

JOSÉ DE ALENCAR: NACIONALISTA OU FABULISTA?

PETRAGLIA, Benito (UFF)

José de Alencar (1829-1877) é um dos nossos escritores de mais alentada fortuna crítica. Autor canonizado, lido nas escolas e universidades, tido como o real fundador do nosso romance, é natural que assim seja. Logo, não seria fácil apresentar uma abordagem inteiramente original a respeito de sua obra. A parcial originalidade deste artigo, se me for permitida a expressão, está em seu enfoque e em sua conclusão. Faz-se uma espécie de recolha de algumas das principais análises feitas acerca do autor de *Senhora*. Recolha orientada para um determinado aspecto de sua produção literária – os chamados romances “primitivos” e “históricos”, segundo a própria denominação dada por ele e aqui representados por *Tracema*.(1865)

Dentro dos limites dessa orientação, cada um tomará a si compor uma espécie de prato crítico. E, de acordo com a escolha dos ingredientes, é possível distinguir o paladar ideológico do comensal. Eu, por exemplo, formaria meu prato com o caldo grosso de Augusto Meyer, a pitada dialética de Alfredo Bosi e o sal da malícia de Machado de Assis.

As análises da obra de Alencar parecem, de modo geral, tender a ver nela menos o aspecto romanesco do que o de formação da nacionalidade. Creio, com Augusto Meyer, que esta não é uma visão adequada, ou, ao menos, não se pode pretender exclusiva. Aliás, “não saber adaptar-se à perspectiva ideal que uma obra exige para ser bem contemplada, parece-me um dos pecados mortais da crítica.”(MEYER, 1958, p. 8). Truísmo? Não, se considerarmos o atual estágio dos estudos literários; a meu ver, são palavras de bronze, que merecem ficar gravadas como verdadeira lei do ato crítico.

Antes de prosseguir, convém alertar para o fato de que, por este artigo representar, por assim dizer, juízo de juízos, será inevitável entremeá-lo de citações, o que, reconheço, talvez prejudique a fluência da leitura.

Como dizia, não me parece uma visão adequada essa de dar primazia ao aspecto histórico na obra de Alencar. Fosse assim, o mero valor documental estiolaria o encanto que até hoje ela nos proporciona. Os propósitos do escritor cearense eram “propósitos de romancista, e não de historiador”(ALENCAR, 1997, p. 259). Romancista de vigorosa imaginação, sabia enredar os leitores na trama aventureira de suas histórias. Romancista de sonhos para cativar – é o que, a respeito dele, une Antonio Candido e M. Cavalcanti Proença. O primeiro: “Por corresponderem a profunda necessidade de sonho os seus livros ficaram, para sempre, no gosto do público.”(CANDIDO, 1975, p. 223). O segundo: “Alencar se torna popular, porque realiza nos seus romances o equilíbrio moral e

social com que sonham todos os idealistas e o povo.”(PROENÇA, 1966, p.97).

Isso não quer dizer que o dado histórico, a cor local, a intenção nacionalista em Alencar sejam simples contrapeso ou epifenômeno. Lido nos cronistas coloniais, ele procurou revestir personagens e narrativas com as tradições da terra. Só que essas tradições figuram como pano de fundo, não ascendem ao primeiro plano. A propósito de *Iracema*, Machado de Assis afirma que “há um argumento histórico, sacado das crônicas, mas esse é apenas a tela que serve ao poeta; o resto é obra de imaginação.”(ASSIS, 1961, p. 76).

É certo que José de Alencar esboçou, no conhecido prefácio a *Sonhos d'ouro* (1872) –“Bênção paterna” -, o que ele chamou de fases da literatura nacional. A cada uma delas fez corresponder determinado romance. Assim, por exemplo, à fase primitiva pertenceria *Iracema*; à fase histórica, *O Guarani* e *As minas de prata*. Tal esquematização pode sugerir um plano prévio de abarcar, no tempo e no espaço, toda a “alma da pátria”. Mas não se afigura razoável que, havendo um plano e sendo ele prévio, somente após doze romances ele fosse anunciado. Por isso, não parece uma questão sem significância, como querem alguns, especular se haveria um plano *a priori* concebido ou se ele teria sido formulado num tempo posterior, importando apenas o fato consumado de uma literatura posta em metódica e premeditada sistematização.

