainda duas cartas destinadas ao Marquês de Olinda e ao Visconde de Itaboraí.

¹ Sobre essa construção autoral presente na polêmica, *vd.* Frattini (2019).

Muito se tem estudado sobre o conteúdo das cartas que dizem respeito aos problemas políticos e econômicos do período e, sobretudo, à discussão acerca da escravidão em uma das séries de cartas escrita ao Imperador. Como já havia mencionado anteriormente, as Cartas de Erasmo são rico documento de análise do Brasil Império em uma dimensão multidisciplinar.

Proponho, então, a leitura das *Cartas de Erasmo* numa trama dramática da construção da imagem autoral de José de Alencar, fabricada por cenografias autorais que reverberam em textos da década de 70, quando a força da representação do escritor nacional, escritor e homem político – formação de um imaginário ancorado na figura de Chateaubriand, questão que retomarei oportunamente –, mostra-se prostrada no corpo patético de Sênio, pseudônimo adotado por Alencar no final de sua carreira. No entanto, a articulação dessa trama não se desenrola em um encadeamento tradicional de causa e efeito, mas sim em uma dispersão de imagens que vão sendo construídas, exibidas, repelidas, retomadas, enfim, numa busca dinâmica de si.

Na trama que se inicia em as *Cartas de Erasmo* e ecoa em *Como e porque sou romancista* (1873),² no prefácio de *Sonhos d'Oro* (1872) e na polêmica entre Alencar e Joaquim Nabuco (1875), percebemos a imagem da instância autoral tomando corpo assim como suas mutações. Entretanto, a apreensão da ficção autoral, que se desdobra da trama, solicita um modo de leitura particular.

É Daniel Fabre que conduz minha leitura, numa lógica em espiral, da trama autoral que apresenta a corporificação de uma imagem que nos guiará ao centro da problemática relação entre literatura e política em Alencar. Para o etnólogo, é importante estarmos atentos ao mecanismo dessa trama autoral:

Vus tour à tour du dedans et du dehors, à travers le double prisme de la présentation de soi et de la représentation que les proches, les lecteurs et les dévots élaborent, les écrivains modernes sont idéalement exposés au regard. Surexposés même, et parfois tout à fait figés par la célébration qui les entoure et les occupe. Mais leur existence nous est livrée sous forme d'actes, de discours, de lieux et d'objets; autant de façons de faire et de dire qui matérialisent l'avènement de l'écriture. (Fabre, 1999, p. 3)³

E sugere como caminho para a apreensão do advento da escrita de si, disseminado em textos em que os autores se disponibilizam ao olhar, fazendo disso matéria de tratados, tema de romances e confissão em suas correspondências, a leitura em espiral, diversa da ordem teleológica, que viabiliza, justamente, tangenciar essa dinâmica:

² A autobiografia de José de Alencar *Como e porque sou romancista* foi escrita em 1873 e publicada em 1893.

³ [Vistos alternadamente de dentro e de fora, através do duplo prisma da apresentação de si e da representação que parentes, leitores e devotos elaboram, os escritores modernos estão idealmente expostos ao olhar. Demasiadamente expostos até e, às vezes, totalmente imobilizados pela celebração que os envolve e os ocupa. Mas a sua existência nos é entregue sob a forma de atos, discursos, lugares e objetos; tantas formas de fazer e dizer que materializam o advento da escrita]. Salvo menção contrária, todas as traduções das citações, originalmente em francês, são de minha responsabilidade.

Ces textes, faisant écho à d'autres que j'évoquerai au passage et qui couvrent, en chronologie, l'arc entier de cette mutation, j'ai les ordonnés en une sorte de spirale qui, cercle après cercle, va nous conduire jusqu'au cœur d'une conception très particulière de la naissance physique – à la fois corporelle et spirituelle - de la littérature. (*ibidem*)⁴

No caso de Alencar, buscamos o nascimento da problemática entre literatura e política, articulada nessa lógica em espiral, que nos guiará entre a construção da imagem do escritor-político e a do seu corpo patético no final de sua carreira. Assim, a leitura das *Cartas de Erasmo* como trama autoral apresenta novas facetas que permaneceriam veladas se desatadas desse nó central referente à imagem da instância autoral, a qual tratarei, doravante, como cenografia autoral, segundo a conceituação de José-Luis Diaz (2007, p. 17).⁵ Como já havia indicado anteriormente, sob a aparente rigidez das *Cartas de Erasmo* há uma dinâmica do lado da instância autoral que não deve ser negligenciada. Dinâmica tangenciada por esse ângulo de leitura que permite a percepção do processo de codificação dos signos autorais, produzido pela instância autoral, e decodificação desses signos pela recepção.

Dinâmica improvável de ser notada por meio de uma leitura mais estanque, haja vista que, segundo Diaz, o autor nunca se contenta com imaginários de si imóveis, uma vez que a noção de cenografia autoral caracteriza a “instância- autor como um *espaço*, ao mesmo tempo cênico e sideral” (2007, p. 48),⁶ ou superexpostos, como na definição de Fabre. Para Diaz (2007), no processo de autocriação há uma dimensão de encenação, de organização do espaço literário como espaço cênico, de maneira que o autor, sobretudo no Romantismo, constrói sua identidade autoral publicamente, em cena. Além disso, os espaços que ocupam não se limitam apenas aos textos diretamente relacionados às obras literárias e se multiplicam nos paratextos, cartas, e tantas outras manifestações.

2. O gênero epistolar e a invenção de si pelo imaginário do grande escritor nacional

Podemos ler as *Cartas de Erasmo* como um discurso panfletário se nos fiarmos firmemente em seu conteúdo e no arranjo discursivo doxológico que “fait appel à l'expérience pratique du lecteur plutôt qu'à des jugements catégoriques” (Angenot, 1978, p. 259),⁷ além da obediência ao programa enunciativo panfletário, isto é, o *agir* no *dizer*, quando é tomada uma posição ideológica em público, intencionando a adesão dos espíritos da nação. O discurso panfletário é, ainda, edificado como um verdadeiro “drame à trois actants” (*idem*, p. 261): a verdade (a tese de Erasmo), o enunciador (o eu/Erasmus) e o adversário (o Imperador), como ilustrado pelo trecho a seguir:

⁴ [Estes textos, fazendo eco a outros que mencionarei de passagem e que cobrem, cronologicamente, todo o arco desta mutação, organizei-os numa espécie de espiral que, círculo após círculo, irá nos conduzir ao centro de uma concepção muito particular do nascimento físico – ao mesmo tempo corpóreo e espiritual – da literatura.]

⁵ Sobre a conceituação de cenografias autorais, *vd.* Diaz (2007); sobre o diálogo entre a noção de cenografia autoral em José de Alencar, *vd.* Frattini (2019).

⁶ [(..) l'instance-auteur comme un espace, à la fois sidéral et scénique.]

⁷ [faz apelo à experiência prática do leitor mais do que a julgamentos categóricos]

Proponho-me, senhor, a dizer-vos a verdade inteira a respeito do país; sobre os homens, como sobre as cousas; e quero enunciar-la em público, ante a nação, para que ela saiba que enfim já não a ignorais e se regozije com a esperança do pronto remédio. (Alencar, 1960, p. 1052).

