

FORTUNA CRÍTICA EM JOSÉ DE ALENCAR ROMANCISTA E DRAMATURGO

Juliano Fabrício de Oliveira Maltez

(PPG-LB/USP – Doutorando)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
Juliano Fabrício de Oliveira Maltez é doutorando pelo programa de Pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernácula da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP). E-mail: juliano.maltez@usp.br .

RESUMO	ABSTRACT
Este artigo procura rever a posição crítica de alguns autores que se debruçaram na leitura da obra de José de Alencar, duas em particular, <i>O guarani</i> (1857) e <i>O jesuíta</i> (encenado em 1875). Destacam-se, entre estes textos críticos que abarcam dois séculos, a matriz histórica dos textos alencarianos no entendimento das relações entre história e literatura na composição do romance e do drama. Inicialmente, com Araripe Júnior e José Veríssimo, o olhar oitocentista de perspectiva naturalista somada à outra corrente, daquela que lhe parecia tão adversa: o romantismo. Depois, duas abordagens críticas que se entrelaçam de história e de literatura, em <i>Perda das ilusões</i> , de Valéria De Marco, como “estória romanesca que caminha para o mito”, e, no trato geral de um tema, a interpretação mais ideológica de <i>Exilados, aliados, rebeldes</i> , de David Treece, nas relações de escravidão e clientelismo. Ademais, um estudo de pesquisa nas fontes de jornais e arquivos, em <i>José de Alencar e o teatro</i> , de João Roberto Faria, em que se desmistifica o dramaturgo lido sempre a sombra do romancista, além de ressaltar o projeto para teatro brasileiro do escritor que, como no romance, teve seu seguimento histórico nos palcos. Em conclusão, com Eduardo Vieira Martin, articulam-se dois pontos que mostram correspondências entre as obras.	This article seeks to review the critical position of some authors who have studied the work of José de Alencar, two in particular, <i>O guarani</i> (1857) and <i>O jesuíta</i> (staged in 1875). Among these critical texts that span two centuries, the historical matrix of alencarian texts in the understanding of the relationship between history and literature in the composition of the novel and drama stands out. Initially, with Araripe Júnior and José Veríssimo, the nineteenth-century look from a naturalistic perspective added to the other current, the one that seemed so adverse: romanticism. Then, two critical approaches that intertwine history and literature, in <i>Perda das ilusões</i> , by Valéria De Marco, as a “romance story that leads to myth”, and, in the general treatment of a theme, the more ideological interpretation of <i>Exilados, aliados, rebeldes</i> , by David Treece, in the relations of slavery and clientelism. In addition, a research study in the sources of newspapers and archives, in <i>José de Alencar e o teatro</i> , by João Roberto Faria, in which the playwright demystifies the novelist's shadow, in addition to highlighting the project for Brazilian theater by the writer who, as in the novel, had its historical follow on the stage. In conclusion, with Eduardo Vieira Martin, two points are articulated that show correspondences between the works.

PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
Fortuna crítica; José de Alencar; <i>O guarani</i> ; <i>O jesuíta</i> .	Critical fortune; José de Alencar; <i>O guarani</i> ; <i>O jesuíta</i> .

INTRODUÇÃO

Partindo do texto sobre fortuna crítica de Eduardo Vieira Martins (sem data), *Dez estudos (e uma pequena bibliografia) para conhecer José de Alencar*, destaca-se, a propósito de trabalhos iniciados sobre autores do mesmo período¹, confluências estéticas entre a produção dos cronistas² na realização literária do romancista e dramaturgo brasileiro, importa neste sentido até mesmo as próprias diligências que o autor realizou em busca das paisagens desconhecidas.

Se a estrutura do gênero era apreendida a partir do contato com a literatura contemporânea, a viagem que fez ao Ceará e a temporada na faculdade de direito de Olinda, onde retomou a leitura dos “cronistas da era colonial”, reacenderam o interesse pela natureza selvagem e pela história pátria: ‘Uma coisa indecisa, que devia parecer-se com o primeiro broto d’*O guarani* ou de *Iracema*, flutuava-me na fantasia. Devorando as páginas dos alfarrábios de notícias coloniais, buscava com sofreguidão um tema para o meu romance; ou pelo menos um protagonista, uma cena e uma época’ (MARTINS, sem data, p. 4).

A referência direta a José de Alencar (1829-1877), em *Como e porque sou romancista* (1873), fragmento autobiográfico segundo Martins, demonstra um procedimento na pesquisa de temas, de personagens ou mesmo de “uma cena e uma época” que pudesse dar substrato ao romance e ao teatro.

Com isso, pretende-se um repasse da fortuna crítica sobre duas obras: *O guarani* (1857), romance de destaque na consagração do romancista; como também, *O jesuíta* (encenado em 1875), drama romântico histórico que não surtiu o efeito esperado no público fluminense. Tanto para o romance como para o teatro, Alencar deixou expresso aquilo que pretendia nos dois gêneros literários, ou melhor, para as duas linguagens que procurou inovar.