O mais provável é que a obra de Alencar viesse se compondo ao sabor do momento e do gosto do público. Mas boa parte da crítica acolheu sem maiores considerações o esquema proposto em “Bênção paterna”. Não levou em conta, possivelmente, que tal esquema estava, por assim dizer, contaminado por fatos conjunturais. Alencar vinha sendo fustigado pelas críticas de José Feliciano de Castilho e Franklin Távora nas chamadas “Cartas de Cincinnati”, publicadas entre 14 de setembro de 1871 e 22 de fevereiro de 1872, no jornal *Questões do dia*.

As críticas de Franklin Távora, sob o pseudônimo de *Semprônio*, dirigidas contra Alencar, censuravam justamente o excesso de imaginação e de sonho. Alencar era um escritor de gabinete, não tinha ido aos lugares que descrevia:

Sênio[Alencar], à força de querer passar por original, sacrifica a realidade ao sonho da caprichosa imaginação[...]

Além do mais, *Sênio* tem a pretensão de conhecer a natureza, os costumes dos povos (todas essas variadas particularidades, que só bem apanhamos em contato com elas) sem dar um só passo fora de seu gabinete. Isto o faz cair em frequentes inexactidões, quer se proponha a reproduzir, quer a divagar na tela. (TÁVORA, 2011, p. 52, 53)

Evidencia-se, por este juízo, uma diferença de geração literária. O romantismo começa a ceder o bastão para a verossimilhança mais estrita do registro realista. De certa maneira, este é igualmente o sentido da polêmica travada, anos mais tarde, entre José de Alencar e Joaquim Nabuco.

Embora um polemista intemorato, Alencar não respondeu no momento oportuno a essas críticas, porventura assoberbado pelas divergências políticas com o Imperador, entre elas, a grave questão servil em discussão no parlamento de que era membro o deputado Alencar. Ele teria preferido responder de modo indireto, através do prefácio a *Sonhos d'ouro*. Portanto, como disse, boa parte da crítica aceitou o plano proposto em “Bênção paterna” sem ponderar que ele pudesse ser provavelmente produto de uma circunstância. E muitas vezes exagerou na atribuição de valores brasileiros ao que talvez não fosse a parte principal das cogitações do autor de *Lucíola*.

Luís Felipe Ribeiro vê em *Iracema* “o modelo de mulher que encarna as qualidades da desejada *pátria brasileira*” (RIBEIRO, 1996, p. 221; grifo do autor). As qualidades de Iracema, no entanto, são qualidades que se ligam ao padrão patriarcal de submissão e passividade da mulher. Submissa e passiva, Iracema não podia representar um modelo desejável de pátria. Ela se comporta como a mais devotada e satélite das esposas: “- A alegria para a esposa só vem de ti [Martim]” (ALENCAR, 1989, p. 56); “- O coração da esposa está sempre alegre junto de seu guerreiro e senhor.” (ALENCAR, 1989, p. 60). Ainda mais: no símile botânico empregado para representar a relação entre Poti, Martim e Iracema, enquanto os dois primeiros se nivelam como árvores, Iracema é vegetação rasteira: “- Como o jatobá na floresta, assim é o guerreiro coatiabo [Martim] entre o irmão e a esposa: seus ramos abraçam os ramos do ubiratã [Poti], e sua sombra protege a relva humilde [Iracema].” (ALENCAR, 1989, p. 68) Há, portanto, entre mulher e pátria uma incompatibilidade ideológica. E não há que se falar em anacronismo, ou seja, atribuir valores do presente ao passado. A ideia de pátria e seus símbolos transcendem épocas. Qualquer que seja sua natureza, deve-se mostrar altiva, destemida, livre. Assim, na França também a alegoria feminina foi imagem da república. E a figura-símbolo da Revolução de 1830, representando a liberdade, é a de uma mulher de traços populares, como mostra o célebre quadro de Delacroix - *A liberdade guiando o povo*.