Todavia, a forma e o gênero escolhidos por Alencar não são a do panfleto nos moldes de Paul-Louis Courier, grande figura do gênero na França, cuja obra *Pamphlet des pamphlets* é uma pequena joia crítica que ilustra, com ironia, as tonalidades do gênero:

Il s'est mis à voyager et m'écrit de Rome: "Laissez dire, laissez-vous blâmer, condamner, emprisonner; laissez-vous pendre, mais publiez votre pensée. Ce n'est pas un droit, c'est un devoir, étroite obligation de quiconque a une pensée, de la produire et mettre au jour pour le bien commun. La vérité est toute à tous. Ce que vous connaissez utile, bon à savoir pour un chacun, vous ne le pouvez taire en conscience. Jenner, qui trouva la vaccine, eût été un franc scélérat d'en garder une heure le secret; et comme il n'y a point d'homme qui ne croie ses idées utiles, il n'y en a point qui ne soit tenu de les communiquer et répandre par tous moyens à lui possibles. Parler est bien, écrire est mieux: imprimer est excellente chose. Une pensée déduite en termes courts et clairs, avec preuve, documents, exemples, quand on l'imprime, c'est un pamphlet, et la meilleure action, courageuse souvent, qu'un homme puisse faire au monde". (Courier, 1824, p. 15)⁸

Tão pouco segue os passos do mestre Chateaubriand de *De Buonaparte et des Bourbons*. Encontramos muito mais os passos de Courier e a forma habitual do panfleto em outras obras como *O libelo do Povo* (1868) de Francisco Salles Torres Homem ou a *Conferência dos Divinos* (1867) de Ferreira Viana, por exemplo.

Ao prosseguirmos, então, com a nova chave de leitura proposta por este estudo, para além do drama de três atores especificado por Angenot ou a fórmula prescrita por Courier, lemos, igualmente, nas dobras das *Cartas de Erasmo*, uma escrita de si que se produz de forma especular na representação do destinatário, o Imperador, e aos olhos do público. Na figura de Erasmo, Alencar estrutura o imaginário do grande escritor nacional. De maneira que, se no plano textual, os aspectos discursivos assim como os retóricos nos levam ao gênero panfletário, quando justapomos a esse plano (o textual) o plano do imaginário temos acesso a uma outra camada de sentido. E, em se tratando de um aspecto conceitual profuso, é importante identificar o sentido, ou quais sentidos são atribuídos, nesse estudo, a *imaginário*.

⁸ [Começou a viajar e escreveu-me de Roma: "Que seja dito: deixei-vos culpar, condenar, aprisionar; deixei-vos enforcar, mas publica os vossos pensamentos. Não é um direito, é um dever, rigorosa obrigação de quem tem um pensamento, produzi-lo e trazê-lo à luz para o bem comum. A verdade é tudo para todos. O que sabeis de útil, é bom saber para todos, não se pode ficar calado em consciência. Jenner, que descobriu a vacina, teria sido um vilão se a tivesse mantido em segredo durante uma hora; e como não há homem que não acredite que as suas ideias sejam úteis, não há nenhum homem que não seja obrigado a comunicá-las e difundi-las por qualquer meio possível para ele. Falar é bom, escrever é melhor: imprimir é excelente. Um pensamento deduzido em termos curtos e claros, com provas, documentos, exemplos, quando impresso, é um panfleto, e a melhor ação, muitas vezes corajosa, que o homem pode fazer no mundo"]].

Imaginário, nesse contexto, fundamenta-se em conceitos mobilizados em torno das representações em jogo na função-autor, o que nos leva a identificar imaginário como uma projeção identitária – o que se *imagina* ser no campo da autoria –, alicerçada entre as muitas imagens sociais relacionadas às posturas autorais que pululam durante o Romantismo. Há, da mesma forma, um sentido que apresenta uma concretização virtual, figural, ao levarmos em consideração a questão pictórica, ou seja, o componente referente à imagem que o termo compreende, permitindo que o autor possa ser presenciado. Segundo Diaz (2007), a imagem do autor é construída como um caleidoscópio formado por seguimentos de identidades, tais como, retratos, autorretratos, perfis biográficos e/ou autobiográficos. Percebemos, portanto, uma clara referência aos processos envolvidos na formação autoral em conformidade com a função autor de Foucault, segundo a qual “l’auteur n’est pas de l’ordre du ‘donné’ mais du ‘construit’” (Diaz, 2007, p. 175).⁹ À vista disso, para Diaz, perceber a si mesmo como autor torna-se:

(...) une procédure complexe, qui consiste, pour une large part, à endosser les insignes d’auteur disponibles à une époque donnée : ce qui revient à la fois à choisir une manière conforme d’assumer la régie énonciative de son propre discours, et aussi à le doter d’une figure, d’une *persona* aisément repérable par l’imaginaire social : ayant donc une prestance spéculaire assez convaincante pour servir à la fois de lieu de projection pour les fantasmes du lecteur, et d’instrument d’intégration de la diversité des textes édités sous une même raison sociale. (Diaz, 1996, p. 109)¹⁰

Se considerarmos, então, a complexidade em torno da criação da figura autoral, a análise do papel que o gênero epistolar desempenha nesse processo é, a meu ver, bastante expressivo. Ademais, a escolha alencariana por esse gênero é pouco explorada pela crítica. É importante frisar que, quando me refiro a essa lacuna nos estudos críticos, estou enfatizando o *gesto* da escolha e não aos estudos apenas formais relativos ao gênero. Sendo assim, o gênero epistolar permite uma nova inflexão de sentido que é norteadada pelo imaginário delineado nos escritos ditos políticos de Alencar, pois viabiliza a figuração desse eu. Compete-nos, agora, deslindar os meandros da função que o gênero epistolar exerce na fabricação dessa cenografia autoral.

Inicialmente, são algumas disjunções atuantes na voz de Erasmo, na condução do regime discursivo panfletário, que sinalizam o papel desempenhado pelo gênero epistolar na trama autoral proposta nesta leitura. Alencar ao assumir a figura do epistológrafo se distancia da voz envenenada do discurso panfletário e de uma cenografia apenas combativa. Afinal, como postulava Courier:

⁹ [o autor não é da ordem do ‘dado’, mas do ‘construído’.]

¹⁰ [(...) um procedimento complexo que consiste, em grande medida, em assumir as insígnias do autor disponíveis em dada época: o que equivale tanto a escolher uma maneira conforme de assumir o domínio enunciativo de seu próprio discurso quanto a dotá-lo de uma figura, de uma *persona* facilmente identificável pelo imaginário social: possuindo, portanto, uma presença especular suficientemente convincente para servir, simultaneamente, como local de projeção para as fantasias do leitor e como instrumento de integração da diversidade de textos publicados sob um mesmo nome.]