Em “Benção Paterna” (1872), das três fases concebidas pelo romancista no alinhamento de seus romances, a história de Peri e Ceci se enquadra na fração histórica colonial, “representa o consórcio do povo invasor com a terra americana, que dele recebia a cultura, e lhe retribuía nos eflúvios de sua natureza virgem e nas reverberações de um solo esplêndido” (ALENCAR, 1951, p. 20). Já em “O teatro brasileiro: A propósito d’O Jesuíta” (sequência de textos publicados após a encenação do drama em jornal do Rio de Janeiro), expressa o autor a ligação entre arte e história: “o domínio da arte na história é a penumbra em que esta deixou os acontecimentos, e da qual a imaginação surge por uma admirável intuição, por uma como exumação do pretérito, a imagem da sociedade

¹ Trabalho em andamento: *Os Veios da Narrativa Amazônica: o romance e os viajantes dos séculos XVIII e XIX*.

² O cronista como um historiador estritamente preocupado com as *belles lettres*. De certa forma, também os viajantes que produziram os relatos de viagem entre os séculos XVI – XIX.

extinta” (ALENCAR, 2005, p. 200). Estes dois excertos parecem explicitar o apoio dos “alfarrábios” naquilo que se chama “exumação do pretérito”, no processo de descrição da “natureza selvagem” e da “história pátria” mencionadas por Eduardo V. Martins. A seguir, textos críticos de autores oitocentistas colocam Alencar entre o perscrutador de bibliotecas e o fantasista romântico.

1 ESTUDOS DE CONSOLIDAÇÃO E RESERVA SOBRE O ESCRITOR

Araripe Júnior em “José de Alencar – Perfil literário” procura definir a origem do “gênio” em deflagração com a “índole que recebeu com o sangue”, aparte desta perspectiva teórica de época entre romantismo e naturalismo, vale assinalar, primeiramente, aquilo que o crítico observou como busca de uma forma nos alfarrábios da biblioteca de São Paulo:

José de Alencar fazia passar por diante dos olhos era com um intuito já formado, como quem procurava alguma coisa que lhe faltava, um órgão para a manifestação das ideias luminosas que lhe tumultuavam na alma. Não eram inspirações, que estas se apresentavam espontâneas; o que mais o aguilhoava era a forma que lhes havia de dar, as roupagens com que havia de adorná-las. O seu trabalho foi, incontestavelmente, árduo e revelador de uma decidida vocação artística. A prova mais evidente deste asserto são as suas contínuas visitas aos alfarrábios da biblioteca de São Paulo, onde horas e horas perdia ele, não se nutrindo com alguma curiosidade ou história do passado que lhe recreasse o espírito, mas copiando trechos de João de Barros e Damião Góis, decompondo os períodos monumentais destes escritores, diluindo frases, compondo de novo, buscando, com paciência beneditina, descobrir o segredo da originalidade dos seus dizeres tão pitorescos. Os assuntos pouco interessavam à sua musa fértil: a linguagem era tudo (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 141).

O que se infere do processo de composição, surpreendentemente na observação de Araripe, mais do que empréstimo de assuntos era a “originalidade dos seus dizeres tão pitorescos”, referindo-se aos cronistas, como Damião Góis (1502-1574), historiador oficial de Portugal: “De volta com os clássicos, em que estudava o estilo, se lhe desvendou inconscientemente o rico manancial dos cronistas brasileiros. (...) se concretizou no argumento de um sem-número de romances” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 144). Ainda em nota, o texto de Araripe indica a leitura de *Ensaios Literários* (1846), de José de Alencar, mostrando os “vários trabalhos sobre estilo e uma biografia do índio Camarão” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 142), que seriam imprescindíveis na composição de *Iracema* (1865), realizados durante seu curso de bacharel.

Nos termos críticos de Araripe Júnior, a “gêneses do espírito”, era tarefa de difícil desvelação, o que procurou demonstrar foi que diante dos estudos de língua, estilo e

antropologia, Alencar pode sustentar mais tarde, por meio de cartas em jornal, a crítica à obra *A confederação dos Tamoios* (1856), de Gonçalves Magalhães (1811-1882).

A parte desta visão do romancista interessado por textos históricos, a crítica de Araripe Júnior estabelece de maneira mais fundamental relação estética com os “moldes do romance moderno, segundo os processos de Walter Scott, levado ao maior aperfeiçoamento por A. Dumas, Sue e outros (...)” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 160). Especificamente, no caso de *O guarani* (1857), constitui paralelo entre o mundo da Idade Média européia com o sítio da família Mariz, seja na disposição da casa e seu entorno, seja nas relações de vassalagem entre as personagens. Contudo, como destaque de originalidade, o elogio à doma da natureza por Ceci, “na subordinação da natureza bravia à beleza feminina, na transformação de tudo que cerca a mulher” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 161). Cecília, era “tipo anjo”, dominava guerreiros e cativava selvagens. Após os destaques positivos da obra, colocavam-se em evidência os pontos fracos, desde a falta na galeria das personagens de um “caráter bilioso ou apoplético, em cujo fundo se destaque as violências reais da natureza humana, os horrores da fisiologia, e represente a revolta social” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 163), ou seja, era nada de misérias humanas a Charles Dickens (1812-1870) ou a Honoré Balzac (1799-1850), e por consequência, tachava o herói Peri como ser autômato, ambivalente, de um sentimento agreste e de um cavalheirismo que se fazia esquecer o nativo.