Eis aí a chave para a compreensão do que em Alencar tem sido tratado estreitamente como nacionalismo: o extravasamento ideológico que verte de sua obra. O nacionalismo reveste a visão regressista do político conservador, de um certo projeto moralizador, no sentido pesadamente doutrinário do termo de prescrever normas de conduta. José Luiz Passos vê justamente em tal projeto moralizador, uma característica do romantismo no Brasil: “Com seu ápice em Alencar, a narrativa romântica conquistara o público nacional desenvolvendo uma fórmula que aplicava tintas moralizantes à matéria local.” (PASSOS, 2014, p. 46). Dos romances – preocupados sobretudo em ser romances –, vaza essa visão conservadora empenhada, muitas vezes, em interferir nas lutas políticas do tempo, de que *Guerra dos Mascates* é o exemplo mais acabado. O insuspeito João Roberto Faria, admirador de Alencar, identifica essas “tintas moralizantes” igualmente em sua obra dramática. Sob inspiração das comédias realistas de Dumas Filho e Emile Augier, Alencar teria elaborado peças no sentido de “fortalecer a nossa burguesia emergente”, peças “maniqueístas, que ao final apresentam um retrato melhorado da sociedade burguesa, apreendida em sua faceta moralizada, civilizada e moderna.” (FARIA, acesso em 19 de outubro de 2015)

Segundo as convenções românticas e em razão da recente independência, “era esperável que o índio ocupasse no imaginário pós-colonial, o lugar que lhe competia, o papel de rebelde” (BOSI, 1992, p. 177), mas “o índio de Alencar entra em íntima comunhão com o colonizador.” (BOSI, 1992, p. 177). Essas duas proposições podem ser sintetizadas numa única, ainda do mesmo Alfredo Bosi: “Alencar submete os pólos nativo-invasor a um tratamento antidialético pelo qual se neutralizam as oposições reais.” (BOSI, 1992, p.180). Neutralização, conciliação ou comunhão que podemos constatar pela conversão ao cristianismo do índio Poti, com alteração do nome para Antônio Filipe Camarão. Ele, ao lado dos portugueses André Vidal de Negreiros e João Fernandes Vieira e do negro Henrique Dias, viria a se tornar figura destacada, representante de uma das raças de luso-brasileiros que se uniram para expulsar os holandeses, como registram, em chave também duvidosamente nacionalista, certos livros de história.

No entanto, ressalte-se a menção que Bosi faz à qualidade poética de sua literatura, mesmo numa análise tão incisiva e por assim dizer contraideológica quanto às posições conservadoras de Alencar:

A figura do índio belo, forte e livre se modelou em um regime de combinação com a franca apologia do colonizador. Essa conciliação, dada como espontânea por Alencar, viola abertamente a história da ocupação portuguesa no primeiro século [...]. Nada disso impede, porém, que a linguagem narrativa de Alencar acione, em mais de um passo, a tecla da poesia. (BOSI, 1992, p. 179)

Assim, a par de um questionável nacionalismo, Alencar acrescentou um matiz ideológico que se constitui num traço, numa peculiaridade de nossa história e de nossa cultura – a conciliação. Ivo Barbieri, na apreciação que faz a *Iracema*, ressalta exatamente este aspecto. Em vez de conciliação, ele emprega os termos “mestiçagem” e “harmonização”. Mestiçagem para se referir ao plano do conteúdo:

Na fabulação alencariana, que entrelaça história, lenda e mito, Martim e Iracema cumprem o papel de protagonistas da primeira mestiçagem, a que resulta do encontro entre o branco e o índio. O enlace de ambos adquire assim implicações de mito fundador da miscigenação como protótipo étnico da nacionalidade. (BARBIERI, 2003, p. 518)

E harmonização para se referir ao plano da linguagem:

A aparente contradição e os conflitos decorrentes do choque cultural se resolvem na combinação dos termos heteróclitos harmonizados dentro da fluência de um discurso melódico e harmonizador. (BARBIERI, 2003, p. 525)

Haroldo de Campos, utilizando o termo hibridização, corrobora este último plano. Segundo ele, Alencar teria, através de uma operação tradutora de alcance transcultural, amoldado o português ao pensamento selvagem, uma “operação tradutora, hibridizante, da língua civilizada nos moldes da língua bárbara” (CAMPOS, 1990, p.74). Alencar teria sentido a “necessidade de ‘barbarizar’ (leia-se ‘tupinizar’) o português para submetê-lo aos modos do pensamento indígena, e assim, graças a uma operação tradutora conduzida no plano do significante, chegar às fontes linguísticas de que sairia o verdadeiro poema nacional. (CAMPOS, 1990, p. 73).