Qui dit pamphlet dit un écrit tout plein de poison. De poison ? Oui, Monsieur, et de plus détestable, sans quoi on ne le lirait pas. On ne le lirait pas, s'il n'y avait du poison ? Non, le monde est ainsi fait ; on aime le poison dans tout ce qui s'imprime. (Courier, 1824, p. 7)¹¹

A voz do panfletário, cheia de ironia e fel, a voz que vem a público descortinar as mazelas da sociedade e desnudar a hipocrisia não está em busca de si, não necessita do jogo especular para se encontrar. Tal voz combativa e apartada da sociedade, como se configura no discurso panfletário, não se sobressai nas *Cartas de Erasmo*.

Tomemos o *gesto* da escolha do gênero epistolar e do pseudônimo Erasmo, como exemplo. Ao apontar para o autor exemplar do gênero, Erasmo de Rotterdam,¹² um imaginário se manifesta: a cenografia autoral do epistológrafo que difunde, nosso Erasmo sabe muito bem, o eu protagonista, ou melhor, a dramatização desse 'eu':

La lettre humaniste, née de Pétrarque et revivifiée par Érasme, est rapprochée par Marc Fumaroli de l'essai montaignien en ce que l'une et l'autre abordent "tous les sujets à partir d'un moi méditant et central, seul principe d'unité" au milieu d'une "diversité capricieuse": le moi n'est plus la persona officielle mais la personne privée. Et c'est dans cette ligne aussi, quoiqu'avec une notable différence de style, que se situe à la fin du XVIe siècle Juste Lipse, qui fait de la lettre l'instrument d'un 'autoportrait'. (Ferreyyrolles, 2010, p. 9, grifos do autor)¹³

Vale lembrar que é somente no entrelaçamento das leituras em espiral dos textos alencarianos, mencionados anteriormente, em que diversos seguimentos de identidade autoral oscilam, que podemos notar a dramatização do eu nesses textos políticos que também compõe a trama autoral de Alencar.

Sobre o modo de dramatização do eu, nas *Cartas de Erasmo*, encontramos, igualmente, uma 'pessoa privada' que se exhibe publicamente e se comporta como um eu mediador, entoando suas verdades em um registro familiar, porém, cumpre realizar a distinção, não se trata do registro intimista que floresce entre os escritores oitocentistas. No registro familiar, o epistológrafo escreve a um destinatário que lhe é próximo, no caso de nosso Erasmo, ninguém menos do que o Imperador. Sendo assim, a importância do destinatário das cartas escritas pelo Erasmo brasileiro não deve ser apenas investida pela rubrica do combate político, o Imperador não funciona apenas como um elemento representativo da realidade política brasileira e sua figura empírica é desmantelada na enredada trama de si que vai se tecendo nos textos políticos de Alencar. O registro protocolar do real é desarmado e a força ilocutória que perpassa os bilhetes enviados a

¹¹ [Quem diz panfleto diz um escrito cheio de veneno. Veneno? Sim, senhor, e do mais detestável, caso contrário não o leríamos. Não o leríamos, se não houvesse veneno? Não, o mundo é assim; nós gostamos de veneno em tudo o que é impresso].

¹² Cf. Bénévient (2013).

¹³ [A carta humanista, nascida de Petrarca e reavivada por Erasmo, é comparada por Marc Fumaroli ao ensaio de Montaigne, na medida em que ambos abordam "todos os assuntos a partir de um eu meditativo e central, o único princípio de unidade" no meio de uma "diversidade caprichosa": o eu já não é mais a persona oficial, mas a pessoa privada. E é também nesta linha, embora com uma diferença notável no estilo, que Juste Lipse, no final do século XVI, faz da letra o instrumento de um 'autorretrato']

José de Alencar pelo Imperador, os quais reproduzo abaixo, não se mantêm nas cartas de Erasmo:

Sr. Alencar

Os sucessos da Bahia têm sido muito lamentáveis e cumpre punir os culpados.

A linguagem do comandante superior interino de Lençóis é muito exagerada, assim como a do comandante do destacamento Erico, que muito bem demitido foi.

Chamo sua atenção para o artigo que cortei dum jornal.

D. Pedro 2º.

3 de setembro de 1868.

Sr. Alencar

Mande as consultas que estão dependentes de solução.

É preciso adiantar o despacho destes papéis. Até o próximo despacho aviarei essas consultas e depois irá me mandando as petições de graças já instruídas.

D. Pedro 2º

5 de setembro de 1868. (Menezes, 1967, p. 107)

Não é somente o desmantelamento da relação performativa, vigente nas missivas trocadas pelas instâncias empíricas, que concorrem para a percepção de si e o programa do imaginário que *vai dando* corpo ao autor no texto ficcional - é importante nos atermos ao gerúndio do pressuposto, pois o autor está sempre se construindo mesmo que em “suspensão e em pontilhados” (Diaz, 2016, p. 167) –, mas também a *escolha* do destinatário de Erasmo, que “ocupa uma função cardeal, não apenas como motor da escrita – sem que a carta não aconteceria-, mas também em razão da profundidade de campo e da quantidade de focos que abre ao olhar do epistológrafo sobre si mesmo” (*idem*, p. 163). Um destinatário impregnado de signos de autoridade e glória, portanto, célebre, e que funciona como reflexo da figura de escritor buscada por Alencar nas *Cartas de Erasmo*, lembrando que essa imagem, no Romantismo, é elaborada a partir de diversos modelos autorais:

Senhor

A verdade, filha do céu, como a luz não se apaga. No seio da escuridão mais densa jaz a centelha que afinal propaga a chama.

Em todos os tempos, quando a corrupção invade a sociedade e o vício contamina as fontes da vida pública, Deus suscita um apóstolo para salvar no meio da geral dissolução a dignidade da razão humana. Às vezes é um historiador como Tácito, ou um poeta como Juvenal; outras é Demóstenes orador, ou Sêneca filósofo. (Alencar, 1960, p. 1049)

Alencar exhibe-se ao olhar público como o “apóstolo” que guiará, na era da “sagração” do escritor, a sociedade à salvação. A fabricação do imaginário do escritor paternal, do romancista “apóstolo”, o salvador, acontece textualmente pelo aspecto injuntivo presente nas *Cartas*. Ali, quem guia, quem esclarece é a voz do escritor. Trata-

se de uma figura que detém soberania, reunindo num só corpo *auctoritas e potestas*,¹⁴ conferindo à literatura uma noção de poder institucional, uma vez que, como na definição de Balzac “la loi de l’écrivain, ce qui le fait tel, ce qui, je ne crains pas de le dire, le rend égal et peut-être supérieur à l’homme d’état, est une décision quelconque sur les choses humaines, un dévouement absolu à des principes” (Balzac, 2000, p. 289).¹⁵ A missão do escritor, continua Balzac, é instruir os homens, missão esta que se torna a lei tanto “de l’écrivain monarchique aussi bien que celle de l’écrivain démocratique” (*idem*, p. 290).