Há também a interpretação dos motivos que levaram José de Alencar ao teatro. A vida de jornalista, a influência do público, o contato cotidiano com os homens da política, sendo aos poucos impelidos para questões sociais, as quais, de acordo com o crítico, promoveriam o descompasso entre o romancista e o dramaturgo: “entrou no torvelinho e, embora de empréstimo, empunhou o copo socialista no festim da moda, para acudir aos reclamos de Dumas Filho, Augier e Ferrillet, cujos ecos estrepitosos faziam esquecer as comédias do desventurado Pena” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 170). Araripe Júnior não achava compatível à “índole” do autor de *O Guarani* (1857) algo da “audácia” do dramaturgo de *O crédito* (1857), enxergava nas atitudes e nos temas indigestos inapropriados para o teatro brasileiro: “A propaganda, a sátira e a revolta contra as instituições decerto não eram os adubos que mais propriamente podiam condimentar a nova obra tentada no teatro” (ARARIPE JÚNIOR, 1958, p. 171).

Outro crítico mais ou menos contemporâneo de Alencar, José Veríssimo, em “José de Alencar e o seu drama *O jesuíta*”, texto realizado após a nova publicação pela livraria Garnier, no ano de 1900, desenvolve em duas partes os “erros” cometidos pelo dramaturgo em meio à opinião pública fluminense, para depois se referir ao texto de “Advertência” anteposto à edição do drama, no qual o já celebrado autor de *O demônio familiar* (1857) e de *Mãe* (1860) se queixava da falta de patriotismo dos brasileiros na

recepção daquela peça, feita a pedido do ator João Caetano (1808-1863), para a comemoração do sete de setembro.

Em paradoxo ao reconhecimento de um processo e confecção de uma linguagem particular, contra a bandeira da escola literária que sincronizava formação de estado e produção literária³, José Veríssimo procurou sublinhar todos os “desacertos” do drama, começando pela personagem principal e o espectador, acreditava que o teatro era feito mais em gosto da opinião pública.

Considerado em massa, o público frequentador de teatro, o mais esclarecido como o mais ignaro, tem uma opinião feita, preconcebida, estratificada, sobre certos tipos históricos. O do jesuíta é um desses indelevelmente fixado na mente popular. Apresentá-lo no teatro sob aspecto diferente da sua imagem clássica, quando mesmo sob a nova feição fosse mais exata, era uma audácia de artista de seguro mau êxito, pois que contrariava a concepção universal desse tipo. Foi o que aconteceu com o drama de Alencar (VERÍSSIMO, 1903, p. 136).

O público que assistiu a encenação de 1875 teria negado a figura do jesuíta patriótico. Por mais que houvesse na história um exemplo como Antonio Vieira, não caberia esboçar o missionário patriota e liberal, seria um falso jesuíta, já que a história relatava a disputa entre a Coroa portuguesa e um suposto Estado jesuítico, em tempo do Marques de Pombal (1699-1782). O Dr. Samuel a Tiradentes não era verossímil: “Os seus pensamentos e a expressão que lhes dá, não são da sua época, nem do seu instituto, mas modernos e leigos, de um patriota ardente (...)” (VERÍSSIMO, 1903, p. 161).

A falta de sensibilidade do dramaturgo com a Questão Religiosa no Segundo Reinado⁴ aponta outro fator de insucesso da peça: “Do ponto de vista social, a questão religiosa foi, com a Guerra do Paraguai, e a Campanha da Abolição, um dos três ou quatro fatores principais da evolução do Brasil nos últimos quarenta anos do Império” (VERÍSSIMO, 1903, p. 138). Como seria suportar um jesuíta de alta hierarquia “precursor da independência nacional, um vidente da nossa liberdade e da nossa grandeza” (VERÍSSIMO, 1903, p. 139), diante da polaridade que se vivia naquela década de 70, da disputa inicial entre a Igreja Católica e a Maçonaria, resultando numa grave questão de Estado. A suposição de José Veríssimo seria de que os jovens liberais – entre eles muitos portugueses – ou o próprio público em geral descobrira no “dramaturgo do *Jesuíta* um reacionário contra a corrente liberal que, com razão ou sem ela, não questionarei, fez do *Jesuíta* o protótipo do inimigo de toda liberdade” (VERÍSSIMO, 1903, p. 147). Entretanto, neste ponto da questão religiosa, vale lembrar que a peça teve um retardo na encenação

³ Acerca do projeto dos primeiros românticos liderados por Gonçalves de Magalhães (1811-1882): “a intenção de definir uma literatura nova no Brasil, que fosse no plano da arte o que fora a Independência na vida política e social” (CANDIDO, 2000, p. 13).

⁴ Deflagrou-se na segunda metade do século XIX o embate entorno das relações entre Estado e Igreja.

de quase quinze anos, podendo parecer um período curto, mas de muitas mudanças políticas e culturais⁵.