Já Araripe Jr. se vale do termo “crioulo” para considerar *Iracema* a “obra culminante de José de Alencar; pelo menos o livro em que sua alma de poeta com mais força e franqueza se revelou.” (ARARIPE JR., 1958, p. 205): “Não é um canto aborígene; mas também um europeu não seria capaz de escrevê-lo. É um produto inteiramente crioulo.” (ARARIPE JR., 1958, p. 200)

Todos eles – Ivo Barbieri, Haroldo de Campos e Araripe Jr. – concordam num ponto de fato incontestável, que até a própria visão crítica de Bosi, como vimos, salienta: a imaginação fabulosa de José de Alencar criou uma linguagem que, a despeito, segundo os especialistas, de não corresponder rigorosamente às normas da língua tupi, fez de *Iracema* um regalo estético para deleite dos leitores, um verdadeiro poema em prosa.

Todavia, aquele traço ou aquele travo de nossa cultura, essa marca de origem, essa conciliação não pode ser naturalizada como uma fatalidade histórica. Nem pode ser relativizada pelo contexto, que por si só é igualmente uma forma de mitigar as questões potencialmente conflituosas, ou embaraçosas em razão da relevância dos personagens e da nossa admiração por eles:

Sei que as considerações aqui apresentadas podem gerar alguma polémica, sobretudo quando se tem em mente o papel desempenhado por Alencar como político conservador, contrário inclusive à abolição da escravidão. Mas faço duas *ressalvas* [...] (FARIA, acesso em 19 de outubro de 2015; grifo meu)

Sempre é possível retocar o retrato dos escritores que amamos, encontrar *ressalvas*: era político conservador, contrário inclusive à abolição, mas.... Mas de outro escritor contemporâneo não é preciso retocar retrato nem fazer *ressalvas*. Gonçalves Dias (1823-1864) é o contraexemplo da posição alencariana. O conflito é exposto sem reboços, sem meias tintas. O colonizador é figura nefasta, é cruel, vem roubar, vem matar. No “Canto do Piaga”, uma “Visão” vai à caverna do pajé (Piaga) para lhe dizer que Anhangá, o espírito do mal, não lhe permite ver os sinais ominosos que anunciam um destino trágico para a tribo tupi:

Tu não viste nos céus um negrume
Toda a face do sol ofuscar;
Não ouviste a coruja, de dia,
Sons estrídulos torva soltar?

Tu não viste dos bosques a coma
Sem aragem – vergar-se e gemer,
Nem a lua de fogo entre nuvens,
Qual em vestes de sangue, nascer?

Os sinais de mau agouro – o sol turvar-se por trevas; a coruja, ave noturna, emitir sons desagradáveis; as copas das árvores agitarem-se sem vento; a lua nascer em sangue – prenunciam a chegada do colonizador português. E aí se consumará a desgraça e a ruína:

Oh! Quem foi das entranhas das águas,
O marinho arcabouço arrancar?
Nossas terras demanda, fareja...
Esse monstro... o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o monstro procura?
Não sabeis a que vem, o que quer?
Vem matar vossos bravos guerreiros,
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

Vem trazer-vos crueza, impiedade –
Dons cruéis do cruel Anhangá;
Vem quebrar-vos a maça valente,
Profanar Manitôs, Maracás.

Vem trazer-vos algemas pesadas,
Com que a tribu tupi vai gemer;
Hão-de os velhos servirem de escravos
Mesmo o Piaga inda escravo há de ser!

“Deprecação”, outro poema das Poesias americanas dos *Primeiros cantos*, segue o mesmo ritmo marcial, contém o mesmo vaticínio nefasto do “Canto do Piaga”. Roga-se ao Deus Tupã que descubra seu rosto e veja a desgraça que se abaterá sobre a tribo tupi:

Anhangá impiedoso nos trouxe de longe
Os homens que o raio manejam cruentos,
Que vivem sem pátria, que vagam sem tino
Trás do ouro correndo, vorazes sedentos.