Essa cenografia autoral surge a partir de um ordenamento discursivo específico do Romantismo francês que tem como articuladores autores como Balzac, Chateaubriand e Victor Hugo, cuja divisa, “écrire, c’est gouverner” (Hugo, 1824 *apud* Diaz, 2001, p. 152) define muito bem o regime enunciativo das *Cartas de Erasmo*. Se, ainda como afirma Diaz, o escritor francês romântico, do Romantismo social, não estava inteiramente satisfeito com a “influência” espiritual que exercia (*auctoritas*), mas “a parfois rêvé qu’il assumait aussi une imaginaire *potestas*”¹⁶ (Diaz, 2001, p. 153), Alencar abraça esse imaginário e coloca sua força política no *dizer* literário, codificando em seu projeto um novo cenário autoral, uma nova cena enunciativa, deslocando o discurso político da tribuna brasileira para a literatura.

Como podemos notar, Alencar não está sozinho nessa configuração autoral. As imagens, os estereótipos, os imaginários sociais estruturam as figurações autorais oitocentistas, as quais não se reproduzem apenas a partir da configuração interna do campo literário ou da própria literatura. Compreendidas como produtos culturais e categorias históricas, o conceito de autor “se trouve constitué par un faisceau de discours et d’images issus d’autres domaines qui lui impriment leur marque et qui configurent la représentation de ce qu’est – ou de ce qu’est censé être – un écrivain” (Martens & Watthée-Delmotte, 2012, p. 8)¹⁷ e, mais amplamente, acrescentaria, conforme demonstra a historiadora Valéria Guimarães (2016, p. 21), que “os imaginários sociais compõem uma diversidade de referências no seio do amplo sistema simbólico que as coletividades são capazes de produzir”. No nosso caso, a imprensa teve papel fundamental no desenho da figura autoral alencariana, ao propiciar a circulação desses muitos imaginários em solo brasileiro. A figura do escritor que governa pela palavra, o ‘apóstolo’ da civilidade é moldada pelas formas de “sociabilidade francesas” (*idem*, p. 31) que edificam o que se entende como modernidade entre nós, concebida “sobre um ideário em que a França exercia o ‘papel civilizatório’ provenientes dos ideais de iluminismo, em contrapartida,

¹⁴ *Potestas* é entendido, aqui, como o exercício do poder (temporal), ou seja, o imaginário de exercer o poder, de intervir nas decisões políticas da sociedade. Aliando em um só corpo, do ponto de vista imaginário, a influência artística e da intervenção política na realidade.

¹⁵ [a lei do escritor, o que o torna tal, o que, como não temo dizê-lo, o torna igual ou talvez superior ao homem de Estado, é uma decisão de algum tipo sobre as coisas humanas, um devotamento absoluto aos princípios].

¹⁶ [às vezes sonhou assumir igualmente um imaginário *potestas*].

¹⁷ [é constituído por uma profusão de discursos e imagens provenientes de outros domínios que lhe imprimem sua marca e que configuram a representação do que é – ou do que se supõe que seja – um escritor].

às figuras imperialistas representadas por Portugal e Grã-Bretanha” (Guimarães, 2016, p. 21, aspas do autor).

Ainda sobre a importância do gênero epistolar na composição desse jogo identitário, para Brigitte Diaz (2016), nas cartas encontramos dois gestos, desempenhados pelos verbos *exibir-se* e *confiar-se*, que concorrem para a apreensão de si. O papel desses verbos na elaboração de si é o de sugerir que “o vaivém instaurado pela carta é de fato aquele que vai de si para si, mesmo que seja cruzando com o outro no caminho; não se confia e não se exhibe sem a escuta e o olhar de um parceiro cúmplice” (Diaz, 2016, p. 166). Alencar, então, empunhando a pluma civilizatória de Erasmo escreve ao seu parceiro cúmplice, o Imperador, imbuído do imaginário que dita a figura de um autor que se exhibe e se confia à nação como o grande escritor nacional.

Sem receio pois, senhor, inclinai a fronte à minha palavra; por ventura austera alguma vez, mas sempre respeitosa, não há de ofender-vos a majestade. Não esquece o cidadão que fala ao primeiro magistrado da pátria, nem o brasileiro que se dirige à inteligência superior de quem só o país espera e instante reclama a salvação. Se algumas vezes o quadro for em demasia carregado, se obedecerá ao judicioso pensamento de Joubert: “A graça da verdade é aparecer vendada” (...).

Proponho-me, senhor, a dizer-vos a verdade inteira a respeito do país, sobre os homens, como sobre as cousas; e quero enunciá-la em público, ante a nação, para que ela saiba que enfim já não a ignorais e se regozije com a esperança do pronto remédio.

Não tenho ambição nem interesse em cujas aras sacrifique; não tenho despeito ou ódio a cevar com alheio sofrimento; mas sinto ardente o amor da pátria e veemente a impulsão do dever, que arroja o homem ao martírio da justiça e da verdade.

Levanto apenas o pendão de uma cruzada santa (...). (Alencar, 1960, pp. 1051–1052)

“Levanto apenas o pendão de uma cruzada santa”, um dizer aparentemente anódino, ou até mesmo, no impulso da leitura distraída, um traço malogrado de estilo. Entretanto, ao atentarmos para as camadas do complexo jogo identitário da trama, do apóstolo ao paladino das cruzadas, desenha-se a figura do escritor legitimista, soberano, cristão e polemista nos passos do autor do *Gênio do Cristianismo*.

Um breve deslocamento diacrônico é pertinente nesse cenário autoral. Há dois componentes que se entrelaçam na manifestação dessa cenografia autoral alencariana. A essa altura Alencar já é o conhecido autor de *O Guarani*, publicado em 1857, e já havia se envolvido na famosa polêmica sobre a *Confederação dos Tamoios*¹⁸ e, não menos relevante, sua carreira como folhetinista não era menos memorada. De maneira que um primeiro componente se impõe em forma de questionamento: como se posicionar no campo literário após tais conquistas? E um segundo componente que se encontra visivelmente impregnado de traços autobiográficos, os quais não são negligenciáveis na formação da figura autoral no Romantismo, é a carreira política de Alencar. Vida e obra se imiscuem no imaginário romântico dessa cenografia autoral, o que não significa

¹⁸ O desenvolvimento em detalhe a respeito da referida cenografia da entrada em cena no campo literário já tive oportunidade de desenvolvê-la em outra ocasião. *Vd.* Frattini (2019).

afirmar registro ou documentação do sujeito empírico, mas sim da importância da organização discursiva aderente a esse imaginário.