Na segunda parte do texto crítico de Veríssimo, discute-se à “Advertência” em que o escritor José de Alencar não se mostrava tão indiferente às críticas sofridas da primeira encenação de 1875. Sem evidenciar que a queixa maior de Alencar não fosse falta de crítica favorável ou contrária, mas a presença de um público, Veríssimo rebate àquilo que o dramaturgo escrevera sobre “falta de patriotismo do brasileiro”, o interesse pelo produto cultural estrangeiro em oposição das coisas nacionais. Na apreensão do crítico se tratava de gosto, do “puramente estético”, não via cabimento no vínculo estreito entre literatura e “patriotismo”, não acreditava razoável à arte o pedido de colaboração de Alencar ao Governo nas produções nacionais: “De todos os fatores que podem influenciar diretamente no progresso de uma literatura, é seguramente a administração pública o menos considerável, sobretudo desde que um povo se faz mentalmente adulto”. (VERÍSSIMO, 1903, p. 153).

A posição de análise de Veríssimo contra as demandas do romantismo brasileiro; autonomia frente à literatura portuguesa e mesmo na busca de uma linguagem mais próxima aos brasileiros, fora visto de forma negativa, encontrando apenas relevante o contraponto que representou Alencar a Magalhães e companhia, como também seu papel de agente principal na “emancipação da literatura nacional” (VERÍSSIMO, 1903, p. 152).

2 DUAS ABORDAGENS CRÍTICAS DE O GUARANI

Entre os estudos mais recentes sobre o romance, uma escolha levando em conta metodologias que estabelecem relações entre história e literatura. *A perda das ilusões: romance histórico de José de Alencar* (1993) e *Exilados, aliados, rebeldes: movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial* (2008) apresentam, de modo geral, a obra do romancista dentro de uma conjuntura cultural de construção histórica de nação.

O primeiro texto, de Valeria De Marco, analisa os romances históricos de José de Alencar como imagens da história do país. Por um lado, a trajetória que eles constroem da vida da nação (a obra que “reflete” a história), por outro, a trajetória do olhar que os forjou (o olhar de quem as escreve). A autora pretende resolver problemáticas como: os romances históricos são romances históricos em Alencar? Verificar a contribuição desta produção ao gênero romance, inseri-la na realidade brasileira e, por fim, mensurar sua atualização de linguagem. Este último item, de acordo com Valéria De Marco, sobre a

⁵ Já em *História da Literatura Brasileira* (1888), de Sílvio Romero, ressaltou-se o que foi, por exemplo, as “novas ideias” vinculadas nos jornais e nas academias de Pernambuco: “O positivismo filosófico francês, o naturalismo literário da mesma procedência, a crítica realista alemã e o transformismo darwiniano começaram a espalhar-se em alguns círculos (...)” (p. 12).

análise dos textos críticos do autor, declara haver um princípio de ordem geral na concepção de literatura nacional: “O eixo central de sua reflexão consiste em postular que a produção literária deveria vincular-se à realidade brasileira, procurando desenvolver uma linguagem que acompanhasse o compasso dos movimentos culturais estrangeiros” (MARCO, 1993, p. 15). Portanto, seguindo estas implicações, seria possível “tematizar a relação de tensão entre produção cultural de um país dependente e as diferentes metrópoles desenvolvidas, usando para isso os conceitos de época – nacional e estrangeiro” (MARCO, 1993, p. 16).

O projeto de criação do romance nacional em Alencar, para Valeria De Marco, eram ensaios, experimentos para a captação “de nossas vidas” (MARCO, 1993, p. 16), cujo objetivo seria escrever a história presente e passada do Brasil, utilizando a linguagem que oferecia o Romantismo. No meio urbano a câmera realista, já o passado e o meio rural derivavam de intensa pesquisa e imaginação.

Em busca da narrativa original e da tomada de um imaginário de terras do “Novo Mundo”, a linguagem alencariana expressaria em si uma resposta ao estrangeirismo, clara oposição das investidas dos missionários e viajantes:

Era a linguagem que garantia o espaço onírico. Através de Alencar poderia povoar a imaginação de seus leitores com o cotidiano dos tempos passados, da gestação do país que agora conquistava sua independência; poderia esboçar a face do país com as marcas da história vista e escrita por alguém de cá e não mais por missionários e viajantes de lá (MARCO, 1993, p. 17).

Explícita na sua base metodológica, o livro *Anatomia da Crítica* (1973), de Northrop Frye, que permite à autora formula para *O guarani* (1857), *As Minas de Prata* (1865) e a *Guerra dos Mascates* (1873-4), uma apresentação da narrativa por “modos de ficção”, respeitando um percurso de descenso que parte do mito, passa pelo romanesco e segue pelo imitativo alto, baixo, chegando ao irônico e, de forma cíclica, retorna ao mito. Segundo Valéria De Marco, seria possível considerar no caso de Alencar a composição estrutural romanesca, todavia, podendo apresentar características de outros modos de ficção. *As Minas de Prata* seria um exemplar romanesco de procura de tesouros que reserva ao final alguma coisa de prosaico (imitativo baixo), *Guerra dos Mascates* a ilusão romanesca implicando sátira e *O guarani* como “estória romanesca que caminha para o mito” (MARCO, 1993, p. 17).