E a terra em que pisam, e os campos e os rios
Que assaltam, são nossos; tu és nosso Deus:
Por que lhes concedes tal alta pujança,
Se os raios de morte, que vibram são teus?

No que tange à conciliação com o colonizador, o poema “Marabá” de *Últimos cantos*, evidencia a diferença entre Gonçalves Dias e José de Alencar. No caso, conciliação está simbolizado por mestiçagem. Marabá, em nota do poeta maranhense, tem o significado de mistura. A primeira estrofe é assim:

Eu vivo sozinha; ninguém me procura!
Acaso feitura
Não sou de Tupá!
Se algum dentre os homens de mim não se esconde:
- “Tu és”, me responde,
“Tu és Marabá!”

A partir daí, as estrofes vão se alternando, com a mestiça ou “mulher de dois sangues” na expressão de Antonio Candido, exaltando suas qualidades para, a seguir, serem rejeitadas pelos homens – “mas tu és Marabá” –, que preferem as mulheres sem traços de miscigenação: “meus olhos são garços, são cor das safiras”/“Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes”; “É alvo meu rosto d’alvura dos lírios”/“Quero antes um rosto de jambo corado”; “Meu colo de leve se encurva engraçado”/“Quero antes o colo da ema orgulhosa”; “Meus loiros cabelos em ondas se anelam”/“Quero antes cabelos, bem lisos, corridos”. O fecho do poema é melancólico:

Jamais um guerreiro da minha arasoia

Me desprenderá:

Eu vivo sozinha, chorando mesquinha,

Que sou Marabá!

O poema, afóra a recusa à miscigenação, inscreve-se também na temática do desencontro amoroso, em que – entre a fera e a bela, o macaco e a dama, o corcunda e a donzela, o gigante e a ninfa – a parte “monstro” ou disforme é descartada. A originalidade de “Marabá” é que o lado feminino é o desprezado sem que se mostre disforme ou monstruoso.

Não se credite por isso, isto é, essa nossa marca de origem, “culpa” apenas a José de Alencar. Ele era apenas mais uma voz no coro bem concertado da ordem saquarema. “Culpa” cabe – entre tantas culpas-causas de nossos males – ao processo de autonomia. A separação política da metrópole resultou de um pacto de elites, que manteve o latifúndio e a escravidão como fundamentos de nossa estrutura social. Daí talvez se justifique a expressão “tenuidade brasileira”, cunhada por Augusto Meyer, no “soberbo estudo que dedicou a Alencar”, nas palavras de Alfredo Bosi. (BOSI, 1992, p. 181).

Pois é este “soberbo estudo” que constitui, a meu ver, a “perspectiva ideal” para o exame da obra do autor de *A pata da gazela*. Vamos segui-lo com calma e comprovar que a sensatez e simplicidade da boa e velha crítica impressionista nada fica a dever à especialização da análise universitária. Tudo, daqui até o penúltimo parágrafo, pertence a Augusto Meyer. Não será preciso mencioná-lo. Menção se fará a quem vier reforçar suas ideias.

Os bons leitores de Alencar são aqueles que se deixam conduzir pelos imprevistos de sua narrativa. Não embotaram a sensibilidade para a fantasia. Não pedem provas de veracidade ao autor, que só quer agradecer, que

põe muito mais empenho na impressão imediata que deseja provocar nesses leitores do que em desenvolver uma determinada tese, ou mensagem, dentro de um programa literário americanista, à feição de Magariños Cervantes, por mais que ele queira dar-nos a entender o contrário. (MEYER, 1958, p.10)

Esses leitores quase não distinguem “romance primitivo”, de “romance histórico”, de “romance regional”. Pensam, como Antonio Candido, que Alencar “não escreveu mais do que dois ou três romances.” (CANDIDO, 1975, p. 235). Afinal, Peri (*O guarani*), Manuel Canho (*O gaúcho*), Arnaldo (*O sertanejo*) são heróis do mesmo estofo moral, da mesma natureza cavalheiresca. Assim, também

eu por mim confesso humildemente que não vejo indígenas na obra de Alencar, nem personagens históricos, nem romances históricos; vejo uma poderosa imaginação que transfigura tudo, a tudo atribui um sentido fabuloso e não sabe criar senão dentro de um clima de intemperança fantasista. (MEYER, 1958, p. 11)