Consciente da força midiática que a vida literária adquire nas folhas dos impressos, Alencar transpõe a tribuna da vida real e vem a público exibir-se como o grande escritor político brasileiro. Figura emblemática do Romantismo, Chateaubriand é a imagem matriz para Alencar desse corpo em que escritor e homem político coexistem e que soube, já no início do século, promover-se nas páginas do jornal *Mercure de France*. As investidas de Chateaubriand em sua representação de escritor como homem político se configuram em resposta a sua vida política. O universo de seus desacertos, em certa medida, interage com o regime discursivo nessa cenografia como bem afirma Morgane Avellaneda:

Dans l'échange engagé avec la *Gazette de France* qui fait suite à l'article sur les *Mémoires de Louis XIV*, il propose une réflexion sur ce qu'est un homme de Lettres en mettant en avant ses qualités potentiellement politiques: "Le jugement et le bon sens sont surtout les deux qualités nécessaires à l'homme d'état; et remarquez qu'elles doivent aussi dominer dans une tête littéraire sainement organisé." C'est une manière d'aller plus loin en représentant l'écrivain en potentiel homme politique – manière peut-être de faire pendant à son expérience manquée à Rome. (Avellaneda, 2020, p. 52)¹⁹

A afirmação de Chateaubriand mencionada acima encontra-se no artigo, de 1806, *Des lettres et des gens de lettres. Réponse à un article inséré dans La Gazette de France, du 27 avril*. Nesse artigo, Chateaubriand faz uma apologia aos homens de Letras. Uma categoria que irá no espectro de autoria se vitalizar em autor e/ou escritor a partir de meados do século XIX. Chateaubriand, entretanto, já emprega os termos de maneira equivalente. Não é meu objetivo, aqui, discutir as mudanças conceituais dos termos que se sucedem ao longo do século, contudo é importante salientar os limites ainda frágeis entre tais categorias no momento da publicação do artigo. O que nos interessa, de fato, é a relação entre o homem de letras – que já será, para Chateaubriand, quase sinônimo de escritor – e homem de Estado. É essa relação que formata o imaginário ideado por Alencar nas *Cartas de Erasmo* cujos atributos são a razão, o estudo e o conhecimento da História, posicionando o escritor em um espaço político especial, uma topologia investida pela potência da palavra. Nesse espaço enunciativo, a política passa pela palavra.

É em função da “distinção especial de espírito” da instância autoral, retomada mais tarde por Balzac como citado previamente, que Chateaubriand afirma que o grande escritor possui todas as virtudes para assumir a função soberana do homem de Estado. Entretanto, poucos podem assumir o lugar do grande escritor, que desponta na cena literária, como um rei ou herói.

¹⁹ [Na troca com a *Gazette de France*, em sequência ao artigo sobre as *Memórias de Luís XIV*, ele oferece uma reflexão sobre o que é um homem de Letras, destacando as suas qualidades potencialmente políticas: “O julgamento e o bom senso são, acima de tudo, as duas qualidades necessárias a um estadista; e observem que também devem dominar numa cabeça literária bem organizada”. Esta é uma forma de ir mais longe ao representar o escritor como um potencial homem político – uma forma, talvez, de corresponder a sua experiência fracassada em Roma.].

Il me reste à parler de la célébrité littéraire. Elle marche de pair avec celle des grands rois et des héros: Homère et Alexandre et César occupent également les voix de la renommée. Disons de plus que la gloire des muses est la seule où il n'entre rien d'étranger. On peut toujours rejeter une partie du succès des armes sur les soldats ou sur la fortune: Achille a vaincu les Troyens à l'aide des Grecs: mais Homère a fait seul *l'Iliade*, et sans Homère nous ne connaîtrions pas Achille. (Chateaubriand, 1929, p. 509)²⁰

Chateaubriand conclui seu artigo com uma preleção aos que apresentam a “distinção especial de espírito”, por ele denominada os “homens de Letras” - a instância autoral entre literatura e soberania – cuja repercussão no imaginário de Erasmo transformar-se-á em seu leitmotiv *Nemini cedo*.²¹

Soyons modérés dans nos opinions, indulgents dans nos critique, sincères admirateurs de tout ce que qui mérite d'être admiré. Pleins de respect pour la noblesse de notre art, n'abaissions jamais notre caractère; ne nous plaignons jamais de notre destinée: qui se fait plaindre se fait mépriser; (...) Ne prostituons jamais notre talent à la puissance, mais aussi n'ayons jamais d'humeur contre elle: celui qui blâme avec aigreur admirera sans discernement de l'esprit frondeur à l'adulation, il n'y a qu'un pas. (*idem*, pp. 510–511)²²

Verificamos, portanto, uma aproximação entre o domínio discursivo das *Cartas* e os princípios elencados por Chateaubriand. Imerso na razão, moderação, coragem e honestidade, Erasmo vem a público aventar as verdades que corrompem a nação. Não se rendendo a nada e ninguém, sua missão é redimir a sociedade brasileira pelo ministério fundamentado no bom senso, como apregoado pelo autor francês:

A situação está patente à vossa razão ilustrada.

Vistes primeiro sua máscara, exprimindo às vezes uma indiferença extrema, outra um desânimo aterrador: sintomas da atonia popular, que pressagia grandes desastres, se não for combatida com vigor.

Penetrando depois no âmago da atualidade, *conheceste* a natureza do mal, que há dez anos agravou-se. É a depravação do organismo político, de que resultou o amortecimento das crenças, a extinção dos partidos e a corrupção espantosa tanto do poder como da opinião. *Observastes* que a recrudescência do mal sopitando o espírito público tornou devoluta a grande massa de soberania que reside no povo. Esta força tem-na esbanjado os corrilhos ministeriais à sombra da coroa e com a responsabilidade moral de vosso nome.

Finalmente *sentistes* no coração da crise o sinal mais significativo do abastardamento do sistema representativo no Brasil (...) (Alencar, 1960, p. 1076, itálicos meus).

²⁰ [Resta-me falar da fama literária. Ela anda de mãos dadas com a de grandes reis e heróis: Homero, Alexandre e César também ocupam as vozes da fama. Digamos, além disso, que a glória das musas é a única em que nada de estranho entra. Podemos sempre culpar parte do sucesso das armas aos soldados ou à fortuna: Aquiles derrotou os troianos com a ajuda dos gregos: mas só Homero escreveu a *Ilíada*, e sem Homero não conheceríamos Aquiles].

²¹ [Não me rendo a ninguém].

²² [Sejamos moderados em nossas opiniões, indulgentes em nossas críticas, admiradores sinceros de tudo o que merece ser admirado. Cheios de respeito pela nobreza de nossa arte, nunca rebaixemos nosso caráter; nunca nos queixemos de nosso destino: aquele que se queixa é desprezado; (...). Nunca prostituamos nosso talento ao poder, mas também nunca estejamos de mau humor contra ele: aquele que culpa amargamente admirará indiscriminadamente; da rebeldia à adulação, há apenas um passo].

Vistes, conheceste, observastes e sentistes, denotam no discurso a missão do escritor, sua *ação* no dizer, pois no âmbito dessa cenografia autoral, o escritor *deseja* promover a verdade, a iluminação, o conhecimento e, finalmente, a faculdade que distingue a palavra literária do escritor da retórica, a saber, o sentimento.