Antes de sublinhar o funcionamento da crítica para o romance *O guarani*, passa-se também em breve discussão, o texto de David Treece, o qual se apresenta em outro movimento de análise, da história para a literatura, mas, engajado nos estudos literários, amplos à cultura.

Exilados, aliados e rebeldes (2008) tem como escopo a literatura indianista⁶ entre os séculos XVIII e XIX, tendo como argumento principal avaliar o paradoxo da representação indígena em obras literárias,

monumento a uma instigante ironia: enquanto protagonista heróico de inúmeros romances, poemas, peças teatrais, pinturas e estudos etnográficos, lamentando ou celebrando, como exilado, aliado ou rebelde, o índio veio a corporificar aquele mesmo nacionalismo que se empenhava em levar a cabo sua própria aniquilação (TREECE, 2008, p. 14).

O debate sociopolítico e o movimento artístico, especificamente no Brasil oitocentista, revelariam uma diversidade do trato indianista de caráter heterogênea da comunidade literária. A história da política indianista oficial, a identidade sociopolítica contraditória do Estado-nação-brasileiro e a construção de um índio ficcional no imaginário nacional reproduziriam perspectivas ideológicas diferentes, ainda que interligadas, cujo núcleo comum seria “a preocupação com a integração” (TREECE, 2008, p. 14).

Haveria, portanto, um caráter dinâmico e complexo do “indianismo”, Gonçalves de Magalhães (1811-1882) e José de Alencar defenderiam o *establishment* conservador, neste paradigma a “interpretação do Império como a culminação e realização do projeto colonial ajudou a legitimar o adiamento da abolição da escravatura e a permanência das oligarquias rurais como classe dominante” (TREECE, 2008, p. 24), representando depois a burguesia agrária.

De outro lado, escritores como Fagundes Varela (1841-1875), propulsor de um “romantismo caboclo” (TREECE, 2008, p. 24) e de certo trato bucólico das paisagens sertanejas, esteve entre “aqueles artistas cuja marginalização dos centros políticos e econômicos da vida imperial os levou a se identificarem com os setores mais oprimidos da sociedade” (TREECE, 2008, p. 24), rejeitando a mentalidade materialista da ordem burguesa e procuraram aproximar-se ao romantismo rousseauiano, de liberdade e igualdade naturais.

Como Valeria De Marco, David Treece reflete sobre a questão da dependência cultural, revendo a contradição ideológica fundamental das classes dominantes no Brasil do século XIX, disparidades formuladas em *Ao vencedor as batatas* (1981), de Roberto Schwartz, os elementos do liberalismo europeu pós-revolucionário e as realidades sociais do Brasil imperial; nas relações da escravidão e do clientelismo.

⁶ Nas palavras do historiador: “durante os anos decisivos da emergência e consolidação do Estado-nação brasileiro, de fins do século dezoito ao último quarto do século dezenove, seus escritores, artistas e intelectuais tenham celebrado a história e as tradições dos povos indígenas no movimento de nacionalismo cultural mais coerente, durável e influentes antes do Modernismo: o indianismo” (TREECE, 2008, p. 13).

O romance mais popular de Alencar na interpretação de David Treece compõe-se também em nível mítico: “uma negociação de poder democrática e contratual entre forças do Estado e seus sujeitos; sua execução através da atuação cultural da miscigenação e da mediação “política” de uma figura moderadora” (TREECE, 2008, p. 241-42). O romance clássico da conciliação.

A leitura de Valeria De Marco se introduz com a apresentação das principais passagens do romance e seu encaminhamento do romanesco para o mito:

O Paquequer e o solar dos Mariz. Peri voando pelos ares, velando uma janela, amarrando as patas de um tigre. O incêndio e o dilúvio. No mundo das águas flutua a palmeira, abrigo primeiro de Ceci e Peri.
Com os olhos no horizonte, José de Alencar criava o princípio dos tempos.
(MARCO, 1993, p. 21).

Na análise do primeiro capítulo, o *topoi* da natureza, explorado pelo romancista na construção da imagem do rio Paquequer tem “as marcas de uma concepção teatral do enredo, pois o narrador inicia sua obra com a construção de cenário” (MARCO, 1993, p. 21) e, em outra característica, “a elaboração do espaço como elemento revelador da feição dos personagens e dos conflitos narrativos” (MARCO, 1993, p. 21). A construção da natureza como cenário recebe pela crítica uma análise detida nas relações entre forma e conteúdo. Segue a descrição do rio Paquequer feita pelo narrador de Alencar descrevendo o curso daquele afluente do Paraíba.

O movimento saltitante, que ecoa no emprego exaustivo dos sons oclusivos, traz para a descrição certos tons de infantilidade e de alegria. A este fatores justapõe-se a imagem da serpente, enfatizando-se também seu caráter ágil, ligeiro e, sobretudo, sinuoso. Os elementos vitalizadores do texto – leveza e sinuoso – são ressaltados pelo movimento da sintaxe, pois nos vêm em duas subordinadas que também se enroscam na frase principal, e esta vai distender-se no ritmo o retomar o curso, o tempo e as proporções do espaço natural (MARCO, 1993, p. 22-23).