O nosso índio não saiu diretamente das matas tropicais. Ele veio trazido pelo romantismo francês. Machado de Assis chama a atenção para o fato de que a cena na qual Iracema comunica a Martim que espera um filho dele copia cena semelhante em *Os Natchez* (1837), de Chateaubriand. Cavalcanti Proença adverte que “neste ponto [conhecimento sobre os índios], o melhor é esquecer Alencar e ouvir os conceitos de Montaigne.” (PROENÇA, 1966, p. 47). “O índio, a selva, a paisagem grandiosa, as feracidades americanas, sabiam-nos inconscientemente a exotismo.” (MEYER, 1958, p. 22) É que o distanciamento no espaço, uma das características da ficção romântica, produziu, no nosso caso, um paradoxo: o que devia parecer-nos familiar tornava-se exótico.

Vivia-se numa espécie de exílio cultural. Éramos estranhos em nosso próprio mundo. “Tudo isso correspondia ao vazio brasileiro, à tenuidade da nossa consciência nacional, sem lastro de tradições sedimentadas, capaz de alimentar a obra literária prescindindo do arrimo de influências peregrinas.” (MEYER, 1958, p. 23).

A hipótese aqui apresentada não terá certamente muitos adeptos. Ela, contudo, tem como fundamento parcela representativa de nossa crítica. Crítica que, no mais das vezes, se não é laudatória, é claramente favorável ao criador de Ubirajara. Não me parece que haja um senso tão meticulosamente articulado de consciência nacional nos seus romances. A consciência nacional só irá aparecer como matéria de reflexão crítica a partir do modernismo, tanto na ficção como no ensaio. Deixemos, portanto, Alencar fora disso. Ele foi um mestre do “romance gratuito”. Devemos lê-lo com a alma juvenil das ilusões.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Heron. José de Alencar e a ficção romântica. In: *A literatura no Brasil*. Afrânio Coutinho (org.). 4ª ed. São Paulo: Global, V. III, 1997, p. 231-321

ALENCAR, José. *Iracema – lenda do Ceará*. 20ª ed. São Paulo: Ática, 1989

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, V. I, 1958.

BARBIERI, Ivo. *Iracema: a tupinização do português*. In: *Nenhum Brasil existe – pequena enciclopédia*. João Cezar de Castro Rocha (org.). Rio de Janeiro: Topbooks; UniverCidade Editora, 2003, p. 513-526

BOSI, Alfredo. Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar. In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 176-193

CAMPOS, Haroldo de. Iracema: uma arqueografia de vanguarda. *Revista Usp*, n.5, São Paulo, março/abril e maio de 1990, p. 67-74

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte:

Itatiaia; São Paulo: EDUSP, V.II, 1975.

DIAS, Gonçalves. *Poesia completa e prosa escolhida*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1959.

FARIA, João Roberto. *Leituras da história da literatura: o nacionalismo de Alencar*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/fale/pos/hisriadaliteratura/textosraros/alencar/htm>. Acesso: 19 de outubro de 2015.

FREIRE, Gilberto. *José de Alencar*. Cadernos de cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d.

_____. *Reinterpretando José de Alencar*. Cadernos de cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d.

MEYER, Augusto. *José de Alencar*. Obra completa. Rio de Janeiro: Aguilar, V. II, 1958.

PASSOS, José Luiz. *Romance com pessoas: a imaginação em Machado de Assis*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PROENÇA, M. Cavalcanti. *José de Alencar na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

RIBEIRO, Luís Felipe. Iracema, a pátria amada mãe gentil. In: *Mulheres de papel: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis*. Niterói: Eduff, 1996, p. 217-226.

TÁVORA, Franklin. *Cartas a Cincinato: estudos críticos por Semprônio*. Org. Eduardo Vieira Martins. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

Benito Petraglia – Graduação e doutorado em letras pela Universidade Federal Fluminense. Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutorado na mesma universidade com o projeto “Machado de Assis e as crônicas de A SEMANA”. Publicação de artigo na revista eletrônica Machado de Assis em linha. Apresentação de comunicação no VI e VII Fóruns de literatura brasileira contemporânea da UFRJ. Ensaio publicado na coletânea referente ao VI fórum.

Contato: benitop@id.uff.br