Todavia, a construção da cenografia autoral não é uma via de mão única, nesse trânsito imaginário a recepção tem importante papel ativo. Em resposta ao movimento de codificação, ou seja, a produção de signos pela instância autoral que irão compor sua imagem, temos a decodificação desses signos que corresponde à recepção (imagem) do autor. Para o autor, na decodificação, o público já existe “à titre d’horizon d’attente. Qu’il accepte ou non de se regarder dans ce miroir, l’écrivain sait qu’il sera ‘vu’. Dès la première phrase jetée sur le papier, il se sent consommé à titre d’image” (Diaz, 2007, p. 176, aspas do autor).²³ Entretanto, “l’engendrement imaginaire de l’écrivain ne s’accomplit véritablement que dans ce dialogue plein de malentendus qu’il entretient avec ses lecteurs” (*ibidem*).²⁴ Visto pela recepção, o imaginário funciona de forma mais redutora e sempre haverá um desacordo entre o imaginário do autor e o de seus leitores. E, na época romântica, esse descompasso entre as imagens se impõe como regra. No caso de Alencar, a circulação da cenografia autoral do escritor-político não é exceção e, como veremos a seguir, o descompasso das imagens engendra um circuito descendente que o conduz à cenografia de Sênio e à representação de seu corpo patético.

3. À sombra da consagração do escritor: a construção do corpo patético de Sênio na década de 70

A polêmica Alencar-Nabuco, que se desenrola no ano de 1875, desempenha um papel crucial na fabricação do esmorecimento da imagem autoral de Alencar vinculada à política cujo esboço, proposto nesse estudo, alude, nessa altura, à encenação de um corpo patético. Nessa perspectiva, a relação que estabeleço entre os paratextos alencarianos escritos na década de 70 e o desenho dessa cenografia desloca-se das questões mais amplamente discutidas sobre a poética alencariana, a saber, a temática nacionalista assim como as questões formais dos romances do autor de *Iracema*. Isto posto, no final da polêmica Alencar – Nabuco, encenada nas páginas de *O Globo*, entre setembro e novembro de 1875, a questão política, finalmente, é trazida à tona na réplica de Joaquim Nabuco:

Estes meus estudos sobre José de Alencar seriam incompletos, seu eu não dissesse uma palavra sobre o homem político; uma palavra pode levar-me longe (...).

As *Cartas de Erasmo* são um verdadeiro *Elogio da Loucura*. Escritas sem plano, com o fim único de por em evidência o talento do autor e de fazer a corte ao monarca, essas *Cartas*

²³ [como horizonte de expectativas. Que ele aceite ou não se olhar nesse espelho, o escritor sabe que será ‘visto’. Desde a primeira frase lançada sobre o papel, ele sente que será consumido como imagem].

²⁴ [a formação imaginária do escritor somente se realiza genuinamente no diálogo repleto de mal-entendidos que ele mantém com seus leitores].

não podiam servir a nenhum partido. É difícil compreender-se bem o pensamento do Sr. Alencar, porque ele muda a cada página de ideia. (Coutinho, 1965, pp. 210–211)

Como fica evidente, no trocadilho feito pelo jovem antagonista, registro fidedigno do traço belicoso da vida literária oitocentista, eminentemente agonística, nada do bom senso e do ministério parece repercutir no leitor Nabuco. Ao contrário, é a falta de coerência e a encenação de um escritor em busca de glória que é registrada:

O escritor não devia aspirar a outra glória senão a que dão os escritos que brilham um dia e desaparecem; seu talento não devia ter outra aspiração senão a de deslumbrar um momento os seus contemporâneos. (Coutinho, 1965, p. 217)

Nada da missão civilizadora, traço da representação do escritor político, ressoa nas palavras de Nabuco ou de seus contemporâneos. A recepção, no caso de Alencar, produz uma dissidência entre o escritor e o político, determinando a imagem do corpo patético que será, finalmente, abraçada pelo próprio Alencar:

É possível que meu juízo sobre o Sr. J. de Alencar não seja o verdadeiro; todavia não vejo que se possa dar boas razões contra ele. Para mim, o escritor brasileiro é um escritor de decadência. O Brasil não atravessa hoje uma época de florescência literária, quem o dissesse enganar-se-ia muito. (Coutinho, 1965, p. 217)

A resposta de Alencar é breve: “Em seu último folhetim, porém, o Sr. J. Nabuco trocou o papel de crítico pelo de partidista. Nesse terreno eu não posso acompanhá-lo”. (Coutinho, 1965, p. 217). Segue afirmando que política somente na tribuna ou na imprensa. Observamos, portanto, uma redefinição de sua imagem autoral, agora, rejeitando o contato entre literatura e política. Assim como afirma em *Como e porque sou romancista*: “O único homem novo e *estranho* que nasceu em mim com a virilidade, foi o político” (Alencar, 1959, p. 142, *italico* meu). Ecos que reverberam na fortuna crítica de Alencar quando a política está relacionada a sua decadência, como aparece na narrativa de Araripe:

É uma verdade hoje reconhecida que sem política nada se consegue neste país, onde tudo é grande menos o homem. José de Alencar convenceu-se disto. Não podendo ser diplomata como Magalhães e Porto Alegre, pois repugnava-lhe emigrar, lançou-se desassombrado na política. A consequência disto foi emudecerem as musas por algum tempo. A tarântula cresceu, cresceu, e estendeu-se por fim em uma candidatura à assembleia geral. (Araripe Junior, 1958, p. 182)

Posteriormente, Brito Broca é da mesma opinião ao afirmar que a “política liquidara-o” (Broca, 1960, p. 1047). A política silencia as musas, aparta o autor da literatura e tal imagem é veiculada pelo próprio Alencar:

Em 1868 a alta política arrebatou-me às letras para só restituir-me em 1870. Tão vivas eram as saudades dos meus borrões, que apenas despedi a pasta auriverde dos negócios de estado,

fui tirar da gaveta onde havia escondido, a outra pasta de velho papelão, todo rabiscado, que era então a arca de meu tesouro. (Alencar, 1959, pp. 153–154)

A energia investida na cenografia desenvolvida nas *Cartas de Erasmo* se desfaz, pois está associada à virilidade de que fala Alencar, ou seja, à potência amplamente cultivada pelo regime discursivo que o autor conferiu aos seus escritos enquanto polemista, sobretudo, na cena jornalística, haja vista que a imprensa, no período oitocentista, “c’est la parole à l’état de foudre; c’est l’électricité sociale” (Chateaubriand, 1951, p. 399).²⁵ Cenografia autoral avistada por Nabuco, em contrapartida ao novelista decadente:

Era o jornal, e sobretudo o libelo, o panfleto, a sua arma de combate. Espírito mais brilhante do que sólido, dispondo de um estilo que sem ser puro, nem igual, nem claro, nem castigado, tem uma certa harmonia, viveza e medida; não recuando diante das personalidades, antes procurando-as; não se deixando prender por opiniões anteriores; conhecendo a fundo a arte de lisonjear e a de ferir (...). (Coutinho, 1965, p. 217)

Veia combativa que o próprio Alencar reitera em *Como e porque sou romancista*, porém representativa de um corpo jovem e pretérito: “a cuja frente vinha eu, o mais pirralho e enfezadinho da turma, em que o geral se avantajava na estatura, fazendo eu assim as vezes de um ponto”. (Alencar, 1959, p. 129). Entretanto, em se tratando de um escritor de “incessantes metamorfoses” (Coutinho, 1965, p. 216) Alencar redefine sua figura autoral e a “viveza” de seu período de “gleba na imprensa” é transmutado no corpo envelhecido, o corpo patético de Sênio.