Este retrato do rio, com Valéria De Marco, retorna em outras passagens do romance, inclusive influenciando sobre as personagens: “esta face graciosa do Paquequer ecoa em vários momentos da narrativa, especialmente naqueles em que o alvo de atenção do narrador é Ceci” (MARCO, 1993, p. 23).

Outra interpretação dada pela crítica é a relação de poder entre os rios. A hierarquia da ordem natural em paralelo com a ordem social, a simetria com o rio Paraíba, “rei das águas”, e o rio Paquequer, “vassalo e tributário”. Nesta chave de leitura, David Treece também se inclui, estabelecendo paralelismo com a situação do índio na visão do narrador alencariano, cumpre um projeto conciliatório de integração amparado

por dois mecanismos: o servilismo e a miscigenação. O primeiro estaria na metáfora entre a sujeição do rio Paqueta ao Paraíba, na mesma medida em que Peri está avassalado pelo patriarca Mariz, certamente, nesta esfera de relações se encaminha a outra, no enlace do índio Peri com a filha do português, Ceci:

Assim como a liberdade do índio podia ser voluntariamente sacrificada para o bem maior, o casamento mestiço de índios com brancos oferecia um modelo e uma fundação histórica para a integração harmoniosa de raças, classes e culturas (TREECE, 2008, p. 32).

Na visão de David Treece, o índio na ficção era aceito como entidade ancestral. Ele não mais acaba sendo destruído ao se defrontar com o invasor colonial, agora é integrado ao passado mítico ou histórico, sobrevivendo “no futuro como uma força moderadora e democratizante no interior do ser social e psicológico do Brasil moderno” (TREECE, 2008, p. 32).

Por fim, pode-se deixar mais uma posição da crítica diante do romance, sua relação com suas fontes históricas. Tanto De Marco como Treece citam Augusto Meyer sendo precursor na intertextualidade entre *O guarani* (1857) e *Anais do Rio de Janeiro* (1834), de Baltazar da Silva Lisboa (1761-1840).

Para caracterizar a natureza como elemento constitutivo do mito que o romance quer construir era preciso elevá-la, apagar-lhe as marcas de banal acidente geográfico a ela atribuídas pelo olhar do historiador. Desta forma, os modos usados por Alencar para apropriar-se da crônica histórica contribuem decisivamente para esboçar as imagens que ele quer divulgar da história do país, para perscrutar como e por que romanceia certos dados e não outros, para tentar compreender que razões o movem na escolha do alvo em que investe sua imaginação (MARCO, 1993, p. 36).

3 A PESQUISA NAS FONTES DOS JORNAIS ANTIGOS E ARQUIVOS DO RIO DE JANEIRO: UM CAMINHO PARA O ENTENDIMENTO DE *O JESUÍTA*

Em *José de Alencar e o teatro* (1987), de João Roberto Faria, a análise das peças de Alencar em paralelo à reconstituição de sua trajetória como dramaturgo, formula-se possível com a pesquisa de jornais e arquivos, em duas etapas mais atuantes do dramaturgo: entre 1855 a 1862, período mais produtivo com as peças e, depois, dos efeitos surgidos nos jornais nos anos de 1871, 1874 e 1875, resultantes da encenação nos palcos com *O guarani*⁷ e *O jesuíta*.

⁷ Ópera *Il Guarany* (Milão, 1870), por Carlos Gomes (1836-1896), e a adaptação para o teatro.

Antes de discorrer sobre a visão crítica do drama, destaca-se uma questão mais geral, rebatida por João Roberto Faria, referente à interpretação de Araripe Júnior e outros sobre a incursão do romancista na dramaturgia: “Preocupado apenas com a psicologia do escritor, o ilustre biógrafo não levou em conta a situação teatral no Rio de Janeiro, na segunda metade da década de 1850, e formulou uma explicação que não satisfaz” (FARIA, 1987, p. 15), aquela de que Alencar se seduzia pela “vanglória do polemista” sem um real interesse pelo teatro brasileiro. Entretanto, o que se vê em artigos publicados por Alencar no ano de 1857 é um projeto para o teatro brasileiro, articulado entre vários intelectuais que atuavam na imprensa.

O plano de “criação” do teatro, no entendimento de João Roberto Faria, estaria na assimilação dos preceitos do teatro realista francês e, no âmbito nacional, na negação de dramaturgos como Pena e Macedo, representantes de um teatro “menor”, caracterizados por Alencar como autores de “farsas graciosas” e “comédias baixas”, opostas à comédia realista em dia com a moral e as instituições burguesas. Portanto, constata que o autor era consciente da tarefa que teriam que desempenhar em vários campos, da importância da recepção crítica, da participação dos escritores, das empresas dramáticas e do público. Todas estas frentes, discutidas pelo folhetinista no texto “A Comédia Brasileira” (14/11/1857).

Nesse artigo, Alencar explicou a gênese da sua segunda comédia e expôs, de modo mais sistematizado do que nos folhetins da série *Ao Correr da Pena*, suas ideias a respeito do teatro brasileiro e do fenômeno teatral. Observador atento a desnacionalização do nosso teatro, que se intensificava em função da excessiva dependência de traduções, posicionou-se contra a estética romântica adotada por João Caetano e apoiou a renovação teatral iniciada pelo Ginásio Dramático, agora como dramaturgo. Reafirmava e redefinia assim as posições tomadas já nos primeiros anos da sua carreira literária (FARIA, 1987, p. 16).