Aí começa outra idade de autor, a qual eu chamei de minha velhice literária, adotando o pseudônimo de *Sênio*, e outros querem seja a da decrepitude. Não me afligi com isto, eu que, digo-lhe com todas as veras, desejaria fazer-me escritor póstumo, trocando de boa vontade os favores do presente pelas severidades do futuro. (Alencar, 1959, p. 154)

Nessa altura, a potência do corpo da figura autoral, em estado de decrepitude, investe seu vigor na posteridade. Inaugura-se, então, uma nova cenografia, cenografia essa muito recorrente no Romantismo francês, sobretudo da primeira década do XIX, a saber, a saída da cena literária. Trata-se do apagamento do corpo em função da posteridade da obra, essa sim, capaz de materializar a glória do corpo autoral. A imagem do corpo patético do autor, posteriormente glorificado e incorporado em sua obra, é um dos imaginários mais caros aos escritores do Romantismo.

Ilustrativa dessa fantasia da posteridade é a visão empreendida por Chateaubriand em *Mémoires d’outre tombe*. Além disso, conforme afirma Diaz, nessa obra, o velho escritor pôde “tenter de rajeunir son image. Mais son dialogue avec l’outre-tombe l’incite plus encore à dessiner le rôle qu’il aimerait que la postérité lui attribue – dirigeant ainsi

²⁵ [é o discurso flamejante; é a eletricidade social].

lui-même, par avance, ses légendes posthumes” (Diaz, 2020, p. 25).²⁶ As figuras autorais de Chateaubriand marcaram o imaginário do Romantismo, mesmo que para ressaltar posturas contrárias às suas, porém sempre exercendo seu posto exemplar de consagração literária. Victor Hugo, por exemplo, ainda muito jovem, teria desejado ser “Chateaubriand ou rien” (Hugo, 1985 *apud* Boquel & Kern, 2009, p. 12.)

Novamente é Victor Hugo, agora escritor consolidado, que descreve o desfalecimento do corpo de Chateaubriand em *Choses Vues*, contrapondo seu corpo patético à posteridade desse mesmo corpo materializado na obra:

On m’introduisit près du genre de son neveu, M. de Preuille. J’entrai dans la chambre de M. de Chateaubriand. M. de Chateaubriand était couché sur son lit, petit lit en fer à rideaux blancs avec une couronne de fer d’assez mauvais goût. (...) Son visage basané semblait plus sévère au milieu de toute cette blancheur. Sous le drap on distinguait sa poitrine affaissée et étroite et ses jambes amaigries. Aux pieds de M. de Chateaubriand, dans l’angle que faisait le lit avec le mur de la chambre, il y avait deux caisses de bois blanc posées l’une sur l’autre. La plus grande contenait le manuscrit complet de ses Mémoires, divisé en quarante-huit cahiers. (Hugo, 1972, pp. 688–689)²⁷

Nesse “l’agglomérat des signes” (Marin, 2005, p. 114), a descrição do corpo do autor se aproxima da narrativa do corpo patético real, pois esses signos “constituent son être, construisent sa présence, produisent son identité qui n’est pas celle d’un individu, ni même d’un individu porteur d’un nome propre, mais d’une dignité, d’une fonction, d’un rôle” (*ibidem*).²⁸ A diferença é que a presença do autor se materializa na obra, ali, aos seus pés. Agora, o “l’enchanteur peut s’effacer, le rite qu’il a voulu consacrer son second corps, son corps d’éternité, son corps de gloire” (Fabre, 1999, p. 13),²⁹ simbolizado na obra.

O desejo da posteridade, a corporificação do autor na sua obra, é fantasma da escritura alencariana, como a de muitos autores do período. Entretanto, a consagração de nosso escritor é faltante, seu imaginário vai de encontro com a aridez da vida literária brasileira, e sua cenografia autoral tem de se haver com as sombras dessa consagração, pois a posterioridade de seu corpo, materializado na obra, corre o risco de se “transformar em cartucho para embrulhar cominhos” (Alencar, 1959, p. 692).

²⁶ [tentar rejuvenescer a sua imagem. Mas o seu diálogo com o além-túmulo incita-o ainda mais a desenhar o papel que gostaria que a posteridade lhe atribuisse – controlando assim, antecipadamente, as suas lendas póstumas].

²⁷ [Fui apresentado ao genro de seu sobrinho, M. de Preuille. Entrei no quarto do M. de Chateaubriand. M. de Chateaubriand estava deitado em sua cama, uma pequena cama de ferro com cortinas brancas e uma coroa de ferro de muito mau gosto. (...) Seu rosto escurecido parecia mais severo no meio de toda essa alvura. Debaxo do lençol podia-se ver seu peito debilitado, estreito e suas pernas definhadas. Aos pés de M. de Chateaubriand, no ângulo que a cama fazia com a parede do quarto, havia duas caixas de madeira brancas colocadas uma sobre a outra. A maior continha o manuscrito completo de suas Memórias, dividido em quarenta e oito livros].

²⁸ [constituem seu ser, constroem sua presença, produzem sua identidade que não é a de um indivíduo, nem mesmo de um indivíduo portador de um nome próprio, mas de uma dignidade, de uma função, de um papel].

²⁹ [encantador pode desvanecer-se, o rito que ele quis consagra o seu segundo corpo, o seu corpo de eternidade, o seu corpo de glória].

No breve capítulo de sua autobiografia iniciado em *Como e porque sou romancista*, narrativa que evocada como “*o livro dos meus livros*” (*idem*, p. 125, itálicos do autor), não fosse a falta de disposição de seu corpo patético cansado da “jornada de quarenta e quatro anos, já completos” (*ibidem*), Alencar elege novamente o gênero epistolar para finalizar o romance de suas figuras autorais.

Nesse novo capítulo da trama, detectamos uma cenografia distante da de Erasmo. Agora, o destinatário da carta, um amigo, ou, os leitores, são um último refúgio de suas desilusões. Testemunhas e cúmplices de uma intriga em que política e literatura se entrecruzam, sem que tivesse sido possível acertar o passo com a civilização, ou o “imaginário da modernidade” (Guimarães, 2016, p. 26), sobretudo em se tratando de um país em que a indignação do menino sobre o fazer político perdura:

Até que chegava a hora do chocolate. Vendo partir carregada de tantas gulosinas a bandeja que voltava completamente destrozada, eu que tinha os convidados na conta de cidadãos respeitáveis, preocupados dos mais graves assuntos, indignava-me ante aquela devastação e dizia com a mais profunda convicção:

— O que estes homens vêm fazer aqui é regalarem-se de chocolate. Essa, a primeira observação do menino em coisas de política, ainda a não desmentiu a experiência do homem. No fundo de todas as evoluções lá está o *chocolate* embora sob vários aspectos. (Alencar, 1959, p. 132, itálico do autor)

A mesma percepção sobre a impotência no campo da literatura:

Todavia ainda para o que teve a fortuna de obter um editor, o bom livro é no Brasil e por muito tempo será para seu autor, um desastre financeiro. O cabedal de inteligência e trabalho que nele se emprega, daria em qualquer outra aplicação, lucro cêntuplo.

Mas muita gente acredita que eu me estou cevando em ouro, produto de minhas obras. E, ninguém ousaria acreditá-lo, imputaram-me isso a crime, alguma coisa como sórdida cobiça.

Que país é este onde forja-se uma falsidade, e para quê? Para tornar odiosa e desprezível a riqueza honestamente ganha pelo mais nobre trabalho, o da inteligência! (*idem*, pp. 154–155)

Resta ao autor sair de cena e ele o faz por meio de uma carta. Ato que demanda uma exposição e uma testemunha, o leitor. É a manifestação do desejo de presença, de mostra e da suspensão da vida privada detestada e recusada pela instância autoral (Derrida, 1980). Se o destinatário tem a função especular que possibilita o olhar do epistológrafo sobre si, dessa feita, Alencar faz uma tentativa de “formalizar o informe” (Diaz, 2016, p. 164), ou seja, dar forma a seu desejo de posteridade, de ser o desejo de seus leitores: “Excedi-me além do que devia; o prazer da conversa ...” (Alencar, 1959, p. 155).

Referências

- Alencar, J. de. (1959). *Sonhos D'Ouro. Obra completa* (Vol. 1). Editora José Aguilar.
- Alencar, J. de. (1960) Cartas de Erasmo. In J. de Alencar, *Obra completa* (Vol. 4, pp. 1049–1183). Editora José Aguilar.
- Angenot, M. (1978). La parole pamphlétaire. *Études littéraires*, 11(2), 255–264. <https://doi.org/10.7202/500462ar>
- Araripe Junior, T. de. (1958). José de Alencar. Perfil literário. In A. Coutinho (Org.) & Araripe Júnior, *Obra crítica de Araripe Júnior 1868–1887* (Vol. 1, pp. 134–258). MEC/Casa de Rui Barbosa.
- Avellaneda, M. (2020). Que faire après le *Génie du christianisme*? Chateaubriand: la création d'une "posture" singulière dans *Le Mercure de France*. In F. Bercegol, P. Glaudes, & J.-M. Roulin (Dir.), *Chateaubriand: nouvelles perspectives critiques* (pp. 41–55). Classiques Garnier.
- Balzac, H. de. (2000). Avant-propos de *La Comédie Humaine*. In H. de Balzac, *Écrits sur le roman : Anthologie* (Textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon) (pp. 275–306). Librairie Générale Française.
- Bénévent, C. (2013). Érasme épistolier : un modèle pluriel. In M. C. Panzera (Org.), *L'exemplarité épistolaire : Du Moyen-Âge à la première modernité* (pp. 175–204). Presses Universitaires de Bordeaux.
- Boquel, A. & Kern, E. (2009). *Une Histoire des haines d'écrivains. De Chateaubriand à Proust*. Flammarion.
- Broca, B. (1960). O drama político de Alencar. In J. de Alencar, *Obra completa* (Vol. 4, pp. 1039–1047). Editora José Aguilar.
- Carvalho, J. M. (2009). Apresentação. In J. M. Carvalho (Org.) & J. de Alencar, *Cartas de Erasmo* (pp. VII–XXXI). Academia Brasileira de Letras.
- Chateaubriand, F.-R. de. (1929). *Voyages en Amérique, en Italie, au Mont-Blanc suivis de Mélanges littéraires*. Classiques Garnier.
- Chateaubriand, F.-R. de. (1951) *Mémoires d'outre-tombe* (Vol. 2). Gallimard, Bibliothèque de Pléiade.
- Courier, P.-L. (1824). *Pamphlets des pamphlets*. Les marchands des nouveautés.
- Coutinho, A. (Org.). (1965). *A polêmica Alencar – Nabuco*. Edições Tempo Brasileiro.
- Derrida, J. (1980). *La Carte Postale : de Socrate à Freud et au-delà*. Flammarion.
- Diaz, B. (2016). *O Gênero Epistolar ou o Pensamento Nômade. Formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritos do século XIX* (B. Hervot & S. Ferreira, Trads.). Editora da Universidade de São Paulo.
- Diaz, J.-L. (1996). L'auteur vu d'en face. In Chamarat, G. & Goulet, A. (Dir.), *L'Auteur. Actes du Colloque tenu à Cerisy-la-Salles les 4-8 octobre 1995* (pp. 109–129). Presses universitaires de Caen.
- Diaz, J.-L. (2001). Écrivain comme pouvoir (1778–1864). In S. Riaire & A. Vaillant (Dir.), *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature* (pp. 143–160). Presses universitaires de la Méditerranée.
- Diaz, J.-L. (2007). *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*. Honoré Champion.
- Diaz, J.-L. (2020). Un auteur "dont la vie ressemble à ses ouvrages". Scénographies auctoriales et construction de la figure posthume selon les *Mémoires d'outre-tombe*. In F. Bercegol, P. Glaudes, & J.-M. Roulin (Dir.), *Chateaubriand., nouvelles perspectives critiques* (pp. 25–40). Classiques Garnier.
- Fabre, D. (1999). Le corps pathétique de l'écrivain. *Gradhiva: revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 25, 1–13.
- Ferreyrolles, G. (2010). L'épistolaire, à la lettre. *Littératures Classiques*, 1(71), 5–27. <https://doi.org/10.3917/licla.071.0005>

- Frattini, P. C. (2019). Como se dizer autor na cena literária: a cenografia autoral de José de Alencar na polêmica em torno das *Cartas sobre a Confederação dos Tamoios*. *Alea: Estudos Neolatinos*, 21(3), 33–48. <https://doi.org/10.1590/1517-106X/20192133348>.
- Guimarães, V. (2016). Revistas francesas no Brasil – Caminhos da modernidade: catálogos e mediadores (Rio de Janeiro e São Paulo, séculos XIX e XX). *Territórios e Fronteiras*, 9, 16–42. <https://doi.org/10.22228/RT-F.V9I2.574>
- Hugo, V. (1824). *Nouvelles Odes. Œuvres complètes* (Vol. 12). Club français du livre.
- Hugo, V. (1972). *Choses Vues: 1847–1848*. Gallimard.
- Marin, L. (2005). *Politiques de la représentation*. Éditions Kimé.
- Martens, D., & Watthée-Delmotte, M. (2012). *L'écrivain, comme objet culturel* une figure en complexité. In D. Martens & M. Watthée-Delmotte (Dir.), *L'écrivain, un objet culturel* (pp. 7–16). Éditions universitaires de Dijon.
- Menezes, R. (1967). *Cartas e documentos de José de Alencar, no centenário do romance Iracema*. Conselho Estadual de Cultura.

[submetido em 25 de novembro de 2021 e aceite para publicação em 10 de novembro de 2022]