Como explicita o crítico, o movimento que se pretendia nacionalista não era “de todo incompatível com ideias e costumes importados” (FARIA, 1987, p. 17), preocupava-se mais com uma vida teatral local que se espelhasse nos grandes autores do modelo realista francês, ao invés da estagnação “sufocada de um lado pela ópera italiana, no Teatro Lírico Fluminense, e de outro pelos *vaudevilles* e melodramas franceses e portugueses, no São Pedro de Alcântara” (FARIA, 1987, p. 1).

Introduzindo a visão crítica num achado da recepção de *O jesuíta*, João Roberto Faria reflete – entre vários comentaristas⁸ da obra – o texto que compreende como “o melhor de todos os artigos” (FARIA, 1987, p. 158), publicado em *O Brasil Americano*

⁸ Joaquim Serra, no folhetim de *A Reforma* (21/09/1875); Cincinnatus (pseudônimo), *Jornal do Comércio* (21/09/1875); autores anônimos em *O Globo* (22/09/1875), *O Mequetrefe* (23/09/1875) e *Mefistófeles* (25/09/1875).

(23/09/1875), de Luís Leitão. O traço crítico referente ao alinhamento romântico de *O jesuíta*.

Os ataques a personagem principal do drama, questionando a verossimilitude daquilo que seria um jesuíta nos séculos anteriores, fazia Luís Leitão aproximar Victor Hugo (1802-1885) de José de Alencar.

Também a *Lucrecia* de Victor Hugo é um drama histórico, e Gennaro, o filho da famigerada Bórgia, nunca existiu senão no pensamento e inspiração do autor. Nem por isso, entretanto, a história sentiu-se ofendida, que os seus domínios, ela bem o sabe que são outros (*Apud* FARIA, 1987, p. 157).

Compreendendo a composição da personagem do jesuíta no interior do drama, a representação do Dr. Samuel como sentimento inicial de nacionalidade, liberdade de uma nação, desponta em força de ideia. Neste sentido, João Roberto Faria cita a interpretação de Luís Leitão do final alegórico do drama, a ação final de fuga do protagonista teria provocado o sentimento pretendido.

Fazer estremecer a fibra patriótica do povo, rasgar aos olhos do país uma das perspectivas do seu passado e, quem sabe, mostrar que, assim como Antonio Vieira um século antes aconselhava a transladação da monarquia lusitana para a América, era possível pelo simples progresso do tempo que, na época da agitação de todos os espíritos ilustrados, na solidão dos claustros brasileiros ecoassem muitos anelos pela emancipação da colônia (*Apud* FARIA, p. 157-58).

Outro aspecto que amparado à crítica de Luís Leitão, acompanhando João Roberto Faria, está nas ideias desenvolvidas por Victor Hugo no prefácio a *Maria Tudor* (1833): “o drama deve ser o amálgama de duas qualidades, o verdadeiro e o grandioso, e que Shakespeare foi quem primeiro conseguiu realizar com maestria a tarefa de conciliar as duas qualidades quase opostas” (FARIA, 1987, p. 158). Soma-se aos dois elementos uma terceira qualidade “o sentimento”, da concomitância destas três forças, resultaria a sistematização com Victor Hugo, dando continuidade a linhagem dramática do grande dramaturgo inglês.

Assim, a construção do protagonista envolto em grande questão diferiria dos “heróis de casacas das comédias realistas, como Eduardo, Rodrigo ou Augusto Miranda, retratos de homens comuns, preocupados apenas com o cotidiano de suas existências” (FARIA, 1987, p. 164). A respeito da importância do Dr. Samuel no espectro das personagens de Alencar, João Roberto Faria apóia-se em Sábato Magaldi⁹, que percebera a complexidade de intenções reunidas. E não menos, nas próprias palavras do dramaturgo

⁹ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, Difel, 1962.

Alencar, quando observou suas intenções: “não é um homem; é quase a humanidade. Na cena ele deve ser simultaneamente o padre, apóstolo da igreja, o sábio, apóstolo da ideia, e o patriota, apóstolo da liberdade” (*Apud* FARIA, p. 164). Apenas o sentimento, do pai comovido, interrompe “as qualidades do grande e do verdadeiro” (*Apud* FARIA, p. 164), o que se espera do típico personagem romântico.

Em síntese, ao passar pela crítica produzida nos dias após a encenação de *O jesuíta* em 1875, João Roberto Faria refere-se ao quarto e ao último artigo da série “O Teatro Brasileiro: a propósito do *Jesuíta*”, reparando os deslizamentos de Alencar no momento em que defendia a obra e atacava o público. Mas favorecendo o escritor no êxito da ação do drama e a defesa da verossimilhança histórica. Neste último item, em harmonia com a avaliação de Décio de Almeida Prado¹⁰, que constituiu paralelismo entre as obras do romancista e do dramaturgo, especificamente entre *O guarani* e *O jesuíta*, quanto ao processo de arquitetura de ambos os gêneros: uma essência histórica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Direcionando-se para o final da discussão, em que se preferiu selecionar alguns críticos de Alencar no estudo de *O guarani* e *O jesuíta* – entre mais de dez autores mencionados por Eduardo Vieira Martins¹¹ – e visto que também se incluiu José Veríssimo neste pequeno espectro. Por fim, dois pontos articulam o romance e o drama.

O primeiro é a aproximação dos protagonistas à respeito de suas representações históricas, estas personagens foram projetos bem delineados para explorar discussões de formação de identidade:

Ao refutar a acusação de haver copiado *O último dos moicanos*, de Fenimore Cooper, argumenta que, ao contrário do norte-americano, que teria representado o indígena de uma perspectiva “realista”, ele adotou um ponto de vista idealizante e poético: “N’*O guarani* o selvagem é um ideal, que o escritor intenta poetizar, despiando-o da crosta grosseira de que o envolveram os cronistas, e arrancando-o ao ridículo que sobre ele projetam os restos embrutecidos da quase extinta raça” (p. lxxxii) (MARTINS, sem data, p. 4-5).

No caso da personagem de Dr. Samuel, este último claramente criado numa

¹⁰ PRADO, Décio de Almeida. “A evolução da literatura dramática”. Em *A literatura no Brasil*. Dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1971.

¹¹ Alguns outros textos mencionados por Eduardo Vieira Martins em *Dez estudos: Transforma-se o amador na coisa amada* (1965) e *José de Alencar na literatura brasileira* (1972), de M. Cavalcanti Proença; *Liderança e hierarquia em Alencar* (1982), de Silviano Santiago; *A importação do romance e suas contradições em Alencar* (1988), de Roberto Schwarz; *A comédia nacional no teatro de Alencar* (1984), de Flávio Aguiar; *Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar* (1992), de Alfredo Bosi; *O drama histórico nacional: Agrário de Menezes, José de Alencar, Paulo Eiró, Castro Alves* (1996), de Décio de Almeida Prado.

correlação mais “realista” da figura histórica jesuíta, inclusive tendo à figura de Padre Vieira como referência de ideias políticas para a colônia, esforça-se para amarrar passado e futuro em um momento do presente que buscava por um paradigma de nacionalidade.

Outra equivalência, dada por Martins, está apoiada entre história e imaginário acerca dos planos da cena e da narrativa.

alguns problemas discutidos a propósito de *O jesuíta* transcendem o gênero dramático e ajudam a compreender a visão do escritor sobre questões que afetam também o romance, como, por exemplo, a relação entre história e imaginação (p. 29), ou a percepção de que o fundo da cena, e não o primeiro plano, era o espaço mais adequado para apreender a cor local e fixar os elementos históricos, uma vez que podia abrigar “personagens alheias ao drama, e que representam a época, o país, o centro enfim, do fato posto em cena” (p. 38) (MARTINS, sem data, p. 5)

Pode-se lembrar entre as “personagens alheias ao drama” os casos de José Basílio da Gama (1740-1795), noviço da Companhia, ou mesmo os Aimorés, etnia indígena dos séculos XVI e XVII, em *O guarani*, para se fixar dois exemplos entre as personagens que sustentam o exercício ficcional de Alencar.

Contudo, em acordo com a visão de “exumação do pretérito”, na expressão que Alencar deixou sua percepção de arte, é coerente o grupo relevante de críticos escolherem destacar o contato entre história e literatura na elaboração das obras artísticas.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. O teatro brasileiro: a propósito d'*O jesuíta*. In: ALENCAR, José de. **Dramas**. Edição preparada por João Roberto Faria. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. Benção Paterna. In: ALENCAR, José de. **Sonhos d'ouro**. São Paulo: Ática, 1951.

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de Ataíde. **Obra crítica de Araripe Júnior: volume I (1868-1887)**. Afrânio Coutinho (org.). Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1958.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)**. Belo Horizonte / Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 2000.

COUTINHO, Afrânio (org.). **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro / Brasília: Tempo Brasileiro / UnB, 1978.

FARIA, João Roberto. **José de Alencar e o teatro**. São Paulo: Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo, Difel, 1962.

MARCO, Valeria de. **A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1993.

MARTINS, Eduardo Vieira. **Dez estudos (e uma pequena bibliografia) para conhecer José de Alencar**. Disponível em <<https://fflch.usp.br/sites/fflch.usp.br/files/2017-11/Jose%CC%81%20de%20Alencar.pdf>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

PRADO, Décio de Almeida. A evolução da literatura dramática. In: COUTINHO, Afrânio (org.). **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1971.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier – Livreiro Editor, 1888.

TREECE, Dave. **Exilados, aliados, rebeldes: o movimento indianista, a política indigenista e o estado-nação imperial**. São Paulo: Nankin / Edusp, 2008.

VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira: terceira série**. Rio de Janeiro / Paris: Garnier, 1903.



Título em inglês:
**CRITICAL FORTUNE IN JOSÉ DE ALENCAR NOVELIST AND
PLAYWRIGHT**

INVENTÁRIO